AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ
AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE
ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361

YIL: 9 - Sayı: 23 / Ocak – Nisan 2021
YEAR: 9 - Number 23 / January - April 2021

Baskı ve Cilt / Printing and Binding

HAT BASKI SANATLARI
Maltepe Mah. Litos Yolu Sk. Matbaacılar Sit. D: A Blok ZA5
Zeytinburnu / İSTANBUL

Adres / Address
Cami Mahallesi
Şehitler Caddesi, No: 14 - TUZLA / İSTANBUL

Tel: +90 532 732 00 21 (Türkçe İletişim)
Tel: +90 533 578 27 54 (For English)
Tel: +90 545 933 24 14 (Pour le Français)

TUZLA BELEDİYESİ KÜLTÜR YAYINLARI
TUZLA MUNICIPALITY CULTURAL PUBLICATIONS

Uluslararası Hakemli Dergi, 2021 - Yıl: 9 / Sayı: 23
International Refereed Journal, 2021 - Year: 9 / Number: 23

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ

AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE

ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361

İmtiyaz Sahibi / Publisher
Dr. Şadi YAZICI

Editor Kurulu / Editorial Bord / Comité Editorial
Mustafa ÖZDEMİR
Doç. Dr. Salim DURUKOĞLU
Dr. Serdar Deniz ÖZDEMİR
Kübra Onüşgün

Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs
Doç. Dr. Necdet TOZLU
Dr. Öğr. Üyesi Tahir Erdoğan ŞAHİN

e-mail: akrajournal@gmail.com
www.akrajournal.net

Sanat Danışmanları
Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN
Cengiz BAHŞİ

Genel Koordinatör
Selami GÜLIRMAK

YAYIN VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. ESMA ŞİMŞEK
Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. MUSTAFA ALICI
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. ERDAL AKPINAR
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. FUZULİ BAYAT
Millî Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan
Prof. Dr. SAADETTİN YILDIZ
Lefke Avrupa Üniversitesi - Kıbrıs Türk Cumhuriyeti
Prof. Dr. YELENA ÇEKUŞKİNA
Churagh Devlet Üniversitesi – Çuvaşistan
Prof. Dr. AHMET KARA
İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. BAKTYGUL KULZHANOVA
Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi - Kazakistan
Doç. Dr. DOĞAN ARSLAN
Medeniyet Üniversitesi
Doç. Dr. NECDET TOZLU
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. OGUZ HACİYEV
Nahcivan Devlet Üniversitesi – Nahcivan
Dr. Öğr. Üyesi SALİM DURUKOĞLU
İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. BİLAL GENÇ
İnönü Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN ŞAHİN
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi UĞUR BAŞBOĞAOĞLU
İnönü Üniversitesi
Dr. MARGARETA ARSLAN
Üniversitatea Babeş-Bolyai – Romanya
Dr. GÖKÇEN DURUKOĞLU
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Dr. LÜTFÜ ÖZŞAHİN
Dinler Tarihçisi ve Siyaset Felsefecisi
Dr. LÜTFÜ ŞEHSUVAROĞLU
Emekli Akademisyen
Dr. SALİH DİRİKLİK
Yönetmen-Senarist
ÜZEYİR GÜNDÜZ
Çocuk Edebiyatçısı

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWER

Prof. Dr. Nizamettin PARLAK
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi İlahiyat Fakültesi,
İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, İslam Tarihi Ana Bilim Dalı

Doç. Dr. Funda NALDAN
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-iş Eğitimi Ana Bilim Dalı

Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK
İnönü Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Hilal NAYİR EKİNCİ
Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Prof. Dr. Kemal POLAT
Amasya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Ana Bilim Dalı

Doç. Dr. Harun ÇAĞLAYAN
Kırıkkale Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, Kelam ve İtikadi
İslam Mezhepleri Ana Bilim Dalı

Doç. Dr. Semiha ALTIER
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Fen- Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatları Ana Bilim Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf ACIOĞLU
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi,
Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Türk ve İslam Sanatları Ana Bilim Dalı

Dr. Sibel BARCIN
Kırgızistan, Türkiye Manas Üniversitesi,
Yabancı Diller Yüksekokulu, Türkiye Türkçesi Okutmanı

Doç. Dr. Eşqana BABAYEVA
Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Nizami Gencevi Adına Edebiyat Enstitüsü

Prof. Dr. Mustafa KARABULUT
Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Prof. Dr. Hatice İÇEL
Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı

Dr. Mahir KARACAR
Bitlis Eren Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Dr. İlyas Noyan ÖZATİK
Türkiye Cumhuriyeti, Ticaret Bakanlığı,
Klasik Türk Müziği (Sanat Müziği) Ana Sanat Dalı

Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA
Selçuk Üniversitesi / Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Geleneksel
Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Ana Sanat Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Seda TÜFEKÇİOĞLU
İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Türk Musikisi Bölümü, Türk Musikisi Ana Bilim Dalı

Arş. Gör. Dr. Alper ATICI
19 Mayıs Üniversitesi, Fen - Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Edip YILMAZ
Bitlis Eren Üniversitesi İslamî İlimler Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Süleyman AYDIN
Sütçü İmam Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe, Felsefe Tarihi

Dr. Öğr. Üyesi Hamdi ONAY
İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Felsefesi Ana Bilim Dalı

Doç. Dr. Elif Eren GÜLTEKİN
Selçuk Üniversitesi, Seramik Mühendisliği Bilim Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Mine Ülkü ÖZTÜRK
Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik Bölümü Seramik Ana Sanat Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Berrin KÜÇÜKCAN
Ataşehir Adıgüzel Meslek Yüksekokulu, Kütüphanecilik Bilim Dalı

Prof. Dr. Remziye Tuba KARATEPE
Marmara Üniversitesi Fen Edebiyatı Fakültesi Bilgi ve Belge
Yönetimi Bölümü Müessese Arşivleri Anabilim Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAVAL
Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Bilimi Bilim Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Onur ÇETİN
Trakya Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler
Fakültesi İşletme Bölümü.

Prof. Dr. Fuzuli BAYAT
Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Folklor
Enstitüsü Bölüm Başkanı

Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAĞ SÜME
Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü

Prof. Dr. Mustafa ALICI
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi
Dinler Tarihi Ana Bilim Dalı

İÇİNDEKİLER

Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN ŞAHİN / GÜLAY SARIÇİMEN
Erzincan ve Çevresi Araştırmaları I.....9-38

Prof. Dr. ALİ YILDIRIM
Mesnevî'de Ruh ve Beden Tasavvurları.....39-60

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI
Eerıe Resonance veya İnsanlık Adına Dehşet Verici Yankı: Yahudi Aklı.....61-86

BAŞAK BAŞBAY
Akşehir Nasrettin Hoca Mezarlığı'ndan Beylikler ve Osmanlı Dönemine Ait Mezar Taşı Örnekleri.....87-110

Doç. Dr. LALA HASANOVA
Kurgusal Belgesel Düzyazıda Çağdaş Sosyo-politik Olayların Tasviri (Azerbaycan Edebiyatı Örnekleri Temelinde)..... 111-124

Dr. AHMET KARAKUŞ
Modern Türk Şiirinde Türkülerin Kullanımı 125-149

Doç. Dr. MEHMET BAKIR ŞENGÜL
Cahit Zarifoğlu'nun Yedi Güzel Adam Adlı Şiir Kitabında Dağ İmgesi.....151-163

Dr. Öğr. Üyesi AYÇİN ÖNER
Zekâi Dede'ye Ait Hicazkâr Makamında Beste Formunda Eserlerinin Makam Tahlili Üzerine Bir Çalışma.....165-189

Dr. Öğr. Üyesi EBRU ELPE
Konum Olarak Camiden Ayrı Minareler.....191-214

Doç. Dr. AYTEK MEMMEDOVA ZAKİRKIZI
Hilmi Ziya Ülken'in Kaleminden Dante'nin İslam Dini Hakkındaki Görüşleri.....215-224

Öğr. Gör. ÖZLEM SAĞLIYAN SÖNMEZ
Katı Atık Malzeme ile Farklı Seramik Bünyelerde Sagar Pişirimleri.....225-232

Dr. Öğr. Gör. OKAN KOÇ
Hitit Kütüphaneleri ve Arşivleri.....237-255

NECLA GÜL ERCAN
Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Selami Münir Yurdatap'ın
Halk Eğitimi Bağlamında Yaptığı Yayın Faaliyetleri.....255-266

VÜSALE TAĞİZADE
20. Yüzyılın Başlarında Millî İdealin
Şekillenmesinde Abdürrahim Bey Hakverdiyev'in Edebî Kişiliği;
"Ata ve Oğul" Hikâyesinin Konusu ve İdeyası Üzerine Bir Değerlendirme.....267-275

KİTAP TANITIM

Dr. Öğr. Üyesi BİROL YILDIRIM
Hazreti Şa'bân-ı Velî ve Mustafa Çerkeşî.....276-270

MUHAMMED FELAT AKTAN
Mehmed Bin Sinâneddin, Delîlü'l İbâd / Kitap Kritiği.....281-285

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ 286-291

Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi
SOBIAD / İDEALONLINE / DRJI / A.R. INDEX / İSAM /
BASE / CİTE FACTOR / ERIH PLUS VE INDEX COPERNICUS
tarafından dizinlenmektedir.

CİLT: 9-SAYI: 23 - Ocak-Nisan 2021
VOLUME: 9-NUMBER: 23-January-April 2021

ERZİNCAN VE ÇEVRESİ ARAŞTIRMALARI-1

Tahir Erdoğan ŞAHİN[*] / Gülay SARIÇİMEN[**]

Öz: Saha araştırmamız içerisinde yer alan Erzincan ve çevresi; kuzeyde Şebinkarahisar'dan Bayburt'a, güneyde Eğin'den Bingöl'e kadar olan Azzi/Hayaşa Bölgesi olarak kendi içinde benzer yapıları içermekte ve bu yapıların niteliği bölgenin özgünlüğünü göstermektedir. Bu alan tarihi, coğrafi ve kültürel konumu itibariyle görece bütünlük göstermektedir. Yüzyıllar içerisinde pek çok tarihi olayın, demografik ve toplumsal alt üst oluşların, çok çeşitli inanç ve düşüncelerin yaşatıldığı bu coğrafya kendi iç çeşnisinin bütünü içerisinde özgün ve özel karakteristik bir niteliğe sahip olmuştur.

Bu çalışmada; o eski geçmişten bugüne gelen ve öncelikle birçoğu henüz tespiti yapılıp neşredilmeyen arkeolojik veriler ile tarihsel/dinî derinliği olan ve hâlâ yaşatılan değerleri bir bütün hâlinde sunulması hedeflemiştir. Tespit edilip kaydedilen veri türlerinin çeşitliliği yanı sıra bu verilerin değerlendirilmesinde de yöntemsel olarak geniş bir çerçevenin çizilmesine, her verinin kendi özgünlüğüne göre farklı yöntemlerle ele alınmasına çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: kale, höyük, yatır, yol, han.

ERZİNCAN AND ITS ENVIRONMENT STUDIES-1

Abstract: Erzincan and its environs, included in our field research; The Azzi / Hayaşa Region, from Şebinkarahisar to Bayburt in the north, from Eğin to Bingöl in the south, includes similar structures within itself and the quality of these structures shows the originality of the region. This area is relatively unified in terms of its historical, geographical and cultural location. This geography, where many historical events, demographic and social upheavals, various beliefs and thoughts have survived over the centuries, has acquired a unique and special characteristic within the whole of its internal flavor.

In this study; It aimed to present the archeological data from the old past to today, most of which a methodological framework has been drawn for the evaluation of these data, and each data is handled with different methods according to its own originality.

ORCID ID : 0000-0002-7177-7541* / 0000-0003-4262-0278**

DOI : 10.31126: akrajournal.834519

Geliş tarihi : 01 Aralık 2020 / Kabul tarihi: 17 Aralık 2020

* Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve İslam Sanatları Ana Bilim Dalı.

** Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Yukarı Fırat Havzası Araştırma Uygulama Koordinatörlüğü.

Azzi/Hayaşa Bölgesi'nin tarihi, kültürel, arkeolojik, etnografik, mitolojik ve dinî değerleri.

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi /Yukarı Fırat Havzası Araştırma ve Uygulama Koordinatörlüğü Etkinliği Kapsamında Yapılan Araştırma İnceleme ve Tanıtım Faaliyetleri.

have not yet been determined and published, and the values that have historical / religious depth and are still alive. In addition to the variety of data types identified and recorded,

Key Words: castle, mound, yacht, road, inn.

Giriş

Erzincan ve çevresi, "Yukarı Fırat Havzası" diye anılan bölge üzerinde; tarihî, coğrafi ve kültürel konumu itibariyle görece bütünlük arz eden bir bölgeyi kapsamaktadır. İlk Çağ'da Azzi/Hayaşa Krallığı'nın (M,1750- 800) ana sahası olan bu bölgede Türkler zamanında Mengücik Melik Devleti ve Erzincan Emirliği hüküm sürmüştür. Bilinen yazılı tarihsel geçmişi yaklaşık dört bin yıla yakın bir zaman öncesine gitmektedir. Yüzyıllar içerisinde pek çok tarihî olayın, demografik ve toplumsal alt üst oluşların, çok çeşitli inanç ve düşüncelerin yaşatıldığı bu coğrafya kendi iç çeşnisinin bütünü içerisinde özgün ve özel karakteristik bir niteliğe sahip olmuştur.

Geniş bir kültürel/tarihsel kıta olarak Ashirand'ın,[1] daha özelde Anadolu'nun bir parçası olan bölge, kadim geçmişten gelen değerler ile Türkler Dönemi'nde kazanılan yeni anlayışlar arasında soyut ya da somut kendi kurumsal yapılarını oluşturarak, farklılığı olan bütünlüklere doğru evrilen bir süreç yaşanmıştır/yaşanmaktadır. Bu çalışmada; geçmişten bugüne gelen ve öncelikle birçoğu henüz tespiti yapılıp neşredilmeyen arkeolojik veriler[2] ile tarihsel/dinî derinliği olan ve hâlâ yaşatılan değerlerin bir bütün hâlinde sunulması hedeflenmiştir.

1. Ashirand: Yaklaşık MÖ, V. bin XII yüzyıllar arası Kızılırmak'dan İndus'a, kuzeyde Kafkasya- Horasan hattından güneyde Basra'ya kadar olan görece büyük bir alanda arkeolojik ve lengüistik müştereklerin yaşandığı kültürel ve yer yer siyasal bütünlük gösteren kültür. Kısmen homojen ve özgün niteliklerinin olduğu bilinen kültürün bilinen ilk toplulukların başında Asyatik- Turani kökenli Hurriler gelmektedir. Mitanni ve Hayaşalılardan başka Urartular da bu toplumla ilişkili görülmektedir. Bu nedenle Ashirand kültürünün etkisinin MÖ. V. yüzyıllara kadar deva ettiği söylenebilir. Tahir Erdoğan Şahin, Arkeoloji ve Sanat Tarihi, Berikan Yayıncılık, Ankara 2020, s. 517.

2. XX. yüzyılın ilk başlarından itibaren bu yöre bazı bilim adamları ve araştırmacıların ilgisini çekmiş, az ya da çok bazı somut veriler hakkında bilgi verilmiştir. Yüzyılın yarılarında Tahsin Özgüç'ün başkanlığında yapılan Altıntepe kazıları ve iki cilt hâlinde neşredilen Altıntepe (I-II), bölge arkeolojisi açısından özel ve önemli bir yere sahiptir. Tahsin Özgüç, Altıntepe I-II, TTK Yayınları, Ankara 1966- 1969 ve ilgili makaleleri. Erzincan ve çevresinin derli toplu ve modern tarih yazımı kurallarına uygun ilk detaylı eser, 1977'de özet hâlinde tefrika edilip daha sonra kitaplaştırılan çalışma; Tahir Erdoğan Şahin, Anadolu'nun Tarihi Akışı İçerisinde Siyasi, Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Açıdan Erzincan Tarihi- I-II, Erzincan 1985- 1987'dir. Bu çalışma daha sonra yeniden ele alınmış ve 5 cilt olarak 2019'da neşredilmiştir (T. E Şahin, Erzincan Tarihi, 1-5, Berikan Yayınları, Ankara 2019).

1986'da Erzincan Müzesi adına yaptığımız envanter çalışmasıyla önemli sayıda verinin bilgisine erişilmiştir. Erzincan Tarihi (5 cilt) yanı sıra Hayaşa Bölgesi Tarihi, I-II , Ankara 2014; Azzi/Hayaşa Bölgesi Efsaneleri, Erzincan 2020, başta Akra Dergisi olmak üzere bazı yayın organlarında neşredilen makalelerimizde, Erzincan ve çevresinde yaptığımız saha araştırmalarıyla

Yaptığımız saha araştırmaları ve tespit ettiğimiz verilerin niteliği de göstermektedir ki, kuzeyde Şebinkarahisar'dan Bayburt'a, güneyde Eğin'den Bingöl'e (Çapakçur) kadar olan Azzi/Hayaşa Bölgesi, kendi içinde benzer yapıları içermekte ve bu yapıların niteliği bölgenin özgünlüğünü göstermektedir.

Araştırma sahası olarak Azzi/Hayaşa Bölgesi olarak tanımladığımız alanın konumunu daha somut olarak belirlemek gerekirse; doğuda Ezbider (Akıncılar), İmranlı, Divriği hattı; batıda Kop Dağları; kuzeyde Gümüşhane ve Soğanlı Dağları; güneyde ise Murat Irmağı sınırları arasında kalan şehir, kasaba ve köyler olduğunu ifade edebiliriz.

Sınırları yukarıda belirlenmiş olan bu bölge üzerinde yaptığımız çalışma, esas olarak bir saha araştırmasıdır. Tarihî, kültürel, arkeolojik, etnoğrafik hatta folklorik değerlerin derlenmesi yönünde olması nedeniyle her hangi bir sınırlamaya gidilmemesi doğaldır. Tespit edilip derlenen ve kayda geçirilen tüm verilerin ait olduğu yöre içerisinde bir bütün olarak sunulması tercih edilmiştir. Bölge hakkında daha sonra yapılacak araştırmalarda kaynak olarak değerlendirilecek olan bu verilerin kullanımının, yeni çalışmaların kendi amaç ve yöntemi içerisinde yürüyeceğine kuşku yoktur.

Tespit edilip kaydedilen veri türlerinin çeşitliliği yanı sıra bu verilerin değerlendirilmesinde de yöntemsel olarak geniş bir çerçevenin çizilmesine, her verinin kendi özgünlüğüne göre farklı yöntemlerle ele alınmasına çalışılmıştır. Bu süreçte, daha önce yapılan nitelikli ve katkı sunabilecek evsafta olan çalışmalardan da yeri geldikçe yararlanılmış ya da bu çalışmalara değinilmiştir.

Kureyş Vadisi'nden Balyayla Dağlarına

Yaptığımız saha araştırmalarına Erzincan ilinin kuzeydoğusunda yer alan bir alanla başlanmıştır. Bu alan; batısında Sörperen Çayı, Kureyşan/Sarıkaya Vadisi, doğusunda Balyayla Dağları, kuzeyinde Keşiş Dağlarının doğu uzantıları (Kapılı- Haydar- Mürpet Dağları) ve güneyinde Fırat Irmağı'yla sınırlanmıştır. Günümüzde Cimin'e[3] bağlı yirmiye yakın köy, bazı mezralar ve yaylalar bulunmaktadır.

Coğrafi konumu, tarihsel ve kültürel verileri açısından bakıldığında, Fırat'ın güneyinde (günümüzde Pülümür ilçesine bağlı) Mutu'dan Cencige'ye[4] kadar uzanan alanı ile doğuda (günümüzde Tercan'a bağlı) Elmalı'dan Kötür'e[5]

tespit ettiğimiz yerleşimler ele alınmıştır. Hayaşa Bölgesi Tarihi-3'de ise Azzi/Hayaşa'nın kuzeyi (Azzi) ve güneyi (Suhme) ele alınmıştır. Bu çalışmamızla birlikte, daha önce yaptığımız araştırmaları ikmal edilebilecek, olabildiği ölçüde bölgenin tüm arkeolojik unsurları ve yerleşimleri neşredilmiş olacaktır

3. Uydurma adı: Üzümlü.

4. Uyd. adı: Çağlayan.

5. Uyd. adı: Bağpınar.

kadar olan alan da bu saha ile bir bütündür.

Erzincan'ı doğu, kuzeydoğu ve güneydoğuda yer alan ülke ve şehirlere bağlayan geçitler her ne kadar "Sansa Boğazı" ya da "Balaban Boğazı" olarak genel bir ad altında söylense de, kadim geçmişte bu alanın genel adının "Mutu" olma ihtimali büyüktür. Nitekim, Hitit belgelerinde Hayaşa Krallığı adına barış görüşmelerinde bulunan elçinin adı "Muti" olarak geçmektedir. Bu elçi Arziya'dan yani Erzincan'dan Dukkamma'ya (Refahiye yöresi) gönderilmiştir.[6] Günümüzde Mutu, Pülümür yol ayrımının olduğu yerle sınırlıdır.

Yollar, Geçitler ve Hanlar

Erzincan ve Erzincan Ovası içerisinde yer alan diğer yerleşimlerin yakın ya da uzak alanlara giden yolları, çevre ile olan bağlantıları ve tarihsel dönemler içerisindeki gelişmeler paralelinde pek çok güzergâhın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

İlk Çağ'da kullanılan yol ve güzergâhlar, büyük oranda bu dönemden günümüze kadar gelen arkeolojik veriler üzerinden belirlenebilmektedir. Fiziki konumun belirleyici olması nedeniyle bazı yollar İlk Çağ'dan günümüze kadar hâlâ işlevsel olmakla birlikte, bazı yollar için aynı şeyi söylemek zordur. Ayrıca, bir dönemde özellikle kullanılan herhangi bir yol, sonraki dönemlerde eski işlevselliğini tümüyle veya kısmen yitirmiş de olabilmektedir. Saha araştırmalarımız sürecinde tespit ettiğimiz veriler ile çeşitli yazılı kaynaklarda yer alan bilgiler doğrultusunda ele alındığında, Erzincan'ı başka bölgelere bağlayan yolların yoğun olduğu alan, ovanın kuzeydoğusunda Cimin, Piteriç,[7] Keleriç[8] - Pişkidağ yol ayrımından Kargın'a kadar uzayan ve Fırat'ın kuzeyi boyunca (Kuzgeç) uzayan coğrafyadadır. Bu alanın batısında Keleriç, Galolar[9] ve Pişkidağ köyleri her ne kadar uzak alanlar arası yol güzergâhı üzerinde görülmese de, kendi aralarındaki bağlantıyı ortaya koyan kadim kale ve yerleşimlere sahiptir. Keleriç köyü arazinde Hayaşa- Urartu- Roma Dönemlerinin koruyucu Köroğlu Kalesi ile Pişkidağ'ın kuzeyinde bulunan ve Roma Dönemi konut duvarlarının hâlâ kalıntıları görülebilen eski bir yerleşim olduğu bilinmektedir. Bu yerleşimlerin İlk Çağ'da Kureyş/Kureyşan Vadisi'nin kuzeyindeki Gülfırat Kale kentiyle ilişkisinin olmaması düşünülemez. Gülfırat Kalesi ise doğuda Mans'a ve oradan çeşitli bölgelere giden kadim yolun stratejik bir noktasını teşkil etmektedir.

6. Tahir Erdoğan Şahin, Hayaşa Bölgesi Tarihi-1, s.103.
7. Uyd. adı: Bayırbağ.
8. Uyd. adı: Karakaya.
9. Uyd. adı: Çınarlı.

Osmanlı Dönemi yazılı kayıtlarında Erzincan- Mans- Tercan yol ve konakları zikredilirken "Derbend Ağzı" olarak da vurgulanan Çubuk Konağı, bahsettiğimiz yörenin doğuya gidiş yönünde konumlanan ilk alandır. Çubuk Konağı'nın bulunduğu yerin aynı zamanda bir yerleşim alanı (yurt sahası) olduğu, Feridun Bey'in, "Fırat kenarında Çubuk Konağı'na, der mukabele-i karye Başneliknâm-ı diğer Pınarbaşı nâm-ı diğer Ten hânesi.." ifadelerinden anlaşılmaktadır. Osmanlı kayıtlarında ve günümüzde adı hâlâ zikredilen bazı konak, yurt, gedik, boğaz, derbend ve hanlar bulunmaktadır. Sörperan Hanı, Cibice Hanı (Cibice Gedüğü, Cibice Derbendi), Alakilise'nin 12 km doğusundaki köyde yer alan Alaca Han, Sansa/Balaban Deresi (Sansa Boğazı), Halil Ağa Hanı, Mugar Hanı, Ota Viran Konağı/ Dada Tepe, Zurun Han gibi.[10]

Resim 1: Zurun Han duvar kalıntılarından.

Çardaklı Boğazı, Sörperan Han, Halil Ağa Hanı: Sörperan Çayı, aynı zamanda Çardaklı Boğazı mevkisidir. Burada olduğu söylenen handan günümüze herhangi bir unsur gelememiştir. Halil Ağa Hanı halk arasında "Küpeli Han" olarak da söylenir.

Zurun/Çayıryazı Köyü ve Zurun Han: Doğuda Piteriç köyünden akan Pağnik, batıda Hınzoru gibi yer adları nasıl ki Hayaşa- Anahita- Paulikien Dönemlerinin yadigârı ise; Osmanlı kaynaklarında[11] Zon, Zorun, Zurun olarak geçen kelimenin de Hayaşa Dönemi'nden kalan kişi adlarından birine (Zun) atfen olması mümkün. Türkçeleşmiş yer adlarındandır."Zur" ya da "zor" la başlayan pek çok kelime mevcuttur.[12]

10. Enver Konukçu, Üzümlü Tarihi, Üzümlü (Cimin), s. 45-47; Abdulkadir Gül, Osmanlı Dönemi'nde Erzincan Kazasında Ulaşım ve Haberleşme, History Studies,Volume 3 / 1 2011.

11. Haydar Çelebi, **Haydar Çelebi Ruznamesi**, (Haz. Yavuz Senemoğlu), Tercüman Yayınları, İstanbul – tarihsiz, s. 71.

12. Tahir Erdoğan Şahin, **Erzincan Tarihi 4**, s. 133, 136, 286. Yer adlarının kıyaslanması açısından şunlar orijinal kaynaklar zümresindendir: Kaşgarlı Mahmud , **Divan-ı Lügat'üt Türk,** (Haz. Besim Atalay), Ankara 1991**;** Ebu'l Gazi Bahadır Han**, Şecere-i Terakime**, (Haz. M. Ergin), İstanbul 1976; O. Şaik Gökyay, **Dedem Korkudun Kitabı**, İstanbul 1970, Aşiretler hakkında yapılan bazı çalışmalar için bkz. A. Refik / **Anadolu'da Türk Aşiretleri**, İstanbul. 1930;

Gerek Orta Asya Türk ananelerinde, gerekse Azzi / Hayaşa coğrafyasında geyik için özel bir ilgi duyulduğu bilinmektedir. Orta Asya'nın Umay-Ana'sıyla ve Azzi/Hayaşa'nın Anahita'sı; gökyüzünde Ay, yabanıl yaşamda ise geyikle anılırlar.[13] Zurun Yaylalarındaki göletlerden biri halk arasında "Geyik Gölü" olarak söylenir.

Resim 2: Zurun Hanı'nın duvar kalıntılarından.

Köyün bulunduğu alanda bazı tarihî yerleşim kalıntıları mevcuttur. Safevîler üzerine yürüyen Yavuz Sultan Selim'in askerî güçleri 28 Temmuz 1514'te "Zon Hanı"na gelmiş, burada iki kişinin komutasında iki yüz kişilik bir sipahi, Tercan tarafının durumunu anlamak için öncü gönderilmiştir.[14]

Resim 3: Zurun köyü mezarlığı ve mezarlıkta bulunan koç heykeli.

Zurun Hanı: Zurun ve Dalav /Dılav[15] köylerinin bulunduğu alanda bazı tarihî yerleşim kalıntıları mevcuttur.

Zurun Hanı; Selepür,[16] Karacalar ve Bulanık'tan gelip Zurun'dan Mans'a giden yol üzerindedir. 15 x 30 m ölçülerinde olan Zurun Han bazı bölümlerden oluşmaktadır. Binanın kuzeyinde üç ana bölüm bulunmaktadır. Duvarlar yaklaşık 90 cm kalınlığındadır; horasan harcı kullanılmıştır ve tamamen haraptır.

Z. Gökalp , **Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik İncelemeler**, Ankara 1968; A. İnan **, Makaleler ve İncelemeler,** Ankara 1968; C. Orhonlu , **Osm. İmp.da Aşiretleri İskan Teşebbüsü,** İstanbul 1963; H. N. Orkun , **Eski Türk Yazıtları**, İst. 1940. Sözlük olarak: **Türkiye'de Halk Ağzından Söz Derleme** Dergisi I, II, III, İstanbul 1941 – 1947.

13. Tahir Erdoğan Şahin, **Azzi/Hayaşa Bölgesi Efsaneleri**, Erzincan 2020, s. 131 vd.

14. Haydar Çelebi, **Haydar Çelebi Ruznamesi**, s. 71.

15. Uyd. adı: Çamlıca.

16.Uyd. adı: Ocakbaşı.

Yıkık da olsa bazı duvarlar hâlen durmaktadır. İnşa malzemesi çevre taşlardan edinilmiştir. Yıkık olmakla birlikte üst örtüsünün bazilikal planda olduğu anlaşılmaktadır.

Resim 4, 5, 6: Ziyaret niteliği de olan mezarlıklardan biri. Mezar unsurları arasında yer alan kabartmalar, tüm bölgeye özgü geleneğin bu mezarlıkta da yaşatıldığı görülmektedir. Bu ziyaret alanı Pelitli köyü ile Derebük mezrası arasında bulunmaktadır.

Sansa Boğazı, Sansa ve Bağlar Köyleri: Sansa Boğazı, Erzincan il merkezinden 40/45 km doğuda, kuzey ve kuzeybatı yönünde gidilen yolların kavşağındadır. Kuzeyindeki Keşiş Dağlarının eteklerinde konuşlanmıştır. Güvenlik için yapılan kale ve bazı gözetleme kuleleri aracılığıyla yöreyi kontrol altında tutan mevki özelliğiyle de önemlidir. Bu niteliğini daha İlk Çağ'da kazandığı, bugüne kadar varlığı gelen Sansa Kalesi'nden apaçık görülmektedir. Denilebilir ki, Erzincan'ı doğu, kuzeydoğu ve güneybatıdaki bölgelere bağlayan en önemli geçitlerden biridir.

Sansa Köyü: Adını Sansa Boğazı'ndan almış olabileceği gibi, bu boğaz adını köyden almış olabilir. Mevkideki İlk Çağ kalesi, eski yerleşimler ve "sans" adının Azzi/Hayaşa Bölgesinde başka yerleşimler için de kullanıldığı (Pusan*s*: Refahiye vb.) göz önüne alındığında, kadim adlardan biri ve Paulikienlerle ilişkili olduğu söylenebilir.

Osmanlı kayıtlarında 1516'da 6 hane, 1 mücerred; 1530'da 8 hane, 4 mücerred Hristiyan; 1591'de 4 nefer Müslüman ve 20 nefer Hristiyan nüfusunun

olduğu belirtilir. Buğday, arpa, darı, orum, pamuk, bal, meyve ve bostan ürünlerinin üretildiği köyün vergi hâsılatı 1516'da 5 000, 1530'da 6 410, 1591'de ise 12.000 akçedir. Köyde ziraat yapılan bir çiftlik, Erzincan'da bulunan Haydarîhâne Zâviyesi'ne vakfedilmiştir.[17]

Erzincan- Erzurum karayolunun 2 km kuzeyinde, günümüzde Cimin'e bağlı köylerdendir.

Resim 7 : Sansa köyünün kuzeyinde bulunan Sansa Kalesi (Şengül Kayası).

Sansa Kalesi: Bugünkü Sansa köyünün 2 km kuzeyindedir. Ana kaya üzerine inşa edilmiştir. Kale mevkisindeki sur duvar kalıntılarının Roma Dönemi'ne ait olduğu görülmektedir. Ancak, bazı yüzey keramiklerinden anlaşılacağı üzere, kalenin çok daha eskiye giden bir öyküsü vardır. Her iki yandan akan çaylar yanı sıra kalenin su ihtiyacı mevkiye oldukça yakın kaynaklardan giderilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Resim 8: Sansa köyü içinde bulunan eski konutların birinde bulunan motif kabartmalı taş.

Sansa Kalesi, Şengül Dağı'nın güney eteğindedir. Bu nedenle Sansa Kalesi'ne yöre halkı "Şengül Kayası"

17. İsmet Miroğlu, **age,** s. 111.

da demektedir. Köyün hemen güneyinde ikinci bir kale mevkisi daha bulunmaktadır. Bu alanda daha önceden bir kilisenin var olduğu bilgisi edinilmiştir. Daha önce aynı mevkiden üzüm kabartmalı bir taşın bulunduğunu tespit etmekle birlikte, henüz görme imkânı bulamadık. Yörede üç ziyaret alanı vardır: 1. Şengül, 2. Ağbaba (Galot) ve 3. Kıymet Dede.

Resim 9: Hıdanlı/Bağlar köyünün güneybatısında yer alan eski yerleşim alanı.

Hıdanlı / Bağlar Köyü ve Çevresi: Sansa köyünün ve Sansa Boğazı'nın doğusunda, Sansa köyüyle hemen hemen aynı rakımdadır. 2015'te bağlanan Sansa dahil bazı mezralarıyla birlikte dağ eteğinde konumlanan köylerdendir. Nüfusunun çoğunluğunu, Horasan'dan geldiğini ifade eden Şeyh Hasanlı Aşireti'ne bağlı aileler oluşturur. Köye bağlı Gülabi mezrasında da bu aşiret mensubu aileler yaşamaktadır.

Eski yerleşim alanı köyün 1 km kadar kuzeybatısındadır. Ritüelistik bazı kayaların bulunduğu mevkide bir kilisenin bulunduğu, yörede iki adet de şapel olduğu bilgisi edinilmiştir. Ancak, bulunduğu mevkiler hariç bu binalardan herhangi bir unsur kalmamıştır

Kureyşanlı Vadisi ve Gülfırat Kalesi: Yörenin coğrafî konumunu belirleyen ana unsur Keşişlerin doğu uzantısıdır. Silsilenin yüksek sekilerden birinde yer alan Aygır Gölü, Kureyşan Vadisi, bu vadinin çevresindeki yükselti ve zirveler, Pişkidağ köyünün kuzey doğusundaki kanyon, Keleriç'in güneyindeki düzlükte yer alan Çermik; ender görülen görkemli doğal zenginlikler arasındadır.

İrili ufaklı çok sayıda çay, dere ve kaynakların bulunduğu yörenin doğal bitki çeşidi; meşe, fazla bir alanda olmasa da çam ve ardıç gibi iğne yapraklı ağaçlar, yaz aylarında büyüyüp yeşeren, güzün kuruyup ortadan kalkan ot örtüsünden oluşur. Karasal bir iklim egemendir.

Resim 10: Hıdanlı/Bağlar köyünün geleneksel konutlarından biri.

Batıdan doğuya Piteriç, Keleriç ve Göller köyleri; adı yaygınlıkla "cimin üzümü" diye anılan üzüm bağlarıyla ünlüdürler. Bölge, bağcılık yanı sıra ziraat ve hayvancılık için gereken alanlara sahip, sulak ve bazı tarım ürünleri için bitek bir yerdir.

Erzincan Ovası'nın kuzey doğusunda, Keşiş Dağlarının güney doğu etek ve vadilerinin stratejik bir mevkisinde bulunmaktadır. Halk arasında "Gâvur Kale" ya da "Kilise Kalesi" olarak da anılmaktadır. Kadim Erzincan – Mans yolu üzerindedir. Altıntepe, Saztepe, Keleriç- Köroğlu kale ve yerleşimleriyle birlikte Hayaşa Dönemi'ne giden bir geçmişi bulunmaktadır.[18] Yüzey malzemeleri, Urartu ve Roma Dönemlerinde de önemini koruyan, yeni unsurlarla tahkim edilen bir "kale yerleşimi" olduğunu göstermektedir

Ana kaya üzerine tahkim edilen kaleden bazı duvar kalıntıları bugüne kadar gelmiştir. Zirvesinde kalenin bulunduğu tepenin batısında, biri büyük, bazı mağaralar bulunmaktadır.

Resim 11 : Sarıkaya- Kureyşan. "Sarıkaya" adının resimde görülen sarı renkte kaya ve topraktan aldığı söylenir.

Dış surları kalenin iki yakasından akan iki çaya (Çamderesi ve Değirmendere) yakın mesafede inşa edilmiştir. Güney batısında, dış surlardan iç kaleye geçiş kapısı ve tünel, alanda yapılan hidroelektrik santrali sahipleri tarafından toprak yığını altında bırakılmış ve üzerinden stabilize yol geçirilmiştir.

18. Tahir Erdoğan Şahin, **Erzincan Tarihi- 1**, Ankara, s. 156; T. E. Şahin, **Erzincan Keleriç Köyü ve Akkoyunlu-Halveti Şeyhi Pîr Muhammed Bahaeddin**, Ankara 2017.

Resim 12: Kureyşan Vadisi'nin kuzey bölümü. Erzincan – Mans arası kadim yollardan birisi bu yöre üzerindedir. Resmin arka planında görülen menekşe renginde ve set biçimli doğal kaya uzantısının güneybatı alt seki alanı anonim "Kerem ile Aslı" hikâyesiyle ilişkilendirilmiştir. Hikâyenin yöresel anlatımlarında bu coğrafyada yer alan kaya kitlelerine, mağaralara, kadim yollara ve kervansaraylara yer verilmiştir. (Kaynak kişi: *Nazim Gülhan*)

Resim13: Sarıkaya- Kureyşan Vadisi'ndeki söylencelerden biri de Hz. Ali'ye ilişkindir. Resimde görülen Sarıkoç köyü ve vadisidir. 2 km kadar kuzeyde, Gülfırat Kalesi mevkisinin karşında, yüksek ve görece küçük bir sekide, çapı 4 m olan kısmen yuvarlak bir kaya bulunur. Benzeri olan bir kaya ise vadi tabanındadır. Anlatıya göre; "Hz Ali kalenin alınması için ilk kayayı savurmuş ve kale surunun önemli bir kesiti yıkılmıştır. İkinci kayayı atmadan kale yöneticileri teslim olmuş, Hz. Ali de bu ikinci kayayı seki üzerinde bırakmıştır." (Kaynak kişi: *Nazim Gülhan*).

Resim 14: Gülfırat Kalesi'nin duvar kalıntılarından ayrıntı.

Resim 15 : Gülfırat Kalesi'nin üzerinde yer alan sur ve duvar kalıntıları.

Resim 16: Gülfırat Kalesi'nin güneybatıdan genel görünüşü.

Resim 17: Gülfırat Kalesi'nin üzerinde bulunduğu ana kaya üzerinde tıraşlanmış sahınlardan biri.

Resim 18: Gülfırat Kalesi'nin yüzey keramik örnekleri

Resim19: Gülfırat Kalesi'nin doğu yamacındabulunan mağaralardan biri.

Resim 20: Gülfırat Kalesi'nin doğusunda, dış surların altından iç kalenin merkezine giden bir tünel hâlâ görülebilmektedir. Tünelin ilk giriş yeri ve bazı bölümleri yol nedeniyle bozulmuştur.

Resim 21: Gülfırat Kalesi'nin doğusunda, dış surların altından iç kalenin merkezine giden bir tünelden görüntü. Bu bölüm güneyden kuzeye rampa olarak 25 m kadar gider. Doksan derecelik açıyla 5 m kadar sağa doğru devam eder. Ancak üst kaleye çıkış yeri de belirsizleşmiş durumdadır. Taşların örüntüsünde horasan harcı kullanılmıştır. 2 m yüksekliğinde ve 0.75 m enindedir.

Gülfırat Kalesi'nin doğusunda günümüze kadar gelebilen tünelleri oldukça ilgi çekidir. Dış surların altından geçen tünelin güney tarafı yol yapımı nedeniyle bozulmuş olmakla birlikte belli bölümleri hâlâ durmaktadır. Tünelin kaleye doğru eğimli olarak devam eden bölümü 25 + 5 m'dir ve sağlamdır.

Resim 22, 23: Han/Sarıkaya köyünün merkezinde yer alan ve Selçuklu Dönemi'ne ait han alanından çıkan çeşitli para ve objeler. Paraların büyük çoğunluğu Selçuklu, bazıları ise Bizans'tır. (Köy sakinlerinden Fırat Ataş'ın koleksiyonundan)

Han / Sarıkaya: Günümüzde Sarıkaya olarak anılan yerleşim bazı mezra ve ayrışık mahalle yerleşimlerinden oluşmaktadır. Merkez köyün eski adı Han'dır. Bazı yapı unsurlarını tespit ettiğimiz hanın, Selçuklu Dönemi'ne (yaklaşık XIII yy.) ait olduğu temellerinden çıkarılan nümizmatik objelerden de anlaşılmaktır.

Resim 24: Han/Sarıkaya köyünün merkezinde yer alan ve Selçuklu Dönemi'ne ait han alanından çıkan çeşitli para ve objeler bütünü. (Köy sakinlerinden Fırat Ataş'ın koleksiyonundan)

Resim 25: Daha önceleri "Han" olarak söylenen Sarıkaya köyü içinde bulunan handan bugüne kadar gelen duvar kalıntısı. Ağıl gerekçesiyle yapılan tesviye nedeniyle ortaya çıkan alanda birçok para (Selçuklu ve Bizans) bulun-

Resim 26 : Han/Sarıkaya köyünün kuzeydoğu yükseltisi üzerinde bulunan mezar.

Selepür/ Ocakbaşı: Sansa Boğazı'nın kuzeyinde konumlanan köylerdendir. Sele-pür olarak ayrımlandığında, "sele/selia/selinti" gibi söyleyişleri Ashirand kıtasında yaygın olan "güzel" anlamıyla, "pür"ün ise "hisar" la ilişkisi kurulabilir. Hayaşa halkının Luwi diliyle de bağının olduğu, en azından bu dili de kullandıkları bilinmektedir. Köye yakın olan Altıntepe buluntularının birinin üzerinde Luwice bir yazı bunun kanıtları arasındadır. Hititçe ve Luwicede de "sela" güzelle ilişkilidir.[19] Hayaşa kültürünün taşıyıcısı ve önemli ölçüde bu

19. Bilge Umar, **Türkiye'de Tarihsel Adlar,** İstanbul 1993, s. 717; Ahmet Ünal, **Hititçe-Türkçe/Türkçe- Hititçe Büyük Sözlük**, Ankara 2016, s. 474.

Asyatik halkın ardılları olan Paulikien yerleşimlerinde "p" harfi ve buna bağlı hece ya da kelimelerden oluşan yerleşim adları yoğunluktadır. Anadolu'nun bazı yörelerinde "selepir" serinlemek anlamında kullanılır.
"Selepür"ün etimolojik açılımı yanı sıra yörenin siyasal geçmişiyle de bağıntısını görmemiz gerekir. Bilineceği üzere, İskender İmparatorluğu'nun dağılışı sonrasında ortaya çıkan Hellenistik devletlerden biri de Selevkoslardır. Her ne kadar Selevkos/Selüisitlerin bu yörede köklü toplumsal-kültürel bir etkinliği olmasa da siyasal egemenliklerini sağlamak zorunluluğu nedeniyle bazı girişimlerde bulunabileceklerini anlamak zor değildir. Bunun pratik yöntemlerinden biri, askerî garnizonlar oluşturmak, bölgenin konumuna göre stratejik mevkilerde konumlanmaktır.

Resim 27: Selepür köyünden bir görünüm.

Erzincan ve Erzincan Ovası bir bütün olarak ele alındığında, ovanın batısında ve doğusunda hemen her dönem bu tür yapıların oluştuğu görülmektedir. Batıda Selüke ile buna mukabil ovanın doğusundaki Selepür'ün bu anlamda bölgede Selevkoslar adına siyasal egemenliğin iki mevkisi gibi görülebilir.

Yörenin İlk Çağ ve Hristiyanlık Dönemi yerleşim alanı ve dinî mekânları bugünkü köyün kuzey doğusunda, üzerinde yer aldığı dağın yüksek sekilerinde bulunmaktadır. Eski mezarlık verilerinden hareketle, Akkoyunlu Türkmen yerleşimi bulunmaktadır. Eski mezarlık verilerinden hareketle, Akkoyunlu Türkmen yerleşimi olduğu anlaşılmaktadır. Bunu kanıtlayan veriler ise köyün hemen kuzeyindeki alanda bulunan konut izleri ve eski mezarlıktaki koç heykelleridir.

Resim 28: Selepür köyünde sağlam kalabilmiş koç heykellerinden biri. En az üç koç heykeli maalesef kayıptır.

Resim 29: Kırmızı Ziyaret için yapılan hizmet binası.

Selepür - Kırmızı Ziyaret: Selepür köyünün kuzeydoğusunda Kırmızıtepe yükseltisi üzerindedir. Toprağının rengi nedeniyle "Kırmızı Ziyaret" olarak anılmaktadır. Mevkide ardıç ve meşe ağaçları örtüsü bulunur. Ziyaret noktasında kaynak suyu vardır ve çevreye uyumlu biçimde çeşme inşa edilmiştir. Bazı kitabesiz mezarların yer aldığı ziyaret oldukça bakımlı ve ziyaretçilerin ihtiyacına uygun olarak tanzim edilmiştir.

Resim 30: Kırmızı Ziyaret'ten güneyde Sansa Boğazının görünüşü.

Resim 31: Selepür köyü çevresinde bulunan koç heykelleri

Resim 32: Selepür köyü çevresinde bulunan koç heykellerinden birine ait kaide.

Kolukomu/Derebük Köyü ve Ziyareti: Halk arasında yine Türkçe, fakat Zazaca ağzı ile "Dere-jare" de denmektedir. Osmanlı kayıtlarında Kom olarak geçen köyün 1516'da 11 hâne 3 mücerred, 1591'de 50 nefer nüfusu vardır. Buğday, arpa, darı, pamuk, şıra, bal, meyve ve sebze üretilen köyün hâsılı 1516'da 9 000 akça iken 1591'de bu 24 000 akçe olmuştur. Günümüzde çoğu Malatya tarafından gelen Hüseyinli diye anılan sülâleye mensup aileler bulunmaktadır. Bilineceği üzere Anadolu'da Hüseyinli diye anılan birçok Türkmen cemaati bulunmaktadır. Köye bağlı ve yakınındaki bazı mezar ve ziyaret alanlarında Türkmen geleneğine uygun mezarlar bulunmaktadır.[20]

Resim 33: Kolukomu- Derebük Ziyareti kayası.

Kolukomu ya da Kulakomu (uyd. adı: Derebük) köyünün güneyinde yer alan bir vadi içerisindedir. Başta Kolukomu olmak üzere çevre yerleşimler tarafından ziyaret addedilmekte ve kurban kesiminde bu alan tercih edilmektedir. Yeterince ihtimam gösterilmeyen ziyaret alanının doğal dokusu korunmak kaydıyla düzenlenmesi ve ziyaretçilerin kalmasına uygun bir düzenleme yapılması gerekmektedir.

Resim 34*:* Kolukomu/Derebük Ziyareti'nde yer alan kayadaki oyuntunun kesit görünümü.

Resim 35: Kolukomu/Derebük Ziyareti'nde yer alan kaya. Gövdesindeki oyuntuyla dikkati çekmektedir.

20. İ. Miroğlu, **Kemah Sancağı ve Erzincan Kazası (1520- 1566),** Ankara 1990, s. 120; T. E. Şahin, **Erzincan Tarihi- 4**, s. 280.

Ziyaret alanı ve bu alanda bulunan özellikli bir kaya kütlesi doğal nedenlerle zamanla aslî yerinden kaymış görülmektedir.

Şavşek/ Esenyurt: Cibice Boğazı'na hakim bir konumdadır. Hormekli Aşireti'ne mensup bazı aileler tarafından iskân olunmuştur. Konar-göçer Türkmen aşiretlerine özgü inanç ve geleneklerin korunduğu yerleşimlerdendir. "Şavşek", benzetme yoluyla yapılan Türkçe kelimelerdendir. Köyün doğusunda çamlık bir alan ve Kargın'a kadar giden taş yol bulunmaktadır.

Resim 36*:* Kolukomu/Derebük Ziyareti'nde bulunan ve dallarına bez parçası bağlanan ağaçlardan biri.

Resim 37:Şavşek köyünde bulunan koç heykellerinden biri.

Kolukomu/Derebük- Mir Çeşme

Höyük: Erzincan'ın 40 km kadar doğusunda, Sansa Boğazı'nı ve Mutu mevkisini geçtikten sonra kuzeye yönelen yol üzerindedir. Yol, Kolukomu/Derebük üzerinden 1 km sonra sola dönülüp Selepür'e, sağa dönülünce Bulanık, Karacalar, Zurun vs. yönünde devam etmektedir. Bu yolun İlk Çağ ve sonrasında kullanılan kadim yolardan biri olduğunu kanıtlayan önemli bir kalıntı da Kolukomu/Derebük köyüne gitmeden, bugün İpek Yolu adı verilen yol üzerindeki bu höyüktür.

Resim 38: Kolukomu/Derebük-Mir Çeşme Höyük. Doğudan genel görünüşü.

Resim 39: Kolukomu/Derebük- Mir Çeşme Höyük'ün çevresindeki yerleşim alanında bulunan ve tümülüs karakterinde taş yığıntılarından.

Resim 40: Kolukomu/Derebük- Mir Çeşme-Höyük'ün yüzey keramik örnekleri.

Karacalar Kalesi: Kale, eski Karacalar'ın kuzeyinde yer almaktadır. Keşişlerin doğusunu teşkil eden büyük dağın (Ko'opil) güney etekleri üzerindedir. Yarı parçalanmış devasa bir ana kaya üzerindedir. Solunda ve sağında su kaynakları bulunmaktadır. Batı yakasındaki küçük vadiden akan su, şelale dokusuyla yerleşime doğal bir güzellik katmaktadır. Kale güvenlik açısından oldukça stratejik bir mevkidedir. Bulunduğu konum itibariyle Karacalar Vadisi'nin kuzeyinde gizemli bir görüntü arz etmektedir. Kalenin güneybatısında yaklaşık 50 m uzaklıkta iki adet dolmen tarzı kaya bulunmaktadır. Bunların biri üzerinde iki adet bohça biçiminde görsel bir unsur olduğu öğrenilmiştir. Ancak dondılaylar tarafından dinamitle patlatılmış ve biri zayi edilmiştir. Bu kayaların ritüelistik olduğu kanaatindeyiz.

Resim 41: Karacalar Kalesi.

Bölge öncelikle hayvancılık açısından elverişli bir niteliğe sahiptir. Karacalar, Sansa Boğazı'na hakim bir konumdadır. Batısında yaklaşık 5 km uzaklıkta Hınzoru[21] yerleşim alanı bulunmaktadır. Genel görünüm

21. Uyd. Adı: Pınarlıkaya.

ve elimizdeki verilere göre Hınzoru daha büyük bir yerleşim yeriyken Karacalar Kalesi daha küçük ancak güvenlik açısından çok daha elverişlidir. Kaya kütlesi konumunda olan bir tepenin üzerindedir. Kuzey güney doğrultusunda üst bir tabla niteliğinde taş zemin üzerine inşa edilen kale 50 X200= 1 dönüm

Resim 42: Karacalar Kalesi'nin hemen batısından akan çayın oluşturduğu şelale.

Resim 43: Karacalar Kalesi'nde yapılan kaçak kazılarla ortaya çıkarılan ve yapısı kısmen bozulan konut temeli.

Resim 44: Karacalar Kalesi'nin yüzey görüntüleri ve konut temel kalıntıları.

Resim 45: Karacalar Kalesi'nin içinde yer aşan traşlanmış taş sahın.

kadar yer işgal etmektedir. Bina kalıntılarının ortalama duvar kalınlığı 1m' dir. Kuzeyinde bir köşesi dik diğer uzantısı dairesel bir yapı bulunmaktadır. Burânın kule olma ihtimali vardır.

Ana kaya üzerindeki yapıların malzemesi kalenin kendi taşlarından oluşmuştur. Açık gri renkte ve oldukça serttir. Yüzeyde oldukça az keramik unsuruna rastlanmıştır. Roma Dönemi'ne ilişkin herhangi bir kalıntıya rastlanmamıştır. Urartu Dönemi'nde tahkim edilen kalelerinden biri olsa da, daha önceki döneme (Hayaşa) ait olma ihtimali vardır. Kalenin tarihsel geçmişine ilişkin nesnel bilgilere ulaşmak için detaylı kazı çalışmaları gerekmektedir

Resim 46: Karacalar köyü ve çevresi.

Kalede özgün olan unsurlardan biri ona kayanın güneyindeki dikili formdaki kaya çıkıntısında yer alan ve beyaz renkte bulunan bir resmin anlamı çözülmemiştir. Ancak üretim, bereket ve depolama sembolü olabileceği düşünülebilir

Karacalar Ziyaret: Karacalar köyünün doğusundadır. Ziyaret alanında su kaynağı ve yaşlı ardıç ağaçları bulunmaktadır.

Resim 47: Karacalar Ziyareti genel görünüşü.

Canbek Kalesi, Canbek Köyü ve Çevresi: Pelitli köyünün 5 km doğusunda, bugün terk edilen Canbek köyünün hemen batısında bulunmaktadır. Yüzey keramikleri çoğunlukla Roma Dönemi'ne ait olmakla birlikte daha önceki dönemlere tarihlendirilebilir bir yerleşim üzerinde tahkim edilmiş olması mümkündür. Yerleşim için gerekli su ihtiyacı kuzey batı ve kuzey yamaçlardan çıkan ve bazı pınarlardan giderilmiştir.

Yaklaşık 5 dönüm bir alanında yer alan kalenin çevresinde dış surlarına ait olduğu anlaşılan izler hâlâ görülmekle birlikte günümüze kadar gelememiştir. Yüzeyde görünür durumda olan, iç kale duvarları ve bazı yerleşimlerine ait yıkık duvar temellerine ait taş unsurlar oldukça dağılmıştır.

Resim 48: Canbek köyünden..

Resim 49: Canbek Kalesi.

Resim 50: Canbek Kalesi yüzey keramik örnekleri.

Resim 51: *Canbek Kalesi yerleşimine ait konut taş örnekleri.*

Resim 52: Canbek Kalesi içerisinde yapılan kaçak kazılarla ortaya çıkan ve deforme edilen duvar örneği.

Resim 53: Canbek mezrasının batısında, Canbek Kalesi'nin kuzeyinde bulunan mezarlık alanı.

Kalenin kuzeyinde kısmen sarp ve kayalık dağ silsilesi, bir anlamda yerleşimin doğal savunma hattı gibidir. Güneyde Sansa Vadisi'ni yüksekten görmektedir.

Terk edilen Canbek köyünün konutlarından bazıları kısmen ayaktadır. Bu konutlar yöreye özgü sarımtırak, işlenmesi kolay taşlardan inşa edilmişlerdir.

Canbek- Ardıçlı Ziyaret Yeri: Pelitli- Canbek arasında, yöre halkı tarafından kendisine özel/manevî anlam yüklenilen asırlık bir ardıç ağacı önemli ziyaret edilen mekânlar arasındadır.

Resim 54-55: Canbek ziyaret ardıcı. Gövdesinin orta kesminde çapı 6.40 cm' dir. En az beş asırlık bir geçmiş olmalıdır.

Resim 56: Değirmendere (Kemerikırık) Ziyaret mevki. Doğal kayaların altından pınar suyu çıkmaktadır.

Değirmendere Ziyareti: Erzincan'ın doğusunda, Mutu yakınında ve ana asfaltın hemen kuzeyindedir. Yöresel adı Kemerikırık'tır (Qemerixırx). Büklü Dede Ocağı ile ilintili bir rivayet bulunur. Eski zamandan beri yola gidip gelenlerin sağ salim gidip gelmeleri için ayrılırken dua etmeleri bir teamül olmuş, zamanla ziyaret kabul edilmiştir. Günümüz gurbetçileri de belli ölçüde bu geleneği sürdürmektedirler. *(Kaynak: Mehmet Taşdelen)*

Sırıklım Kilisesi: Erzincan'ın kuzeydoğusunda Bulanık köyünün kuzey doğusunda, Zurun (Derviş Cemalli) köyünün 5 km kuzeybatısındadır. Yöre halkı buraya da "Vank" demektedir. Ne var ki oldukça harap edilmiş eski ve fakat önemli olduğu anlaşılan dinî yapılar arasındadır.

Resim 57: Değirmendere mevkisinin batıdan görünüşü.

Resim 58 : Bulanık- Sırıklım Kilisesi haç taşlarından biri.

Resim 59: Bulanık - Sırıklım Kilisesi harabesi.

Azzi/Hayaşa coğrafyasında başkaca örneklerde görüldüğü üzere, Sırıklım Kilisesi de Ortodoks Bizans/Rum kilisesi yanı sıra süreç içerisinde Gregoryen kilisesiymiş gibi bir algı verilmeye çalışılan unsurların da eklemlendiği görülmektedir. Ancak, gerek Rum/Ortodoks gerek Gregoryen/Ermeni dışında bir inanç sahibi olduklarını ima eden şifremsi unsurlar da bunu teyit etmektedir. Nitekim alttaki yazı-çizi dokusuna sahip kitabeden de bunu anlamak kolaylaşmaktadır

Resim 60: Bulanık - Sırıklım Kilisesi çevresinde bulunan kitabe.

Resim 61: Sırıklım Kilisesi çevresinde bulunan ve sonradan ilintilendirildiği anlaşılan haç taşlarından bir.

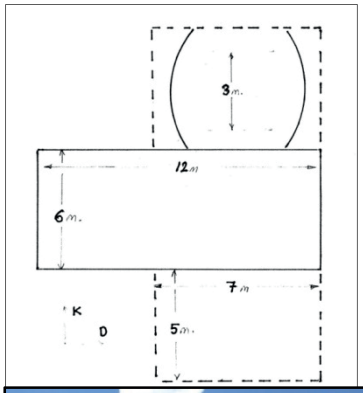
Resim 62: Bulanık - Sırıklım Kilisesi'nde bulunan taş objelerden biri.

Resim 63: Bulanık - Sırıklım Kilisesi

Resim 64: Bulanık - Sırıklım Kilisesi.

Resim 65: Sırıklım Kilisesi çevresinde bulunan mezar taşlarından biri. "Krikor dr (*) Bogos'un.. 1875"

Resim 66: Sırıklım Kilisesi harabesinin genel görünüşü.



Plan/Çizim 1: Sırklım Kilisesi.

Resim 67: Sırklım Kilisesi çevresi görüntüleri ve binaya ait bazı görüntüler.

Resim 68: Bulanık köyü ve çevresi.

Resim 69: Kavaklı Ziyareti.

Kavaklı Ziyareti: Zurun (Derviş Cemalli) - Dalav arasında yolun 1 km kuzeyinde Kavaklı Ziyareti bulunmaktadır. Anlatılanlara göre Hz. Hüseyin ve askerleri bu yörede gizlenmişlerdir. Yezit'in askerleri geldiğinde kınalı kekliklerden biri ağaç kovuğuna saklanan imamlardan birini işaret etmiş, bunun üzerine o kişiyi şehit etmişlerdir. Yöre halkının inanışına göre o kavaklar kesildiğinde kanamaktadırlar

KAYNAKÇA

A. Refik ; *Anadolu'da Türk Aşiretleri*, İstanbul 1930.

Ebu'l Gazi Bahadır Han; *Şecere-i Terakime*, (Haz. M. Ergin), İstanbul 1976

Gökalp, Ziya; *Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik İncelemeler*, Ankara 1968.

Gökyay, O. Şaik; *Dedem Korkudun Kitabı*, İstanbul 1970.

Gül, Abdulkadir; *Osmanlı Döneminde Erzincan Kazasında Ulaşım ve Haberleşme,* History Studies,Volume 3 / 1 2011.

Haydar Çelebi; *Haydar Çelebi Ruznamesi*, (haz. Yavuz Senemoğlu), Tercüman Yayınları, İstanbul – tarihsiz.

Heyet; *Üzümlü* (Cimin), Tarihsiz.

İnan**,** Abdulkadir; *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara 1968.

Kaşgarlı Mahmud; *Divan-ı Lügat'üt Türk,* (haz. Besim Atalay), Ankara 1991.

Miroğlu, İsmet; *Kemah Sancağı ve Erzincan Kazası* (1520- 1566), Ankara 1990.

Orhonlu, Cengiz; *Osmanlı İmpararatorluğu'nda Aşiretleri İskân Teşebbüsü,* İstanbul 1963.

Orkun, H. Namık; *Eski Türk Yazıtları,* İstanbul 1940.

Özgüç, Tahsin; *Altıntepe I-II,* TTK Yayınları, Ankara 1966- 1969.

Şahin, Tahir Erdoğan; *Hayaşa Bölgesi Tarihi, I-II ,* Ankara 2014.

Şahin, Tahir Erdoğan; *Anadolu'nun Tarihi Akışı İçerisinde Siyasi, Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Açıdan Erzincan Tarihi- I-II,* Erzincan 1985- 1987.

Şahin, Tahir Erdoğan; *Azzi/Hayaşa Bölgesi Efsaneleri,* Erzincan 2020.

Şahin, Tahir Erdoğan; *Erzincan Keleriç Köyü ve Akkoyunlu-Halveti Şeyhi Pîr Muhammed Bahaeddin,* Ankara 2017.

Şahin, Tahir Erdoğan; *Erzincan Tarihi, 1-5,* Berikan Yayınları, Ankara 2019.

Türkiye'de Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi- I, II, III, İstanbul 1941 – 1947.

Umar, Bilge; *Türkiye'de Tarihsel Adlar,* İstanbul 1993.

Ünal, Ahmet; *Hititçe- Türkçe/Türkçe- Hititçe Büyük Sözlük,* Ankara 2016.

MESNEVÎ'DE RUH VE BEDEN TASAVVURLARI

Prof. Dr. Ali YILDIRIM*

Ruhların aşağılanması, bedenler yüzündendir. Bedenlerin yüceliği, ruhlardandır! (CIV. 848)

Öz: Ruh ve ruhun bedenle olan ilişkisi felsefe, din ve diğer düşünce sistemlerinin sıklıkla üzerinde durdukları konulardan olmuştur. Ruhun ezelî ve ebedî olup olmaması, mahiyeti, bedene nispetle niteliği en çok tartışılan konulardan olmuştur. İslam dininin ruh anlayışında şüphesiz Kur'an'daki ayetlerin bağlayıcı bir yönü bulunmaktadır. Ancak bununla birlikte İslam çatısı altında da farklı düşünceler ortaya çıkmıştır. Özellikle tasavvuf anlayışı, ruhların ezelde yaratıldığı, Allah'ın "kendi ruhumdan üfledim" ayeti bağlamında ruhun ilahî bir tarafının bulunduğu düşüncesini ön plana çıkarmıştır. Buna karşı bazı İslam bilginleri, ruhun insanın ana rahminde, cenin hâlinin belli bir safhasından itibaren yaratıldığı tezini ileri sürmüşlerdir.

Mesnevî'de ruh beden ikilisi ve bunların birbiriyle olan münasebetleri ile ilgili olarak oldukça fazla beyitle karşılaşmaktayız. Mevlânâ'nın bazen akıl (akl-ı me'ad) ile birlikte değerlendirdiği ruhu, bedenin üstünde ilahi bir töz olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Yine ona göre, ezelde yaratılan, hatta Mutlak Varlık olan Allah'la birlikte olan ruhun, geçici bir süre aşağılık olan beden kalıbına girmesi söz konusudur. Mesnevî'de geçen hemen bütün kurgularda bedenin aşağılanıp ruhun yüceltildiği görülmektedir. Bu çalışma, Mevlânâ'nın söz konusu düşünceler bağlamında ruh ve bedeni, tecrübi âlemde gözlemlediği hangi nesneler ve olgular üzerinden kurguladığı üzerinedir.

Anahtar Kelimeler: ruh, beden, Mevlânâ, Mesnevî, şiirsel kurgu

SPIRIT AND BODY IMAGERY IN THE MATNAVI

Abstract: The relationship between the soul and the soul with the body has been one of the issues frequently emphasized by philosophy, religion and other thought systems. Whether the soul is eternal or not, its nature, and its quality in relation to the body have been among the most discussed issues. There is no doubt that the verses in the Quran have a binding aspect in the spiritual understanding of Islam. However, different opinions have emerged under the umbrella of Islam. Especially the understanding of Sufism has brought to the fore the idea that souls were created in eternity and that God has a divine side in the context of the verse "I blew my own soul". However, some Islamic scholars put forward the thesis that the soul was created in the womb from a certain stage of the fetal state.

We encounter quite a lot of couplets in Mesnevi regarding the soul-body duo and their

ORCID ID : 0000-0001-9228-6111
DOI : 10.31126: akrajournal.831180
Geliş tarihi : 25 Kasım 2020 / Kabul tarihi: 13 Aralık 2020
*Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

relations with each other. It is understood that Mevlânâ sometimes sees the spirit, which he considers together with the mind (akl-ı me'âd), as a divine substance on the body. Again, according to him, the spirit that was created in pre-eternity, even with God, the Absolute Being, temporarily enters the inferior body mold. In almost all fictions in the Mesnevi, it is seen that the body is humiliated and the soul is glorified. This study is about which objects and phenomena Mevlânâ constructs the soul and body in the context of these thoughts, and which I have observed in the experiential world.

Key Words: spirit, body, Mawlana, Matnavi, poetic fiction

Giriş

Beden ve özellikle ruhla ilgili olarak dinler ve felsefî ekoller, çok değişik düşünceler ortaya koymuşlar; buna bağlı olarak da değişik algılamalar oluşmuştur. Ruhun ezelî olup olmadığı ve ölümden sonra ebedî olarak var olup olmayacağı hususları en çok tartışılan konulardan olmuştur. Allah; "*Sonra onun neslini bir öz sudan, değersiz bir sudan yarattı. Sonra onu şekillendirip ona ruhundan üfledi. Sizin için işitme, görme ve idrak duygularını yarattı. Ne kadar az şükrediyorsunuz*!" (Secde 32/ 7, 9) demektedir. Bu ayete göre, insanın rahimde cenin olarak belli bir evresinden sonra ruha kavuştuğu anlaşılmaktadır. Yani ruhun ezeli olmayıp bedenleşmenin başlangıç aşamasında insana üflendiği belirtilmektedir. Ancak Sad suresi 71. ve 72. ayetlerde geçen "*Hani, Rabbin meleklere şöyle demişti: 'Muhakkak ben çamurdan bir insan yaratacağım. Onu şekillendirip içine ruhumdan üflediğim zaman onun için saygı ile eğilin.*'" (Sad 38 / 71, 72) mealindeki İlahî sözler, tasavvufta çok daha ön planda değerlendirilmiş ve bütün insanların ruhunun ezelde yaratıldığı düşüncesini ön plana çıkarmıştır. Yine mutasavvıflar, A'raf suresi 72. ayette geçen "*Elestü bi-Rabbiküm*" yani "*Ben sizin Rabbiniz değil miyim*? sözüne karşılık, ezelde bütün ruhların "*bela*" yani "*evet*" dedikleri mealindeki sözleri, ruhların ezelde yaratıldıklarına delil olarak sık sık dile getirmişlerdir.

Bütün bunların ötesinde tasavvufta varlık-yokluk düşüncesi, bilinenden çok daha kapsamlı ve ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Mutasavvıflar, yukarıdaki ayete binaen ezelde bir "ahitleşme meclisi"nden bahsederek ruhların da ezelde yaratılmış olduklarını savunmuşlardır; ancak yine onlara göre ezel meclisinin öncesi de mevcuttur. Bu, sonradan yaratılarak varlık kisvesine bürünmüş olan her şeyin ezelde Allah'ın bilgisinde olduğu gerçeğidir. Mutasavvıfların şiirlerinde ve değişik söylemlerinde de sık sık dile getirdikleri ilm-i İlahî; yeşil, dingin ve asude bir umman olarak tasavvur edilmiştir. Dolayısıyla bedene ve cisme göre bir öncelik payesi olan sadece ruhlar değil, varlık kisvesine giren her şey aynı zamanda ezelîdir, denilmiştir.

Ruhların Allah'ın bilgisinde olması ve ona ilahî ruhtan üflenmesi, insanda ve özellikle insanın ruh tarafında ilahî bir özün bulunduğu fikrini geliştirmiştir.

Benzer düşünceler Platon'un insan ruhuna dair düşünce ve tezlerine benzemektedir:

"Platon'a göre Tanrı'nın ruhundan bir parça olan ve Tanrı kadar ezeli olan ruh, idealar âleminde Tanrısıyla bir arada bulunurken şehvetin etkisiyle maddi nesneler âlemine ilgi duymaya başlamıştır. Bu ilgi sonucunda Tanrı, maddi nesneler âleminde bedeni yaratmış ve ruhu onda hapsedilmek üzere göndermiştir. Bu gönderme olayı Platon'un deyimiyle idealar âleminden maddi âleme düşme şeklinde olmuştur. Ruhlar, nesneler âlemine duyduğu ilgi sonucunda konuk olduğu bedenle ve dolayısıyla nesneler âleminin günahlarıyla, sevaplarıyla bir arada yaşayacak, ölümden sonra Hades'te hesaba çekilecek, ceza veya mükâfat görecektir. Bütün bunlar ruhun nankörlüğünün neticesinde Tanrı tarafından cezalandırılması anlamına da gelir." (Derbeder, 2007: 9).

Tasavvuftaki devir nazariyesine göre bütün varlıklar, Allah'ın nurundan yaratılan Nûr-ı Muhammedî'den silsile yoluyla zuhur etmiştir. Bu bir iniştir; ancak tekrar çıkış yaşanıp İlahî nura dönüş söz konusu olacaktır. Bunu mutasavvıflar, Ankebut suresi 57. ayette geçen "Her nefis ölümü tadacaktır, sonra *bize döndürüleceksiniz*." mealindeki sözlerle tevil etmektedirler. "Platon' un ruh anlayışı ile İslam'ın ruh anlayışı pek çok bakımdan benzerlikler göstermektedir. Müslüman düşünürlerin ruh teorileri de Aristoteles'ten ziyade Platon çizgisinde gelişmiştir. Zirâ Platon, ruhun ilâhî bir cevher olarak ezelî ve ebedî olduğunu söylerken Aristoteles, onun bedenle birlikte ortaya çıktığını savunmuş ve ölümden sonra ruhun ne olacağı konusunda açık ve kesin bir görüş belirtmemiştir." (Topakkaya, 2015: 45).

Kelam ilminin önemli temsilcilerinden olan Gazzalî de ruhun belki bilgi olarak ezelden beri var olduğunu; ancak onun yaratılmasının insanın beden hâlinin belli bir evresinden itibaren gerçekleştiğini savunmaktadır: "Gazalî, ruhların bedenler mevcut değilken var olamayacakları hususunda bazı aklî deliller getirmekte, bu izahta ferdî ruhların bedenlerde birtakım özellikler kazandıklarını, bu sebeple onların bedenlerde ve bedenlerden önce tek ve çokluk hâlde bulunmalarının imkânsız olduğunu söyler." (Bolay, 1988: 196).

Soyut ve derin düşünceler, anlatılması ve ifade edilmesi hemen kolaylıkla olan hâllerden değildir. Soyut ve derin düşünceleri anlatmada özellikle şairler dilin bazı imkânlarından yararlanmışlardır. Aslında dillerin de bu kavramları ifadede yetersiz kalması söz konusudur; ancak bir şeyi veya kavramı başka bir şey üzerinden, bir diğer söyleyişle soyut kavramların somut şeyler üzerinden anlatılması en yaygın üslup özelliklerindendir. Zihinde tasarlanan soyut kavramların somut nesnelerle desteklenmesi, çağrışım ve tasarımların oldukça artmasına sebep olmaktadır "Sanatçılar zihnindekilerin söze ya da yazıya aktarılması sırasında genellikle günlük, olağan dilin öğeleri kullanıldığı hâlde yeni yeni bileşimlerle onlara yüklenen yeni anlamlar, çağrıştırılan tasarımlar coşku ve duygulanımları da birlikte getirmektedir." (Aksan, 1993: 24).

Şair veya yazarın kişisel tasavvur ve tasarımları, şüphesiz beslendiği kaynaklar ve yaşadığı ortamdan izler taşımaktadır. Yaşadığı coğrafya ve sosyal çevre şairlere sonsuz kurgu imkânı sunmaktadır. Bu kurgular, genelgeçer anlayış ve kabuller olabileceği gibi, bunlar şairin zihin ve duygu dünyasından süzülerek meydana gelmiş örnekler de olabilmektedir. "Şair görmüştür, size de gösterir; gördükleri ona tesir etmiştir, o da intibalarını size nakleder; dinleyicilerin/okuyucuların hepsi de onun gibi şairdir." (Steal 1989: 39). "Zanaatkâr ve sanatçılar ister çekiç, fırça, kalem veya sadece elleriyle çalışıyor olsunlar, yaptıkları her şeyde bir içtenlik sergilerler. Sürekli çabalarıyla, nihaî amaçlarına ulaşacak ve tasarımlarını ebedileştirecek bir tarzda kendilerini ellerindeki işlerle aynileştirirler." (Arasteh, 2000: 19).

Mevlânâ'nın soyut bir kavram olan ruh ve onun mazharı olan bedenle ilgili tasavvurları oldukça geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Onun bu tasarımlarının çoğunlukla kendi zihin ve duygu dünyasının bir ürünü olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Şüphesiz yazılmış ve yazılacak bütün metinlerin öyle ya da böyle birbirlerinden etkilendikleri söylenmektedir. Esere yönelip yine de başka eserle bağı konusunu önemseyen "metinler arasılık" terimi ile ifade edilen bu kurama göre, önce yazılmış metinler direkt veya silsile yoluyla sonraki metinlerin oluşmasında etkili olmaktadır (Aytaç, 1999: 136). Mevlânâ'nın düşünce ve duygu dünyası üzerinde etkisinin çok olduğu söylenen Feridüddin-i Attâr ve Hakîm Senâyî'nin ruh ve bedenle ilgili söylemlerini Mesnevî ile kıyasladığımızda çok benzeşmediği görülmektedir. Sadece Attâr'ın bedeni bir yerde hırkaya benzetmesi ve yine başka bir yerde bedeni Nuh'un gemisine benzetmesi farklı ilgilerle Mesnevî'de karşımıza çıkmaktadır (https://ganjoor.net/attar/07.10.2020). Attâr, bir beytinde hırkaya benzettiği bedenini yokluk suyuna attığını ifade ederken, Mevlânâ, sürekli eskime illetine tutulmuş beden hırkasının durmadan yeniden yeniye yamandığından bahsetmektedir.

1. Hayvan Sembolleri

1.1. Ruh=kuş; beden=kuşun gölgesi

Ruhun kuşa, bedenin ise onun hapsedildiği kafese benzetilmesi yaygın kurgulardandır. Latif bir varlık olması ve göksel algı içermesi bakımlarından ruh, kuşlara benzetilmiştir. Hatta ölümden sonra üst âlemlere ait olan cennete uçarak gittiğine inanılması ve buna bağlı olarak ölüm için güzel adlandırma ile "uçtu" fiilinin kullanılması bunun neticesidir. Ruh, aşkın (müteal) olmak yönüyle zaman ve mekânın dışındaki âleme aittir; bu dünyadaki varlığı geçicidir. Ruh insanı yukarılara, ötelere çekerken; beden aşağılara, yere çeker. Mevlânâ, geleneksel olan bu kurguyu zaman zaman kullanmış olsa da, aldığımız örneklerde bedeni kuşun gölgesi olarak telakki etmiştir. Gölge metaforu, tasavvufta vehim ve hayal olarak tasavvur edilen varlığı sembolize etmede kullanılmıştır.

Yani varlığı Mutlak Varlık'a bağlı olan; ancak onunla iltisakli ve hulul içinde olmayan kesreti anlatmada orijinal bir benzetme özelliği arz etmektedir. Mevlânâ, insanın ruh yönünün ilahî boyutunu dikkate alarak onu Mutlak Varlık'ın bir nevi nuru olarak görerek, böyle bir benzetme yoluna gitmiştir. "Şarihler diyorlar ki bu misalde beyan edilen kuştan murat, Allah'ın esması ve sıfatıdır. Gölge ise onların mezahiri bulunan eşyadır." (Tahirül-mevlevi, 2014 ; C. I: 275).

"Nesil tohumunu çorağa dökünce uyanır, kendine gelir, hayalde ondan kaçar. O rüyadan elde ettiği baş ağrısı, sersemlik beden pisliğidir. Ah, o zâhirde görünen, hakikatte görünmeyen, aslı olmayan hayalden! Kuş havadadır, gölgesi yerde kuş gibi uçar görünür. Ahmağın biri, o gölgeyi avlamaya kalkışır, takati kalmayıncaya kadar koşar. O gölgenin havadaki kuşun aksi olduğundan; o gölgenin aslının nerde bulunduğundan haberi yok!" (C. I: 415).

"Peygamber ile varisleri olan velilerin dünyadaki halleri cebri, ahirete olan meyilleri ihtiyaridir. Kafirlerin ve cahillerin ise dünyaya meyilleri ihtiyari, ahirete karşı nefretleri cebridir" (Tahirül-mevlevi, 2014; C.II: 395).

"Zira her kuş, kendi cinsinin bulunduğu yere gider, bedeni, geride uçmaktadır, canı daha tez, daha ileri gitmekte." (C. I: 639).

1.2. Ruh=arı; beden=petek

Beden bizden var oldu, biz ondan değil, diyerek bedeni olumsuzladığı söyleminde Mevlânâ, bedeni bal peteklerine benzetmektedir. O, hazır, düzenli beden kalıplarının Allah tarafından tanzim edilerek insanın önceden yaratılan ruhuna mekân tayin edildiğini söylemektedir. Arı petek ikilisinin tamamlayıcı en önemli unsuru "bal"dır. Metinde arının karşılığı olarak kurgulanan ruh, bal karşılığı olarak bütün insanî erdemleri beden peteğine doldurmakla yükümlüdür. Sonuç olarak arının da, peteklerin de var olmasının yegâne gayesi bal yapmaktır. Burada peteğin edilgen bir katılımı varken ruha karşılık gelen arının etgen, dinamik katılımı söz konusudur. "Hazreti Pir, bu iki beyt ile hukema ile sofiyye arasındaki ihtilaflı bir meseleye işaret ediyor. Hukema ve felasife diyor ki, kalıp teşekkül edip mizaç kemal bulunca ruh da husule gelir. Sofiyye ise 'Allah ruhları, cesetlerden iki bin sene evvel yaratmıştır' hadisine istinaden ruhların hilkatinin cesetlerden mukaddem olduğunu söylerler. Bu böyle olunca ruhun var olması cesetten değil, cesedin zuhura gelmesi ruhtan olur." (Tahirü'l-mevlevi, 2014; C.II: 916).

"Şarap bizden sarhoş oldu, biz ondan değil... Beden bizden var oldu, biz ondan değil! Biz arı gibiyiz, bedenler mum gibi. Allah, bedenleri bal mumu gibi göz göz ev ev yapmıştır." (C. I.1809: 10).

1.3. Ruh=Salih Peygamber; beden= Salih Peygamberin devesi

"Allah devesinden ve içeceğinden çekinin" (Şems-13) ayetinin de alıntılandığı söyleminde Mevlânâ, Salih peygamberle devesinin kıssasından bahse-

dip hakikati göremeyen hırs sahibi kişilerin deveyi katletmesi üzerinden, maddeden manaya giden yolları izah etmiştir. Bu örnekte Mevlânâ, kötülüklerin ruha zarar veremeyeceği; ancak ruhun zahiri demek olan bedene zarar verebileceği hususunu dile getirmiştir. Burada, bedenin ruhun biniti olması ilgisini de dikkate almak gerekir. "Malumdur ki ruh âlem-i emirdendir; mana âlemine mensuptur. Beden ise topraktan mahlûktur ve maddidir. Onun için dünyadaki dertler mihnetler ayn-ı âleme mensup olup bedeni müteessir eder, ruh üzerine tesir yapamaz. Bunu anlatmak için Hazret-i Mevlânâ, Salih aleyhisselam ve devesini misal veriyor ve Semud kavmi beden mesabesinde olan deveyi yaraladı ve öldürdü. Ruh gibi manevi ve âli olan Hazret-i Salih'e bir şey yapamadı, diyor." (Tahirü'l-mevlevi, 2014: 1202).

"Ruh, Salih gibidir, ten de deveye benzer. Ruh vuslattadır ten ihtiyaç içindedir. Temiz ruha zarar vermenin imkânı yoktur. Allah yaralanmaz. Böyle ruha sahip olanlara kimse galip gelemez. Zarar gelse bile sedefe gelir, inciye değil. Temiz ruha zarar vermenin imkânı yoktur. Allah'ın nuru, kâfirlere mağlup olmaz. Can, toprağa mensup cisme, kötü kişiler incitsinler de Allah imtihanını görsünler diye ulaştı, bu yüzden cisimle bağdaştı, birleşti." (C. I: 2515).

Mevlânâ başka bir yerde ise bedeni diken arzusu içindeki deveye benzetmiştir. Şüphesiz diken de kuruluğu, akameti, acı verici yönleri ile dünyayı sembolize etmektedir. Leyla'nın aşkıyla bir deveye binip giden Mecnun ve geride kalan yavrusunun aşkıyla sürekli geri kaçan deve tezadı içinde anlatılan hikâyede Mecnun ruhu, deve ise bedeni sembolize etmektedir.

"Senin canın da arşın ayrılığı ile yoksulluğa düşmüş; teninse diken aşkıyla deveye dönmüş! Can, yücelere kanatlar açmada; ten, tırnaklarıyla yere sarılmada! Ey vatan aşkıyla ölmüş deve, sen benimle oldukça canım, Leylâ'dan uzak kaldı gitti!" (C. IV: 1545).

1.4. Ruh= Yunus Peygamber, tespih; beden= balık

Ruhun Yunus peygambere, onu yutan balığın da bedene benzetildiği bu kurguda, olumsuz görünenlerin ardındaki olumlu hâllere dikkat çekilmektedir. Gelenekte, cennette melekler gibi iken, insanoğlu işlediği günah neticesi yeryüzüne indirilerek bir nevi "tenzil-i rütbe" yaşamıştır. Bu durum ilk planda olumsuz gibi görünse de, insanoğlu meleklerden bile üstün payelere bu sayede ulaşabilmiştir. Yunus peygamberin balık tarafından yutulması da olumsuz gibi gözükse de birtakım aydınlanma ve bilinçlenmenin yaşanması için zaruri bir süreçti. Mevlânâ bunu, "pişti" kavramı ile ifade etmiştir. İnsanoğlu olumsuz gözüken beden kalıbına girerek ulvi, yüce âlemlerin sırlarına vakıf olabilmiştir.

"Yunus, balık karnında pişti. Yunus Peygamber, bu belâdan ancak tespihle kurtuldu. Balık karnında tespih etmeseydi kıyamete kadar o hapiste, o zindan da kalırdı. Yunus, balıktan Allah'ı tespih ederek halâs oldu. Tespih nedir? Elest gününün nişanesi. Eğer can tespihini unutursan şu balıkların tespihini dinle. Allah'ı gören Allah'a

mensuptur; o denizi gören, o balıktır. Bu cihan denizdir, ten balık, ruh da sabah nurundan mahcup Yunus. Yunus Allah'ı tespih ettiği için balıktan kurtuldu, yoksa hazmolur, yok olup giderdi." (C. II: 3140).

1.5. Ruh=horoz

Gelenekte "erken öten horozun başını keserler" atasözü üzerinden sabır ve buna bağlı kemâlâtın vurgulandığı görülmektedir. İnsanın bedeni ve ona bağlı olarak nefsi olumsuzlanarak vakitsiz öten horoza benzetilmiştir. Sabırsızlık ve yanılma insanı aşağılara çeken nefis ve bedenin hâlleridir. Oysaki ruh, bu hususlardan azade olduğu, ilahî bir hüviyet taşıdığı için asla yanılmaz.

"İçimizden biri yanılır da vakitsiz öterse o ötüşü ölümüne sebep olur. Vakitsiz "Haydin namaza" dememiz, kanımızı mübah eder. Masum olan, yanılmayansa ancak vahye mahzar olan can horozudur." (C.III: 3335).

1.6. Ruh= ayağı köstekli at; beden=yük

İnsanın uykudayken rüya âleminde gezen ruhu; uzaklara kaçıp gitmesin, kaybolmasın diye ayağına köstek vurulan at kurgusu ile verilmiştir. İnsanın bilincinin kapalı olduğu; ancak rüya âleminde gezen ruhun bir nevi bedenden ayrıldığı düşüncesi üzerine böyle bir benzetme yapılmış gözükmektedir. Beden ise yine olumsuz bir kurgu ile "yük"e benzetilmiştir. Yük, bir ağırlık, sıklet olmak yönü ile ruha külfet olarak görülmüştür.

"Can atlarını eğersiz kor; bu, "uyku ölümün kardeşidir" sırrıdır. Fakat gündüzün geri gelmeleri için ayaklarını uzun bir bağla bağlar. Tâ ki o çayırdan, onu geri çeke ve otlaktan yine yük altına getire" (C. I: 400).

1.7. Ruh=kuş=tarla faresi; beden/dünya=
kafes=kedi=delik=diken =deve(diken heveslisi)

Beden kafesine mahkûm edilmiş ruh kuşu, aynı zamanda kedi ile sembolize edilen dünyevi tehlikelerle karşı karşıyadır. Mevlânâ, ruh ve bedenle ilgili tasavvurlarını pek çok benzetme unsurunu iç içe vererek daha karmaşık bir kurgu içinde vermiştir:

"Kafes etrafında kedilerin toplanmış olduğunu görmüş, bir kuşa benzeyen ruhu, uçmaktan meyus olmuştu." (C.III: 3962). "Eğer bu söz, Calinus'a iftira ise cevabım Calinus'a değil. Bunu söylemiş olan kişiye. Çünkü bunu söyleyen nurlarla dolu gönle eş olmamıştır. Can kuşu, kedilerden " Hele durun bakalım" sesini duyunca delik arayan **fareye** dönmüştür. O yüzden canı, fare gibi bu dünya deliğini vatan tutmuş, yurt edinmiştir. Bu delikte yapılar yapmaya girişmiş, bu deliğe lâyık bilgilere sahip olmuştur."(C. III: 3975).

1.8. Ruh=atlı; beden=at

Gelenekte nefis zapt edilmesi zor binek hayvanlarına benzetilmiş olmakla birlikte, burada nefsin şahsında beden söz konusu edilmiştir. İnsanın mana yönü, birbirini zıt yönlere çeken iki güç olan ruh ve nefisle nitelendirilmiştir. Ruh, üst âleme mensup olmakla hep bir atlı, beden ise aşağılık âleme mensup olmak yönüyle bineğe benzetilmiştir. Ancak Mevlânâ'nın kurgusundaki atlı

yani ruh, attan inmeyi istemeyen, ona sıkı sıkıya bağlanmış nefsin tahakkümüne girmiş gözüküyor.

"İşte güzel sözlü hakîm, tenden inmeyen atlıya bu yüzden lânet etmiştir." (C. IV: 1556).

1.9. Beden=binek

Bedenin binek hayvanı olması kurgusuna devam eden Mevlânâ, şeytanın bu binek hayvanının sürekli beslenmesi, semizlemesini salık verdiğinden bahsetmektedir.

"Fakat Şeytan, sakın sakın bundan pişman olur hüzne düşersin. Bedeninden bu hevesleri giderir, bunları eritirsen çok pişman olur derde düşersin. Şunu ye hararet verir, mizaca devadır; şunu da faydalanmak için iç, ilaçtır. Hem de şu niyete düş. Bu **beden binektir**, neye alıştıysa vermek, daha doğru bir iştir. Sakın açlığa alışma; sıhhatin bozulur, beyninde, kalbinde yüzlerce illet meydana gelir' der." (C. V:150).

1.10. Ruh= sabah yeli; beden=bayraktaki aslan şekli

İlginç bir kurguda, aslında canlı olarak gördüğümüz varlıkların hareketini sağlayan ve görülmeyen bir güçten bahsedilmektedir. Sabah yeli, genellikle "nefha-i ilahî" olarak benzetmelere konu edilmektedir. Yani görünenin arkasındaki görünmeyen itici güç. Dolayısıyla varlıktaki devinim ve hareketin kendilerinden kaynaklanmayıp, görünmeyen bir hâkim gücün etkisi ile oluştuğu gerçeği dile getirilmiştir. Yine metindeki "cenup rüzgârı" ibaresi, Hz. Peygamber'in "Rabbimin nefesinin Yemen yönünden geldiğini hissediyorum" hadisine de bir göndermedir.

"Bayraklardaki aslanların hareketi, gizli bir yelin varlığından haber verir. Yeller esmeseydi ölü aslan havada nasıl olur da hareket ederdi? Aslanın hareketlerinden rüzgârın sabah yeli, yahut cenup rüzgârı olduğunu anlarsın; bu hareket, o gizli rüzgârı anlatır. Şu beden de bayraktaki aslana benzer; düşünce onu her an oynatır durur!" (C. IV: 3050).

2. Nesne-Eşya Sembolleri

2.1. Ruh= bedende diken; beden=kafes

İnsan bedeninin ruh kuşunun hapse düştüğü, esir kaldığı kafese benzetilmesi yaygın kurgulardandır. Nasıl ki kuşun kafese girmesi kendi iradesi ve ihtiyarı ile değilse, ruhun da bu dünyaya gelmesi ve beden kafesine girmesi kendi irade ve ihtiyarı ile değildir. Bu durumun kırılganlığı pek çok metinde dile getirilmiş; naz makamından Allah'a sızlanma ve şikâyetler söz konusu edilmiştir. Ancak bu kafes hayatının ebedî olmayıp geçici olması en önemli teselli kaynağı da olmuştur. İrfan sahipleri bu beden kafesinden "ölmeden önce ölerek" kurtulma yolunu aramışlardır. Ruhun enaniyet, kibir, hırs, tamah gibi hâllere düşmesini Mevlânâ, bedene saplanan diken olarak kurgulamıştır. Kısacası

olumsuz vasıflardaki ruh, nefis derekesine inerek beden için bir yük ve acı verici unsur olmaktadır. Diken hem acı verici hem de kuru olması hasebiyle sonuçsuzdur.

"Halkın, bir kişiyi ululamasının ve halk tarafından parmakla gösterilmenin kötülüğü. Ten kafese benzer. Girenlerin, çıkanların, insanla dostluk edenlerin aldatmasıyla can bedende dikendir." (C. I: 1848).

2.2. Ruh(manasız)=kındaki tahta kılıç; beden=kın

Yine manasını kaybetmiş, bedenin tahakkümü ile aşağılara yönelmiş ruh, kın içindeki tahta kılıca benzetilmiştir. Tahta kılıç ile muharebe kazanmanın imkânı yoktur. Bu dünya, bir imtihan yeri ve aynı zamanda bir savaş alanıdır. Kişinin nefsine bağlı olarak pek çok düşman askeri vardır; bunlarla zayıf, aşağılara meyilli ruh hassası ile mücadele etme ve galip gelme söz konusu değildir. Ruh hassası potansiyel olarak herkeste vardır; ancak onu dinamik hâle getirmek, tezkiye etmek, nefis mücadelesinin olmazsa olmazıdır. "Yani kın içinde tahta kılıcı andıran manasız kılıcı kıyamet hengâmesine götürme. Tahta kılıç muharebede işe yaramadığı gibi manasız ruh da mahşerde iş göremez. Onun için daha burada iken ruhunu muayene et de mahiyetini iyice anla." (Tahirü'l-mevlevi, 2014; C. II: 426).

"Bu cisimde mânasız can; hilâfsız, kılıf içinde tahta kılıç gibidir. Kılıfta bulundukça kıymetlidir. Çıkınca yakmaya yarar bir alet olur. Tahta kılıcı muharebeye götürme, ah u figana düşmemek için önce bir kere kontrol et." (C. I: 710).

2.3. Beden=zırh

Bedenin savaş meydanında kişiyi koruyucu zırha benzetilmesi ilginç gözükmektedir. Görüntüde sağlam, kuvvetli, sarsılmaz olan zırh nasıl ki sıcağın ve soğuğun etkisini kıramazsa, bedenin de varlığına, zahiren sağlam ve kuvvetli görünmesine rağmen ruhî tekâmül olmadığında hiçbir "kıymet-i harbiyesi" olmayacaktır. Sıcak ve soğuk hassalarının, bedenin nefsani arzu ve isteklerini sembolize ettiği gerçeğine de dikkat edilmeli!

"Bedenin hasta oldu mu sana ilaç aratır, kuvvetlendi mi seni şeytanlaştırır, bir put hâline sokar. Şu sitemlerle dopdolu olan bedeni bir zırh bil; ne kışa yarar ne yaza."(C. VI: 1405).

2.4. Ruh(olumsuz anlamda beden)
=toprak=kırık zar; ruh=topraktaki tuzla

Terbiye ve tezkiye edilmeyen ruhların, bedenlerin toprak olması gibi bir olumsuzluğa evrileceği söylenmektedir. Mevlânâ, yine bu hâldeki ruhların tavla oyunundaki kırık zarlar gibi bir işlevinin ve yapıcılığının olamayacağı kurgusunu yapmaktadır. Bununla birlikte tasfiye ve tezkiye edilen ruhların arınarak ve saflaşarak toprak içindeki tuzlar gibi olduğu tasarımında bulunmaktadır. Bilindiği gibi toprak içinde olmasına rağmen tuzun, iyi bir arındırıcı ve tedavi edici yönü bulunmaktadır.

"Şu hâlde büyükler, bu sözü boş yere söylemediler: Temiz kişilerin cisimleri de, can gibi saftır. Onların sözleri de nişanı olmayan ve bir kayda gelmeyen can olmuştur, nefisleri de, suretleri de. Onlara düşman olanların canları ise sırf cisimdir. O düşman, tavla oyununda kırılmış zar gibi faydasızdır, ancak bir addan ibarettir. Düşman toprağa girdi, tamamı ile toprak oldu. Bu ise tuzlaya düşüp tamamı ile arındı. O tuz, öyle bir tuzdur ki Muhammed, ondan maslahat kazanmış, o yüzden melih sözü fasih olmuştur." (C. I: 2000).

2.5. Ruh=ayak; beden bukağı, bağ

Gelenekte aklın esas anlamı olan bağ ve köstek yönüne özellikle vurgu yapılmaktadır. Akıl mutlak manada olumsuz değildir; ancak tasavvufta hakikate ulaşmak akıl ile mümkün değildir, anlayışı söz konusudur. Yani yola akılla çıkmış bile olsan yolculuğun ileriki safhalarında aşk atına binmek gerekmektedir. Ruh ayağına bağ olan, muhtemelen akıl bağıdır.

"Can ayağından ten bukağısını çıkar da meclis etrafında dönüp dolaşsın." (C. II: 1945).

2.6. Ruh= el, kol, vücut; beden=elbise yeni, eski hırka

Dış iç, zahir batın, kabuk öz ikilileri insanın madde ve mana yönünü sembolize etmede yaygın benzetmelere konu olmuştur. Mevlânâ da insanın beden yönünü bazı giysilere benzetmiştir. Bedeni sürekli yırtılan veya yırtılmaya mahkûm hırkaya benzetmiştir. Bu, aynı zamanda insanın beden yönünün ve dünyevi hayatının kırık döküklüğünü; yani kâmil olmadığını, olamayacağını vurgulamaktadır. Bedeni beslemenin, hırkayı yamamak kurgusu ile verildiği görülmektedir.

"Cisim zahiridir, ruhsa gizli. Cisim yen gibidir, ruh el gibi." (C. II: 3250).

"Yamacılık dediğin nedir? Su içmek, yemek yemek; bu yamalarla köhne hırkanı yamar dursun! Bu beden hırkası daima yırtılır; sen de bu yemekle, içmekle onu yamarsın!" (C.IV: 2553).

2.7. Ruh=ayak; beden= dar ayakkabı-mest

Ruh ve bedenle ilgili ilginç benzetmelerden birisi de yine bir tür giysi olan ayakkabı sembolü ile kurgulanmasıdır. Dar ayakkabı imajı, sıkıntı ve eziyetin göstergelerindendir. Ruhun bedenin tahakkümünden azade olması, insanın ayağını sıkan ve vuran ayakkabılarını çıkardıktan sonra ferahlaması kurgusu ile verilmiştir. Uyku âleminde ruhun bedenden kısmî olarak azat olması, daha önceki bir kurguda ayağı köstekli ata benzetilirken, burada gece yatarken ayaktan çıkarılan ve sabah tekrar giyilen dar ayakkabı sembolü ile verilmiştir.

"Uyuman, o dar ayakkabıyı çıkarmana benzer. Uykuda bir müddet ruhun, bedenden kurtulur." (C. III: 3552).

"Ten, ruhun elbisesine benzer, bu el de ruhun elinin yenidir, bu ayak da ruhun ayağına giydiği mesttir." (C. III: 1609).

2.8 Ruh= kuşluk güneşi; beden=gece

2.8.1. Ruh (hakikatsiz)= kuma ekilmiş tohum, köpeğin önündeki saman, eşeğin önündeki kemik

Ruhun kuşluk güneşine benzetilmesinin karşısında bedenin gece ile sembolize edildiği kurguda, Mevlânâ ilginç benzetmeler yapmaktadır. Gelenekte gündüz olumlu durumların, gece ise olumsuz durumların göstergesi olmuştur. Ona göre tezkiye edilmemiş, kemâlâta ulaşamamış ruh, "kuma ekilmiş tohum", "köpeğin önündeki saman" ve "eşeğin önündeki kemik"e benzetilmiştir. Kısacası sonucu akamete uğrayan, mantıken uyumsuzluk ve uygunsuzluk içeren olay ve olgular üzerinden bir kurgulama yapılmıştır.

"Bu kuşluk çağının güneşi o, gökten doğdu da gece gibi olan tene 'Seni Rabb'in terk etmedi' dedi. Belanın ta kendisinden vuslat meydana geldi; 'Sana darılmadı da' sözü de o tatlılıktan zuhur etti. Esasen her söz bir halete alâmettir. Hâl ele benzer, söz de alete. Kuyumcunun aleti, kunduracının elinde kuma ekilmiş tohuma döner. Çiftçinin yanında kunduracının aleti, köpeğin, önünde saman, eşeğin önünde kemik gibidir." (C. II: 300).

2. 9. Ruh=nefes, nefha; beden= kamış, ney

2.9.1. Ruh= inci; beden= dar sadef

Bilindiği gibi Mevlânâ, Mesnevisine "ney" metaforu ile başmaktadır. Orada ney'in ezelî serüveni uzun uzun tasvir edilmektedir. Allah'ın Kur'an'da 'Ona kendi ruhumdan üfledim"(Sad-72) demesinin de ilgisi ile ney'in içine üflenen nefesin ruh ile karşılandığı bu örnekte, beden pek çok çetin ameliyeler geçirerek mükemmel bir çalgıya dönüşen ney'e benzetilmiştir. Böylece ruhta ilahî bir boyut olduğuna da göndermede bulunulmuştur. Devamında ise Mevlânâ, yine dar mekân ve içindeki nesne ile ilgili olarak ruhu inci ve inciyi saran kabuğu da bedene benzetmektedir. Burada da sadeften kastın inci olduğu, kabuğun ise buna bir araç olduğu vurgusu yapılmıştır.

"Allah lütfuyla 'Ben insana ruhumdan ruh üfürdüm' sırrına mazharım… Kamış gibi olan tenden ayrılırsam yalnız Allah nefesi olarak kalırım. Allah'ın nefesi, bu tene gelmesin de inci de bu dar sedeften kurtulsun artık." (C. III: 3935).

2.10. Ruh=alev-nur; beden=kandil-mum

Ruhun letafeti, var olmasına rağmen görünmemesi gibi hususlara bağlı olarak ışık ve aleve benzetilmesi yaygındır. Klasik Türk şiirinde de karşılaştığımız önemli kurgulardan birisi insanın yanan bir muma benzetilmesidir. Mum kısmı bedene, alevi yüze, dumanı saçlara, can/ruh ise mumun içindeki fitile benzetilmiştir. Mevlânâ'nın kurgusunda ruh, fitil yerine aleve/nura benzetilmiş ki bu, yanan fitilin neticesidir. Mum, mumluk vasfını ancak yandığı zaman yerine getirmiş olur. Tasavvuftaki, varlığı yok ederek, hakikate ulaşmak; mumun yanarak erimesi ve erirken ortalığı aydınlatması, yani nura evrilmesi ilgisi ile söz konusu edilmektedir. Beden mumunu ne kadar yakarsan, ruh ışığını o kadar parlatırsın!

"Geceleyin her eve bir kandil, bir mum korlar ve onun ışığıyla karanlıktan kurtulurlar ya... O kandil, bu tene benzer, nuru da cana. Kandil, fitile, şuna buna muhtaçtır. Bu duyguların o altı fitilli kandili, umumiyetle uykuya, yemeye, içmeye dayanır... o kandilin temeli, bunlardır. Yiyip içmeden, yatıp uyumadan yarım nefeslik bir zaman bile yaşayamaz; fakat yiyip yatmakla da yaşayamaz! Fitili, yağı olmadıkça bakası yoktur; fakat fitille, yağla da vefası yoktur." (C. IV: 425).

"Beden mumu şu görünen mumun aksinedir; yok oldukça can nuru artar. Bu ebedi ışıktır, mumsa geçici. Can mumunun alevi, Allah'a aittir." (C. V: 680).

2.11. Ruh= eli kılıçlı deli; beden=kılıç

Ruhunu tezkiye edememiş kişinin ne yaptığını bilmeyen bir deliye benzetildiği kurguda, beden ise o delinin elindeki kılıca benzetilmiştir. Aklî melekesi yerinde olmayanların elindeki silah, her zaman için tehlikeler arz eder. Bu durum sürekli bir tedirginlik hâli doğurur; zira geleceğe ve olacaklara dair bir teminat yoktur. Oysaki tehlikeli ve zararlı gözükenler iyiye ve güzele kanalize edilirse bilakis mükemmel sonuçlar ortaya çıkar. Beden nefsani isteklerin hükmü altında bulunduğu müddetçe, ruhu da bozarak onun süfli istikametlere gitmesine sebep olur.

"Onun canı delidir, teni de elindeki kılıçtır; o çirkin huylunun elindeki kılıcı al!" (C. IV: 1440).

2.12. Ruh= mektup içeriği; beden=padişaha gönderilen mektup

Bedenin üst makamlara yazılan bir mektuba benzetildiği örnekte ise mektubun mahiyeti ve muhteviyatı ön plana çıkmaktadır. Zira sultana veya üst makamlara yazılan mektuplarda üslup çok önemlidir. Eğer lâyıkı veçhile bir üslup ve hitap kullanılmadıysa, faydası bir tarafa zararı olacak bir iş yapılmış olur. Bedenin bu manada onu halk edenin istediği doğrultuda tanzim edilmesi, eğitilmesi gerekmektedir. Eğer buna riayet edilmedi ise mutlaka yeniden düzenlenmesi gerekmektedir.

"Sözü kısa kes de padişaha mektup yazıp gönderen köleyi anlat! O köle, nazenin padişaha savaşla, varlıkla, kinle dolu bir mektup yazıp gönderir**.** Kalıbın, cesedin mektuptur, ona dikkat et, padişaha lâyık mı, değil mi? Bir anla da sonra gönder" (C.IV: 1440).

"Bir bucağa git, mektubu aç, oku... Bak bakalım, içindeki sözler, padişahlara lâyık olan sözler? Lâyık değilse o mektubu yırt, çaresine bak, başka bir mektup yaz! Fakat ten mektubunu açmayı kolay sanma. Yoksa herkes gönül sırrını apaçık görürdü! Bu mektubu açmak ne güçtür, ne sarptır! Erlerin işidir bu, çocuk işi değil! Hepimiz, fihriste kani olmuş kalmışız; çünkü heva ve hevese, hırsa bulaşmışız!" (C. IV: 1565).

2.13. Ruh= güneş; beden=kar

Zıtlık düşüncesi içerisindeki bu kurguda, bedenin geçiciliği veya üst güç karşısındaki acziyetine vurgu yapılmıştır. Güneş kar zıtlığı ile ruh karşısındaki bedenin pozisyonu söz konusu edilmiştir.

"Malla beden, hemencecik eriyip giden kardır. Fakat satılığa çıkarılınca onların alıcısı Allah'tır." (C. III: 4115).

2.14. Ruh= tutsak; beden=zincir, delik(zindan)

Esaret, mahkûmiyet kavramları ile azade olan ruhun beden zindanına hapsedilmesi kurgusu sık sık karşımıza çıkmaktadır. Genellikle göklerde azade uçan ruh kuşunun beden kafesine kapatılması şeklinde görülen benzetmeler, burada zincire vurulmuş mahkûm kurgusu ile tasarlanmıştır. Bu benzetmeye dünyevi mal mülkün sembolü olan altın da dâhil edilerek altın zincir benzetmesi yapılmış gözükmektedir. Darlık ve sıkıntının önemli göstergelerinden olan delik metaforu da ruhun sıkışıp kalmasının bir göstereni olarak kullanılmıştır.

"Bu kaynağın malı, mülkü, atlası, çabuk yürüyüp giden cana bir zincirdir. Buna kapılan, şu altın zinciri gördü de kapıldı, ruhu bir delik içinde kaldı, ovalara çıkamadı." (C. VI: 243).

3. Kişi-Vücut Azası Sembolleri

3.1. Ruh=çocuk; beden=ana

Zahir bâtın, kabuk öz ilgileri bağlamında beden bir ana, ruh ise o ananın karnındaki bebeğe benzetilmiştir. Beslenme her ne kadar bedenle ilgili kılınsa da ruhun da beslenmeye ihtiyacı vardır. Dolayısıyla ruh, ana karnındaki çocuk gibi dar ve sıkıntılı mekânda ise de aynı sıkıntılı yerden beslenmektedir. Doğmak, bir ferahlık ve rahatlama gibi görünse de aslî vatandan ayrılan ruh, bir nevi gurbete düşmüştür. Aynı zamanda her doğum, içinde bir ölümü potansiyel olarak barındırmaktadır.

"Cisim âlemindeyse cisimdeki hallerden, ruhun halleri de anlaşılır. Vücut da ana gibi can çocuğuna gebedir. Ölüm, doğmak derdi ve kıyamettir." (C. I: 3510).

"Beden, insanı besleme hususunda anaya benzer ama sana yüz düşmandan daha düşmandır."(C. VI. 1404).

3.2. Ruh=ışık, ziya; beden= hırsız

Su ve toprağın karışımı olan beden, ruhu aşağılara çeken, onu madde bağıyla bağlayan bir ağırlıktır. Buna karşılık ruh ise bir ışık, yani nurdur. Mevlânâ bedeni, gerçekte kendisine ait olmayanı haksız yere çalan/alan bir hırsız kimliğinde tasavvur etmektedir. Tamamen zulmete bürünmüş olan dünya gecesinde tek yol gösterici olan ruh ışığı, beden hırsızı tarafından çalınmıştır.

"Çünkü bedenlerimiz olan bu su ve toprak, bu balçık, münkirdir. Canların ziyasının hırsızıdır." (C. II: 2960).

3.3. Ruh=ülke; beden=asker

Asker kelimesinin kavram alanı içine cebir, güç, zorlama, çokluk, işgal etmek gibi çağrışımlar girmektedir. Bu durum, tamamen bir yağmalama ve talan etme hâlidir. Bedenin bu ilgilerle yağmacı askerlere benzetilmesinin karşısında, ruhun da yağmalanan ülke olduğu açıktır. Aslında yağmacı askerlere benzetilenler, bedenin isteklerini yerine getiren hırs, tamah, kibir gibi emir kullarıdır.

"Dişine "Ona bir ceza ver" dese bir de bakarsın ki dişin, kulağını çekip burmaya başlar! Tıp kitabını aç da hastalıklar bahsini oku... Ten askerinin neler yaptığını gör! Mademki her şeyin canının canı odur, canın canıyla düşmanlığa girişmek kolay mıdır?"(C. IV: 795).

3.4. Ruh/akıl=Musa Peygamber; beden= Firavun

Bedenin olumsuz, ruhun ise olumlu kılınması Firavun ve Hz. Musa karşıtlığında kurgulanmıştır. Hakikatin temsilcisi Hz. Musa'nın ruhun ebedî doğruluğunu temsilen kullanılmasının karşısında, bir gerçekliği olmayıp yok olup gidecek beden, bâtılın göstergesi olan Firavun tiplemesi ile karşımıza çıkmaktadır. Bu benzetmeden, bedenle ruhun hiçbir zaman bir imtizaç, bir uyum içinde olamayacağı da vurgulanmıştır. Bâtıl olan nasıl ki hakikatin görünmesini engellerse, beden de hakikate bir perdedir.

"A aşağılık kavim, siz, ten Firavun'unun dostusunuz; onun için Nil size kan görünmede. Hemencecik akıl Musa'sına dost olasınız kan görmez, ırmak suyunu görürsünüz." (C. IV: 3253).

3.5. Ruh=kumandan; beden=askerler

Bedenin ve onun isteklerinin askere ve askerlere benzetilmesi, Mesnevî'nin değişik birkaç yerinde geçmektedir. Şüphesiz hemen her kurguda farklı rollerle pay biçilmektedir. Ruhsuz bedenin veya ruhun tezkiye edilmediği bedenin başsız, bir nevi sürü hâlindeki askerlere benzetilmesi ilginçtir. Bir ordunun nizam ve düzeni başındaki kumandan ve kumandanlarına bağlıdır; kumandan yoksa görev taksimi ve görev bilinci olamayacağı için bir kargaşa, düzensizlik ve bunun sonucu bir mağlubiyet kaçınılmazdır. Dolayısıyla terbiye ve tezkiye edilmiş ruh kumandanı, emrindeki beden askerlerini bir düzene sokup hedefine ulaştıracaktır.

"Askerin aslı kumandandır. Kumandansız kavim, başsız bedene benzer!" (C. IV: 1994).

3.6. Ruh=efendi; beden= hizmetçi

Ruhla beden arasındaki üst ast ilişkisi her zaman karşımıza çıkmaktadır. Bedenin yere bağlı olarak aşağılığı, ruhun ise maveraya ait olmasından kaynaklanan bir yücelik ve üstünlüğü söz konusu edilmiştir. Mevlânâ, Hz. Âdem'in yaratılması ile meleklerin canından da öte bir can yaratıldığını, dolayısıyla meleklerin canının Hz. Âdem'in canı karşısında bir hizmetçi gibi kaldığını anlatmaktadır. Ancak bu söyleminde Mevlânâ, bedenin, ruhun hizmetçisi olduğu gerçeğini de dile getirmektedir. Böylece bedenî faaliyetleri bir hizmetçinin somut hizmetleri mesabesinde görmektedir.

"Kutluluktan o canı gördüler, ten gibi o ruha hizmetçi kesildiler."(C. VI: 154).

4. Bitki-Ağaç Sembolleri

4.1. Ruh= sararmış yaprak; beden=yaprağı besleyen ağa

Yaprak veya meyve bir ağacın nihaî sonucudur; yani ağacın var olma se-

bebi yaprak ve meyvenin zuhura gelmesidir. Bunu ikmal ettiğinde ağaç, varlığını kemâlâta ulaştırmış olur; ancak ruh yaprağına karşılık bedeni temsil eden ağaç gövdesi, yeterince su ve gıda almazsa yapraklar sararacaktır. Bedenin ruhu besleyen kanallarının kapatılması, tıpkı gerekli besini almayıp yapraklarını kurutan ağaç misalidir.

"Yüz binlerce bülbülle kumru ötüşmeye başlar; sessiz cihanı sesle doldurur. Ruh yaprağını sararmış, kararmış bir hâlde görüyorsun da padişahın gazabından yine haberin yok. Padişahın güneşi itap burcunda olunca yüzleri kebap gibi karartır." (C. II: 1595).

4.2. Ruh=kuş; beden=kuşun uçtuğu kuru bir ağaç

Kuş ağaç ikilisi ile yapılan bu kurgulama, bu ikilinin hangi şartlarda uyumlu, hangi şartlarda ise uyumsuz olacağı anlatılmaktadır. Kuşları ağaçlara çeken onun yemyeşil olması, meyvelerle dolu olması ve kuşun onda barınabilmesi imkânlarına göredir. Eğer bir ağacın dalları ve yaprakları kurumuş, onda meyveden iz işaret yoksa kuşun ona konup onda konaklaması için bir sebep kalmamaktadır. Dolayısıyla beden, ruhu besleyecek olan kaynaklardan mahrum kalmışsa ruhun onda barınmasına imkân yoktur.

"Şimdi kulak ver de dinle: Aşk, âşıkı liften örme ipliklerle bağlamış, sürükleyip getirdi. Sadr-ı Cihan'ın yüzünü görür görmez sanki can kuşu, bedeninden uçup gitti. Bedeni kuru bir ağaç gibi kalakaldı; tepesinden tırnağına kadar buz kesildi!" (C. III: 4615).

4.3. Ruh=ekin

Ruhun ekine benzetildiği bu tasarımda, onun için en elzem olan suya vurgu yapılmaktadır. Su olmadan bir ekinin yeşerip ürün aşamasına geçmesinin imkânı yoktur. Ruhun beslendiği su ise, kevser somutlamasında ilahî rahmet damlalarıdır; ruh eğer Allah'ın ilahî rahmet feyizlerinden beslenmezse varoluş sebebini hiçbir zaman gerçekleştirmeyecektir.

"Cevherleri gizli olan can ekinleri için de Kevser suyuyla dolu rahmet bulutları var. Susuz kal, susa da sana " Onları Rableri sular " hitabı gelsin…" (C. III: 3217).

4.4. Ruh=ağaç; beden/ölüm=yaprak

Yukarıda bedenin ağaca, ruhun ise o ağacın nihai sonucu olan yaprağa benzetilmesi kurgusu, bu örnekte tam tersi bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ağaç, kendi yaratılışına uygun olan bütün nüveleri içinde barındırmaktadır. Yani ağaç, bir çekirdek, bir fidan iken de bütün dalları, yaprakları ve meyvelerini potansiyel olarak varlığında barındırır; zaman içinde uygun şartlar gerçekleştikçe bu potansiyelini ortaya çıkarır. Ancak bu dönüşümün son kertesi yaprakların kuruyarak dökülmesidir. Ağaç, kalıcıdır; ancak ağaca nispetle yapraklar açar, gelişir, sararır ve dökülür. Ruh da kalıcıdır, ruhun nüfuz ettiği beden ise bir yaprağın açıp, gelişmesi ve sararıp dökülmesi gibi, bu aşamalarını tamamlayarak yok olacaktır.

"Gördüğün, ölümün yüzü değil, kendi çirkin yüzün, canın ağaca benzer; ölüm, yaprağıdır. İyiyse de senden yetişmiş, yeşermiştir, kötüyse de. Hoş, nahoş; gönlüne gelen bir şey, senden senin varlığından gelir." (C. III: 3442).

5. Mekân Sembolleri

5.1. Ruh= hakikat definesi; beden=haset evi

İnsanoğlu cennette veya ruhlar âleminde melekler gibi iken nefisle donatılarak yeryüzüne indirilmiştir. Nefis, zahirde olumsuzdur; ancak her olumsuz mutlak anlamda olumsuz değildir. Nefis haset, hırs, tamah, kibir gibi hâllerin kaynağı olsa da insanî kemâlâtın gerçekleşmesi için bu olumsuz gözüken hâllerin tecrübe edilmesi ve bunların alt edilmesinin zarureti vardır. İnsanoğlu işte bu tecrübeleri yaşadığı ve olumsuz gözüken söz konusu hâllerin üstesinden gelebildiği ölçüde meleklerden üst mertebelere ulaşabilme imkânına kavuşmuştur. Ev, zahiren barınmayı, aile olmayı, sığınmayı vs. çağrıştırmaktadır. Bedenin eve benzetilmesi, işte yukarıdaki olumsuz hâllerin barınağı olmasında yatmaktadır. Beden tıpkı evler gibi çamurdan mamuldür; ancak çamur veya toprak aynı zamanda hazineleri bağrında gizleyendir. Dolayısıyla beden evinde bütün kötü hâllerin yanı sıra, ruh ve ona bağlı asil hasletler de barınmaktadır.

"Çünkü o, haset yüzünden Âdem'den arlanır... Kutlulukla haset yüzünden savaşır. Yolda bundan daha güç geçit yoktur. Ne kutludur o kişi ki yoldaşı, haset değildir. Bu beden, haset evi olagelmiştir. Soy sop hasetten bulaşık bir hale düşer. Ten haset evidir ama Allah, o teni tertemiz etmiş, arıtmıştır. "Evimi temizleyin" "âyeti" beden temizliğini bildirir. Bedenin tılsımı toprağa mensupsa da hakikatte nur definesidir." (C. I: 430).

5.2. Ruh=kuş; beden=bağ, zindan, kafes

Geniş anlamda dünyanın ve daha özelde bedenin zindana benzetildiği tasarımlar çokça kullanılmaktadır. Zindanın çağrışım değerleri tamamen olumsuzdur; onun karanlık, dar, kapalı, sıkıntılı, sınırlayıcı tarafı hemen hatırlanan yönleridir. Bu çağrışım değerleri, beden için de aynı benzetmelere konu olmuştur. Ruh göklerde azade uçan, hareket serbestisi içinde olan kuşlar gibi iken, dar, karanlık, sınırlı beden zindanı veya kafesine girmesi, kendi iradesi içinde değildir. Kuşlar nasıl ki kendi istek ve iradeleri ile kafese konulmamışsa, ruhlar da beden kalıbına kendi irade ve ihtiyarı ile konulmamıştır. Mutasavvıfların bu anlamda Yaratıcı'ya naz ile sitemlerine rastlamaktayız.

"Halkın canlar; el ayak sahibi olmazdan, beden kaydına düşmezden evvel vefadan sefaya uçuyordu. Vakta ki "İniniz" emriyle hapsolundular, hiddet, hırs, kanaat ve zaruret kayıtlarına düştüler. Biz Hakk'ın ayali ve süt isteyen yavrularıyız. (Peygamber) "Halk Allah ayalidir" dedi." (C. I: 925).

5.3. Ruh=akan su; beden= ırmak

Genel olarak varlık âleminin var gibi görünmesi ve işin esasında her an yeniden yaratılması hadisesine örnek olarak kullanılan ırmak ve içindeki su

sembolü, burada beden ve ruhu anlatmada kullanılmış gözükmektedir. Nihayetinde her baktığında gördüğün ırmak aynı ırmak değildir, denilmektedir. Eskiler ruh için "rûh-ı revân" ifadesini kullanırlar; dolayısıyla ruh durağan olmayıp akıcı, hareketli, latif denilmek istenmiştir. Beden, somut bir ırmak gibi tasavvur edilirken, onun içinden akıp giden sular, ki aynı su değildir, ruha benzetilmiştir.

" Söz yuva gibidir, mana kuş gibi. Cisim ırmak gibidir, ruh akıp giden su gibi. O ırmak akıp gitmektedir, fakat sen ona duruyor dersin; o koşup gelmektedir, sen onu bir yere kımıldamıyor sanırsın. Eğer su, yerden yere gitmiyorsa, eğer su akıp durmuyorsa üstündeki yeniden, yeniye." (C. II: 3290).

5.4. Ruh=güneş; beden=gece

5.4.1. Ruh=altın; beden=bakır

Zıt unsurlardan istifade ile yapılan bu kurguda, olumsuz ve değersiz olan olgu ve nesneler bedene, buna karşılık olumlu olan olgu ve nesneler ruha benzetilmiştir. Gece, zaman zaman olumlu yönlerden benzetmelere konu olsa da genellikle olumsuzdur. Onun karanlık olması, tehlike ve sıkıntılara açık hâli, insanın görme melekesini azaltması gibi yönleri hep olumsuzlukların bir işareti olarak görülmüştür; ancak gündüz ve onun müsebbibi olan güneş, Allah'ın da en önemli sembollerinden biridir.

Altın ve bakır kıyaslaması yaygın kullanılan kurgulardandır; bakırı değişik tılsımlarla altına çevirme ameliyeleri üzerinde çokça durulmuştur. Her ikisi de maden olmakla birlikte altınla bakır kıyaslanamayacak derecede kıymet farklılığı içindedir. "Simya simgeciliğinde altın, donmuş bir ışık olarak bilinir; aynı zamanda ruha dönüşmüş bedensel bilinç veya bedene yerleşmiş ruh olarak tanımlanır." (Burckhardt, 1997: 145). Çünkü simya, manevî yol ve düzende, maddî idrak ya da bilinci ruha dönüştürme sanatıdır. Bu öğretide temel kural şudur: "Ruhun beden olması için, bedenin ruh kılınması gerekir." (Burckhardt, 2005: 94).

"Tanıyışta, anlayışta mahareti olanlar, o pazarda nasıl olur da bakır duyguyu altın duygu gibi alırlar? Bedenlerin duygusu, zulmet gıdası yemekte, can duygusuysa bir güneşten çerezlenmekte." (C. II: 50).

5. 5. Ruh=güneş; beden= pencere

Güneş, tasavvufi sembolizmde Allah'ı ifade etmektedir. Ruhun da ilahî boyutu dikkate alındığında ruhun güneşe benzetilmesinin ilgisi ortaya çıkmaktadır. Pencere, camdan mamul olmakla birlikte ışınları çoğaltır; tek renk olarak görünen ilahî saf ışınları, bütün renkleri ile aksettirir; dolayısıyla "Bir"i çoğaltır. Tasavvufta ise çoğu "Bir" yapmak veya çoğu "Bir" görmek esastır. Muhtemeldir ki bu farklı renkler, nefsanî arzulardır.

"Onların sayıları dalgalar gibidir. Onlar rüzgâr, zahiren çoğaltır. Halkın can güneşi, halkın pencerelere benzeyen bedenlerinde taaddüt eder, çoğalır. Fakat güneşin kursuna

bakarsan birdir. Bedenlerle mahcup olan kişi şüphededir. Çokluk, ruhu Hayvanidedir, Ruhu insani ise birdir." (C. II: 185).

5.6. Ruh=pencere

Yukarıdaki pencere beden ikilisi, bu kurguda pencere ruh ikilisine dönüşmektedir; yani pencere, yukarıdaki kurguda olumsuzlanırken, burada olumlu bir hüviyete bürünmüş gözükmektedir. İlahî güneş ışınlarının varlık evine gireceği yegâne yol, beden pencereleridir. Dolayısıyla pencerenin açık olması veya perde ile kapatılmaması gerekir; zira Mevlânâ'nın söylemi ile penceresiz ev, cehennemdir.

"Can pencerem zevk ve şevkle açıktır. Allah'ın lütfu oraya vasıtasız gelir. Allah'ın lûtfu, rahmeti, nuru madenimden, hakikatimden gelir, penceremden evime girer. Penceresi olmayan ev cehennemdir. Ey kul, dinin aslı pencere açmıştır." (C. III: 2402).

5.7. Ruh= Türk, Nuh; beden= otağ, Nuh'un gemisi

Mesnevî'de karşılaştığımız ilginç bir benzetme, dönemin sosyal hayatının bir tezahürü olan Türk otağ ikilisidir. Türklerin sosyal hayatındaki en önemli tamamlayıcı unsurlardan biri şüphesiz onun yaşam alanı olan otağdır. Otağ, Nuh'un gemisi ile aynı kategoride değerlendirilerek bedene benzetilmiştir. Birincisi sığınak, ikincisi de kurtuluş vesilesi olan her iki mekân, ruha tekabül eden Türk ve Nuh ile bütünleşmiştir. Yani Türk ile otağ, Nuh ile gemisi ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır. Ruh da kemâlâta ulaşması için mutlaka beden otağına veya beden gemisine ihtiyaç duymaktadır.

"Bu beden, ruha bir otağdır yahut da Nuh'un gemisine benzer. Türk sağ oldukça mutlaka kendisine bir otağ bulur, hele Hak kapısının azizi olursa." (C .II: 455).

5.8. Ruh=insan; beden=rutubetli yurt

Rutubetli mekânlar yaşamaya uygun yerler değildir. Çağrışım değerleri içinde ıslaklık, nem, küf, koku gibi olumsuzlukları barındıran bu tamlama, bedenle ilgili zihnimizde değişik imajlar oluşturmaktadır. Dolayısıyla insanlar, mecbur kalmadıkça böyle mekânlarda konaklamak istemezler. Şüphesiz bu benzetmede bedenin toprak ve sudan mürekkep olması ilgisini de hatırlamak gerekmektedir.

"Toprak, bedenin toprağına 'Dön geri, canı bırak, toz gibi bize gel. Sen, bizim cinsimizdensin, bedenden, o rutubetli yurttan kurtulup bize gelmen daha doğru' der. Beden de 'Doğru, ben de senin gibi ayrılıktan perişanım, fakat ayağım bağlı' diye cevap verir." (C. III: 4424).

5.9. Ruh (ilim-ibadet)=kuş; beden=minare

Kuş ağaç ikilisinin yanı sıra burada da kuş minare ikilisi ile karşılaşmaktayız. Aslında buradaki kurguda kuş direkt olarak ruha benzetilmemekte; ancak buradaki ilgide ruhu terbiye ve tezkiyede önemli olan ilim ve ibadet hasletleri ön plana çıkarılmıştır. Minare ise dinî bir sembol olmakla ibadeti çağrıştırmaktadır. Onun bedene benzetilmesi, ibadetin sadece ruhen değil aynı zamanda

bedenen yapılmasına bir göndermedir. Hakikatin ayrıntılarını görmek için basiret gözü gerekmektedir. Mevlânâ, büyükten küçüğe, genelden detaya inerek bir kurgulama yapmıştır.

"Birisi minareyi görür, minaredeki kuşu göremez. Minaredeki hünerli doğanı gözü alamaz. İkincisi, kanatlarını çırpan kuşu görür, fakat kuşun ağzındaki tüyü göremez. Allah nuru ile bakansa hem kuşu görür, hem ağzındaki tüyü. Öbürüne der ki: Tüyü gör tüyü. Tüyü göremedikçe düğüm açılmaz. Birisi insanı nakışlarla bezenmiş balçıktan bir suret görür öbürü ilim ve amelle dolu bir balçık! Beden minaredir, ilim ve ibadet kuşa benzer, onu ister üç yüz tane say ister iki tane. Orta görüşlü adam, yalnız kuşu görür, kuştan başka önde, artta hiçbir şey göremez. Tüyse, kuşta gizli olan tüydür, kuşun canı onunla kaimdir. Gagasında tüy bulunan kuşun işi, hiç eğreti olmaz." (C. VI: 1140).

6. Yiyecek İçecek Sembolleri

6.1. Ruh=şekerin bulaştırıldığı sap; beden= şeker

Zahir bâtın kurgusu ile verilen bu örnekte ruh gibi latif bir varlığın beden gibi somut maddelerle kaplı olmasını ilginç bir benzetme ile ortaya koymaktadır. Şeker her ne kadar hoş, tatlı, rayihalı bir yiyecek olsa da sonuçta asıl gerçekliği gizlemektedir. Dünyevi hazların hepsi aslında böyledir; çeldirir, alıştırır, asıl özü bulmanı engeller. Burada ruh olumsuz olan çöp yerinde kullanılıyor olsa da nihaî olarak verilmek istenen, bunların faydalı faydasız olmasından çok ayrılmaz bir bütün oluşturmalardır. Yani ruhun tekâmülü için bedenin zarureti söz konusu edilmiştir. "Malumdur ki nebat şekeri yapmak için, kaynak şekere bir çöp batırıp asarlar. Böyle batıra çıkara çöpün üstünde nebat şekeri hâsıl olur. İşte bunun gibi iyiler ve iyilikler arasında kötülüklerin mevcut olması nebat şekerinin orta yerinde kıymetsiz bir çöpün bulunması gibidir." (Tahirü'l-mevlevi, 2014).

"Ayıptan başka bir şey görmeyene ayıptır. Fakat gayb âleminin pâk ruhu, hiç ayıp görür mü? Ayıp cahil mahlûka nispetle ayıptır; makbul Allah'a nispetle değil. Küfür bile yaratana nispetle bir hikmettir. Fakat bize nispet edecek olursan bir âfet, bir felâkettir. Birisinde yüzlerce faziletle beraber bir de ayıp bulunsa o ayıp nebatatın sapı mesabesindedir. Terazide her ikisini de birlikte tartarlar. Çünkü, nebatat ve sap… İkisi de bedenle can gibi bağdaşmıştır." (C. I: 1995).

6.2. Ruh=su-şarap; beden= testi-sürahi

İç dış kurgulaması ile beden testiye ve sürahiye benzetilmiştir. Su testi ikilisinin bir arada olmasının amacı testi değil, sudur. Testi ve sürahi, burada araç olmakla, asıl maksat olan suyun muhafazası ve kullanım alanına ulaşmasını sağlama işlevi taşımaktadır. Ancak şu da unutulmamalıdır ki olumsuz gibi gözüken testi, aynı zamanda su için zaruri bir araçtır. Su içildikten sonra testinin bir anlamı kalmamaktadır. Beden de olumsuz addedilmesine rağmen, ruhun tekâmülü için olmazsa olmazlardandır.

"Anlayış sudur, beden testi. Testi kırılınca içindeki su dökülür gider!" (C. III: 2099).

"Allah inayetiyle aşka ulaşmayı dilersem şarap, can suyudur, sürahi de beden! Hidayet şarabı çoğaldı, arttı mı şaraptaki kuvvet, sürahiyi kırar." (C. III: 4744).

"Her cisim, bir kâseye, bir testiye benzer. Onda hem gıda vardır, hem gönül yakıcı bir hassa. Kâse meydandadır, içindeki gıda gizli. O kâseden ne yediğini, yalnız yiyen bilir." (C. V: 3298).

6.3. Ruh=kadehteki saf içki; beden= kadeh

Gelenekte gönlün en çok benzetildiği unsurlardan olan kadeh, burada bedene benzetilmiştir. Bu ilginin en önemli taraflarından birisi, nasıl ki cam kadeh kırıldığında tekrar tamiri söz konusu olmazsa, bedenin de ölümden sonra bu dünyada tekrar bir araya gelmesi söz konusu olmamasıdır. Ancak tasavvufta "ölmeden önce ölmek" düsturuna bağlı olarak ten kadehinin iradi olarak kırılması söz konusudur. Ten kadehi kırıldığında geriye, hakikat şarabı kalacaktır. Bu hakikat şarabı ilahî neşve ve tecellilerdir.

"O varlık, Allah nuruyla dolu, hem de dudağına kadar. Ten kadehi kırılmış, mutlak nur kalmıştır." (C. II: 3410).

6.4. Ruh=tereyağı; beden=ayran

Görünenden görünmeyene yol, iz, işaret bulma noktasında eşyanın zahirinden batınına nüfuz ederek mahiyetini anlamak, tasavvufun temel düsturlarındandır. Hazret-i Peygamber'in de "Allah'ım bana eşyanın mahiyetini bildir" dediğinden bahsedilir. Varlık âlemindeki her şey tek tek ve bir bütün olarak basiret sahibi olan kişilere hâl diliyle ibretlik dersleri anlatmaktadır. Aslolan bunları görebilecek basiret gözüne ve duyacak can kulağına sahip olmaktır. İşte sadece zahiri görenler sadece ayranı görür; ama onun içinde gizli olan yağı göremez. Aynen bedene takılı kalıp ruhu idrak edemeyenler gibi!

"Ayran içinde yağ nasıl gizliyse, doğruluk cevherinde yalan da gizlidir. O yalanın, şu fâni tendir; doğrun da Allah'a mensup olan can! Yıllardır şu ten ayranı meydandadır da can yağı onda fâni ve değersiz bir hâle gelmiştir. Nihayet Allah, bir elçi kulunu, ayranı yayığa koyup döven birisini gönderir de, bende bir ben gizli olduğunu bileyim diye sıfatla hünerle o yayığı döver." (C. IV: 3030).

Sonuç

Mesnevî'de ruh ve bedenle ilgili tasavvur ve kurgular sadece yukarıda verdiğimiz örneklerle sınırlı değildir. Benzeşen örneklerin hepsini almak yerine dikkati çekenler yazıya dâhil edilmiştir. İnsanın ruh ve bedeniyle ilgili İslâm'ın, diğer dinlerin ve düşünce sistemlerinin çok farklı tezleri söz konusudur. Dolayısıyla Mesnevî'de her ne kadar diğer din ve düşünce sistemlerinin ruh ve bedenle ilgili benzer düşüncelerine rastlansa da temel olarak İslam'ın bakış açısı esas alınmıştır. Platoncu düşüncede de söz konusu edilen ruhun

ebedî olmasının yanı sıra, ilahî ve ezelî olduğu düşüncesi Mesnevî'de de karşımıza çıkmaktadır. Kelâmî anlayışa göre her ne kadar ruh, sonradan yaratılmış bir "mahluk"sa da, özellikle mutasavvıflar Allah'ın "kendi ruhumdan üfledim" mealindeki ayeti de delil göstererek ruhun ezeli ve ilahî yönüne vurgu yapmaktadırlar. Mevlânâ'nın da ruha bakışını bu düşünce şekillendirmektedir.

Mesnevî'de ruh, hemen tamamen beden ile birlikte değerlendirilmiş gözükmektedir. Zaman zaman nefse karşılık gelmek üzere terbiye ve tezkiye edilmemiş ruh da söz konusu edilmiştir. Ruhla beden kıyaslamasında yücelik aşağılık, görünmezlik görünürlük, sebep sonuç, amaçlılık, araçlık, ferahlık sıkıntı, soyutluk somutluk, hürlük esaret gibi kavramlar benzetmelerin esasını teşkil etmektedir. Mevlânâ varlık âleminde tecrübe ettiği veya duyduğu canlı cansız, soyut somut pek çok olay, olgu ve nesneleri bu benzetmelerine malzeme yapmıştır. Şüphesiz bu benzetme ve kurgularında etkilendiği eser ve kişiliklerin var olması muhtemeldir. Kaynaklarda Mevlânâ'nın en çok etkilendiği mutasavvıf şairlerden kabul edilen Senâyî ve Attâr'ın bu benzetmelerde çok etkisinin olduğunu göremiyoruz. Ancak Attâr'ın bedeni Nuh'un gemisi ve hırkaya benzetme kurgusu Mesnevî'de de karşımıza çıkmaktadır.

Mesnevî'de ruh için benzetme unsuru olan nesnelerin, bazı yerlerde tam aksine beden için de benzetme unsuru olarak kullanıldığına şahit olmaktayız. Örneğin ruhun hakikat güneşinin ışınlarını beden evine alan pencereye benzetilmesinin yanında, aynı pencerenin cam ilgisi ile ilahî hakikat ışınlarını yayan ve çoğaltan yönlerden bedene benzetilmesi söz konusudur. Yine bedenin, ağaca benzetildiği kurguda, onun nihaî kemâlâtı olan yaprakların ruha benzetilmesi örneğinin yanı sıra, sararıp dökülen yaprakların bedene, yaprağa göre kalıcı olan ağacın ise ruha benzetildiği örneklerle karşılaşmaktayız. Kur'an'daki kıssalardan da yararlanıldığı bu benzetmelerin yanı sıra, Türk'ün ruh, onun bütünleyici mekânı olan otağın ise bedene benzetildiği gibi ilginç kurgular da söz konusudur.

KAYNAKÇA

Aytaç, Gürsel (1999); Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul.

Aksan, Doğan (1993); Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, BE-TA Basım Yayım, İstanbul.

Arasteh, A. Reza (2000); Aşkta ve Yaratıcılıkta Yeniden Doğuş-Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin Kişilik Çözümlemesi (Çev. Bekir Demirkol, İbrahim Özdemir), Kitabiyat, Ankara.

Bolay, Süleyman Hayri (1988); Aristo Metafiziği ile Gazzali Metafiziğinin Karşılaştırılması, MEB Yayınları, İstanbul.

Burckhardt, Titus (1997); Aklın Aynası, 2. Baskı, (çev. Volkan Ersoy), İstanbul.

Burckhardt, Titus (2005); İslâm Sanatı, Dil ve Anlam (çev. Turan Koç), İstanbul.

Derbeder, Fazıl (2007); Platon ve Aristoteles'te Ruh Beden Problemi ve Karşılaştırılması, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kur'ân-ı Kerîm Meali (2006); (Haz. Halil Altuntaş-Muzaffer Şahin), DİB Yayınları, Ankara.

Mevlânâ (2016); Mesnevî-i Şerif (Çev. Şefik CAN), Ötüken Yayınları, İstanbul.

Steal, Mme de (1989); Edebiyata Dair (Çev. Safiye Hatay-Vahdi Hatay), MEB Yayınları, Ankara.

Tahirü'l-mevlevî (2014); Mesnevî Şerhi (10 Cilt), Şamil Yayınları, İstanbul.

Topakkaya, Arslan-Karakaya, Emel (2015); "Din-Felsefe İlişkisi Bağlamında Ruh Kavramına İki Farklı Yaklaşım: İslam ve Platon Örneği", Erciyes Üniversitesi Felsefe Dergisi, Yıl 2015, Cilt, Sayı 2, s. 25 - 50

https://ganjoor.net/attar/ (07.10.2020).

EERIE RESONANCE VEYA İNSANLIK ADINA DEHŞET VERİCİ YANKI: YAHUDİ AKLI

Prof. Dr. Mustafa ALICI*

Öz: İlahi dinler arasında daha somut, daha dünyevi ve daha akılcı argümanları öne çıkaran monoteist Yahudilik, kutsal kitap külliyatı olmak üzere dinin temel unsurlarını etnik akıl ile uzlaşı içinde izah ederken bu külliyatı yorumlayan Talmud/Rabbani geleneği rasyonel delilleri kendi dönemlerinin felsefi zihin dünyasına uygun olarak ikna ve imanın dogmatik yapısını güçlendirmek için kullanmıştı.

Daha sonraki dönemlerde yeni, modern felsefi akımlarla senktretik eylemlere giren Yahudi dindar aklı, çok boyutlu entelektüel bir form kazanıp modernitenin argümanlarına dayanarak Reformist, Ortodoks, Muhafazakâr, Yeniden Yapılanmacı ve Yenileyici hatta Haskala Hareketi gibi kült ve düşünsel cemaat tipolojilerinde dinamik olarak rasyonelize olmuş bir gelenek peşinde oldu.

Son olarak Postmodern Yahudi aklı ise daha fazla çoklu kültürel anlayışlara, daha çetrefilli ve karma hatta çoğulcu teolojilere yönelmekte böylelikle daha fazla etnik kutsallıklara meydan verecek şekilde geleneksel soyutlayıcı ve elit kutsal kurtuluş tarih fikrinden sıyrılıp mahallî tarihlerin" inşa etmiş olduğu çoklu, kıssacı, zihinsel dünyalara sızmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: modernizm, postmodernizm, Yahudilik, akıl ve din, rasyonellik

EERIE RESONANCE OR THE DREADFUL RESONANCE ON BEHALF OF HUMANITY: JEWISH REASON

Abstract: Monotheistic Judaism, which emphasizes more concrete, more mundane and more rational arguments among the divine religions, explains the basic elements of religion, including the corpus of scriptures, in reconciliation with ethnic reason, while the Talmud / Rabbinic tradition interprets this corpus in order to convince the rational evidence in accordance with the philosophical world of their time it used it to reinforce the dogmatic nature of faith.

In later periods, the Jewish religious reason, which entered into syncretism with newly emerged modern philosophical currents, gained a multidimensional intellectual form and pursued a dynamically rationalized tradition in cult and intellectual community typologies such as Reformist, Orthodox, Conservative, Reconstructionist and Renewal, even the Haskala Movement, based on the arguments of modernity.

Lastly, The postmodern Jewish mind, on the other hand, tends towards more multi-cultural understandings, more complicated and mixed, even pluralist theologies, aims to infiltrate to the "multiple, short-lived, worlds of mentality built by local histories, thereby leaving its traditional

ORCID ID : 0000-0002-8070-8425
DOI : 10.31126: akrajournal.832218
Geliş tarihi : 27 Kasım 2020 / Kabul tarihi: 08.12. 2020
*Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Dinler Tarihi Anabilim Dalı.

abstractive and elite sacred idea of liberation history in order to give rise to more ethnic sacrednesses.

Key Words: modernism, postmodernism, Judaism, reason and religion, rationality.

Giriş

Normatif olmayan din bilimlerine göre Yahudilik, *sui generis* bir din olarak, diğer iki ilahi din olan Hristiyanlık ve İslam'dan daha fazla maddi dünyayı onaylayan, etnik vurguları olan, tarihsel ve somut olgulara ilgi duyan ve dinin unsurlarını rasyonel ve irrasyonel tipler hâlinde ayrıştırıp anlamaya daha fazla ilgi duyan bir gelenek sayılabilir. Bu anlamda Yahudiliğe ait fenomenlerin tarihsel ve etnik oluşu, onların daha fazla "yerelden" anlaşılabilir olmasını dolayısıyla tenkite dayanmayan katı akılcılığı gerektirmektedir. Zira Yahudilik, gene de diğer iki ilahi dinden daha fazla dogmatik verileri beşerî açıdan yorumlamak istemektedir.[1]

Yahudi kutsal kitap külliyatı, dinin temel unsurlarını aklileştirirken İbrani peygamberleri ve onları yorumlayan Talmud ve geleneği şekillendiren ruhbanlar, rasyonel delili ikna ve iman için kullanmışlardı. Tarih boyunca Yahudi dindar aklını şekillendiren din-bilim tartışmaları, Talmud'ta Musa Yasası'nın (Torah) seküler âlem ilişkisi (*Torah-u Madda*) hakkındaki alt bölümünde yer almaktaydı. Din- bilim arasındaki ihtilafları çözmek için Yahudi Talmud/Rabbani geleneği, her dönemde mevcut ve geçerli felsefi ve bilimsel verileri kendi dogmatik teolojik yorumlamaları içinde çoğu kez eriterek uzlaşı ve kabulü sağlamakta ve böylece din-bilim çelişkisini ortadan kaldırmaktaydı.[2]

Bu bağlamda İsrail tarihi boyunca geleneğin akıl-din ilişkisi bağlamında çözmeye çabaladığı bazı temel meseleler şu şekilde karşımıza çıkmaktadır: Yahudilere ait etnik söyleme sahip evrensel Tanrı (Yahve) rasyonel açıdan ispat edilebilir mi? Bu açıdan akıl karşısında teolojik pasajların veya fikirlerin rasyonel yaptırım gücü ne kadardır? Yunan felsefesi ve onun Müslüman yorumu olan İslam felsefesinin etkisindeki Yahudi felsefesi ve genel beşerî felsefe Orta Çağ'da ve bu çağda ne kadar değişti? Yahudi dinî geleneği rasyonel yolla nasıl okunabilir? Evrensel ama sıradan beşer aklı ile "seçilmiş halka" ait üstün beşerî akıl arasındaki gerilim nasıl aşılabilir? Son olarak rasyonel açıdan bir ilahi dinin, metafizik açıdan yazılı (vahiy) ve sözlü (rabbani) Torah'a karşı tavrı ne tür çelişkiler doğurabilmektedir?

---

1. Lester R. Kurtz, *Gods in the Global Village-Religions in Sociological Perspective* (London: Sage Publication, 2012), 89-125; Yves Lambert, "Religion in Modernity as a New Axial Age: Secularization or New Religious Forms?", *Sociology of Religion* 60/3 (1999), 303-333.

2. Baruch Sterman, "Judaism and Darwinian Evolution", *A Journal of Orthodox Jewish Thought* 29/1, (1994), 48-49.

1. Klasik Talmud Yahudiliğine Göre Sina'da Vahiyle Beraber Musa'ya Verilen Seçkin Yahudi Aklı

Klasik dönemden itibaren sabit ve değişmeyen Yahudi "dini" (*emunah*), Tanrı ile insan arasındaki karşılıklı güven ve tevekkül ilişkisiyle bir karşılaşma olarak forma kazanmış olduğundan tam olarak klasik Yahudiliğin dokusuna işlemiştir. Yani Yahudi, Tanrı'ya iman ederken ona itimat edip inanır. Martin Buber'in ifadesiyle "Yahudi, Tanrı'ya tıpkı Babası İbrahim'in yaptığı gibi ve kendisinin varlığına inandığı gibi inanarak hemen yanı başında yaşayan Tanrı'ya güven duyar."[3] Kutsal Kitapların ruhban yorum alanı olan Mişna, Musa'nın Tevrat'ı Sina'da aldığını ve bizzat İsrailoğullarının yaşlısı ve sonraki peygamberi Yeşu'ya teslim ettiğini öğretir. O bu yasayı beşerî aklın zihinsel dünyasını oluşturan Yahudi elitleri olan "ihtiyarlarına" teslim ederken onlar da bunu nesillere aktarmak üzere ilerler.

İsrailoğullarına göre Musa'nın aldığı Tevrat, yerleşik doktrin olarak sadece vahye dayalı Pentatök'ten ibaret değil aynı zamanda 'Şifahi Yasa' demek olan Yahudi ruhban aklının yorumlarını da kapmaktaydı. Böylece dinlemeyi ve öğrenmeyi esas alan klasik Yahudi geleneğine göre[4] tüm bu iki kaynak sağlam Yahudi öğretileri olarak orijinal vahyin içinde şu şekilde formüle edilerek yer almaktadır: Kutsal Kitap, Mişna (sözlü gelenek), Talmud (Yasa'nın yorumu), Tosefta (tedvin edilmiş Mişna yorumları), Aggadah (kutsal kitap hikâyeleri) - hatta gayretli bir ruhban öğrencinin gelecekte herhangi bir zamanda haham bir öğretmeninin huzurunda söyleyeceği her şey- bir bütün olarak bizzat Tanrı tarafından Musa'ya Sina'da zaten sözlü olarak verilmişti.[5]

Öncelikle Yahudi kutsal kitabında akletmek açık bir dille sürekli "muhafaza etmek üzere akılda tutmakla" özdeş görülerek tüm İsrail halkına Musa'nın gözetimi altında Tanrı tarafından bizzat emredilmektedir; "Bugün size verdiğim bu buyrukları aklınızda tutun." (Tesniye, 6/4).

Eyup peygamber ise insan salt beşer aklının sınırlı ve metafizik gerçekliği kavrayamyacak kadar güçlü olmadığını (Eyup, 11/7-8) açıkladıktan sonra dindardaki aklın ilahi yönüne işaret ederek "akıl ile vahyi" özdeş görmektedir: "Bilgelik ve güç Tanrı'ya özgüdür, ondadır öğüt ve akıl." (Eyup, 12/13). Hatta Eyup peygamber, Tanrı ile beraber hareket eden ve Tanrı sözünü dinleyen beşer aklının, her şeye kadir olandan güç alacağını böylelikle de yalansız, haksızlık etmeyen Tanrı'yı savunan gerçek akıl olacağını açıklar (Eyup, 13/3-9).

Kral peygamber Süleyman ise "bilgelik/hikmet ile aklı birbirlerine" destek

3. Samuel Hugo Bergman, *Faith and Reason-An Introduction to Modern Jewish Thought*, çev. Alfred Jospe (New York: Schocken Books, 1963), 14- 15.

4. Bergman, *Faith and Reason- An Introduction to Modern Jewish Thought*, 13-14.

5. Richard Swinburne, *Faith and Reason* (Oxford: Clarendon Press, 2005), 233- 241.

gören iki unsur ilahi kaynağına işaret etmektedir; "Bilgelik çağırıyor, akıl sesini yükseltiyor"(8/1); "Öğüt ve sağlam karar bana özgüdür. Akıl ve güç kaynağı benim (8/14). Aynı şekilde MÖ, 7 asırda yaşayan ve Kral Süleyman sonrası peygamberlerden olan İşaya ise Tanrı'nın akleden insanları cesaretlendirdiğini ve kendisinden destek alarak herhangi bir konuyu tartışanların başarıya ulaşacaklarını açıklar (İşaya, 1/18).

Aslında Yahudi kutsal kitap külliyatı bu pasajlardan da anlaşıldığı üzere insan aklını sırasıyla: a) Kutsal kitabın anlaşılmasındaki anahtar zihinsel faaliyet olarak görmekte; b.) Aklın sınırlarını ve din karşısındaki çerçevesini çizmekte; c) Akla Kutsal metinleri yorumlayabilme ve aktarabilme aracı olarak güç bahşetmekte; d) Aklı bağımsız işleyen ama ilahi hikmetin hizmetinde olan ilahi bir bağış olarak görmekte; e) Yahudi kutsal kitabı, imanın korunması, dinin anlaşılıp aktarılması ve alemin anlaşılması için beşer aklının önemine vurgu yapmakta; f)Aklı, vahyin yanında bir destekçi, bazen ayrı bir başka kaynak bazen de onunla özdeş gören peygamberler ise hakikat denen vahyi tam olarak tartmak ve gerçek değerine kavuşturmak üzere inananlarını düşünmeye sevketmekte, cesaretlendirmektedir. Neticede İbrani peygamberlerin sergilediği aklın "kitabî din" içindeki bu farklı farklı yolları ileride Yahudi düşüncesinde birer yaklaşım tarzına dönüşerek çok boyutlu işlevsel hâle getirilip geliştirilecektir.[6]

Yahudilik için Tanrı otoritesinin yanında vahiy getiren peygamberlerden başka en önemli başka bir dinî otorite Rabbiler (Rabbaniler) idi. MÖ, 587'de Süleyman Mabedi'nin Babillilerin tahribinden sonra gittikçe güçlenen ruhban sınıfı (rabbiler), inisiyatifi ele alarak entelektüel dünyalarına göre Yahudiliği katı monoteist- metafizik formundan uzaklaştırıp mistik bir tarzda tek normatif bir inanç ve ilahi hikmeti yorumlayan bir gelenek olarak yeniden inşa ettiler. Sürgün sonrası dönemde Rabbani aklın gittikçe sistematize olarak dinin, mabed, ritüel ve kült fenomenlerini şekillendirmesi Yahudi aklının gücünü göstermektedir. Bu akıl sayesinde gelenek, "Rabinik/Talmudik bir din" olarak daha geniş mitsel anlatı karakterine kavuşurken Yahudi din tecrübesi, sırasıyla benlik ve kimlik inşası, kanonik metinleri tedvin edip neşretmek ve toplumu etnik bir cemaat olarak şekillendirmek olarak kendini gösterdi.[7]

Böylece Rabbanilerin oluşturduğu otoritenin en önemli somut kanıtı olan klasik dönemdeki Rabbani (Rabinik) Yahudiliğe göre din, yahudi geleneğinde kutsal metinlerin okunması ve yorumlanması yetkisi bağlamında değer kazanmaktadır. Bu açıdan Rabbani Yahudilik, İbrani kutsal kitabı merkezli; yani

6. Angel Manuel Rodriguez, Human Reason and Biblical Hermeneutics: An Introduction", *Journal of the Adventist Theological Society* 27/1-2 (2016), 85-97.

7. Micheal L. Satlow, *Creating Judaism: History, Tradition, Practice* (Columbia: Colombia University Press, 2016), 6- 18.

kutsal metinlerin okunduğu, tedris edildiği, yorumlandığı ve uygulamaya konduğu bir geleneğin adıdır.[8]

Bu bakımdan Rabbani Yahudilik, Talmud'un oluşum dönemi (MS, II-VI. asırlar) sırasında modern öncesi geleneğin adı olarak klasik dönem Yahudi aklının modern döneme aktarımında ve yeniden yapılanmasında hayati rol oynadı. Kabaca sözlü ve yazılı Musa Yasası'nın öğretmenleri ve başlıca yorumcuları olarak kabul edilen Rabbani /Talmudik gelenek böylece o döneme kadar sözlü olarak aktarılan ve yazılı kutsal metinler[9] kadar otoriteye sahip olan *sözlü şeriat* öğretilerini aktarırken bunu sözlü geleneğin meşru ve mutlak yetkilendirilmiş sözcüleri olarak ifa ediyorlardı. Öyle ki bir Rabbi olmadan herhangi bir metnin anlaşılması ve onun tefsir edilmesi mümkün değildir. Kutsal metinlerin yorumlanması konusunda otorite ihtilafları bulunsa da en önemli fıkhî (Halaqah) ve teolojik konularda anlama, tedvin yapma veya kanunlaştırma yetkisi onların tekelindeydi. Yine Yahudi dinî takvimini (gündelik ibadet zamanlarını, haftalık veya bayramlar gibi) düzenleme işi de onların görevleri arasındadır.[10]

Rabbani Yahudilik, sonuçta bir açıdan Yahudi milletine uyarlanmış ruhbanlar tarafından sunulan bir hayat tarzı, bir dünya görüşü olup normatif olarak Musa Yasası'na ait kuralların daha da rasyonel açıdan sistematize edilmesi ve kanunlaştırılması işi üstlenmiştir. Rabbilerin oluşturduğu bu gerçek, görülen ve formel Yahudilik anlayışı, İbrani peygamberlerin olmadığı dönemlerde vahyin yerini alan ama "beşerî kimlikteki kurtarıcı aklı" ifade etmektedir.[11]

8. Jacob Neusner, *Rabbinic Judaism- Structure and System* (Minniapolis: 1995), 31; Mircea Eliade, Ioan P. Couliano, *Dinler Tarihi Sözlüğü*, çev. Ali Erbaş (İstanbul: İnsan Yayınları, 1997), 294-298.

9. Yahudi dindar aklını oluşturan Rabbani literatür, geleneği meydana getiren kutsal yazıların iki temel kaynaktan geldiğini söylerken daha metafizik formdaki yazılı vahyin öteki insanlar tarafından ele geçirilebileceğini, ama özelde bir rabbiye genelde ise İsrail halkına kimlik ve dindarlık kazandıran temel ilahi nimetin aslında ağızdan ağıza aktarılan "Sözlü Torah (Yasa) olduğunu öğretir; F. E. Peters, *Judaism, Christianity and Islam-The Classical Texts and Their Interpretation* II (New Jersey: Princeton University Press, 1990), 157. Ayrıca, Baki Adam, *Yahudi Kaynaklarına Göre Tevrat* (İstanbul: 2001), 158-163; Gelenek kitabı olan *Sayılar Rabbah* ise daha açık olarak Sözlü Yasa'nın İsrail için yazılı Yasa'dan daha önemli bir ayırt edici vasıf sunduğunu öğretir; Neticede Tanrı Yahve, Yazılı Yasa'yı 613 emirle donatmış ve kavmin faziletli olmasına vesile olmuştur. Ancak Tanrı, rabbilerin naklettiği sözlü geleneği onları öteki insanlardan ayırırken, aynı zamanda "gerçek İsrail" olarak sadece Yahudilerin sağlam olarak ayakta kalmasını sağlamıştır; Peters, *Judaism, Christianity and Islam-The Classical Texts and Their Interpretation II*, 158.

10.Arnold Jacob Wolf, "Rabbanite", *Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea Eliade (New York-London: MacMillan Publication, 1987), XII/182.

11. Jacob Neusner, "Rabbanic Judaism in Late Antiquity", *Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea Eliade (New York-London, MacMillan Publication, 1987), XII/186.

MS, 70 yılında II. tapınağın tahribiyle beraber Yahudilerin vatansız kalması neticesinde dağılmasına rağmen çabuk toparlanıp felsefi spekülasyonlarla aklı dine dahil etmeyi başaran klasik dönem Rabbani Yahudiliği, bazen Mişna'yı felsefi bir eser olarak tanımlarken dönemin önemli rabbilerinden Akiva Ben Josef (MS, 50-135)'i ise aklını çok iyi kullanabilen bir filozof olarak kabul etti.[12]

Nitekim MS, I. asırda kaleme alınan ve Helenistik düşünce altında kaleme alınan felsefi bilgelik literatüründen kabul edilen Deutrokanonik külliyatından 4. Makkabeler kitabı adlı Rabbani metni,[13] "Tanrısal yaşam süren filozofun Musa şeriatı ile uyum içinde olduğunu" belirttikten sonra (7/7), "Helenistik felsefe bulaşmış risale" havasında aklın mahiyetini, pozitif yönlerini ve İlahi hikmete katkısını şöyle betimlemektedir;

"*Biz aklın ve duygunun tam ne olduğuna, duygunun kaç tür olduğuna ve aklın bunların üzerinde egemen olup olmadığına karar vereceğiz. Akıl yürütme, sağlam bir mantıkla bilgece yaşamı seçen zihindir. Bilgelik ise, insani ve ilahi konuların ve bunların nedenlerinin bilgisidir. Bu da işimize yarayacak insansal sorunlar ve ilahi konuları saygıyla öğrenmemizi sağlayan yasa üzerindeki eğitimdir. Bilgeliğin türleri şunlardır: Mantıklı düşünme, adalet, cesaret ve özdenetim. Mantıklı düşünme bunların tümünden üstündür, çünkü bunun aracılığıyla akıl duygulara egemen olur.*(1/14-20).

Aynı kitabın 4. babı ise hiçbir dinî gelenekte görülmeyecek şekilde uzun bir anlatımla Musa Yasası'nın yani Yahudi dininin akıl ile uzlaşı ve uyum içinde olmasını aksi takdirde kibirlenip güç sapkınlığına düşebileceğini; bu yüzden "Yasa'ya emanet edilen akıl" olarak hareket etmesini tavsiye etmektedir;

"*Aklın yasa aracılığıyla düşmanlığın bile üstesinden gelmesine şaşmayın. Düşmanın meyve ağaçları kesilmez, tersine düşmanın mülkü yağmacılardan korunur, yıkılanın yeniden inşa edilmesi için yardım edilir. Aklın, güce sahip olma arzusu, kendini beğenmişlik, böbürlenme, kibir ve kötü niyet gibi daha vahşi duygulara bile egemen olduğu açıktır. Çünkü akıl, öfkeye egemen olup onu nasıl geri çevirirse bu yıkıcı duyguların tümünü reddeder. Musa Datanla Aviram'a öfkelendiğinde onlara karşı öfkeyle hiçbir şey yapmadı, ama akıl yoluyla öfkesini denetim altına aldı….Akla yasayı verdi; buna bağlı olarak yaşayan, ölçülü, adil, iyi ve cesur olan bir egemenlikte hüküm sürecektir"*(4/14-24).

Neticede klasik dönemde akıl- din arasındaki ihtilafları çözmek için Yahudi Talmud/Rabbani geleneği, her dönemdeki bilimin verilerini teolojik

12. Meyer Levin, *Beginnings of Jewish Philosophy* (New York: Behrman House, 1971), 49.

13. Muhammet Tarakçı, "Eski Ahit'in Apokrif Kitapları", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12/2, (2003), 406-407.

yorumlamaları içinde çoğu kez eriterek uzlaşı ve kabulü sağlamakta ve böylece din-bilim çelişkisini ortadan kaldırmaktadır. Bu konulardan biri de hiç şüphesiz âlemin rasyonel yönlerine yönelik ilgi çekici Rabbani yorumlamalarıdır.

2. Gettocu Dinî Düşünceden Evrensel Akla veya Orta Çağ İslam ve Hristiyan Düşüncesiyle Uzlaşı İçindeki Yahudi Aklı

Orta Çağ, üç büyük din, Müslüman, Hristiyan ve Yahudi dünyası için Yunan felsefesini diriltme çabaları idi. Bunlar içinde herhangi bir toprak talebinden ve politik yapıdan yoksun Yahudi dünyası, her zaman olduğu gibi boyun eğici bir tarzda, bilhassa X. asırdan itibaren kendi içinde kapalı olarak oluşturduğu Babil okullarının rasyonalist felsefesi ile Talmud/Rabbani Yahudiliğini mezc etme sürecindeydi. Klasik dönemden itibaren bu düşünce ekolleri, özgün Yahudi düşüncesini meydana getiren esoterik ve mistik Kabbala geleneği ile yarış hâlindeydiler.

Orta Çağ'da hakim görüş, genel olarak aklı dinin hizmetinde gören bir anlayış idi. Söz gelişi Canterbury'li Anselm'e göre hem din hem de akıl önemli olmasına rağmen din bilhassa inanç baskın unsur idi. Ancak Teslis gibi farklı uknumların bir Tanrı anlayışına götürdüğünü öğreten Thomas Aquinas, benzer şekilde din ve felsefeyi iki bağımsız ve meşru hakikat kaynağı kabul ediyordu. Ona göre felsefe tek başına belli başlı prensipleri vahiy de kendi açısından belli başlı başka prensipleri ispatlayabilir.

İbrani peygamberlerin getirdiği vahyi beşerî bir akıllı yorumlayıp dinin ana omurgasını oluşturan gettocu (kapalı) tarihsel "Rabbani Yahudilik", Orta Çağ'da antik dünyadaki kadar kapalı din oluşunu daha fazla koruyamadı ve artık daha şiddetli biçimde dış tesirlere bilhassa düşünsel meydan okumalara maruz kaldı. Bu teslimiyetle Yahudi düşüncesi zaman içinde önce Helenistik düşünceden etkilenerek Helenistik Yahudi düşüncesini ortaya çıkardı. Tarihî süreç içerisinde bu yeni düşünce (bilgi) kaynağına yaklaşım oldukça farklı olmuştur. Yahudi düşünürlerin bir kesimi bu yeni bilgi kaynağını Yahudilik ve kültürel birikim açısından "kaçınılmaz" kabul ederken, daha geleneğe bağlı diğer kesim, bu bilgiyi "Tevrat'ta yer alan bilgileri baltaladığı gerekçesiyle" tamamen reddetmek eğilimine girmiştir. Bilhassa bazı felsefi/bilimsel kavramların potansiyel olarak Musa Yasası ile dolayısıyla çeliştiğinin iddia edilmesi, bilimsel çalışmaların da Rabbani geleneğe yönelik "bir meydan okuma" olarak görülmesine sebep olmuştur.[14]

Vadedilen kutsal topraklardan uzakta diaspora kültürüyle yetişen Yahudi düşünürleri, karanlıkta bulunan Hristiyan dünyası yerine IX. yüzyıldan itibaren bilim dili Arapça ile baskın İslam düşüncesinin güçlü etkisine girdiler.

14. Abdullah Altuncu, "Haskala Sırasında Din-Bilim Çatışması: Onay Belgeleri Bilim Kitapları ve Rabbani Din Adamları", *AÜİFD* 59/2 (2018), 121.

Dolayısıyla Yahudi felsefesi, İslam terminolojisini kullanarak Tek ve eşsiz Tanrı tarafından vahyedilmiş dinî unsurların (monoteist teolojisinin) ve buna bağlı olarak ortaya konan ahlaki ve hukuki kuralların aklen desteklenmesi için objektif bir araç olarak benimsendi. Bunun sonucunda geleneksel Yahudi düşüncesi, diaspora ve gettoya ait kalın kabuğunu kıran ve böylece dış felsefi etkenlere maruz kalan ruhban bilgisini (teolojiyi) spekülatif açıdan yeniden formüle etmeye başlayıp sonuçta beşerî akıl ile uzlaşı hâlindeki Orta Çağ Yahudi düşüncesini şekillendirdi.

Orta Çağ Yahudi düşüncesinde ilk erken dönem filozofu, Mısır'da Feyyum'da doğan Saadia ben Yosef Gaon veya Abbasi Dönemi'nde İslam düşünce tarihindeki adıyla Said b. Yusuf el- Feyyumi (882/892- 942) idi. Yahudi Arap aklının kurucusu olarak anılan Gaon, 933 yılında yazdığı *Kitabu'l-Emanat ve'l- İtikadat (İnançlar ve Fikirler Kitabı)* adlı eserinde Yahudi teolojisi ile İslam felsefesini (dolayısıyla Yunan düşüncesini) uzlaştırmaya çabaladı. Hatta Saadia, Müslüman akılcı Mutezile ekolü sayesinde kendi dönemine kadar aşırı mistik yorumlara dalan Yahudi Rabbani düşüncesini bu bataktan kurtarıp daha rasyonel düşünce düzeyine çıkarmayı başardı.[15]

Gaon, bu eserinde bilhassa İlahi Vahiy aracılığıyla İsrailoğullarına emanet edilen hakikatler ile onların rasyonel açıdan anlaşılması demek olan teolojik değerlendirmeleri arasında paralellik kurdu. Ona göre felsefi kitaplarda ifade edilen bilimsel gerçekler ile Yahudi kutsal metinlerdeki teolojik ifadeler çatıştığında mecazi veya harfi açıdan tevil edilerek (yani akla uygun hâle getirilerek) çelişkiler giderilmelidir.[16]

Endülüs, Tuleytula'da doğan Yahudi filozof Yahuda Halevi (1075-1141), Rabbani Yahudiliği İslam, Hristiyanlık ve Karai Yahudi mezhebine karşı savunan bir düşünürdü. Halevi, tıpkı Gazzali gibi dini felsefeden arındırmaya kendi deyimiyle "dini kendi döneminin felsefi akımlarının boyunduruğundan kurtarmaya" çabaladı. *Kuzari* adlı eserinde genel olarak birbirlerini sürekli nakzeden felsefi ekollerin tahribatları konusunda Yahudi toplumunu uyarmaktadır. Ezoterik bir yaklaşıma sahip olan Halevi'ye göre vahyolunan teolojik/metafizik hakikatler insan aklıyla kavranamaz. Bu yüzden akıl sadece onları tarih boyunca aktarılan gelenek yoluyla tekrarlayarak kavrayabilir. Dolayısıyla hakikat olanlar vahyolunan şeylerdir. Ona göre teologların ruhlarının sahip oldukları kutsal esrarlar filozofların düşünüp varmış oldukları sonuçlarla bir sayılamaz. Zira rasyonel ahlaki kanun evrensel bir karaktere sahip ise ibadet, dua, temizlik kuralları gibi özel dinî kurallar ilahi etkiye yavaş yavaş

15. Raymond P. Scheindlin, *A Short History of the Jeiwsh People: From Legendary Times to Modern Statehood* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 80.

16. Ayelet Cohen, *Linguistic Comments in Saadia's Biblical Commentary* (Haifah: Haifah University Press, 2017), 45.

ulaşmasını sağlar. Ona göre geleneğin yorumu olan Talmud'u öğretmek ve anlamak, Musa Yasası'nı gözetmek için hayati önemde olduğundan aklı bu uğurda yormak gerekir.[17]

Orta Çağ'da Yahudi aklının en büyük temsilcilerinden biri de Moses Maymonides (1135-1204) idi. İslam düşüncesi ile Yahudi geleneğini uzlaştıranların başında İslam dünyasında Musa b. Meymun adıyla bilinen, Latinlerin isimlendirmesiyle Maymonides, Endülüs, Kurtuba'da doğdu. Avrupa'nın en batı ucunda yer alan ve akıl- din uzlaşısını öne çıkaran Maymonides'e göre genel anlamda din ile cari felsefe arasında özelde beşer akıl ile ilahi vahiy arasında bir çatışma değil tam bir uzlaşı hâkimdir. Ona göre öncelikle Tanrı'nın bahşettiği aklın ortaya çıkardığı "Tanrı hakkındaki spekülatif bilgi" ile İbrani peygamberlerin vahiy yoluyla İsrail'e getirdiği "Tanrı sevgisi" birbirine denk orandadır. Bu yüzden Tanrı'yı sevip onun hakkında bilgiyle dolarak derin huşu duymak gibi ikiz beşerî yükümlülük ancak akla dayalı bilimsel araştırmalar yani bilimsel bilgiyi toplamakla elde edilebilir. Zira ilahi hikmetin sıradan dindar insanlar tarafından elde edilmesi ancak evren ve beşer hakkında sistematik akıl yürütmeler ile mümkün olmaktadır.[18]

Maymonides'e göre Tanrı, insanın din hakkındaki entelektüel kavrayışını güçlendirmek için iki yönde katkı sağlamaktadır: a)"Tanrı, insanı kendi suretinde yaratmıştır." (Tekvin 1/26) ve "Kendi suretimizde bir insan yapalım" (Tekvin, 1/28) şeklindeki ifadeler, insanın metafiziği anlamasını kolaylaştıracak forma yaratılmış anlamında olup maddi bir şekil veya oluşumu asla ima etmemektedir. b) Yine ona göre bu tür benzerlik kurmalar, "ilahi aklın beşerle olan yakın ilişkisini" ortaya koymaktadır.[19]

Aslında burada Maymonides, Aristo felsefesi ile kutsal metinleri yorumlamaktadır; öyle ki Maymonides'e göre akıl, genel olarak bütün canlılarda var olan özel olarak ise insandaki en yüce ve en üstün özellik, kuvvet ve kabiliyettir. Aynı zamanda akıl, insanın en son kemal derecesidir. İnsan, sahip olduğu bu kuvvet vasıtasıyla düşünür, zekasını çalıştırır, hayatını devam ettirmek için ihtiyaç duyduğu sanatları, gıdaları ve çeşitli aletleri elde eder. Bu özelliklere sahip olan akıl, Tanrı'dan insana akıp gelmiş (sudur etmiş) yani feyzetmiştir. Zaten Maymonides'e göre insan, ancak akla sahip olması açısından Tanrı'ya benzeyebilir. Hatta Tanrı'dan akıp gelen bu akıl, aynı zamanda doğru ilerlemeli ve aklî düşünceyi sürekli olarak Tanrı ile insan arasındaki yakın ilişkiyi

17. Shear-Yashuv, Aharon, "Jewish Philosophers on Reason and Revelation", https://www.bu.edu/wcp/Papers/Reli/ReliShea.htm (09.09.2020).

18. R. Katzenellgoben, "Maimonides' Rationalisation of the Divine Commentments", *Six Talks on Maimonides*, ed. Aryeh Newman, (Jerusalem: 1955), 22- 25.

19. Moses Maimonides, *The Guide For The Perplexed*, çev. Shlomo Pines - Leo Strauss (Chicago: The University of Chicago Press, 1963), I/22-23.

sağlayan bağ hükmündedir. Bu akıl bağı sayesinde kişi, Tanrı'yı düşünmeli, ona bağlılık göstermeli, sürekli ona doğru ilerlemeli ve aklî düşünceyi sürekli olarak onu sevmek için çalıştırmalıdır. Ancak Maymonides, Tanrı'nın aklın idrak alanının dışında olduğunu ifade etmek için; *"varlığı zorunlu olan, nedeni olmayan, basit olan ve mükemmel zatına ilave edilecek bir anlam da bulunmayan Tanrı'yı aklımız nasıl idrak edebilir?"* diye sormaktadır. Ona göre akıl anlayışta ne kadar yükselirse yükselsin Tanrı'nın varlığını kavrayamaz. Dolayısıyla insan, Tanrı'nın mahiyetini değil, ancak inniyetini idrak edebilir ve Tanrı'nın akılla idrak edilemeyeceğini ve Tanrı'nın mahiyetini ancak Tanrı' nın kendisinin idrak edebileceğini açıklayabilir. Bunu delillendirirken filozof, Kitab-ı Mukaddes'te yer alan *"fakat yüzüm görülmeyecek* (Çıkış, 33/23)" ifadesinden hareket etmektedir. Neticede Maymonides, beşerî aklın sınırlı oluşu ile Tanrı'nın hakikatinin bilinemezliğini uzlaştırmaya çalışmış en azından bir arada işleyip birleştirmiştir.[20] Yine ona göre dil için gramer kuralları ne işlev görüyorsa mantık da akıl için o işlevi görecektir. Yine gramer için prensiplerin belirlenmesi nasıl önemliyse, mantık bilimi de hakiki düşüncenin belirlenmesi ve sağlıklı aklın tanzim edilmesi için o derece gereklidir.[21]

Rasyonalist bir yöntem kullanarak Yahudi nübüvvet anlayışını ve vahyini felsefeyle anlamaya girişen Maymonides, aslında burada aynı zamanda Kutsal metinleri felsefi olarak yorumlarken ortaya çıkan çatışma veya ihtilafları otonomi bağlamında yani supra-rasyonalizm ve rasyonalizm diyalektiğiyle veya daha Orta Çağ diliyle söylersek "doğa-üstünü kavrama" ile "doğayı kavrama" diyalektiğiyle yorumlamaktadır. Vahyin, entelektüel insan melekesine bağlı olmayacağı aksine ilahi bir lütuf eylemi olarak anlaşılması gerektiği şeklindeki yaygın teolojik anlayışa muhalif olarak Maymonides, insanın entelektüel hazırlığını ilahi hakikate ulaşmak için olmazsa olmaz bir şart olarak kabul etmektedir. Ona göre insan, mükemmelliğinin en üstün seviyesine ancak yoğun bilimsel araştırmalar vasıtasıyla ulaşılabilir. Bu mükemmelliğe ulaşmak isteyen bir insan önce mantık, daha sonra matematiğin çeşitli branşlarını, daha sonra fizik ilmi (doğa ilmi) en son metafizik çalışmalıdır. Son tahlilde ona göre insanın akli açıdan gerçek dönüşümü ancak ondaki potansiyel entelektüel melekeyi fiili hâle sokmakla olur. Böylece insan çağdaş dille "fenomenler âleminden (klasik skolastik dille, mundus intelegibilis) numen âlemine (faal akla) ulaşabilecektir. Bu seviyeye çıkabilen bir insan aynı zamanda peygamberlerin ulaştığı mertebeye ulaşmış ve ilahi sıfatları Tanrı hakkında bilinebilecekleri

20. Hüseyin Karaman, " İbn Meymun Düşüncesinde Aklın Sınırları ve Din-Felsefe İlişkisi", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi* VI/4 (2006), 155-160.

21. Maimonides, *The Guide For The Perplexed*, I/34, 75.

"tenzihi bir dille (via negativa/ negatif teoloji ile)" kavramış olacaktır.[22]

Maymonides'in akıl-din ilişkisindeki ikinci önemli meselesi kendi felsefi sisteminde daha genel bir anlamda din ile felsefeyi uzlaştırmayı gaye edinmiş daha özelde ise Yahudi dinine akıl ve mantık yoluyla bakılmasını sağlamaya çalışmış mikro açıdan ise hakikatin ve bilimsel bilginin sadece din sahasına ait bir şey olmadığını, beşerî bir olgu olarak felsefi alanda da var olduğunu nihayette hakikat denen şeyin ancak zihinsel alanda da aranabileceğini anlatmaya gayret etmiştir.

Bu doğrultuda Maymonides, tıpkı İbn Rüşd'ün İslam dini için yaptığını Yahudilik için uygulamış ve inandığı din ile kendi dönemindeki Orta Çağ Yunan felsefesinin yorumunu tevil ederek uzlaştırmaya çalışmıştır. Ona göre doğru bir şekilde anlaşılan din ile felsefe arasında, bir başka ifadeyle Tanrı vahyi ile yine Tanrı'nın bahşettiği aklın keşfetmiş olduğu gerçekler arasında hiçbir görüş ayrılığı ve çatışma olamaz. Bir başka ifadeyle vahyin ortaya koyduğu dogmatik hakikat ile aklın bulduğu görecelik hakikat ilke olarak birbirinden farklı ve birbirine muhalif olamaz. Zira din ile akıl, son tahlilde Tanrı'nın insana bahşettiği özellikler olup çifte hakikat olarak değil tek ve aynı hakikat hükmündedirler.[23]

Aslında Maymonides, devrinin tüm filozoflarının uğraştığı şu temel meseleleri Yahudiliğe şöyle uygulamaktadır: İman- akıl ilişkisi (yani felsefenin kutsal metinlerle irtibatı, Tanrı'nın varlığı, birliği ve cismani olmayışı ile hür iradesi); köken, sevk ve idaresi açısından evren ve Tanrı ilişkisinin felsefi anlamı ve Tanrı ile insan arasındaki iletişim aracı olarak vahiy, ahlaki konular, irade hürriyeti, insan kaderi, ölümsüzlük ve eskatolojiye dair öğretilerin anlaşılması.[24]

Daha somut olarak Maymonides'in *Delâlet'ül- Hairîn'*de Yahudi din-akıl ilişkisinin temel meselelerini şöyle yansıtmaktadır; 1. Kutsal metinlerde geçen bir kelimenin hem manevi hem de fiziki anlamlarını barındıran ortak lafızlı, mecazi ve anlaşılamayacak kadar girift kavramların aklen anlaşılması. 2. Temel argümanlarını mantıktan yoksun ve hayal ürünü gördüğü Yahudi teolojisine göre Tanrı'nın âlemle ilişkisinin rasyonel temellerinin ortaya çıkarılması. 3. Zamanının filozoflara göre ilk sebep ve Tanrı'nın evrenle ilişkisinin tutarlılığının ortaya çıkarılması. 4. Yahudi kutsal metinlerindeki müteşabih, mistik ve ezoterik fikirlerin (*sodot*) harfi ve mecazi anlamlarının bilhassa Yaratılış I-IV. bablarda geçen âlemin yaratılışı hikâyesi (*Maaseh bereşit)* ve göksel

22. Shear-Yashuv, Aharon, "Jewish Philosophers on Reason and Revelation", https://www .bu. edu/wcp/Papers/Reli/ReliShea.htm (09.09.2020).

23. Karaman, 160-171.

24. Hatice Doğan, *Musa Bin Meymun-Rambam: Maymonides'in Hayatı ve Eserleri Delaletü'l-Hairîn More Nevuhim* (İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın Yayın, 2010), 81.

savaş arabası (*Maaseh merkavah*) konusunun rasyonel betimlenmesi.[25]

Maymonides, akıl-din ilişkisi bağlamında dönemindeki diğer filozoflar gibi ahlakı tıpla uzlaştırmıştı. Böylece Maymonides tıp alanına yönelirken manevi açıdan ahlaki kötülüklerin tedavisine de ağırlık veren biridir. Bu yönleriyle Maymonides, bir filozof veya bir hekim değil aynı zamanda eklektik açıdan "hekimlikte filozof", "ahlakta hekim" veya "felsefede hekim" sıfatlarına layık olmuş bir düşünürdür.[26]

Böylece metafizik ahlaktan hareketle tıbba yönelen Maymonides, yanı zamanda "pratik bir hekim- filozof" olarak klasik tıbbın felsefeyle çatışması durumunda bir tür hakemliğe de girişmekte hatta hekimliği Musa Yasası ile uzlaştırmaya girişmektedir. Maymonides, *Kitabü'l Fusûl fi't- Tıb (Pirke Moshe)* adlı eserinde Yunan filozof hekim Galen'in Musa şeriatını mucizelerle ilgili görüşler bağlamında eleştirmesinden ciddi şekilde rahatsızlık duyduğunu açık bir dille ifade eder.[27] Dahası Maymonides, *Mişna im Peruş* adlı tıbba dair eserinde Tanrı'ya imandan insanı yoksun bıraktığı için hekimliğe kötü bakanlardan haberdar olduğunu açıklar. Hatta o, Kral Hezekiah'ın bir tıp kitabını yok etmesini ve devrin ruhbanlarının bu hareketi onaylamasını tevil eder. Maymonides, büyük ihtimalle hekimliği yasaklanmış büyücülükle karıştıran ve gerçek hekimlik yerine tedavi için büyüye başvuranların sıradan insanların zihniyetlerini düzeltmek amacıyla böyle bir eyleme girişilmiş olabileceği veya yok edilen eserin zararlı ilaçlar ile onların panzehirleri hakkında kaleme alınmış olabileceği ihtimalleri üzerinde durur.[28] Zaten Maymonides, *Delalet*'te bedeni/fiziksel refah ve sıhhatin, aynı zamanda dindardan beklenen entelektüel mükemmelliğin ön şartı olduğunu dile getirir. Zira bedenin, her şeyi yolunda ve sağlıklı olunca insanın düşünme, idrak etme ve hikmete nüfuz etmesi doğru bir şekilde ortaya çıkacaktır.[29]

Delalet'in, Tanrı'nın emir ve yasaklarını incelediği bölümde Maymonides, olumlu veya olumsuz emrin nedenini açıklamaya girişirken aynı zamanda bedenle ilgili olanlar konusunda zaman zaman tıp yönünden de açıklamalarda bulunur.[30] Söz gelişi ona göre Tanrı tarafından yasaklananlardan domuz ve

25. Doğan, Musa *Bin Meymun-Rambam: Maymonides'in Hayatı ve Eserleri Delaletü'l-Hairîn More Nevuhim*, 82.

26. Harry Friedenwald, *The Jews and Medicine* (Baltimore: The John Hopkins Press), 153-154.

27. Herbert A. Davidson, *Moses Maimonides: The Man and His Works* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 307-308.

28. Moses Maimonides, *Mishneh im Perush R. Moshe ben Maimon, with Arabic Original and Hebrew Translation,* ed. J. Kafah (Jerusalem: 1963), 4-10.

29. Maimonides, *The Guide For The Perplexed,* III/448.

30. Maimonides, *The Guide For The Perplexed,* III/536- 602.

içyağının ilk bakışta zararsız gibi göründüğünü ama aslında durumun hiç de böyle olmadığını, zira bilhassa domuzun olağandan çok rutubetli ve insan için gereksiz pek madde içerecek bir yapıda olduğunu açıklar. Yine ona göre Musa Şeriatı'nın bu hayvanı kerih görmesinin bir başka sebebi, onun doğası gereği pis ve pis şeyleri yiyen bir hayvan olmasıdır. Yahudi geleneğinin içyağını yasaklamasını tevil ederken de Maymonides, hayvanların iç organlarındaki yağların bizi tokmuş gibi hissettirdiğini ama besin değeri az, hazmı zorlaştıran, kanı donmuş hâle getiren (yağlandıran) ve kalınlaştırıp akışını zorlaştıran maddelerden oluştuğunu açıklar. Bundan dolayı hayvansal içyağların yemek yerine yakılmasının daha doğru olacağını belirtir ve bizzat kanın ise hazmı zor ve içinde zararlı toksinler barındırabilen bir yapıda olduğunu bu yüzden hastalıklı veya yaralı bir hayvanın çabucak bozulmasının kanın bileşiminden kaynaklandığını söyler.[31]

Neticede Maymonides, Delalet'in girişinde de belirttiği gibi Talmud Yahudiliği ile felsefi soruşturma arasındaki ihtilafı gidermek istediğini belirtmişti. Bu noktada onun filozof oluşunun altında Rabbi olarak felsefe yapan bir kimsenin felsefi temelleriyle Yahudi hukuku (Halaka) – Yunan felsefesi uzlaşmasına yönelik çabalarının yattığı görülebilir. Ancak o bunu yaparken, dinî konuları dinî açıdan açıklamak, felsefi konuları ise felsefi açıdan yorumlamak istiyordu. Dahası onun öteki din mensuplarına bakışı bilhassa Müslümanlara karşı geliştirdiği polemiğin felsefi/teolojik temelleri de öne çıkmaktadır.[32]

3. Yahudi Aydınlanması (*Haskala*) ve Sonrasında Yasa Karşısında İyimser Modern Evrensel, Seküler Yahudi Rasyonalist Okulun İnşası

XVII. yüzyıldan itibaren Avrupa'da ortaya çıkan akıl, dinî yaklaşımıyla beliren 'ydınlanma çağı pek çok Yahudi entelektüeli de etkilemişti. Hatta bu düşünürler, kendi geleneklerinin Hristiyanlarınkinden fazla din dışı bilimsel gelişmelerle uyumlu olduğunu bile kabul etmeye başlamışlardı.[33]

Haskala hareketinden hemen önce dogmatik inanç ile doğal akıl arasındaki kesin ayırıma inanan ve ahlak felsefesinde rasyonalizmi savunan erken modern dönem Aydınlanmacı Yahudi filozofu Benedict Spinoza (1637-1677), insanın özgür iradesini aklı ile yönlendirilen yeti olarak görmektedir. Diğer Aydınlanmacılar gibi Spinoza'ya göre de dinin ve (Aydınlanmacı) felsefenin dayanak ve amaçlarını bilen biri din ile felsefe arasında doldurulması gereken büyük bir

31. Maimonides, *The Guide For The Perplexed*, III/598.

32. Shlomo Pines, "Translator's Introduction: The Philospohical Sources of the *Guide of the Perplexed" The Guide,* I/LIX.

33. Ira Robinson, "American Jewish Views of Evolution and Intelligent Design", *Modern Judaism* 27 /2 (2007), 178-180.

boşluğun kolayca farkına varabilecektir. En basit ifadeyle felsefenin amacı sadece hakikati aramak iken dinin ana gayesi boyun eğmektir. Doğa, en saf hâliyle felsefenin ana parçası iken din genel olarak vahye ve dogmatik dinî metinlere dayanmaktadır.[34]

Matematiği felsefeye uygulayarak rasyonel bir ahlak icat etmeyi deneyen Spinoza'ya göre insan aklı, sonsuz ilahi aklın sınırlı bir boyutunu yansıtmaktadır. Dini ne bir şeytani eylem, ne de akla aykırı gören Spinoza, tıpkı diğer Aydınlanmacı deistler gibi Yaratıcı'yı doğada arar. Ancak Spinoza, Tanrı'yı, "sıradan bilindik doğa (natura naturata)" değil ama evrenin ardındaki "Mutlak Yaratıcı Enerji" anlamında "mahiyet verici doğa" (natura naturans) ile özdeş görmektedir. Bu bakımdan ona göre doğaya uyum sağlayan beşer aklı, hurafelerden arındırılmış saf "pozitif dinle" yani toplum içinde olumlu ve inşa edici roller üstlenen gelenekle eşdeğer "yeni bir felsefi din" için en temel dayanaktır. Bu bakımdan onun düşüncesinde dindar insanın görevi, insan hayatını doğal rasyonel kanunlara göre hareket ettirmektedir.[35]

Spinoza, Maimonides'in aklı bir araç olarak dinin hizmetinde gören ve böylece ortaya çıkan rasyonelize edilmiş dini felsefe ile uzlaştıran anlayışına karşı çıkmaktadır. Ona göre ne teoloji felsefenin ne de felsefe teolojinin hizmetinde olmamalı birbirlerinin sahasına girmemelidirler. Her iki alanda birbirinden bağımsızdır ve birbirlerini çürütmek için uğraşırlar. Zira teoloji itaat ve adama isterken akıl/ hikmet felsefenin efendisidir.[36]

Son tahlilde Spinoza, aklı, din ve akıl ilişkisinde "zihnin ışığı" olarak tanımlarken dinin temel kaynaklarını olan kutsal kitabı ise vahiy ve Tanrı sözü olarak merkezileştirir. Ona göre vahiy, sadece kitap sayfaları değil aynı zamanda peygamberlerin zihni olarak anlaşılmalıdır. Daha özde bulunan kutsal metinlerde Tanrı'nın ilahi zihnini anlamak ise ancak eşyanın doğadaki hakikatini kavrayınca anlaşılabilecek şeydir. Dolayısıyla Spinoza, dinin özünü teşkil eden teolojinin ancak evrensel teoloji olan ve herhangi bir ruhbana veya aracıya ihtiyaç duymayan bir din anlayışına sahiptir.[37]

Spinoza, Ortodoks Yahudi inancına aykırı bu tür görüşleri sebebiyle Amsterdam Yahudi cemaatini idare eden Rabbiler tarafından, 27 Temmuz 1656'da Houtgracht'daki sinagogun kapısına İbranice bir *herem kağıdı asılarak bir*

34. Baruch Spinoza, *Teolojik-Politik İnceleme*, çev. Cemal Bâli Akal - Reyda Ergün (Ankara: Dost Kitabevi, 2016), 220.

35. Baruch Spinoza, *Ethics*, ed. G. H. R. Parkinson (London: J.M. Dent and Sons Everyman Library, 1989), 51; J. Hare, "History of Christian Ethics", *The New Dictionary of Ethics and Pastoral Theology*, ed. David J. Atkinson - David F. Field (Leicester: Intervarsity Press, 1995), 40.

36. Spinoza, *Teolojik-Politik İnceleme*, 222-225.

37. Spinoza, *Teolojik-Politik İnceleme*, 226.

anlamda aforoz edilmiştir. Onun bu görüşlerinin yanı sıra Tevrat'ın Musa Peygamber tarafından yazılmadığını ileri sürmesi gibi Tanah metinlerinin oluşumu ile ilgili görüşleri heretik kabul edilmiş; hakkında sırasıyla *nezifa* ve *niduy gibi dinî kınama fermanları yayımlandıktan* sonra en sonunda aforoz ilanı (*herem) ile toplumdan uzaklaştırma* cezası ile cezalandırılmıştır.[38]

Yahudi Aydınlanması anlamına gelen "Haskala" terimi, en geniş anlamda, Hristiyan dünyasındaki Aydınlanma Çağı'yla aynı zamana rastlayan Batı dünyasındaki Yahudi entelektüel dünyasında dini değişen ve gelişen dünyanın şartlarına uyumlu hâle getirmeye ve Avrupa kültürüyle senkretik hâle gelmek isteyen sonuçta Yahudi düşünürleri yaşadıkları Avrupa toplumlarıyla entegreyi getiren felsefi akımdır. Haskala çağı, ilk dirençle karşılaşan krizleri atlattıktan sonra 1700'lü yıllarda Yahudiler kendi kabuğunu kırıp genel Avrupa toplumunun dilini, kültürünü, bilgi birikimini ve ideallerini benimsemeyle ortaya çıkmıştır.[39]

Haskala Yahudi düşüncesine göre insanlığın tarih boyunca ulaşmış olduğu bütün bilimler Torah'ın ayrıntılarında gizli olduğundan ancak kutsal metinler ciddi bir şekilde araştırmakla bu metafizik ezoterik anlamlar ortaya çıkabilecektir[40] *Haskala* sırasında din dışında bilim ve bilimle uğraşan araştırmacılara ve yazılan eserlere yönelik tutum, Avrupa'daki Yahudi cemaatleri arasında yaşanan din-bilim çatışmasının en somut hâlini göstermektedir. Yahudi geleneği açısından Talmud ve kanonik Yahudi metinleri dışındaki bilgi kaynakları bu dönemde daha keskin olarak "yabancı" kabul edilmiş hatta dinî kural ve uygulamalara katkı sunmadığı düşünülen bilim dallarına mesafeli davranılmış hatta Spinoza örneğinde olduğu gibi toplumdan dışlanmıştır.[41]

Haskala Dönemi'nde modern Ortodoks Yahudilik, din-bilim, akıl-vahiy tartışmaları konusunda oldukça olumlu ve iyimserdir. Zira modern Yahudi düşüncesine göre Yahudi cemaatinin modern bilim olmadan ilerlemesi mümkün değildir[42] Buna göre modern dönemde Yahudi düşünürleri her zaman bir ikilemle karşı karşıya kalmıştır. Eğer Yahudi geleneğinin en önde gelen yönlerini yakından takip ederlerse temel kavramları aydınlatırlarsa dinin bağlantıları ortaya çıkarabilirler ancak o zaman da özgün bir Yahudi felsefe yaratmazlar. Öte

38. Altuncu, "Haskala Sırasında Din-Bilim Çatışması: Onay Belgeleri Bilim Kitapları ve Rabbani Din Adamları", 114.

39. Haskala hareketi ve Aydınlanma ile ilişkisi hakkında geniş bilgi için Ali Osman, "Yahudi Aydınlanma Hareketi: Haskala", *Milel ve Nihal* 7/1 (2010), 33-59.

40. Moshe Idel, *Absorbing Perfections: Kabbalah and Interpretation* (New Haven. 2000), 252.

41. Altuncu, "Haskala Sırasında Din-Bilim Çatışması: Onay Belgeleri Bilim Kitapları ve Rabbani Din Adamları", 134.

42. Sterman, "Judaism and Darwinian Evolution", 48-49.

yandan, Yahudi düşünce ve uygulamasının -öz olarak gördükleri- büyük bir bölümünü sistematik bir din felsefesine dönüştürmeyi seçtikleri takdirde ise kendilerinin gerçek Yahudi olmadığı suçlamasına açık kapı bırakırlar; bu ikilem tarihsel etnik Yahudiliğin zengin çeşitliliğini muhtemelen kapsaması mümkün olmayan yabancı bir düşünce sisteminin dayatılmasıdır.

Haskala hareketinde etkin olarak faaliyet gösteren ve Leibniz-Wolf'un talebelerinden olan Alman Yahudi kültür geleneğinin en önemli aydınlanmacı düşünürlerinden Moses Mendelssohn, (1729-1786) Yahudiliğin akılla çelişmediğini hatta akıl ile Yahudiliğin birbirinin eşanlamlısı olduğunu iddia ederek Yahudi vahiy anlayışını modern akılcılıkla uzlaştırmaya çabalamaktadır. 1783 yılında kaleme aldığı *Jerusalem or on Religious Power, and on Judaism* (Kudüs veya Dinî Güç ve Yahudilik Üzerine) adlı eserinde Mendelssohn, Yahudiliğin imanını evrensel hakikat ile eşdeğerde görmekte ve bu inanca ait tüm metafizik temaların insanlık için yaygın, gerekli, evrensel ve ortak değerler olarak anlamaktadır. Siyonizmi Yahudiliğin normalleşme süreci olarak gören Mendelssohn, her bir Yahudi'nin eşitlik ve hakkaniyet temelinde modern bir devlet ile somut hâle dönüşecek bir politik düzen talep etme konusunda çok önemli teo-politik sebepleri bulunduğunu öne sürmektedir. Yine o, ilahi kanun yapma eylemlerinin sadece vahiy alanına ait olduğunu ama evrensel çaptaki dinî hakikatlerin sadece bu alana ait olamayacağını iddia etmektedir. Tam bu noktada o, etnik ve dışlayıcı temelli Musa Yasası'na göre değil tüm insanlığı kuşatıcı mahiyetteki Nuh Kanunlarına göre hareket ederek, bütün milletlere ait zahitlerin bile gelecekte inşa edilecek Yahudi ahiretinde olumlu bir yer edinebileceklerini düşünmektedir. Mendelssohn'a göre rasyonalist açıdan Yahudi Yasa'nın dolayısıyla dinin en önemli pragmatik işlevi, her türlü ideolojik temelli putperest sistemlere karşı saf monoteizmi sürekli ve yılmadan delillendirerek savunmasıdır. Çünkü sadece monoteist bir inanç insanlık lehine ebedî hakikatleri garanti edebilir. Bu açıdan bakıldığında ona göre Tanrının ete-kemiğe bürünmesini (enkarnasyon) öğreten bu yüzden beşerî akla muhalif asli günah, kefaret, teslis gibi öğretiler "inşa eden" Hristiyanlığın aksine sadece Yahudilik insanlığın ulaştığı entelektüel seviyedeki beşerî aklın tüm kriterleri en iyi şekilde taşımaktadır. Bunu başarmak için Mendelssohn, Yahudi toplumuna çift yönlü inklusivist bir yaklaşım önermektedir; yani bir Yahudi'nin kendi özel yaşantısında "Yahudi kalmasını" ancak dilde, ticarette ve genel kültürde içinde yaşadığı toplumla entegre olmasını savunmaktadır.[43]

43. Kurtz, *Gods in the Global Village-Religions in Sociological Perspective*, 39-41; Leora Batnitzky, "Religion as Reason and Separation from the Politics," *How Judaism Become Religion* (Princeton: Princeto University Press, 2011), 53-55; Shear-Yashuv, Aharon, "Jewish Philosophers on Reason and Revelation", https://www.bu.edu/wcp/Papers/Reli/ReliShea.htm (09.09.2020).

Haskala ideolojisinin başlıca yorumlayıcısı ve öncülerinden Naftali Herts Wessely (1725–1805), akıl-din ilişkisine dair görüşlerini hareketin yayın organı sayılan *Hame'asef* dergisinde ve *Divrei Şalom ve 'Emet* (Barış ve Hakikat Sözleri) isimli kitabında ortaya koymuştur. Wessely'e göre iki tür Yasa bulunmaktadır; Musa'ya verilen ve Rabbani gelenek tarafından korunarak gelen "Tanrı Torası" ile felsefi bilgi ile gelen tüm insanların ortak mirası kabul edilen "İnsan Torası". Ona göre, "Tanrı Torası", İlahi vahiy olarak yalnızca Yahudiler için bağlayıcıdır. İnsan Torası ise daha geniş boyutlarıyla evrensel tüm insan düşüncesinin ürünleri olup geçerli tüm felsefe, fenni kapsamaktadır. Bu yüzden Yahudiler de diğer insanlarla bütünleşmek üzere İnsan Torası'nı araştırmalı ve onun gelişimine olumlu yönde katkı sağlamalıdır. Aksi takdirde İnsan Torası'nı görmezden gelen veya inkâr eden bir Yahudi, insan olarak eksik kalacaktır. Son tahlilde içerden dışarıya doğru kabuk kırmak isteyen Wessely, kapsayıcı bir yaklaşımla İnsan Torası'nın Yahudi geleneğinin tamamlayıcı hayati bir parçası olduğunu savunurken Yahudi geleneğinin normatif oluşuna vurguyu sürdürmektedir.[44]

XIX. yüzyılın başından itibaren Yahudi dünyası modern akımların ve bilimsel gelişmelerin meydan okuması altına artık iyice girdiğinde, Ortodoks veya reformist karakterli Yahudi düşünürler arasında kendi geleneklerinin modernizm inşa ettiği dünyaya uygunluğu konusunda ortak bir kanaat oluşmaya başladı. Zaten modern dönemin rasyonel pozitivist akımlarının klasik din anlayışına yönelik en büyük meydan okuması, tartışmasız hangi dinden olurlarsa olsunlar tüm insanların denk akli melekeleri olduğu ve kendi hayatlarını düzene sokarken rasyonel davrandıkları ve bunu yaparken de herhangi bir dinin rehberliğine ihtiyaç duymadıkları iddiasıydı.

Bu dönemde Yahudi dünyasında Liberal Yahudiliğin sözcüsü kabul edilen Neo- Kantçı Yahudi düşünür Hermann Cohen (1847-1918), 1915 yılında kaleme aldığı *Religion of Reason* (Akıl Dini) adlı eseriyle daha sonraki modern Yahudi düşüncesini büyük ölçüde tesir etmiş son rasyonalist Yahudi filozoflardan biri kabul edilmektedir.

Cohen'in en büyük katkısı ahlak ile din arasındaki ilişkiye odaklanmıştı. Ona göre âlemin yaratan eşsiz Tanrı fikri olan saf monoteizm olarak Yahudilik, bilimi mümkün kılacak yegane dindir. Bu bağlamda Siyonizmi Yahudiliğin tarihsel küresel misyonunu tahrip eden bir yaklaşım olarak gören Cohen, bu yaklaşım olmadan Yahudilerin daha fazla milletler arasına karışıp Yahudi aklını öğretebileceklerini açıklar. O, etnik monoteist ahlak üzerine inşa ettiği akılcı anlayışla gerçek Yahudiliği, insanlık içinde en iyi ahlaki dünya düzeni

44. Kurtz, *Gods in the Global Village-Religions in Sociological Perspective*, 39.

olarak görmekte ve insanların Yahudi kutsal kitabındaki ilahi sıfatları taklit ederek "gerçek bir dünya" inşa edebileceklerini savunmuştu. Zira Yahudilik, âleme düzen verecek "bir yasa dini" olarak, aynı zamanda modern aklın sahip olduğu tüm paradigmaları bünyesinde barındırmaktadır. Hâlbuki Yunan felsefesi, bir insan fikrine sahip olmadığından tüm insanlık tarihini kucaklayacak bir anlayışı da yoktur. Ancak gene de varoluşçu duruşu yüzünden Tanrı ile insan arasında muhtemel bir akıl köprüsü kurulamayacağına inanan Cohen, dine bağımsız olmayan ama akıl ile ortak çalışan bir görev alanı biçmiştir. Bu yöntemle o, Yahudi Tanrı fikrini "soyut bir teoloji" olmaktan kurtarıp hermenötik açıdan muhatap kabul eden "Ebedî Sen" olarak modern bir çehreye dönüştürmeyi düşünmüştür.[45]

Aslında Cohen, politik değil teolojik yasalarla işlediğini düşündüğü Yahudiliğin temel kavramlarının hepsi rasyonalize ederek seküler hâle dönüştürmek niyetindeydi. Bu yönde Cohen'in başlıca zihinsel gücü, kutsal metinlerin ve geleneğe ait dinî terim ve tahayyüllerin yeniden yorumlanmasına izin verilmesini talep etmek şeklinde idi. Her türlü gerçekliği insan aklına, kültür ve geleneği dindar zihnine emanet eden Cohen, bu bağlamda beşerî bilgi ile teolojik inanç arasındaki ilişkiyi tartışma götürmez derecede sıkı görmektedir. Zira ona göre model figür, kült ve simgeleri ile insanlığın sembolü olan İsrail geleneği için iman ile bilgi arasında bir ihtilaf görmediğinden kutsal metinlerin araştırmasını yapmak her dindar için kutsal bir görevdir. Ancak o, gene de her modernist filozof gibi tenkit anlamında akıldan büyük fedakârlık beklemiyordu. Zira pek çok tenkitçisine göre Cohen, Yahudi gerçekliğinin bütünlüğünü modernizm gibi tek bir sistemin sınırları içinde kuşatmaya çalışırken başarısız kalmış ve dinin aklî yönlerini keşfederken daha çok kendi düşünce biçimine uygun bulduğu unsurlara ve yorumlara odaklanmıştır. Cohen, hakiki bir Yahudi'nin saf monoteizme sadık kalan olan herkesi kucakladığını hatta monoteizme inanmayan bir Yahudi'nin bu statüye sahip olmayacağını ileri sürmektedir. Gene de Cohen'in rasyonalist değerlendirmeleri, modern felsefenin Yahudi vahyinin ne kadarını içerip doğrulayacağını anlamak bağlamında dikkat çekici sayılabilir. Son tahlilde ona göre Yahudi vahyi, sadece geçmişte yaşayan tarihsel bir olgu değil aynı zamanda insanı seven Tanrı (oheb ger) olan "Eşsiz" İlahi Varlık ile beşerî akıl arasında sonsuza kadar sürecek en somut karşılıklı ilişkidir. Tüm tarihin ana hedefi, insanlığın Mesihanik birliğini sağlamaktır.[46]

45. Batnitzky, "Religion as Reason and Separation from the Politics," 54-55; Samuel Hugo Bergman, *Faith and Reason-An Introduction to Modern Jewish Thought*, çev. Alfred Jospe (New York: Schocken Books, 1963), 27-50.

46. Batnitzky, "Religion as Reason and Separation from the Politics," 52-56; Bergman, *Faith and Reason-An Introduction to Modern Jewish Thought*, 31- 44.

Cohen'in öğrencisi ve Yahudi bir ailede doğmasına rağmen Hristiyan olup sonra tekrar Yahudi düşüncesine dindar olarak geri dönen Yahudi filozof Franz Rosenzweig de hocasının yaratma, vahiy ve kurtuluş anlayışından derinden etkilenmişti. Cohen'in Rosenzweig'e en büyük etkisi din- bilim ilişkisi konusunda olmuştur. Rosenzweig'e göre bilim ve din, akıl melekesi gibi ortak bir temele sahip olan birbirlerini inkâr ederlerse kendilerini inkâr ederler. Entelektüelin tarihe ve dünyaya yönelik sorumlu tutumunun inancının bir gereği olduğunun altını çizen Rosenzweig'e göre hem inancın hem de bilim savunduğu tek bir hakikat vardır; bu yüzden hiçbir dürüst dindar insan bilimi inkâr ederek Tanrı'ya dua edemez. Zaten Tanrı Bariz Varlık olarak fenne boyun eğmez ama fen, ona maruzdur ve objesidir.[47]

Modern dönemde akıl- din ilişkisi konusunda öne çıkan bir başka sima da Salomon Levi Steinheim (1789-1866) olup *Die Offenbarung nach dem Lehrbegriffe der Synagoge* (Sinagog Öğretisine göre Vahiy) adlı eserinde metafizikçilerin rasyonel yaklaşımı yerine epistemolojik açıdan konuyu incelemektedir. Kendinden önceki felsefi ekollerin yaklaşımını reddeden Steinheim, tenkitçi aklın insan akli melekesinde önemli bir rol oynadığını söyler. Ona göre aklımız, a priori olarak yorumlanan gerçeklerle bariz bir çelişki içinde olduğundan yorumlamada sınırlı bir güç sahibidir. Dolayısıyla epistemolojik açıdan akli açıdan dinî konularda ortaya çıkan tutarsızlıklar, saf düşünme alanından kesin bilişsel alana yani mutlak düşünceden tümevarımlı bilince doğru genişletilerek çözülebilir. Bu bakımdan o, dogmatik aklımızın metafizik âlem hakkında hiçbir kesin şey söyleyemeyeceğini iddia eder. Bu bakımdan bir teolog olarak Steinheim, Tanrı'nın benzersizliği, yoktan yaratma, insanın özgürlüğü gibi konuların vahiyle bilinebileceğini duyular âlemi ve akledilebilir âleminin aynı düşünce yöntemiyle anlaşılabileceğini zira ikisinin de aynı hakikati anlamlandırdıklarını iddia eder. Son tahlilde ona göre bu fiziksel âlemin sadece fikirler seviyesinde kalmayıp ontolojik açıdan da var olması gibi vahiy âlemi de epistemolojik olarak gerçektir ve vardır.[48]

4. Post- Holokost (Şo'ah) veya Postmodern Dönemde Eleştirel Anti-Rasyonel Yahudi Aklı

1960'lardan sonra ortaya çıkan modern sonrası eleştirel veya ileri bir dönem veya durum olarak postmodernizmin savunduğu akıl öncelikle çok fikirliliği esas alan çoğulculuğu ve her türlü birleştirici, eşsizlik, objektiflik, aşkın gerçeklik, merkeziyetçi, dogmatik dışlayıcılık tekelci totaliter anlayış veya ev

47. Bergman, *Faith and Reason-An Introduction to Modern Jewish Thought*, 25-26, 59.

48. Shear-Yashuv, Aharon, "Jewish Philosophers on Reason and Revelation", https://www.-bu.edu/wcp/Papers/Reli/ReliShea.htm (09.09.2020).

rensel düzen verici tavrı toptan reddeden bir karakterdedir. Bunun yanında bu akıl bireyin kendi varlığını, şahsiyetini, vicdanını ve kimliğini çok boyutlu farkındalıklarla anlamaya çalışması olarak öne çıkarır. Yine Postmodern akıl bireysel sübjektifliği öne çıkarmakta ve her türlü kapalı yapıya sahip sabit anlamı terk etmeyi, kesin olmayanı, ihtimale açık olanları, çoklu anlamlara gelen muğlaklıkları ve ironiyi benimsemeyi hedeflemektedir. Bir başka ifadeyle Postmodern akılla donanmış insanlara göre akıl melekesi benliğin dolayısıyla sübjektifliğin hayati, rölatif hakikatler taşıya baskın kaynağıdır. Bu hâliyle Postmodern bilimsel akıl yürütmek ise "kontekste bağlı, rölatif ve farklı ifade edilebilen zihinsel bir eylem" anlamına gelecektir. Neticede Postmodern akıl, sübjektifliğin en büyük göstergelerinden olarak sunduğu yeni tenkitçi anlayışı önemser. Bu yeni tenkitçilik, sırasıyla, yapı-bozum anlayışını kullanarak her türlü saflık veya orijinallik iddiasında bulunan öznel metinleri bilinçli olarak ifsat etmek üzere "metinselliği", evrensel birleştiriciliğe veya bütünselliğe götüren her türlü "teşekkül edici anlayışları", güç, otorite, coğrafya veya kurumsallık kazanan "bilgi anlayışını", baskın Avrupa-merkezcilik gibi hegemonyacı Batı medeniyeti gibi her türlü evrenselleştirici makro politik dayatmacı "tekelciliğe, yeni sömürgeciliğe veya dışlayıcılığa" karşı geliştirilmiş eleştirel yöntemleri kapsamaktadır.[49]

Postmodern dönemde din- akıl ilişkilerinde temel tartışma konuları ise genel olarak şu şekildedir; a)Agnostik bir yöntemle anlaşılacak Tanrı hakkındaki dindar inanç, her gelenekte göreceli olarak farklı ontolojilere sahiptir. Bu bakımdan artık klasik dinler yerine dindarın bireysel maneviyat formları ortaya çıkarılmalı ve bu maneviyat formlarının temel hedefi insana "sevgi", "bilgi" ve hikmet gibi konuları öğretmek olmalıdır. b) İnsanın iki farklı unsurdan meydana gelen yapısı yani dıştaki kişiliğine (veya bedenine) ve içteki ruhuna (veya yüksek benliğine) dikkat çeker. c) İnsan; zekâsı, becerileri ve diğer üstün melekeleriyle doğaya hakim değil aksine tamamen ona ait olan ve onun doğal kanunlarıyla hayatını sürdüren bir canlıdır. Bu bakımdan klasik dinlerin savunduğu yöntemlerle doğaüstü varlıklara ve güçlere yönelik teslimiyet artık çağımızda mümkün değildir. ç) Postmodern akıl, aynı zamanda klasik dinlerin kurumsal yapılarına karşı çıktığından objektif kategoriyle değil kendileri için daha uygun gördükleri sübjektif gerekçelerle hareket etmektedir. d) Postmodern akıl sayesinde klasik din olgusu, tüm olgusal ve kurumsal boyutlarıyla rasyonel açıdan her yönden sorgulanmaya, tartışılmaya, inkâr edilmeye hatta dirençle karşı çıkılmaya daha fazla açık hâle gelmiştir. Buna bağlı olarak or-

49. Postmodern dönemde aklın karakteristik özellikleri hakkında daha geniş bilgi için; Mustafa Alıcı, "Post-Religio et Ratio: Postmodern Dönemde Akıl-Din İlişkisi", *Akra Kültür Sanat ve Eedebiyat Dergisi* 20/8, (2020), 29-32.

taya çıkan teolojik çoğulculuk fikri, farklı dinlerdeki kültürel unsurları ortaya çıkararak dinleri beşerin sahip olduğu "kişisel dindarlık tercihleri" formuna sokmaktadır. e) Postmodern akıl, dindarın gündelik hayatında öznel oluşu daha iyi anladığından metin, dil gibi geleneksel dinin klasik iletişim araçları yerine daha özelleştirilmiş ve kişiselleştirilmiş farklı aygıtları daha fazla kullanmaktadır. g) Postmodern akla göre klasik dinler artık güçlerini yitirmelidirler. Çünkü postmodern aklın öngördüğü maneviyat, dogmatik öğretilere dayanmayan, kurumsal bağlılık yerine ahlaki donanımları kimlik verici kriter olarak kabul eden bir inanç formudur.[50]

Postmodernizmin etkisindeki Yahudi aklı, Leo Strauss, Browitz, Elliot R. Wolfson, Edith Wyschogrod, Almut Sh. Bruckstein, Yudit Kornberg Greenberg, Susan E. Shapiro gibi postmodern filozoflar temsil etmektedir. Bu filozoflar, İsrail'in Tanrı ile yapmış olduğu ahdi postmodern paradigmalara göre yenilemek yani kültürel açıdan Yahudi monoteist inancının varlığını güncellemeyi ve devam ettirmeyi amaçlamaktadırlar. Bu düşünürler sayesinde postmodern Yahudi aklı; a) aslında İsrail'in Musa aracılığıyla Tanrı ile yapmış olduğu ahiti yenilemeyi; b) çağa uygun hâle getirerek postmodern Yahudi dinini; c) bu dine uyan postmodern Yahudiyi; d) böylece ortaya çıkacak postmodern Yahudi kültürünün ana hatlarını ortaya çıkarmak istemektedir.

Aslında postmodern durum Yahudi aklı için Nazi soykırımı neticesinde oluşan Holokost sonrası durumu bilhassa Siyonizm sonrası veya İsrail Devleti sonrasında ortaya çıkan Yahudi tarihsel kültüründeki karmaşık ve saydam olmayan çok boyutlu paradigma değişimlerini ifade eder.[51]

Postmodern Yahudi düşüncesi kendi öncüleri olan Neo-Kantçı modernist filozofları derinden eleştirerek işe başlarlar. Bu açıdan bakıldığında postmodern Yahudi aklı, modern aklın dine adına üretilen tüm zihinsel şikâyetlerine karşı teker teker cevaplar bulabilen bir felsefe sunar. Söz gelişi bir gerilim olarak Şefkatli (*Rachamim*) ve çok duyarlı Yahudi Postmodern aklına göre modernizm, bütün rasyonel boyutlarıyla İsrail geleneği adına bir sefalet ve bir acı çekmedir. Zihni açıdan sefalet ve açı çekenlere karşı merhametli olan Tanrı ise gelecek adına eşsiz bir umuttur. Midraşim gibi Rabbinik geleneğin ifadesiyle söylersek vahiy, dolayısıyla *inanç ve akıl, ateş ile çekiç beraberliği gibidir. Birbirlerine değdikçe kıvılcımlar gibi zengin anlamlar* ortaya çıkar. Bu açıdan postmodern Yahudi aklı, Midraşim'in hem çok anlamlı bir perspektif sundu ğuna hem de farklı bağlamlarda zengin ve dinamik kurtarıcı fırsatlar

50. Alıcı, "Post-Religio et Ratio: Postmodern Dönemde Akıl-Din İlişkisi", 32-33.

51. Steven Kepnes, "Postmodern Interpretation of Judaism: Deconstructive and Constructive Approaches", *Interpreting Judaism in the Postmodern Age,* ed. Steven Kepnes (New York: New York University Press, 1996), 4.

sunduğuna ikna olmuştur.[52]

Postmodern Yahudi aklı, karakteri gereği klasik ve modern olanın "yapısını bozarken" kendi çok boyut paradigmaları adına "inşa edicidir". O, kutsal kitap toplum inşa edici "mega hikâyelerine" karşı bireyselci, öznel ve sübjektif çoklu anlamlara sevk edici okumalarla yapı bozucu ve güncelleyici bir anlatı peşindedir. Bu açıdan baktığımızda postmodern aklın tenkitçiliğini ve postmodern hermenötiğin okuyucunun bilgi birikimine bağlı anlamaya dayanan yönleri ağır basacaktır. Hatta denebilir ki mahallî ve eleştirel akılcılığa açık postmodern yorumlama teorileri ile Yahudi kültür ve kutsal metinleri arasında "dehşet verici bir yankılanma" söz konusudur.[53]

Postmodern aklın en önemli argümanı olarak hermenötik sayesinde Yahudi filozof, kutsal metinleri hem kendisine ve öznelliğine özgü Yahudi olmayı anlatan metinler hem de Batı gibi çoğulcu ortamlarla paylaştığı dış dünyaya özgü anlamlar taşıdığının farkındadır. Öyle ki artık okuyucu merkezli hermenötik anlayışla kutsal metinlere bakış, Martin Buberci "Ben ve Sen" yaklaşımı yerine "Kutsal Metin olarak Sen" şekline bürünecektir. Böylece modern Yahudi aklı için inanç, Yahudi'yi kutsal topraklara, belli bir mekâna, belli bir tarihe , belli bir model figüre hatta tüm insanlığın lehine ve iyiliğine olmak üzere kurulacak olan Mesih'e ait evrensel oluşuma bağlı kıldığı sürece geçerli olan metin- merkezli bir formda iken postmodern akıl için inanç, bu kavramların postmodern anlamları diaspora kültüründen ve kişi, zaman, mekân ve tarih gibi bağlardan arındırılarak "zaman ve ebedilik ilişkisi düzleminde" epistemolojik araçlar olarak yeniden dizayn edilip yeniden anlamlandırılmakta, yorumlanmakta ve anlaşılmaktadır.[54]

Postmodern Yahudi aklı, holokost sonrası oluşan çoğulcu insan düşüncesine bağlı olarak daha liberal ve çok kültürlü bir anlayışta gelişmektedir. Bu aklı şekillendirenlerin başında Amerikalı Reformist Yahudiliğin liderlerinden filozof Eugene B. Borowitz (1924-2016) gelmektedir. Borowitz, *Renewing the Covenant (*1991) ve *Judaism After Modernity (*1999) adlı eserler kaleme alarak Ahit dini olarak Yahudiliğin postmodern durum altında yeniden güncellenmesi hedefiyle postmodernizme uygun bir "Yahudilik" geliştirmeyi amaçlamaktadır. Ona göre modernist Yahudi filozofların eşsiz Yahudi hayatına uygun esnek bir gelenek olan liberal Yahudilik oluşturma amaçları başarısızlığa uğramıştır.

---

52. Peter Ochs, "Compassionate Postmodernism: An Introduction to Postmodern Jewish Philosophy", *The European Legacy* 2/1, (2008), 74.

53. Kepnes, "Postmodern Interpretation of Judaism: Deconstructive and Constructive Approaches", 1.

54. Kepnes, "Postmodern Interpretation of Judaism: Deconstructive and Constructive Approaches", 6-9.

Borowitz, bu bağlamda Yahudi inanç, davranış ve teolojileri ve felsefelerini postmodern aklıyla sentezlemekte ve sırasıyla; a) Aşkın postmodern Yahudi gerçekliği; b) Bireysel Yahudi dindar otonomisi; c) Çoğulcu ortamda Yahudi toplumunu belirlemek istemektedir. Bu doğrultuda o, üç önemli postmodern teolojik akıl yürütme ortaya koymuştur; a) Liberal Yahudilik dahil aydınlanma ve modernizmin önerdiği Yahudilik türleri yetersizdir bu yüzden Musa Ahdi yenilenmeli ve postmodern tenkitçi aklın imbiğinden geçerek güncellenmelidir; b) Modern Yahudi dünya görüşünün dışlayıcı, anlaşılmaz ve mutlak dogmacı yapısının tenkit edilmesi gereklidir; c) Ahit'in yenilenmesini amaçlayan postmodern bir teolojinin inşası ile gerçek bir postmodern maneviyat ve cemiyetin oluşturulması amaçlanmalıdır.[55]

Sonuç

İlahi dinler arasında daha somut, daha dünyevi ve daha akılcı argümanları öne çıkaran monoteist Yahudilik, klasik dönemden itibaren tarih boyunca baskın Rabbani gelenek yoluyla özünde ilahi vahyin, "seçilmiş millet aklı" ile harmanlanması neticesi ortaya çıkan bir inanç oldu. Bu inanç sisteminin rasyonel yaklaşımlarını kullanmak üzere ezoterik kimliğe bürünen Talmud kültürüne açık eleştiriler getiren İsa Mesih'i enkarne olan bir vahiy anlayışı şekline sokan Hristiyanlık ve önceki her iki dinin her açıdan bir suiistimal ve bozulma içinde olduğunu ilan eden Hz. Muhammed'in sahip olduğu katıksız vahiy öğretisiyle İslam kendi akli sitemlerini inşa etti.

Yahudi geleneğinde akıl-din ilişkisinde ortaya çıkan sorunların üstesinden gelmek üzere Yahudi geleneği başlangıçta Yahudi kutsal kitap külliyatı olmak üzere dinin temel unsurlarını etnik akıl ile uzlaşı içinde izah ederken bu külliyatı yorumlayan Talmud/Rabbani geleneği rasyonel delilleri kendi dönemlerinin felsefi zihin dünyasına uygun olarak ikna ve imanın dogmatik yapısını güçlendirmek için kullanmıştı. Bu doğrultuda Yahudi hakikatini tek ve mutlak gören ve kimin söylediğinden ziyade dinlemeye odaklanan klasik dönem Yahudi geleneği, tarih boyunca Tanrı dahil dinî fenomenlerin metafizik bir konu olduğunu bu konuyla ilgili tartışmalarında felsefedeki rasyonalist veya anti-rasyonalist ekollerin yaklaşımlarına benzer çaba içine girmişti. Bilhassa II. tapınağın MS, 70 yılında Romalılarca yıkılışından sonra mekândan yoksun olarak diaspora kültürüyle yoğrulan Yahudi toplumu, yaşadığı yerlerdeki farklı gelenek ve kültürlerle "uzlaşı" içinde yaşamayı bilmiş hatta bu kültürel çevrelerin entelektüel dünyasıyla entegre olmayı başarmıştı.

---

55. Yudit Kornberg Greenberg, "Gene Borowitz' Renewing the Covenant: A Theology for the Postmodern Jew", *Renewing the Covenant-Eugene Borowitz and Postmodern Renewal of Jewish Theology*, ed. Peter Ochs (New York: State University of New York Press, 2000, 49-50.

Deist ve seküler Batılı düşünürlerin etkisinde kalan Avrupalı Yahudi aydınlanma hareketi olarak Haskala Dönemi'nde Mendelssohn ve Cohen gibi Modern Yahudi filozofları, Yahudiliği "akıl dini" olarak sunmada felsefi açıdan modern argümanlara dayanırken, hem kutsal metinlerden hem de Rabbani yorumlarından seçkilerle desteklemekteydiler. Pratik olarak bu modern rasyonel eylem, başlangıçta belli başlı dinî metinlerin mantıksal bir ardışıllık içinde felsefi açıdan açıklanması anlamına gelmekteydi.

Daha sonraki dönemlerde yeni modern felsefi akımlarla senktretik eylemlere giren Yahudi dindar aklı, çok boyutlu entelektüel bir form kazanıp modernitenin argümanlarına dayanarak reformist, Ortodoks, muhafazakâr, yeniden yapılanmacı ve yenileyici hatta Haskala hareketi gibi kült ve düşünsel cemaat tipolojilerinde dinamik olarak rasyonelize olmuş bir gelenek peşinde oldu. Bilhassa Modern akılcı filozofların ortak noktası Yahudi inancını (bilhassa vahiy ve rabbani öğretileri) rasyonel ve apolitik temellerle yoğurarak özellikle Musa Yasası'nı zaman ötesinden konuşan ve insanoğlunun varoluşunun yegane sembolü saymalarıdır. Onlara göre otantik geleneğe mensup her Yahudi birey, teopolitik bir monoteizm anlayışıyla hareket ederek hem kendi halkına karşı fedakârlık ve bireysel pişmanlık içinde olarak kendini tam olarak gerçekleştirebilecek hem de farklı kültürel ve düşünsel yönleri olan tüm insanlığa olumlu yönde katkılar sağlayabilecektir.

Modernizmden bir geçiş safhası olarak postmodernizmin etkisindeki çağdaş Yahudi düşünürleri ise kendi maneviyat formları olarak öznel "Yahudiliklerini", farklı şekilde "tenkit ederek anlamak" istemektedirler. Onların çoğu, Musa Yasası'na olan zihinsel sadakatlerini paylaşırken aynı zamanda Kutsal metinlerin kıssa, kanun veya inançlarına dair rabbinik yorumları dayanak gördükleri ortak amel, okuma ve sosyal eylemleri postmodern perspektifte değerlendirmek niyetindedirler.

Bu bakımdan onların en önemli yönü, antik çağdan beri aktarılan kutsal metinleri postmodern argümanlarla yorumlarken aynı zamanda Yahudi aklı dışındaki Hristiyan ve Müslüman veyahut agnostik seküler entelektüellerin fikirlerini veya bu geleneklerdeki dogmatik eleştirileri de göz ardı etmemeleridir. Bu açıdan postmodern Yahudi aklı, daha çağdaş bir ahlaki-dinî düşünce modeli yaratma adına klasik döneme ait dinî bilgi tarzlarını plüralist yaklaşımla daha fazla kullanmakta ve rölativizm- emperyalizm şeklindeki fikirsel çatallanmaların ötesinde hareket eden çoklu perspektivizmi benimsemektedirler. Bu karakteristiğiyle postmodern Yahudi aklı, bulunduğu ve gittiği konum açısından insanlığın ulaştığı en parçalı beşerî gelişmiş akıl iddiasıyla tüm insanlığın din-felsefe ilişkilerinde yeni yönelimler açmak niyetindedir.

Neticede klasik ve modern dönemin din- akıl ilişkisindeki "aykırılık", "uz-

laşı", "düalist hakikat" veya "denklik" yaklaşımlarından ayrı olarak postmodern dönemde Yahudi entelektüel dünyası, bilhassa bireysel veya yerel akıl konusunda daha sentetik bir anlayışla ritüel bağlamında teolojik özerklik ve çoğulculuğu kendi etnik maneviyat teolojisi için yararlı görmektedir. Dahası postmodern Yahudi aklı, daha fazla çoklu kültürel anlayışlara, daha çetrefilli ve karma hatta çoğulcu teolojilere yönelmekte böylelikle daha fazla etnik kutsallıklara meydan verecek şekilde geleneksel soyutlayıcı ve elit kutsal kurtuluş tarih fikrinden sıyrılıp "mahalli tarihlerin" inşa etmiş olduğu "çoklu, kıssacı, zihinsel dünyalara" sızmayı hedeflemektedir. Tek bir cümle hâlinde Yahudi aklını postmodern bir tanımlamayla ifade edersek; o, bir tür "*eerie resonance*" -yani yerel Yahudi maneviyatları ve çoğulcu Yahudi etno-politik kültürünün zinde geleceğini inşa etme adına *ürpertici ve dehşet verici* olurken aynı zamanda insanlığa ait zihinsellikler lehine dalga dalga yayılan *yankıdır*.

KAYNAKÇA

Adam, Baki. *Yahudi Kaynaklarına Göre Tevrat,* Pınar Yayınları, İstanbul: 2001.

Alıcı, Mustafa; "Post-Religio et Ratio: Postmodern Dönemde Akıl-Din İlişkisi". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 20/8 (2020), 15-44.

Altuncu, Abdullah; "Haskala Sırasında Din–Bilim Çatışması: Onay Belgeleri Bilim Kitapları ve Rabbani Din Adamları". *AÜİFD* 59/2 (2018), 113-138.

Batnitzky, Leora; "Religion as Reason and Separation from the Politics". *How Judaism Become Religion*. Princeton: Princeto University Press, 2011, 52-72.

Bergman, Samuel Hugo; *Faith and Reason-An Introduction to Modern Jewish Thought*, çev. Alfred Jospe. New York: Schocken Books, 1963.

Cohen, Ayelet; *Linguistic Comments in Saadia's Biblical Commentary*. Haifah: Haifah University Press, 2017.

Friedenwald, Harry; *The Jews and Medicine*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1944.

Katzenellgoben, R.; "Maimonides' Rationalisation of the Divine Commentments". *Six Talks on Maimonides*. ed. Aryeh Newman. 22- 27. Jerusalem: 1955.

Davidson, Herbert A.; *Moses Maimonides: The Man and His Works*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Doğan, Hatice; *Musa Bin Meymun-Rambam: Maymonides'in Hayatı ve Eserleri Delaletü'l-Hairîn More Nevuhim.* İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın Yayın, 2010.

Eliade, Mircea - Couliano, Ioan P.; *Dinler Tarihi Sözlüğü*. çev. Ali Erbaş. İstanbul: İnsan Yayınları, 1997.

Greenberg, Yudit Kornberg; "Gene Borowitz' Renewing the Covenant: A Theology for the Postmodern Jew", *Renewing the Covenant-Eugene Borowitz and Postmodern Renewal of Jewish Theology*. ed. Peter Ochs. 49-59. New York: State University of New York Press, 2000.

Hare, J. E. ; "History of Christian Ethics". *The New Dictionary of Ethics and Pastoral Theology*. ed. David J. Atkinson - David F. Field. 38-45. Leicester: Intervarsity Press, 1995.

Idel, Moshe; *Absorbing Perfections:Kabbalah and Interpretation.* New Haven: 2000.

Lambert, Yves; "Religion in Modernity as a New Axial Age: Secularization or New Religious Forms?". *Sociology of Religion* 60/3 (1999), 303-333.

Levin, Meyer; *Beginnings of Jewish Philosophy*. New York: Behrman House, 1971.

Karaman, Hüseyin; "İbn Meymun Düşüncesinde Aklın Sınırları ve Din-Felsefe İlişkisi". *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi* VI/4 (2006), 153-173.

Kepnes, Steven; "Postmodern Interpretation of Judaism: Deconstructive and Constructive Approaches". *Interpreting Judaism in the Postmodern Age.* ed. Steven Kepnes. New York: New York University Press, 1996.

Kurt, Ali Osman; "Yahudi Aydınlanma Hareketi: Haskala". *Milel ve Nihal* 7/1 (2010), 33-59.

Kurtz, Lester R.; *Gods in the Global Village-Religions in Sociological Perspective.* London: Sage Publication, 2012.

Maimonides, Moses; *The Guide For The Perplexed*, çev. Shlomo Pines - Leo Strauss, Chicago: The University of Chicago Press, 1963, I-III.

Maimonides, Moses; *Mishneh im Perush R. Moshe ben Maimon, with Arabic Original and Hebrew Translation,* ed. J. Kafah. Jerusalem: 1963.

Nuesner, Jaco; *Rabbinic Judaism-Structure and System*. Minniapolis: Fortress Press, 1995.

Nuesner, Jacob; "Rabbanic Judaism in Late Antiquity". *Encyclopedia of Religion*. ed. Mircea Eliade. XII/185-192. New York-London: MacMillan Publication, 1987.

Ochs, Peter; "Compassionate Postmodernism: An Introduction to Postmodern Jewish Philosophy". *The European Legacy* 2/1 (2008), 74-79.

Peters, F. E.; *Judaism, Christianity and Islam-The Classical Texts and Their Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press, 1990, I-II.

Pines, Shlomo; "Translator's Introduction: The Philospohical Sources of the The Guide of the Perplexed". *The Guide of the Perplexed*. Chicago: The University of Chicago Press, 1963, I-VII.

Robinson, Ira; "American Jewish Views of Evolution and Intelligent Design". *Modern Judaism* 27 /2 (2007), 173-192.

Rodriguez, Angel Manuel; Human Reason and Biblical Hermeneutics: An Introduction". *Journal of the Adventist Theological Society* 27/1-2 (2016), 85-97.

Satlow, Michael L.; *Creating Judaism: History, Tradition, Practice.* Columbia: Colombia University Press, 2016.

Scheindlin, Raymond P.; *A Short History of the Jeiwsh People: From Legendary Times to Modern Statehood*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Spinoza, Baruch; *Ethics*. ed. G.H.R. Parkinson. London: J.M. Dent and Sons Everyman Library, 1989.

Spinoza, Baruch; *Teolojik-Politik İnceleme*. çev. Cemal Bâli Akal - Reyda Ergün, Ankara: Dost Kitabevi, 2016.

Sterman, Baruch; "Judaism and Darwinian Evolution". *A Journal of Orthodox Jewish Thought* 29/1, (1994), 48-75.

Swinburne, Richard; *Faith and Reason*, Oxford: Clarendon Press, 2005.

Tarakçı, Muhammet; "Eski Ahit'in Apokrif Kitapları". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12/2 (2003), 384-411.

Wolf, Arnold Jacob; "Rabbanite". *Encyclopedia of Religion*. ed. Mircea Eliade, XII/181-185. New York-London: McMillan Publication, 1987.

İnternet Kaynaklar

Shear-Yashuv, Aharon, "Jewish Philosophers on Reason and Revelation", https://www.bu.edu/wcp/Papers/Reli/ReliShea.html (09.09.2020).

AKŞEHİR NASRETTİN HOCA MEZARLIĞI'NDAN BEYLİKLER VE OSMANLI DÖNEMİNE AİT MEZAR TAŞI ÖRNEKLERİ

Başak BAŞBAY*

Öz: Türk-İslam sanatında mezar taşı geleneği Türklerin var oldukları dönemden itibaren önem taşımıştır. Mezar yerlerinin kaybolmaması, kolay bulunabilmesi için dikilen taşlar Türk kültürü ve geleneği ile birleşerek ortaya en güzel örneklerin çıkmasına sebep olmuştur.

İslamiyet öncesi Türklerde mezar kültü, ölümden sonraki yaşamın devam edeceği yönündeki düşüncelerle gelişmiştir ve bu düşünceyi destekler nitelikte mezarlar yapmışlardır. Kurgan denilen bu mezar yapıları, Hun Dönemi'yle başlayıp, Göktürk ve Uygur Dönemlerinde de varlığını sürdürmüştür.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle anıtsal mezar yapma geleneği türbe ve kümbetler olarak devam etmiştir. Mezarlara erken dönemlerde dikilen basit kaya parçaları, yerleşik hayata tamamen geçilmesiyle yerini daha sanatsal taşlara bırakmıştır.

Türklerin 1071 yılında Anadolu'ya yerleşmeleri, kendi gelenek, kültür ve sanatlarının da zamanla Anadolu'ya yayılması hızla devam etmiştir. Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce İslamiyet'le tanışması, beraberinde sanat ve kültür alanında da değişiklikler gösterilmesine sebep olmuştur.

Araştırmanın konusunu oluşturan mezar taşları, birçok medeniyete yüzyıllar boyunca ev sahipliği yapmış, Selçuklunun başkenti Konya'nın Akşehir ilçesinde Nasrettin Hoca Mezarlığı'nda yer almaktadır. Taşların bulundukları konum bile taşların büyük ölçüde önemini vurgulamaya yeterlidir.

"Akşehir Nasrettin Hoca Mezarlığı'ndan Beylikler ve Osmanlı Dönemi'ne ait mezar taşı Örnekleri'' başlıklı çalışmada, Akşehir Nasrettin Hoca Mezarlığı'nda yer alan 15 adet mezar taşının incelemesi yapılmıştır.

Araştırmanın amacı, incelenen mezar taşlarını tüm ayrıntıları ile tanıtılıp, fotoğraf ve çizimlerle desteklenerek, eserlerin literatüre kazandırılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: mezar taşı, Osmanlı, beylikler, Akşehir

EXAMPLES OF THE PRINCIPLES FROM AKŞEHİR NASRETTİN HOCA CEMETERY AND THE TOMB STONE FROM THE OTTOMAN PERIOD

Abstract: In pre-Islamic Turks, the cult of the burial developed with the thoughts that life after death would continue, and they built graves in support of this idea. These tomb structures, called Kurgan, started with the Hun period and continued their existence in the Göktürk and

ORCID ID : 0000-0002-3424-5060
DOI : 10.31126: akrajournal.764449
Geliş tarihi : 05 Temmuz 2020 / Kabul tarihi: 11 Ekim 2020
*Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yüksek Lisans Öğrencisi.

Uygur periods.

With the acceptance of Islam by the Turks, the tradition of making monumental tombs continued as tombs and domes. The simple rock pieces erected in the tombs in the early periods were replaced by more artistic stones with the transition to settled life completely.

The settlement of Turks in Anatolia in 1071 and the spread of their traditions, culture and arts to Anatolia in time continued rapidly. Turks' acquaintance with Islam before coming to Anatolia caused changes in the field of art and culture.

The tombstones, which are the subject of the study, have hosted many civilizations for centuries and are located in Nasreddin Hodja Cemetery in Akşehir district of Konya, the capital of Seljuk. Even the location of the stones is sufficient to emphasize the great importance of the stones.

In the study titled "Examples of Principalities and Tombstones from the Ottoman Period from Akşehir Nasreddin Hodja Cemetery", 15 gravestones in the Akşehir Nasrettin Hodja Cemetery were examined.

The aim of the research is to introduce the gravestones examined with all their details and to bring the works to the literature by supporting them with photographs and drawings.

Key Words: tombstone, Ottoman, principalities, Akşehir

1. Giriş

Türk-İslam kültüründe ölen kişiye duyulan saygı, hiçbir dönemde elden bırakılmamıştır. Buna bağlı olarak mezar yapma kültürü, ilk Türk topluluklarıyla başlayıp, İslamiyet sonrasında da gelişerek günümüze kadar devamlılığını korumuştur. İnsanlar sadece mezar yeri açma düşüncesiyle yetinmemekle birlikte, anıtsal özellik katmak, ölen kişiye duyulan saygıyı göstermek ve defnedilen kişi hakkında künye oluşturacak bilgileri işleyip, dua edilmesini sağlamak gibi amaçlarla mezarlara taşlar dikmişlerdir.

Anadolu'da mezar taşı geleneği ayrı bir sanatsal boyuta ulaşmıştır. Tüm sanat eserlerinde olduğu gibi form, süsleme, malzeme kullanımı gibi detaylarla dönemin özelliklerini yansıtan belirleyici bir unsur olmuştur. İslamiyet'in tasvirle ilgili tutumundan dolayı, İslamiyet öncesi Türklerde gördüğümüz balballar, İslamiyet'in kabulüyle birlikte yaygın kullanımını yitirmiştir. "Ata Kültü" ve "Mezar Kültü" gibi eski geleneklere bağlı kalınarak devam eden mezar taşı yapma geleneği, dönemin etkileri ile birlikte değişikliklere uğramıştır. Bu sanat eserlerinin zengin örneklerini Anadolu'nun her köşesinde görmek mümkündür.

Anadolu Selçuklu (1075-1305), Beylikler (XIII- XIV. yy.) ve Osmanlı (1299-1922) Dönemlerinde Anadolu öncesi Türk mimarisinin anıt-mezar fikri, farklı dönemlerde farklı özellikler gösterse de çok sayıda örnekle gelişip günümüze kadar gelmişlerdir (Benli, 1992: 3).

Anadolu'da ki Türk mezar geleneği Beylikler Dönemi'nin aracılığıyla Osmanlılara geçmiş, benzerlikler barındırdıkları gibi, bu döneminde kendine has özellikleriyle beraber mezar taşlarına işlenmiştir (Demirel, 2008: 19).

Bu çalışmada, incelenen mezar taşlarında yer alan tezyinatlar bitkisel, geometrik, nesnel ve yazılı süsleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Bitkisel süslemelerde genellikle palmet, rumi, lotus, gül, lale, yapraklı dallar, selvi ağacı, sepet içinde verilen üzüm salkımları kullanılmıştır.

Dilimli gül bezekler, zencirek, rozetler, çizgisel desenler, köşeli yıldız formları, madalyonlar, mukarnaslar, çarkıfelekler ise geometrik süslemenin temasını oluştururlar.

Nesnel süsleme de ise kullanılan motifler ise daha çok ölen kişinin kimliğini belirleyici fonksiyondadır. Kandil, şamdan, kılıç, kavuk, sarık, güneş tasvirleri, vazolar, gerdanlıklar, broşlar ölen kişi ile ilgili cinsiyet ve meslek gibi bilgiler vermektedir.

Genel olarak şahidelerde yer alan yazı istif türü sülüstür. Bununla birlikte kûfî, talik, rîk'â da yaygın olarak kullanılan yazı çeşitleri arasında yer alır.

Çalışma, giriş, katalog, değerlendirme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Tüm taşların detaylı incelemesi katalog bölümünde yapılmıştır. Taşların, süsleme, yazı, malzeme ve teknik özelliklerine detaylı olarak bu bölümde yer verilmiştir. Kitabe metni başlığı altında ise, mezar taşı kitabeleri orijinal dilinde verildiği gibi, Latin harflerine çevirisi de yapılmıştır. Değerlendirme bölümünde ise, mezat taşı tiplerine, başlık çeşitlerine, taşların malzeme ve işlenişine, süsleme çesitlerine, yazı türlerine yer verilmiştir. Sonuç kısmında, çalışmada verilen bütün bilgiler değerlendirilerek konu ile ilgili bir kanıya varılmıştır.

2. KATALOGLAR

Katalog No **:** 1 No'lu Mezar Taşı
Çizim No **:** 1
Fotoğraf No **:** 1
Adı **:** Hacı Mehmed'in Kızı Nefise Hanım'ın Mezarı
Tarihi **:** H.1254 / M.1838-1839
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır.
Malzeme **:** Taş
Uygulanan Teknik **:** Oyma-Kabartma
Ölçüler **:** B: 82 cm E: 30 cm K: 4 cm
Yazı türü **:** Cel-i Sülüs

Tanım: Düşey dikdörtgen formdaki mezar taşı, istiridye şeklindeki tepelik ile son bulmaktadır. İnce bir silmeyle çevrelenen gövdede yer alan kitabe yazıları, hafif eğik dikdörtgen panolar içinde verilmiştir. Ayak şahidesi mevcut değildir.

Kitabe Metni:

1-Ah Minel Mevt/1254	۱- اه مینل موت ۱۲۵۴
2-Nazeninim Gitti Cennet Bağına	۲- ناز ذینیم کیتتی جذنت باغینا
3-Fırak-ı Kaldı Validenin Canına	۳-فیراکی کالدي والیدنینجانینا
4-Hacı Mehmed'in Kızı	۴- حاجی مهمدین کیزي
5-Merhume Nefise Ruhuna Fatiha	۵- مرهومه نفیسه روهونا فاتیها

Katalog No : 2 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 2
Fotoğraf No : 2
Adı: Tarihi : H.1300 / M.1882-1883
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır.
Malzeme : Mermer
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 95 cm E: 32 cm K: 5 cm
Yazı Türü : Tal'ik

Tanım: Düşey dikdörtgen formlu gövde, bir boyun bölümü ile baş taşına bağlanmaktadır. Fes şeklindeki başlığın sol tarafında püskülü bulunmaktadır. Başlığı 1876 –1909 Abdülhamit Dönemi'ne tarihlendirmek mümkündür. Boyun bölümünde eliptik bir çerçeve içerisinde verilen serlevhadan sonra beş satırlık kitabe bölümüne geçilmiştir. Yazılar hafif eğik şekilde panolar içinde verilmiştir. Tarih bilgisinin verildiği son satır, yarım daire çerçeve içine alınmıştır. Ayak şahidesi bulunmamaktadır.

Kitabe Metni:

1- Hüvel Hayyul El Abadi	۱- حوول هایول ل ابادي
2-Akşehir Kazası Eşrafından	۲- آکشهیر کازاسی شرافیندان
3-Hacı Emin Ağazade Merhum	۳- حاجی امین اغازاده مرهوم
4-Süleyman Efendinin	۴-سول یمان افندیندین
5-Aramgah-ı Uhrevisidir	۵- آرامکاهی اوهرویسیدیر
6-Ruhuna Fatiha	۶-روهونا فاتیها
7- 1300'ler	۷- لر'۱۳۰۰

Katalog No : 3 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 3
Fotoğraf No : 3
Adı : Hacı Osman Ağa'nın Kerimesi Aişe Sıdıka Melike Hanım'ın Mezarı
Tarihi : H.1305 / M.1887-1888
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır.
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 130 cm E: 31.5 cm K: 7.5 cm
Yazı Türü : Cel-i Sülüs

Tanım: Düşey dikdörtgen form.

Tanım: Düşey dikdörtgen formlu mezar taşı, yuvarlak kemerle son bulur. Basit bir silmeyle çerçevelenen taşın kitabesi mevcuttur. Tarih bilgisi yarım daire bir levha içinde verilmiştir. Yarım daire alınlığın içinde, stilize yapraklar bitkisel süsleme kompozisyonunu oluşturmuştur.

Kitabe Metni:

1-Hüvel Gaffar-ul Zunub	١- حول كافغارول ظونوب
2-Ala Bizikrillahi Tatmainnu Kulübuhum	٢- آلا بيزيكريللاهى طاتماينّو كولوبوهوم
3-Al Sabir Alel Amru İlaldar	٣- آل صابير آلل آمرو بلالدار
4-Selamün Aleyküm Bima Sabertüm Fenime Usbeddar	٤-صلامون آليكوم بيما صابرتوم فنيمه وسبددار
5-Hacı Osman Ağanın Kerimesi	٥- حاجى وسمان آغانين كريمسي
6-Aişe Sıdıka Melike Hanım	٦- آيشه صيديكا مليكه حانيم
7-Ruhu İçin El Fatiha	٧- روهو بچين ال فاتيها
8-Sene 1305 Ketebehu Ali Muhammed	٨- صنه ١٣٠٥ كتبهو آلى موهاممد

Katalog No : 4 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 4
Fotoğraf No : 4
Adı : Abdulrauf Efendi'nin Mezarı
Tarihi : H.1316 / M.1898-1899
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır.
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: B: 94 cm E: 33 cm K: 7 cm
Yazı Türü : Tal'ik

Tanım: Bir kadeh şeklinde düşey olarak biçimlendirilen baş taşı süslemeli gövde, kısa bir boyun bölümü ile fes şeklinde ki başlığa bağlanmaktadır. Boynun hemen altında bir rozet bulunur. Onun da altında yanlarından püsküller sarkan girland motifinden sonra kitabeye geçilmiştir. Kitabe, hafif eğik dikdörtgen çerçeveler içerisinde verilmiştir. Ayak şahidesi bulunmamaktadır.

Kitabe Metni:

1-Hüvel Baki	١- حول باكي
2- İlahi Ente Maksudi	٢- بلاهى انته ماكسودي
3-Ve Rıza Matlubi	٣- وه ريزا ماتلوبي
4-Akşehir Belediyesinden	٤- آكشهير بلدييسيندن
5-Merhum Ve Mağfur	٥- مرهوم وه ماغفور
6-Abdulrauf Efendi'nin Ruhuna Fatiha	٦- آبدولراوف افندي'نين روهونا فاتيها
7-Sene 1316	٧- صنه ١٣١٦

Katalog No : 5 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 5
Fotoğraf No : 5

Adı : Şükri Beyin Kerimesi Ebediyye Hanım'ın Mezarı
Tarihi : H.1323 / M.1905-1906
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır.
Malzeme : Mermer
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 85 cm E: 31 cm K: 7 cm
Yazı Türü : Tal'ik

Tanım: Düşey dikdörtgen formdaki mezar taşı, yukarıya doğru daralarak dilimli yapraklı tepelikle sonlandırılmıştır. Alınlığın altında yarım daire formlu serlevha bulunmaktadır. Bunun takibinde beş satırlık kitabe bölümüne geçilmiştir. Tarih levhasının yarısından itibaren, mezar taşının alt kısmı kırıktır.

Kitabe Metni:

1-Ah Minel Mevt	١- آه مينل موت
2-Akşehir Kaymakamı	٢- آكشهير كايماكامى
3-Şükri Beyin	٣- شوكرى بيين
4-Kerimesi Ebediyye	٤- كريمسى ابديي
5-Hanım İçin Ruhuna Fatiha	٥- حانيم ىچين روهونا فاتيها
6-Sene 1323	٦- صنه ١٣٢٣

Katalog No : 6 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 6
Fotoğraf No : 6
Adı : Hacı Mahi'nin Oğlu Hacı İbrahim'in Mezarı
Tarihi : Yok
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır.
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 55cm E: 40 cm. K: 8 cm
Yazı Türü : Cel-i Sülüs

Tanım: Düşey dikdörtgene yakın formdaki mezar taşında üç satırlık kitabe yer almaktadır. Taşın iki yanına bitişik iki adet sütuncesi vardır. Yukarı doğru sivrilen taş, dilimli tepelikle son bulmaktadır. Alınlıktaki süslemeye, ters-düz ve sağlı sollu konumlandırılmış palmet motifleri hakimdir. Alınlığın altındaki panoda, zencerek motifi, ince bir şerit oluşturmuştur. Onun altında ise birbirini takip eden rumi dizileri yer almaktadır.

Kitabe Metni:

1-Vefatı Merhum	١- فاتى مرهوم
2-Mağfur Hacı İbrahim	٢-ماغفور حاجى يـ براه يـ م
3-Bin Hacı Mahi	٣- بين حاجى ماهي

Katalog No : 7 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 7
Fotoğraf No : 7
Adı : Lütfullah Ağa'nın Mezarı
Tarihi : Yok
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Kazıma
Ölçüler : B: 135 cm E: 21cm
Yazı Türü : Cel-i Sülüs

Tanım: Dikdörtgen prizmal formdaki mezar taşının gövdesi, kalın bir boyun bölümüyle başlığa bağlanmaktadır. Başlık takke şeklindedir. Sarık dilimleri düşey olarak işlenmiştir. Sadece bir sarık dilimi daha yüksek tutularak paralel olarak, düşey dilimlerin üzerinden geçirilmiştir. Kitabe satır panoları içinde verilmemiştir. Taşın yan yüzlerinden birine de selvi ağacı motifi işlenmiştir.

Kitabe Metni:

1-Esseyyid Essaid El Merhum **2-**El Muhtaç İla Rahmetillahi **3-**Lütfullah Ağa	١- اسسييد سسايد ل مرهوم را همتيلاا هي يلا ٢-ال هو هتاج ٣- لوتفوللاه آغا

Katalog No : 8 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 8-9
Fotoğraf No : 8-9
Adı : Ahmed'in Kızı Has Hatun'un Mezarı
Tarihi : Yok
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 80 cm E: 42 cm K: 8 cm
Yazı Türü : Cel-i Sülüs
Tanım

Baş Şahidesi İç Yüzü: Düşey dikdörtgen formda ki mezar taşı, yukarı doğru sivrilerek, dilimli bir tepelikle sonlandırılmıştır. Tepeliğin sağ tarafında kırık vardır. Üçgen alınlık içerisinde, kıvrık dalların oluşturduğu girift bir süsleme kompozisyonu görülür. Gövdede yer alan dört satırlık kitabe, dikdörtgen panolar içerisinde verilmiştir.

Baş Şahidesi Dış Yüzü: Taşın dilimli tepelik kısmında, kıvrık dallardan oluşan süslemeler yer alır. Gövdesinde, dilimli bir niş içine alınmış kandil motifi vardır. Üçgen altlığa oturan kandilin gövdesi dairevidir ve içinde "Amelu

Arslan'' yazmaktadır. Gövdenin iki yanında kulplar bulunmaktadır. Kandilin tepe kısmı üçgen formda verilmiştir. Altlığın iki yanında, geometrik süslemenin hakim olduğu madalyonlar vardır. Nişin kenarlarda oluşturduğu üçgen boşluklara ise rumi motifleri işlenmiştir.

Kitabe Metni:

1-İntikale Min Daril Fena İla Daril Beka **2-**Merhum Mağfur Has Hatun **3-**Binti Ahmed Navverallahü Kabrahu İnna Lillahi **4-**Ve İnna İleyhi Raciun	١- ينتيكال مين ضاريل فنا يلا ض بك ٢- مرهوم ماغفور حاس حاتون ٣ بينتى آهمد ناورالاهو كابراهو ننا ليلل ٤-وه ينا يلا يهي راجون

Katalog No : 9 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 10-11
Fotoğraf No : 10-11
Adı : İsimsiz Mezar Taşı I
Tarihi : Yok
Kitabenin Yeri: Baş şahidesinde bulunmaktadır
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 68 cm E: 41cm K: 9.5 cm
Yazı Türü : Cel-i Sülüs

Tanım:

Baş Şahidesi İç Yüzü: Düşey dikdörtgen formlu baş şahidesinde, iki satırlık kitabe yer alır. Yukarı doğru sivrilen mezar taşı, yuvarlık dilimli tepelikle son bulmaktadır. Üçgen alınlığın içerisinde rumi ve palmetler süsleme kompozisyonunu oluşturmaktadır.

Baş Şahidesi Dış Yüzü: Taşın ortasına daire içerisine alınmış sekiz yapraklı çiçek motifi yerleştirilmiştir. Bunun üzerinde ise kandil yükselmektedir. Çiçek motifinin iki yanını yukarı doğru saran bitkisel süslemenin yanı sıra, alınlıktaki süslemeler tespit edilememiştir.

Kitabe Metni:

1-İntikalel El- Merhume El- Mağfure **2-**Eş Şehid Binti Ali Haimüddin	١- ينتيكالل ل مرهومه ل ماغفور ٢- اش شهيد بينتى آلى حايموددي

Katalog No : 10 No'lu Mezar Taşı
Çizim No : 12
Fotoğraf No : 12
Adı : İsimsiz Mezar Taşı II
Tarihi : Yok
Kitabenin Yeri: Bulunmamaktadır

Malzeme : Mermer
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 154 cm E: 53 cm K: 17 cm
Yazı Türü:

Tanım: Düşey dikdörtgen formlu mezar taşı, dilimli tepelikle son bulmaktadır. Alınlıktaki süsleme kompozisyonunu rumi ve palmetler oluşturmaktadır. Basit bir silmeyle çerçevelenen taşın ortasına kandil motifi işlenmiştir. Bir ayak üzerinde yükselen kandilin gövdesi dairevidir. Bu dairenin içerisinde 'Mühr-ü Süleyman' motifi yer almaktadır ve yıldızın içi küçük dörtgenlerle doldurulmuştur. Kandil motifinin yanları yine rumi ve palmetlerle bezenmiştir. Kandilin ağız kısmından ise hafif kavisli bir alev yükselmektedir. Diğer benzeri örneklerle karşılaştırıldığında, kesin olmamakla birlikte baş şahidesinin arka yüzü olabileceği düşünülmektedir.

Katalog No : 11
Çizim No : 13
Fotoğraf No : 13
Adı : İsimsiz Mezar Taşı III
Tarihi : Yok
Kitabenin Yeri: Baş Şahidesinde Bulunmaktadır
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 110 cm E: 60 cm K: 8 cm
Yazı Türü : Cel-i Sülüs

Tanım: Düşey dikdörtgen formlu gövde, iki yanına bitişik sütuncelerle hareketlendirilmiştir. Sütuncelerin üzerinde zikzak motifleri yer almaktadır. Yukarı doğru daralan gövde sivri kemerle sonlandırılmıştır. Üçgen alınlığın ortasında palmet ve kenarlarında, rumi motifleri yer almaktadır. İki satırlık kitabedeki yazılar geniş çerçeveler içerinde verilmiştir.

Kitabe Metni:

1-İntikale Esseyyid Essaid el Muhtaç 2-İla Rahmetillahi Tala	١- ىنتيكاله اسسييد اسساىد ل موهتا ٢- يلاراهمتيللاهى طالا

Katalog No : 12
Çizim No : 14-15
Fotoğraf No : 14-15
Adı : Havva Hatun'un Mezarı
Tarihi : Yok
Kitabenin Yeri: Baş Şahidesinde Bulunmaktadır
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 80cm E: 38 cm K: 8 cm

Yazı Türü : Cel-i Sülüs

Tanım

Baş Şahidesi İç Yüzü: Düşey dikdörtgen formda ki mezar taşının dört satırlık kitabesi mevcuttur. Taşın iki yanına bitişik burmalı sütuncelerin üzerinde zar başlıklar vardır. Yukarı doğru daralan mezar taşı, dilimli bir tepelikle son bulur. Alınlığın ortasında palmet ve rumilerden oluşan bitkisel süsleme kompozisyonu yer alır.

Baş Şahidesi Dış Yüzü: Burmalı sütunceler ve zar başlıklar dışında, taşın iç yüzünden farklı olarak, niş içine alınmış bir şamdan motifi bulunmaktadır. Bir kaideye oturtulan şamdanın gövdesinde iki taraflı bombeler mevcuttur. Şamdanın tepesi bir kadeh gibi işlenmiştir. İçinde ise palmet motifi yer almaktadır. Alınlık kısmına ise, yine palmet ve rumilerin oluşturduğu, bitkisel süsleme kompozisyonu hakimdir.

Kitabe Metni:

1-İntikalel Min Darıl Fena İla Darıl Beka	١- ينتيكا لل مين ضاريل فنا يلا ضاريل بكا
2- ……	٢- ……
3- ……	٣- ……
4-Merhum Havva Hatun	٥- مرهوم حاوا حاتون

Katalog No : 13
Çizim No : 16-17
Fotoğraf No : 16-17
Adı : Essaid Essayyid Haydar'ın Mezarı
Tarihi : Yok
Kitabenin Yeri: Baş Şahidesinde Bulunmaktadır
Malzeme : Taş
Uygulanan Teknik : Oyma-Kabartma
Ölçüler : B: 112 cm E: 36 cm K: 10 cm
Yazı Türü : Cel-i Sülüs

Tanım:

Baş Şahidesi İç Yüzü: Düşey dikdörtgen formdaki mezar taşının, gövdenin iki yanına bitişik burmalı sütunceler, bunların üzerinde ise zar başlıklar yer almaktadır. Gövdeden yukarı doğru sivrilen mezar taşının dilimli tepeliği yüksek tutulmuştur. Tepeliğin ortasında palmet motifi kullanılmıştır. Alınlığın süslemesi, düşey olarak sıralanan palmet dizilerinden ve yanlarındaki rumi motiflerinden oluşmaktadır. Mezar taşının kitabesi bir çerçeve içerisinde verilmiştir.

Baş Şahidesi Dış Yüzü: Mezar taşının bu yüzünde, iç yüzündeki süslemelerden farklı olarak, kandil motifi kullanılmıştır. Kare bir pano içerisinde verilen kandil motifinin dairevi gövdesi, iki küçük ayak üzerinde yükselmektedir

ve tepe kısmıyla da son bulmaktadır. Ağız kısmından kavisli bir ateş yükselmektedir.

Kitabe Metni:

1-El Merhum El mağfur **2-**Essaid Esseyyid Haydar	**١- ل مرهوم ل ماغفور** **٢-اسساید اسسییید حایدار**

Katalog No : 14
Çizim No **:** 18
Fotoğraf No **:** 18
Adı **:** İsimsiz Mezar Taşı IV
Tarihi **:** Yok
Kitabenin Yeri: Bulunmamaktadır
Malzeme **:** Taş
Uygulanan Teknik **:** Oyma-Kabartma
Ölçüler **:** B: 100 cm E: 35 cm K: 11 cm
Yazı Türü:

Tanım: Düşey dikdörtgen formlu mezar taşı, aşağıdan yukarıya doğru hafif genişlemektedir ve sivri kemerli bir tepelik ile son bulmaktadır. Taşın gövdesi basit bir silme ile çerçevelenmiş ve ortasına selvi ağacı motifi işlenmiştir. Tabandan yukarıya doğru daralan selvi ağacı motifinin ucu sola doğru kıvrık hâlde verilmiştir. Baş şahidesi bulunmamaktadır.

Katalog No **:** 15
Çizim No **:** 19
Fotoğraf No **:** 19
Adı **:** İsimsiz Mezar Taşı V
Tarihi **:** Yok
Kitabenin Yeri: Bulunmamaktadır
Malzeme **:** Taş
Uygulanan Teknik **:** Kazıma
Ölçüler **:** B: 125 cm E: 38 cm K: 6 cm
Yazı Türü:

Tanım: Düşey dikdörtgen formda ki mezar taşı, kırık vaziyettedir. Yukarı doğru hafif genişleyen gövde sivri kemerli bir tepelikle sonlandırılmıştır. Gövdenin ortasına kavisli olarak işlenmiş bir kılıç motifi yerleştirilmiştir.

3. Değerlendirme

Türk-İslam kültüründe mezar taşı geleneği, İslamiyet öncesi mezar gelenekleriyle harmanlanarak günümüze kadar devamlılığını korumuştur. Ölümden sonraki yaşama inanış, Ata kültü, ölüye duyulan saygı gibi sebeplerin doğurduğu mezar yapma geleneği, her daim sanatsal boyutunu da elden bırakmadan Türk kültürünün bir parçası hâline gelmiştir. Mezar taşları gerek sanata

kattığı değer yargıları gerekse tarihe kaynaklık etmeleriyle literatürde ayrı bir yere sahip olmuştur. Bu sebepler, mezar taşlarıyla ilgili araştırmaların sayısını arttırarak günümüzde de önemli konu başlıklarını oluşturmaktadır. Türk-İslam sanatında da bu konuyla ilgili çok fazla araştırma yapılmış literatüre sayısız kaynak kazandırılmıştır.[1]

Araştırmaya konu olan mezar taşları içinde kitabesi belirli en erken mezar M.1838-1839/H.1254 tarihlidir . Defnedilme tarihleri günümüze ulaşan diğer mezar taşları XIX. yy. ve XX. yüzyıl başlarına ait olup, geç Osmanlı Dönmi' ne tekabül etmektedir. Tarihi belirsiz olan örnekleri farklı bölgelerde yer alan mezar taşlarıyla karşılaştırdığımızda form, yazı ve süsleme özellikleriyle değerlendirip karşılaştırarak Beylikler Dönemi'ne tarihlendirmek mümkündür.[2]

Kimliği belli olan mezar taşlarından beş adeti kadınlara (Katalog no: 1,3,5,8,12), altı adedi ise erkeklere (Kat no: 2,4,6,7,9,13) aittir.

İncelenen örneklerden 12'si kitabeli şahidedir (Katalog no:1,2,3,4,5,6, 7,8,9,11,12,13). Kitabesi olmayan üç örneğin biri baş şahidesi (Katalog no: 10), ikisi ayak şahidesidir (Katalog no: 14,15).

Akşehir Nasrettin Hoca Mezarlığı'nda bulunan 15 adet farklı özelliklere sahip mezar taşlarının incelemesi yapılmıştır. 13'ü baş şahidesi, ikisi ayak şahidesidir. Mezar taşları malzeme, teknik, yazı ve süsleme özellikleri bakımından tek tek ele alınıp detaylıca incelenmiştir.

1. Konuyla ilgili başlıca yararlanılan kaynaklar şunlardır: Haseki, M. (1976), Plastik Açıdan Türk Mezar Taşları, İstanbul; Karamağaralı, B. (1972), Ahlat Mezar Taşları, Ankara, Karamağaralı B.(1999) ''Kültür Tarihimiz Bakımından Mezar Taşlarının Önemi ve İkonografisi'', Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu, İstanbul, s. 33-43; Başkan, S. (1996), Karamanoğlları Dönemi Konya Mezar Taşları, Ankara; Kara, H, Danışık, Ş. (2005) Konya Mezarlıkları ve Mezar Taşları, Konya; Önder, M. (1970) 'Konya Mezar Taşlarında Şekil ve Süsleme'', Türk Etnografya Dergisi, S.III, Ankara, s. 5-16; Açıkgözoğlu, S. A. (2009) ''Mezar Taşı Çalışmaları'', Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, C. 7, S.14, s. 297-314; Meriç, M. R. (1936) ''Akşehir Türbe ve Mezarları'', Türkiyat Mecmuası, C. 5 İstanbul, s.141-212; Benli, Y. (1992) ''Akşehir'de Bulunan Süslemeli Mezar Taşları'', (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya; Bakırcı, N. (2005) Mevlevi Mezar Taşları, İstanbul; Boran, A. , Mutlu, M. , Aykaç, R. , Yaşar, H. (2019) Ebedi İstirahatgâh Ilgın Mezar Taşları, Konya; Aykaç, R. (2018) ''Akşehir Nasrettin Hoca Mezarlığı'ndaki Bir Grup Osmanlı Dönemi Mezar Taşları'', I. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi, Aydın, s.33-51; Çetinaslan, M. (2014), Taşların Dili, İnegöl; Biçici, K. H. (2006) ''Yazılı Araştırmalar Işığında Türkiye Mezar Taşlarına Toplu Bir Bakış'', Ekev Akademi Dergisi, S. 26, Erzurum, s.175-192; Berkliİ, Y. (2007) ''Mezar Taşlarında Görülen Kılıç, Hançer, Ok-Yay ve Bayrak Motiflerinin Sembolik Anlamları'' Ekev Akademi Dergisi, S. 31, Erzurum, s. 67-81.

2.Konuyla ilgili yararlanılan başlıca kaynaklar şunlardır: Kaya, E. (2012), Ayasuluğ Bölgesinde Bulunan Beylikler Devri Mezar Taşları ve Kitabeleri, İstanbul; Çaycı, A. Ürekli, B. (2003), ''Dediği Sultan Haziresi Mezar Taşları'', Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.10, Konya, s.360-402.

3.1. Malzeme ve Teknik Özellikleri

İncelenen mezar taşlarında iki farklı malzeme kullanılmıştır. Toplamda dört adet mezar taşı örneği (Katalog no: 4,6,8,9) gri renkli gözenekli taş malzeme kullanımı görülmektedir. Geriye kalan mezar taşı örnekleri (Katalog no: 1,2,3,5,7,10,11,12,13,14,15) için mermer malzeme kullanılmıştır. Mezarlarda yoğun olarak kullanılan mermerler, antik malzemeden elde edilmiştir. Daha keskin ve düz hatlarda işlenebilen mermerlerin Akşehir'e Afyon-Dokimeion'dan getirilmiş olabileceği düşünülmektedir (Benli, 1992: 9). Diğer mezar taşı örneklerinde ise yöresel malzeme kullanılmıştır.

Taşların genel form yapısı düşey dikdörtgendir. Sadece bir örnek dikdörtgen prizmal formda olup, diğer taşlardan farklılık göstermektedir (Katalog no: 7). Konya'nın Beyşehir ilçesinde bulunan Eşrefoğlu Süleyman Bey Külliyesi'nde de benzer özellikle bir mezar taşı bulunmaktadır.[3]

Taşların üzerinde ki yazı süslemelerinde iki farklı teknik kullanılmıştır. Birisi 'Kazıma Tekniği' diğeri ise 'Oyma-Kabartma' tekniğidir. Sadece iki örnekte kazıma tekniği kullanılmıştır (Katalog no: 7, 15). Geri kalan örneklerin hepsinde oyma-kabartma tekniğini görmekteyiz.

3.2. Yazı Özellikleri

Yazılı kaynaklarda, Türklerde mezar taşına yazı yazma âdetinin ne zamandan beri var olduğu hakkında net bilgi yer almamaktadır. Bilinen en eski deliller, Köktürk karakteriyle yazılmış Yenisey Abideleridir (Doğan, 1999: 161).

İncelenen mezar taşı örneklerinde kullanılan dil Arapça ve Osmanlıcadır. Aynı zamanda iki çeşit yazı türüyle yüzeye işlenmiştir. İlki, en çok kullanılan yazı çeşidi 'Cel-i Sülüs'tür (Katalog no: 1,3,6,7,8,9,11,12,13). Geri kalan üç adet mezar taşı örneğinde ise tal'ik yazı türü kullanılmıştır (Katalog no: 2,4,5).

Araştırmanın konusunu oluşturan mezar taşı örneklerinde kitabelerde yazıların çoğu istiflenerek taşa işlenmiştir. Genellikle bir satır içerisinde kelime kesilmiş, yarıda kalan kelimenin üzerine yazılmış, kitabe satırı içerisinde ikinci bir satır oluşturulmuştur. Kitabe, içerikleri bakımından, başlangıç ifadesi, dua bölümü, insanlardan istek, Allah'tan istek, kimlik bilgisi, Fatiha ve tarih kısımlarından meydana gelmiştir.

3.3. Süsleme Özellikleri

Nasrettin Hoca Mezarlığı'nda incelenen mezar taşı örneklerinde, bitkisel, geometrik ve nesnel süsleme görülmektedir. Örneklerde ağırlıklı olarak bitkisel bezeme kompozisyonu kullanılmış, diğer süslemelerin yanında da tamamlayıcı unsurlar olmuştur.

3. Bkz: Muşal, H. Kunt, İ. Çetinaslan, M. (2014), ''Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Külliyesindeki Türbelerde Yer Alan Mezar Taşları'', Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya, s.165-215.

3.3.1. Bitkisel Süsleme

Anadolu Türk sanatında görülen palmet ve rumi motifleri mezar taşı süslemelerinde sıkça kullanılmaktadır (Katalog no: 6,8,9,10,11,12,13).

Türk sanatında Lale Devri (1703-1739) ile birlikte görülmeye başlayan ve 1839 Tanzimat Fermanı'ndan sonra artarak devam eden batı etkisi sosyal yaşamı olduğu kadar sanatı da etkilemiştir.[4] Avrupa'da ortaya çıkan Barok (XVII. yy), Rokoko (XVIII. yy.) ve Ampir (XVIII. yy.) üslupları XVIII. yy.'ın başlarında da Türk sanatında kendini göstermeye başlamıştır. Birbirlerine tepki olarak ortaya çıkan bu akımlarda 'S' ve 'C' kıvrımları, dalgalı hatlar, büyük yapraklar, rozetler, vazodan çıkan çiçekler, gösterişli, büyük ve abartılı bezemeler süsleme kompozisyonunu oluşturmuştur. Resim, mimari gibi alanlarda kendini gösteren bu üsluplar mezar taşlarında da yerlerini almıştır.

Avrupa'nın doğu komşusu Osmanlı Devleti'nin geniş topraklarında barok sanat (1757-1808) kendine has özellikler gösterir. Barok resim, Avrupa sanat akımlarından çok ayrı bir yönde ve İslami sanat gelenekleri çizgisinde gelişme gösteren Osmanlı resmi üzerinde hemen hemen yok denecek kadar az etki yaptı. Ancak durum mimari ve dekoratif sanatlar için aynı olmamıştır.[5]

Türk sanatında rokoko, 1720-1721 yıllarında Paris elçisi olan Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin yurda dönmesinden, Fransa Sefâretnâmesi adlı eseriyle Fransa Kralı XV. Louis'nin gönderdiği ve devrin sanat özelliklerini yansıtan hediyeleri Sultan III. Ahmed'e sunmasından sonra görülmeye başlanmış, kısa sürede Osmanlı sanatkârlarını etkisi altına almıştır.[6]

Türk empire üslubu, Osmanlı Devleti'nde çeşitli sahalarda yenilikler yapılmasının gerekli görüldüğü zamanda, III. Selim (1789-1807), II. Mahmud (1808-1839) ve Abdülmecid (1839-1861) Dönemlerinde benimsenmiş ve âdeta devletin resmî üslubu hâline gelmiştir. Bu mimari akımın XIX. yüzyıl başlarından başlayarak II. Mahmud yıllarında geliştiği söylenebilir.[7]
(Katalog no: 1) örneğinde görülen istiridye şeklinde kompoze edilmiş tepelik, (Katalog no: 3) mezar taşının alınlık süslemesinde görülen iri yapraklı süslemeler (Katalog no: 4)'te girland (askı-çelenk) ve rozetler, (Katalog no: 5) mezar taşı örneğinde görülen dilimli yapraklı tepelik Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde görülen batılılaşma etkilerini açıkça sergilemektedir.

"Türk sanatında çok sık kullanılan, üsluplaştırılmış yaprak betisi biçiminde

---

4. Ertan, D. (1996), ''Çeşme Mezarlığı'nda Mimari Tasvirli Mezar Taşları'', Sanat Tarihi Dergisi, C. 8, S. 8, s. 21.
5. Atasoy, N.(1992), Barok', TDV, İstanbul, s. 82.
6. Aksu, H. (2008), 'Rokoko' TDV, İstanbul, s.159.
7. Eyice, S. (1995), 'Empire' TDV, İstanbul, s.160.

bir bezeme öğesi"[8] olarak kullanılan rumi' motifi Anadolu'yu anımsatsa da, Selçuklu Dönemi'nden önce Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Endülüs ve Fatimî sanatı süslemelerinde de sıkça görülen bir motiftir (Mülayim, 2015: 168). İncelenen örneklerde rumi motifi genellikle palmet bezemelerinin etrafında, süslemenin ana temasını oluşturan motifin kenarlarında oluşan boşluklarda bolca kullanılmıştır. Osmanlı Dönemi'ne ait mezar taşlarında girland (askı çelenk) süslemesine de yer verilmiştir (Katalog no: 4).

Rumi ve palmet motifinin yer aldığı mezar taşlarına örnek verilecek olursa, Konya'nın Ilgın ilçesinde bulunan Dediği Sultan Haziresi alanında yer alan mezar taşı örneğinde (Çaycı-Ürekli, 2003: 366) ve Bursa'nın XIV ve XV. yy. mezar taşı örneklerinde de palmet ve klasik rumi motifleri yer almaktadır (Karaçağ, 1992: 79). Anadolu süslemeciliğinde sıkça görülen rumi ve palmet motifleri, mezar taşlarında da yoğun olarak kullanılmış ve çok sayıda örneğe yer verilmiştir.

Farklı olarak sadece bir mezar taşı örneğinde selvi motifi kullanılmıştır (Katalog no: 14). Selvi, dört mevsim canlılığını koruması, dayanıklı olması ve uzun boyu ile bilinen bir ağaç türü olarak tanınmıştır (Arslan, 2014: 69). Türk kültürü ve mitolojisinde yüksek yerlere, Gök Tanrı'ya yakın olma inanışı, selvinin de uzun ve heybetli olmasıyla bağdaştırılmıştır (Çaycı-Akgül-Karauğuz-Şahin-Baldıran-Duran, 2012:124). (Katalog no:14)'te verilen selvi motifinin faklı varyasyonuyla Kocaeli Gölcük Değirmendere Mezarlığı'nda bulunan bir mezar taşı örneğinde karşılaşmaktayız (Tanık, 2016: 271).

Osmanlı Dönemi'ne ait (Katalog no: 4) örneğinde girland (askıçelenk) süslemesine yer verilmiştir. Benzer süslemeyi Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Külliyesi içinde yer alan bir mezar taşı örneğinde de görmekteyiz (Muşmal-Kunt-Çetinaslan, 2014:187).

3.3.2. Geometrik Süsleme

İncelenen mezar taşlarının süsleme özelliklerine bakılacak olursa bazı mezar taşlarını Beylikler Dönemi'ne tarihlendirmek mümkündür (Katalog no 6, 8, 9, 10, 11, 12). Taşların üzerlerinde verilen süslemeler Osmanlı Dönemi'nde kullanılmadığı gibi, form açısından da Osmanlı Dönemi mezar taşlarıyla benzerlik göstermemektedir. Zencerek, burmalı sütunceler, zar başlıklar, rozet, altı kollu yıldız, çarkıfelek motifi, Mühr-ü Süleyman geometrik süsleme kompozisyonunu oluşturmuştur. Akşehir Nasrettin Hoca Mezarlığı'nda bulunan Osmanlı Dönemi mezar taşlarında geometrik süslemeye daha az yer verilmiştir.

(Katalog no:12)'de verilen Mühr-ü Süleyman motifinin benzer örneğini Kayseri'nin Bünyan ilçesine bağlı Girveli Köyü Mezarlığı'nda yer alan mezar

8. (Bkz): Sözen, M. , Tanyeli, U. (1986), Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, s.205.

taşı örneğinde (Sağıroğlu, 2014:128), Ahlat'ta Taht-ı Süleyman Mezarlığı'nda bulunan mezar taşlarında (Yunus, 2017: 27) ve Edirne Şehabettin Cami Haziresi Mezarlığı'nda yer alan mezar taşlarında (Kunt-Karademir, 2019: 345) Mührü-ü Süleyman süslemesinin kullanıldığı görülmektedir.

Mühr-ü Süleyman İslam inancına, "Kıyametten önce yer altından elinde Süleyman'ın mührü ve Musa'nın asası olduğu hâlde bir dabbe çıkacak ve asasıyla Müslümanların yüzünü aydınlatacak, mührüyle kâfirlerin yüzünü mühürleyecektir." mealindeki hadis dolayısıyla girmiştir (Pala, 2006: 525).

Üst üste kesişmiş ve ayrılmaz bir şekilde birbirinin içine geçmiş iki üçgenden oluşan Mühr-ü Süleyman; iyi ve kötü, olumlu olumsuz, erkek ve kadın, dünyanın yaradılışı ve yıkılışı, ruh ve madde gibi zıtlıkları temsil etmektedir (Canko, 2019: 89).

3.3.3. Nesnel Süsleme

Araştırmanın kapsamında incelenen mezar taşlarında kullanılan nesnel süsleme örnekleri kandil, şamdan ve kılıçtır. Dört adet mezar taşı örneğinde (Katalog no: 8,9,10,13) kandil motifine yer verilmiştir. Bir adet örnekte (Katalog no: 12) şamdan motifi kullanılmıştır.

Kandil motifleri genel olarak geometrik bir kompozisyonla oluşturulmuştur. Gövdeler tek ayak üstünden yükselmektedir. Kandilden çıkan alev belirgin bir şekilde tasvir edilmiştir. Şamdan motifi ise yine tek ayak üzerinde yükselen yanlardan bombelendirilmiş gövde şeklindedir. Tepe kısmı, kadeh ya da lale formuna benzer şekilde verilmiştir. Ucundan çıkan alevle şamdan motifi sonlandırılmıştır.

Konya Mevlana Müzesi'nde Selçuklu Dönemi'ne ait bir mezar taşı örneğinde de kandil motifi görülmektedir (Önder,1969:14). Yine İznik Müzesi'nde yer alan 11 örnekte kandil, beş adet mezar taşında da şamdan kullanıldığı tespit edilmiştir (Biçici, 2012:637).

İslam sanatında görülen "kandil" motifi Allah'ın nuru ve kişinin yolunu aydınlatması şeklinde yorumlanmıştır (Yelen, 2017: 473). Bu sebepten, Anadolu Türk süslemeciliğinde kullanımının yaygın olmasıyla birlikte, mezar taşları üzerinde de sıkça kullanılmıştır.

"Ölen kişinin asker, divit, resmi katip olduğuna delil olan kılıç motifi'' (Önder, 1969:10) tek bir örnekte görülmektedir. Taşın üzerine sola doğru kavislendirilerek oldukça sade olarak işlenmiştir. Benzer örnek teşkil eden kılıç motifini Adıyaman'ın Besni ilçesinde bulunan bazı mezar taşları üzerinde de görmemiz mümkündür (Arslan, 2011: 262).

3.4. Başlıklar ve Tepelikler

Araştırmanın konusunu oluşturan mezar taşlarının 11 adedinde başlık ve tepelik kullanılmıştır. Bunlardan üç adedi başlıklı mezar taşıdır (Katalog no: 2, 4, 7). Fes şeklinde başlık iki örnekte kullanılmıştır (Katalog no: 2, 4). Bir

adet örnekte ise dilimli sarıklı takke biçiminde başlık kullanılmıştır (Katalog no: 7).

(Katalog no: 2, 4) kullanılan başlıklar mecidiye tipinde festir ve alt çapı üst çapından dardır. Fesin resmî başlık olarak kabul edildiği ilk dönemde görülür, yaygın değildir (Çal, 2015: 313).

(Katalog no: 7)'de görülen düşey dilimli sarık örneğinin Edirne'de 1587-8 tarihli sancaktara ait mezar taşında, XVI. yüzyılda yapılan ve II. Bayezid (1447-1542), Yavuz Sultan Selim (1470-1520) ve Kanuni Sultan Süleyman'ı (1494-1566) gösteren minyatürlerdeki sarıklara benzetildiği Halit Çal'ın yaptığı tipolojide ifade edilmiştir. Şeyhülislamlar, üst düzey kadılar başta olmak üzere ilmiye sınıfının yöneticilerinin 'Örfi Kavuk' giydiği bilinmektedir. Bu konuyla ilgili Halit Çal'ın tipolojisi önem arz etmektedir.[9]

Geri kalan sekiz adet örneğin tepelikleri vardır (Katalog no: 1, 5, 6, 8, 9, 10, 12,13). Sadece bir örnekte (Katalog no:1) istiridye biçiminde tepelik kullanılmış, yine sadece bir örnekte (Katalog no: 5) dilimli yapraklı tepelik görülmektedir. Geri kalan diğer örneklerde (Katalog no: 6, 8, 9, 10, 12, 13) dilimli tepelikler görülmektedir.

4. Sonuç

Türklerin var oldukları tarihten itibaren ölü gömme âdetleri ve mezar geleneklerinin olduğu bilinmektedir. Farklı dönemlerde, değişik uygulamalarla karşımıza çıksa da bu gelenekler günümüze kadar ulaşmıştır.

Türk sanatı tarihinde, mezar kültürü geleneğini 'İslamiyet Öncesi' ve 'İslamiyet Dönemi' içerisinde ayrı ayrı incelemek, günümüze ulaşan mezar taşlarının incelenmesi ve yorumlanması açısından kolaylık sunacaktır. İslamiyet öncesi Türklerde mezar kültü, ölümden sonraki yaşamın devam edeceği yönündeki düşüncelerle gelişmiştir ve bu düşünceyi destekler nitelikte mezarlar yapmışlardır. Kurgan denilen bu mezar yapıları, Hun Dönemi'yle başlayıp, Göktürk ve Uygur Dönemlerinde de varlığını sürdürmüştür.

Ölen kişiler için özel olarak açılmış odalardan oluşan kurganlara, kişiler eşyalarıyla birlikte gömülmüştür. Hayatındaki statüsüne göre oda sayıları değişiklik gösterebilmekteydi. Bununla birlikte ölen kişiye sonraki hayatında hizmet etmeleri için 'balbal' denilen heykelcikleri mezarların başına veya çevresine dikmişlerdir.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle anıtsal mezar yapma geleneği türbe ve kümbetler olarak gelişmiştir. Mezarlara erken dönemlerde dikilen basit

9. Yayınlardan bazıları şunlardır: Çal, H. (2000), 'İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar'', Tarihi Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler (28-30 Mayıs 1999), İstanbul, 2000, s. 212. Çal, H. (2005), Türklerde Mezar-Mezar Taşları', Aile Yazıları, S: 8, Ankara, 303-305.

kaya parçaları, yerleşik hayata tamamen geçilmesiyle yerini daha sanatsal taşlara bırakmıştır.

Araştırmanın konusunu oluşturan bu mezar taşları da Anadolu'daki en güzel örneklerden sadece bir kısmını teşkil etmektedir. Yapılan bu çalışmada Konya'nın Akşehir ilçesinde yer alan Nasrettin Hoca Mezarlığı'nda bulunan 13'ü baş şahidesi, ikisi ayak şahidesi olmak üzere toplamda 15 adet mezar taşı incelemesi yapılmıştır. Eserler tasnif edilip, fotoğraf ve çizimlerle desteklenerek katalog hâline getirilmiştir.

Araştırmada incelenen mezar taşlarının beş adedinin tarihi bellidir (Katalog no: 1, 2, 3, 4, 5). Bunlardan en erkeni H.1838-39/M.1254 tarihlidir (Katalog no:1). En geç tarihlisi ise H.1905-1906/M.1323 tarihli mezar taşıdır.

Kitabesi mevcut olanlardan beş adedi kadınlara aittir (Katalog no: 1, 3, 5, 8, 12). Altı adet mezar taşı ise erkeklere aittir (Katalog no: 2, 4, 6, 7, 9, 13).

Baş şahidesi olup tarihleri belli olmayan diğer taşların süsleme özelliklerine bakarak, Beylikler Dönemi'ne tarihlendirmek mümkün olabilir.

Kitabelerde en çok ''Cel-î Sûlûs'' yazı türü kullanılmakla birlikte, sadece üç örnekte (Katalog no: 2, 4, 5) ''Cel-î Tâlîk'' yazı çeşidi görülmektedir. Yazılar istiflenerek düzenlenmiş, bazen bir satır içerisinde ayrı bir satır oluşturularak estetik bir görüntü elde edilmiştir.

Türk-İslam sanatında yoğun olarak görülen estetik kaygı, mezar taşlarında da kendini göstermiştir. İncelenen mezar taşı örneklerinde ağırlıklı olarak bitkisel süsleme kullanılmış, bununla birlikte geometrik ve nesnel bezemelerle kompoze edilmiştir.

Bitkisel süslemenin ana temasını Anadolu-Türk süslemeciliğinin vazgeçilmezi rumi ve palmet motifi oluşturmuştur. Bununla birlikte selvi, stilize yaprak, natüralist olarak işlenmiş beş taç yapraklı çiçek bitkisel süsleme kompozisyonunu tamamlamıştır. Bunlarla birlikte Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde hakim olan batılılaşma üslupları kendini mezar taşlarında da göstermiştir. 'S' ve 'C' kıvrımları, dalgalı hatlar, iri yapraklar, kıvrık dallar, rozetler, istiridye motifi, gösterişli iri süslemeler Osmanlı Devleti'nin geç dönemlerine tarihlendirilen mezar taşlarında da görülmektedir.

Bitkisel bezeme kadar kullanılmasa da mezar taşlarında görülen geometrik süsleme kompozisyonunu burmalı sütunce, zar başlık, zencerek, rozet, altı kollu yıldız ve çarkıfelek motifleri oluşturmaktadır. Zar başlıklar, zencerekler, burmalı sütunceler Beylikler Dönemi mezar taşı süslemelerinin karakteristik özelliğidir ve Osmanlı Dönemi'nde çok fazla tercih edilmemiştir.

Nesnel süslemede üç farklı motif kullanılmıştır. Bunlar; kandil, şamdan ve kılıçtır. Ölen kişinin asker, sivil veya resmî katip olabileceğini düşündüren kılıç motifi tek bir örnekte kullanılırken çoğunlukla aydınlığı ve nur'u simgeleyen kandil motifine yer verilmiştir.

Anadolu'da sanatın her alanında olduğu gibi, mezar taşlarındaki sanatsallık da farlı bir boyuta ulaşmıştır. Her sanat eserinde olduğu gibi mezar taşları da dönemin özelliklerini yansıtan belirleyici unsurlar hâline gelmiştir. Ata kültü, mezar kültü gibi eski geleneklere bağlı kalınarak devam eden mezar taşı yapma geleneği, farklı dönemlerde değişikliklere uğrayarak devamlılığını korumuştur. Anadolu'nun her bir köşesinde zengin örneklerini görebilmemiz oldukça mümkündür.

Netice olarak; mezar taşları dönemlerine göre farklı özellikler göstermiştir. Bazı konularda tarihe kaynaklık ediyor olması ise mezar taşlarına ayrı bir önem kazandırıyor.

KAYNAKÇA

Açıkgözoğlu, S. A. (2009), Mezar Taşı Çalışmaları, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C:7, S.14, 297-314.

Aksu, H. (2008), 'Rokoko' TDV, İstanbul, s.159-160.

Arslan, S. A. (2017),Taşlar Konuşur": Türk Mezar Taşlarının Biçim Dili, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S.6/3, Bursa, s.1923-1937.

Arslan, M. (2011), Adıyaman Besni İlçesindeki Bazı Mezar Taşlarında Görülen Kahve Yapımı ve Sunumu İle İlgili Kabartmalar Üzerine, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* S.30, Kayseri, s.257-284.

Arslan, S, S. (2014), Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları, *Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları Sanat Dizisi*, Kayseri, s.1-480.

Arslan, S. (2014), Türklerde Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı, *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, C:I, S.I, İstanbul, s.60-71.

Atasoy,N. (1992), 'Barok', TDV, İstanbul, s.81-83

Aykaç, R. (2018), Akşehir Nasrettin Hoca Mezarlığı'ndaki Bir Grup Osmanlı Dönemi Mezar Taşları, *I. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi*, Aydın, s. 33-51.

Bakırcı, N. (2005), Mevlevi Mezar Taşları, İstanbul.

Başkan, S. (1996), Karamanoğlları Dönemi Konya Mezar Taşları, Ankara, 1996.

Benli, Y. (1992), *Akşehir'de Bulunan Süslemeli Mezar Taşları,* Yüksek Lisans Tezi, Konya; Selçuk Üniversitesi.

Berkli, Y. (2007) Mezar Taşlarında Görülen Kılıç, Hançer, Ok-Yay ve Bayrak Motiflerinin Sembolik Anlamları, *Ekev Akademi Dergisi*, S.31, Erzurum, s. 67-81.

Biçici, K. H. (2006), Yazılı Araştırmalar Işığında Türkiye Mezar Taşlarına Toplu Bir Bakış, *Ekev Akademi Dergisi*, S.26, Erzurum, s.175-192.

Biçici, K. H. (2012), İznik Müzesi'ndeki Kandil ve Şamdan Motifli Mezar Taşları, Turkısh Studies, Ankara, s.637-661.

Boran, A., Mutlu, M., Aykaç, R., Yaşar, H. (2019), Ebedi İstirahatgah Ilgın Mezar Taşları, Konya.

Canko, M. D. (2019), İzmir Kadifekale (Smyrna Akropolisi) Bizans Sarnıcı Buluntusu (2015) Seramik Örneği Işığında Geç Bizans Sırlı Seramiklerinde Heksagram (Davud Yıldızı) Sembolü, *Akademik Hassasiyetler*, C:6, s.85-107.

Çal, H. (2000), İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar, *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler (28-30 Mayıs 1999)*, İstanbul, s.226-241.

Çal, H. (2005), Türklerde Mezar- Mezar Taşları, *Aile Yazıları*, S.8, Ankara, s.295-332.

Çaycı, A., Ürekli, B.(2003) Dediği Sultan Haziresi Mezar Taşları, *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.10, Konya, 2003, s.360-384.

Çaycı, A., Akgül, M., Karauğuz, G., Şahin, A. H., Baldıran, A., Duran, R., Aras, A. (2013), Mitoloji Ve Din, Eskişehir.

Çetinaslan, M. (2014), Taşların Dili, İnegöl.

Demirel, F. (2008), *Besni Mezar Taşları*, Yüksek Lisans Tezi, Konya; Selçuk Üniversitesi.

Doğan, İ. (1999), Günümüz Türkiye'sinde Mezar Taşlarının Dili (Antalya, Burdur, İzmir, Kırıkkale, Kırşehir, Malatya, Manina, Şanlıurfa Mezarlıkları), *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, İstanbul, s.160-166.

Ertan, D. (1996), ''Çeşme Mezarlığı'nda Mimari Tasvirli Mezar Taşları'', Sanat Tarihi Dergisi, C:8, S.8, s. 21-32.

Eyice, S. (1995), 'Empire' TDV, İstanbul, s.159-163.

Haseki, M. (1976), Plastik Açıdan Türk Mezar Taşları, İstanbul.

Karademir, M., Kunt, İ. (2019), Edirne Şehabeddin Paşa Camii Haziresi Mezar Taşları, *SUTAD*, s.329-356.

Kara, H., danışık, Ş. (2005), Konya Mezarlıkları ve Mezar Taşları, Konya.

Karaca, F. (2001), Mezar Taşlarına Yansıyan Şekliyle' Türk Kültüründe Hayat ve Ölümle ilgili Bazı Değerlendirmeler, İslami Araştırmalar Dergisi, C:XIV, S.3-4, s.501-512.

Karaçağ, D. (1992), *Bursa Mezar Taşları (14-15. Yüzyıl)*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmaış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Karamağaralı, B. (1999), Kültür Tarihimiz Bakımından Mezar Taşlarının Önemi ve İkonografisi, *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, İstanbul, s.33-43.

Karamağaralı, B. (1972), Ahlat Mezar Taşları, Ankara.

Kaya, E. (2012), Ayasuluğ Bölgesinde Beylikler Devri Mezar Taşları Ve Kitabeleri, İstanbul.

Meriç, M. R. (1936), Akşehir Türbe ve Mezarları, *Türkiyat Mecmuası*, C:5 İstanbul, s.141-212.

Muşmal, H., Çetinaslan, M. (2014), Konya İli Beyşehir İlçesi Doğanbey Kasabası Mezar Taşları, *History Studies***,** C:6, S.3, s.254-292.

Önder, M. (1970), Konya Mezar Taşlarında Şekil ve Süsleme, *Türk Etnografya Dergisi*, S.III, Ankara, s.5-16.

Pala, İ. (2006), Mühr-i Süleyman, *TDV İslâm Ansiklopedisi,* s.524-526.

Sözen, M., Tanyeli, U. (1986), Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul.

Tanık, S. (2016), *Kocaeli, Gölcük Değirmendere Mezarlığı Mezar Taşları,* Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yelen, R. (2017), İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Van, s. 470-492.

Yunus, A. Ö. (2017), *Ahlat Taht-ı Süleyman Mezarlığındaki Mezar Taşları*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Van.

Çizim: 1

Fotoğraf: 1

Çizim: 2

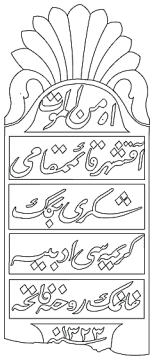
Fotoğraf: 2

Çizim: 3

Fotoğraf: 3

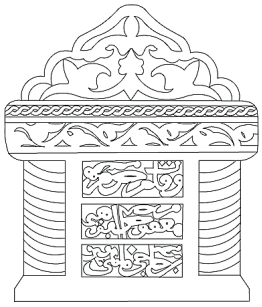
Çizim: 4

Fotoğraf: 4



Çizim: 5

Fotoğraf: 5



Çizim: 6

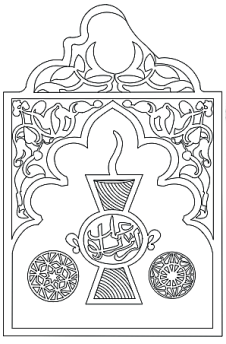
Fotoğraf : 6

Çizim: 7

Fotoğraf: 7

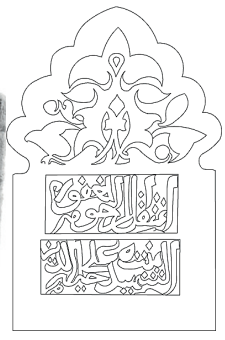
Çizim: 8

Fotoğraf : 8



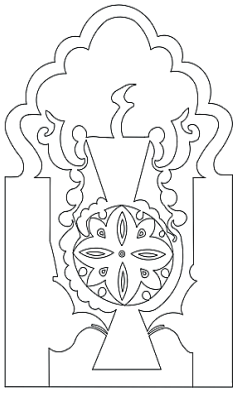
Çizim: 9

Fotoğraf: 9



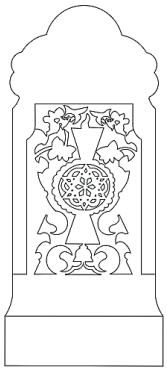
Çizim: 10

Fotoğraf: 10



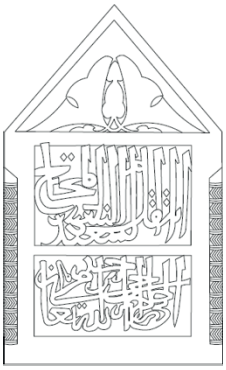
Çizim: 11

Fotoğraf: 11



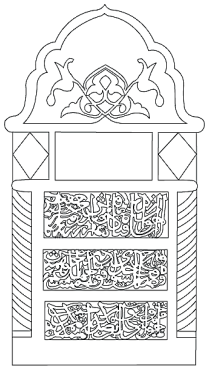
Çizim: 12

Fotoğraf :12



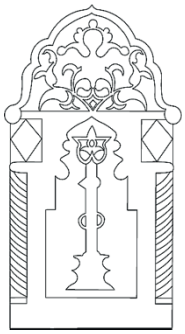
Çizim: 13

Fotoğraf: 13



Çizim: 14

Fotoğraf :14



Çizim: 15

Fotoğraf: 15

Çizim: 16

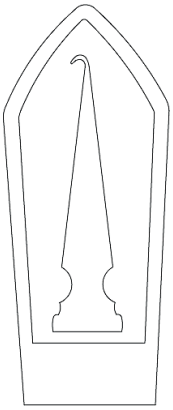
Fotoğraf :16

Çizim: 17

Fotoğraf: 17

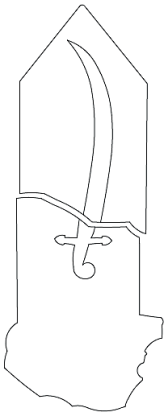
Çizim: 18

Fotoğraf : 18



Çizim: 19

Fotoğraf: 19



Çizim: 20

Fotoğraf :20

KURGUSAL BELGESEL DÜZYAZIDA ÇAĞDAŞ SOSYO-POLİTİK OLAYLARIN TASVİRİ
(AZERBAYCAN EDEBİYATI ÖRNEKLERİ TEMELİNDE)

Doç. Dr. Lala HASANOVA*

Öz: 1980'lerde başlayan bağımsızlık mücadelesinde, Azerbaycan aydınları, şairleri ve yazarları halkla birlikte bu mücadelede ön saflardaydı. Bağımsızlık Dönemi'nde Azerbaycan edebiyatının ana konusu hâline gelen bu olaylar, modern şiire, gazeteciliğe, sanata ve düzyazı eserlerine yeterince yansımıştır. Bu konuyu elen alan yazarlar kurgusal ve belgesel düzyazı örneklerinde real kahramanların imajlarını gerçekliğe dayanarak yaratmışlardır. Makalede, Fikret Goca'nın "Kar, kanlı karanfiller" ve Halil Rza Ulutürk'ün "Lefortovo zindanında" adlı hikâyelerinde Ocak olaylarının tasviri ele alınmıştır.

Bağımsız Azerbaycan'ın daha bir acısı Karabağ Savaşı'dır. Mustafa Çemenli'nin son yıllarda yazdığı ulusal kahramanlarımızdan bahseden "Fred Asif", "Mübariz" eserleri kahraman savaşçılar hakkında yazılmış biyografik eserlerdir. "Fred Asif" romanında, hayatının önemli bir parçası Karabağ Savaşı'na bağlı olan Azerbaycan'ın Ulusal Kahramanı Asif Meherremov'un yaşam öyküsü, eserin savaşı anlatan hattı ile paralel olarak sunulmuştur. Araştırmaya dayanarak "Fred Asif" eserinin belgesel biyografik roman, "Mubariz" eserinin ise sanatsal biyografi eser olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: çağdaş kurgusal ve belgesel düzyazı, kanlı Ocak olayları, savaş konusu, ulusal kahraman, biyografi eser.

Rezume: XX. əsrin 80. illərindən başlayan müstəqillik mübarizəsində Azərbaycanın ziyalıları, şair və yazıçılar ön sıralarda olaraq, xalqla birgə azadlıq uğrunda mücadiləyə qalxmışdılar. Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatının əsas mövzusuna çevrilən bu hadisələr müasir poeziyada, publisistikada, bədii nəsrdə əks olunmuşdur. Millî azadlıq hərəkatı bədii-sənədli nəsr nümunələrində də yetərincə işlənmişdir. Məqalədə, Fikrət Qocanın "Qarlı, qanlı qərənfillər" gerçək povesti və Xəlil Rza Ulutürkün "Lefortovo zindanında" əsərlərində yanvar hadisələrinin təsvirindən bəhs olunmuşdur.

Müstəqil Azərbaycan'ın daha bir acısı Qarabağ müharibəsidir. Mustafa Çəmənli'nin son illərdə qələmə aldığı Millî qəhrəmanlarımızdan bəhs edən "Fred Asif", "Mübariz" əsərləri qəhrəman döyüşçülərimiz haqqında yazılmış bioqrafik əsərlərdir. "Fred Asif" romanında personajın ömrünün mühüm hissəsi müharibə haqqında süjet xətti ilə paralel təsvir edilmişdir. Təhlillər əsasında "Fred Asif" kitabının sənədli-bioqrafik roman, "Mübariz" əsərinin isə bədii bioqrafiya olduğu qeyd olunmuşdur.

Açar sözlər: müasir bədii-sənədli nəsr, qanlı yanvar hadisələri, müharibə mövzusu, Millî qəhrəman, bioqrafiya.

ORCID ID : 0000-0001-9448-1519
DOI : 10.31126: akrajournal.777899
Geliş tarihi : 07 Ağustos 2020 / Kabul tarihi: 20 Aralık 2020
*Azerbaycan Millî İlimler Akademisi, Nizami Gencevi Onuruna Edebiyat Enstitüsü.

Doç. Dr. LALA HASANOVA

DEPICTION OF CONTEMPORARY SOCIO-POLITICAL EVENTS IN FICTIONAL -DOCUMENTARY PROSE (BASED ON MATERIALS FROM AZERBAIJANI LITERATURE)

Abstract: In the struggle for independence that began in the 1980s, the Azerbaijani intelligentsia, poets and writers have always been together with the people. These events, which became the main themes of Azerbaijani literature during the independence period, are depicted in modern poetry, journalism and prose. In samples of fictional and documentary prose, the authors recreated the images of real heroes based on real facts. The article examines the depiction of the events of January 20 in the story by Fikret Godja "Snow, bloody carnations" and "In the Lefortovo underground" by Khalil Rza Uluturk.

Another pain of modern Azerbaijan is the Karabakh war. Mustafa Chemenli is the author of biographical books about the national heroes of Azerbaijan. In the novel "Fred Asif", the life story of the National Hero of Azerbaijan Asif Maharramov, most of whose life is associated with the Karabakh war, is described in parallel with the storyline about the war. Based on the analysis, it was noted that the book "Fred Asif" is a documentary biographical novel, and "Mubariz" is a fictional biography.

Key Words: contemporary fictional - documentary prose, bloody January events, war theme, national hero, biography.

1. Giriş

Bədii-sənədli nəsr əsərlərinin sayının artması çox zaman ölkədə yaşanan ictimai-siyasi hadisələrlə bağlı olub, ölkə miqyasında baş verən hadisələrlə şərtlənir. L. Qaranin memuar ədəbiyyatı haqqında tədqiqatında sovet memuar ədəbiyyatının inkişafında iki mərhələni «20. illəri və müharibədən sonrakı (1950. illərin ikinci yarısı)» dövrü fərqləndirmişdir (Qaranin, 1986: 82).

Postsovet ölkələrində bədii-sənədli nəsrin inkişafında yeni bir mərhələnin başlanması, dövlətlərin müstəqillik əldə etdiyi mərhələyə, 1990. illərdən sonrakı dövrə təsadüf edir. 20 yanvar hadisələri zamanı Azərbaycan xalqının millî azadlıq hərəkatının qarşısını almağa, xalqın müstəqillik əzmini qırmağa çalışan Sovet İttifaqının qoşun hissələrini Bakıya yeritməsi, yüzlərlə insanın qətli, günahsız insanlara divan tutulması xalqımızı sarsıtdı. Bu mövzuya müraciət edən müəlliflər xalqın yaşadığı faciələri əks etdirməklə yanaşı, Rus imperiyasının Türk xalqlarına qarşı yönəltdiyi işğalçı siyasətini ifşa etməkdən çəkinməmişlər. Lakin, əsərlərdə millî zəmində yaranan hadisələrlə bağlı nifrət aşılanmır, humanist mövqedən çıxış edən yazıçılarımız insanlığa qarşı yönəlmiş hər bir aqressiyanı inkar edərək, dünyanın sevgi və barış içində hüzur tapmasını təbliğ etmişlər. Bu baxımdan Fikrət Qocanın 20 yanvar hadisələrinin simvoluna çevrilmiş İlham və Fərizənin taleyi haqqında qələmə aldığı "Qarlı, qanlı qərənfillər" gerçək-povesti, azadlıq hərəkatının fəal iştirakçılarından olan Azərbaycanın xalq şairi Xəlil Rza Ulutürk'ün həmin günlərdə qələmə aldığı gündəliklərinin tədqiqi mövzunun araşdırılması baxımından xüsusi aktuallıq kəsb edir.

Müstəqillik hərəkatı ilə birgə başlanan Qarabağ müharibəsi cəmiyyətdə qəhrəman konsepsiyasının yenidən aktuallaşmasına səbəb oldu. Ölkəmizin ərazi bütövlüyü uğrunda canından keçən əsgərlərin obrazları hər bir vətəndaşın qəlbində əbədi yaşayır. Mustafa Çəmənlinin döyüşçülərimiz haqqında qələmə aldığı bioqrafik əsərlər bu baxımdan xüsusi maraq doğurur. Eyni zamanda, tədqiqatda, bədii-sənədli əsərlərdə müasir mövzuların işlənməsi zamanı müşahidə olunan yeni xüsusiyyətlər araşdırılmış, mövzu ilə bağlı nəzəri konsepsiyalar təhlil edilmişdir.

2. Qanlı Yanvar Hadisələrinin Əksi

Fikrət Qocanın yanvar hadisələrinə həsr olunmuş "Şəhidlər" silsiləsinə "Ölüm ayrılıq deyil" (1990), "Hələlik, qiyamətəcən" (2000) povestləri və bir gerçək – povest – "Qarlı, qanlı qərənfillər" (2003) əsəri daxildir.

Müəllifin janrını gerçək – povest olaraq müəyyən etdiyi əsərdə meydan hadisələri insan-cəmiyyət qarşıdurması fonunda təsvir edilmişdir: "Dünyaya doğulan hər qızda bir Leyli doğulur. Dünyaya doğulan hər oğlan yeni bir Məcnundur. Amma bütün cəmiyyət, həyat, mühit onların qarşısına sədlər qoyur, yoluna tuzaqlar qurur. Nəhayət, yetkinlik yaşına çatınca qızların çoxu canındakı Leylini öldürüb öz içində dəfn etməyə məcbur olur. Sonra onlar ömrü boyu Leylinin məzarı kimi yaşayır, gəzir, nəhayət bir qız doğur, özü də bilir ki, qızının qəlbində Leyli var, analar özü qızının canındakı Leylini məhv etməyə çalışır. Atalar, analar öz təcrübəsindən bilir ki, yalnız ülvi məhəbbətlə yaşamaq olmur. Onlar öz övladlarını Leyli-Məcnun halətində görmək istəmirlər." (Qoca, 2003 : 28).

Qanlı yanvar hadisəsi nəticəsində həlak olan İlhamla Fərizənin[1] Leyli və Məcnun, Romeo və Cülyetta kimi əbədi sevgi dastanının personajları olaraq canlandırıldığı "Qarlı, qanlı qərənfillər "povestində bədii təsvir publisistik üslub, ictimai-siyasi vəziyyətin təsviri ilə növbələşir: "Azəri Türkləri, Türk dillilər Azərbaycan nümayəndəliyinə gəlmişdilər. Heydər Əliyev xəstə olmasına baxmayaraq, həyatını təhlükə qarşısında qoyub oğlunun, qızının müşayiəti ilə nümayəndəliyə gəlib. Orda jurnalistlər qarşısında çıxış edib. Kommunist partiyası rəhbərliyini ittiham edib. Heydər Əliyev yaxşı bilirdi kommunist partiyası nələr edə bilər, nəyə qadirdir. Ona görə də o öz çıxışının özü üçün nə qədər təhlükəli olduğunu bilirdi. Bu çıxış partlayışlar görmüş Bakıda möhtəşəm partlayış təsiri bağışlamışdı." (Qoca, 2003: 36).

Əsərdə meydan hərəkatının iştirakçısı olmuş "Xalqımızın böyük şairi" Xəlil Rza'nın obrazı da yer almışdır. Epizodik təsvirdə şairin mübariz ruhunu,

Rus şovinizminə qarşı nifrətini (Rus kəlməsi işlədənləri cərimə etməsi)

1. 20 Yanvarda şəhid olmuş azərbaycanlı ailə cütlüyü. Bakının Şəhidlər Xiyabanında dəfn olunublar (https://az.wikipedia.org/wiki)

canlandırmağa çalışan müəllif, onun mücadiləsini bu cür xarakterizə etmişdir: "Şair yazıqlar həmişə azadlıq dəlisidir. Azadlıqdan sonra yenə azadlıq istəyəcək." (Qoca, 2003: 27).

20 yanvar hadisəsini bəşəriyyəti bürüyən şər olaraq təsvir edən, Fərizənin məhəbbətinə sadiqliyini, İlhamın Vətən sevgisini, meydan hərəkatını bədii şəkildə təsvir etməyə çalışan yazıçı, əsərin sonunda onların torpağa tapşırılmasını təxəyyüldən uzaq realist təsvirlə tamamlamışdır: "Dəfn günündə şəhərdə insan bir az da artmışdı. Bakı boyda şəhərdə insanlara yalnız ayaq üstə durmağa yer tapılırdı. Bütün insanlar bir can kimi idi, hərəkət edəndə hamı hərəkət edirdi, dayananda hamı dayanırdı. Həmişə Lenin meydanı adlanan yer indi Azadlıq meydanı adlanırdı. Şəhərin hər tərəfindən bu meydana qırmızı bəzənmiş tabutlar gəlirdi. ... Qərənfil yağışının altında gedən qırmızı tabutlar qatarının önündə iki tabut gedirdi, bu, Fərizənin, İlhamın tabutu idi. Ötən min illərin sonuncu Leyli-Məcnununun tabutu idi. Heç kəsin ağlına gəlməzdi ki, bu iki tabutda üç insan gedirdi – Fərizə ilə İlhamın hələ dünyaya gəlməmiş iki aylıq balası da gedirdi. " (Qoca, 2003: 37).

Rus imperiyasının digər, əsasən Türk xalqlarına qarşı işğalçı siyasəti son illər qələmə alınmış bir çox bədii-sənədli əsərlərdə (Bax: Anar "Həyatım ağrıyır", "Gecə düşüncələri", Elmira Axundova "Heydər Əliyev. Şəxsiyyət və Zaman" 6 cilddə və s.) olduğu kimi, bu povestdə də, ürək ağrısı ilə xatırlanır, günahsız insanları qanına qəltan edən mənfur Rus ordusu ifşa edilir.

İlhamla Fərizənin taleyi bir çox insanları sarsıtmışdır. 2017. ildə Türk yazıçısı Yurtsevən Şən İlham və Fərizə haqqında "Ferize" romanını qələmə almışdır.

Xəlil Rza Ulutürk'ün 1998. ildə çap olunmuş "Lefortovo zindanında" kitabında şairin "siyasi-ideoloji fəaliyyətinin əsasları ... ifadə edilmişdir." (Əlizadə, 2005: 378). Bu yazılar Musa Cəlilin "Moabit dəftəri", Mir Cəfər Pişəvərinin "Zindan xatirələri dəftərindən" əsərləri silsiləsindən olub, "zindan ədəbiyyatı" nümunələrinə aiddir. Qeydlərdən müəllifin bəzi hissələri həbsxanada olarkən ayrı-ayrı qrankalarda yazmış olduğu, sonradan bir-birinə yapışdırmaqla gündəlik şəklinə saldığı bəlli olur (Ulutürk, 1998:127). Həmçinin, yazılara əlavə edilən sənədlər (çıxışlar, irəli sürülən tələblər və s.) müstəqillik mübarizəsində ziyalıların rolunun qiymətləndirilməsi baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Cəmi iki ili əhatə edən bu qeydlər qısamüddətli gündəliklərə aid edilə bilər. İsti izlərlə qələmə alınmış ifadələrdə çox zaman emosiya rasional yanaşmanı üstələyir, həyəcan, narahatlıq əks olunur.

Azərbaycan Respublikasının Cinayət məcəlləsinin 67. maddəsi "Xalqlar arasında millî ədavəti qızışdırmaq" maddəsi ilə günahlandırılan şair 26 yanvar 1990. il tarixində, qanlı yanvar hadisələrindən sonra həbsə alınmışdır.

Gündəliklərdəki qeydlər iki dövrü əhatə edir: 21 noyabr 1988. tarixindən

etibarən qələmə alınan ilk hissədə, meydan hərəkatında fəal iştirak edən şairin fəaliyyəti, Azərbaycan Millî Azadlıq hərəkatının formalaşması dövrü, meydanda səslənən çıxışlar, qətnamələr, qanlı yanvar hadisəsinə qədərki proseslər əks olunmuşdur.

İkinci hissədə isə Xəlil Rzanın Lefortovo həbsxanasında keçirdiyi günlər canlandırılır. Bu hissələrdə məhbus həyatını təsvir edən, dindirilmələrdən, ünvanına səslənən ittihamlardan bəhs edən şair, xalqımıza qarşı aparılan məkrli siyasəti ifşa edərək, xalq hərəkatının kortəbii xarakter daşıdığını qeyd etmişdir.

İlk hissələrdəki qeydlərdə təhkiyə indiki zamanla bağlıdırsa, ikinci hissədə retrospektiv təsvir üstünlük təşkil edir. Meydanda baş verənlər xatırlanır, həbsxana həyatının təsviri önə çəkilir. Öz ünvanına səsləndirilən ittihamların əsassız olduğunu isbata yetirməyə çalışan şair hadisələrdən əvvəlki dövrdə yaradıcılığında, çıxışlarında, görüşlərində səsləndirdiyi fikirləri xatırlayaraq özünün günahsız olduğunu, suçlandığı maddəyə uyğun fəaliyyət göstərmədiyini vurğulayaraq, özü ilə bağlı şübhələri aradan qaldırmağa çalışmışdır. Qeydlərində Molla Pənah Vaqifin, Hüseyn Cavidin misralarına üz tutan şair xeyirlə şərin əbədi mübarizəsinə cəsarətlə qoşulduğunu bildirir: «Bu günlər Bakının və Azərbaycan xalqının tarixinə qızıl hərflərlə yazılır. Bu mübarizə millî suverenlik, Azərbaycan Türkcəsi, fikir, vicdan azadlığı uğrunda gedən mübarizədir, istismara, sümürgəçiliyə son qoymağa çağıran möhtəşəm xalq hərəkatıdır.» (Ulutürk, 1998 : 13).

Xəlil Rzanın şeirləri, yaxınlarına ünvanlandığı məktublar, öncəki illərlə bağlı xatirələri, müxtəlif məqamlarla bağlı verilmiş xalq məsəlləri, lətifələrin yer aldığı yazılarda təkrarlara tez-tez rast gəlinir. Xalqımızın başına gətirilən zülmlərdən, Rus qəsbkarlarının şovinist siyasətindən dəfələrlə bəhs edən müəllif, özünü 1918. ildə baş vermiş erməni vandalizminin canlı şahidi kimi təsvir edir: "...bir var qatillik, bir də var əzazil qatillik, ölümün, işgəncənin ən murdar növündən sövq almaq, sadistlik – erməni üçün tipik bir hâldır. Naxçıvan, 1918. Yaşıl təpə yamacında Andronikin qoşunları. Günəş qürubu.

Andronik əyləşən kreslonun zəri günəş qürubunda parlayır. Qarşıda yanar kömürlə dolu iki samovar buğlanır.

- Haydı, gətirin əsirləri!

Qolları arxadan bağlı türkazər əsirlər gətirilir.

- Çatın bu samovarları o iki əsirin arxasına! Beləcə... açın samovarların puslarını! Beləcə!... Kim əsirləri bu işgəncədən qurtarmağa çalışsa, samovarlar açılıb onun arxasına bağlanacaq!

Mağara sakini, dinozavr görkəmli Andronikin səsi yaxındakı bulağın şırıltısını susdurur. Mən uzaqdan, ağac budağından baxıram. Əlimdə durbin var. Durbinsiz də bu cinayətləri aydın görmək olur. Əsrlərin fəryadı dağı-daşı

yandırır. Biz bu cinayətlərə qarşı susaqmı deyirsiniz? Barı cınqırımızı da çıxartmayaq, eləmi?" (Ulutürk, 1998 :114).

Şairin gündəlikləri bədii yaradıcılığı ilə səsləşir. Burada da azadlıq, millîheysiyyət mövzusu, dil məsələləri üstünlük təşkil edir. Siyasi məzmunlu olmasına baxmayaraq, qeydlərdə hadisələrin poetik təsviri yer alır. Məsələn, Moskvaya həbsxanaya gətirilmiş şair şəhərə gəlişini, şəhərlə görüşünü bu cür təsvir edir: "...dan yeri sökülməndə Moskvanın Şeremetyevo uçaq alanına çatırıq. Günaydın, Moskva! Günaydın gəncliyimin oylağı! Salam çiyinlərinə qar qonmuş kitirgəli şamlar. Qardan, camlardan süzülən ətirli, soyuq havanı acgözlüklə uduram." (Ulutürk, 1998: 75), və ya "Dağüstü parkdan qanrılıb Bakıya baxdım. Şəhər süd üzündən də zərif, ağ bir duman tülü içərisindədir." (Ulutürk, 1998: 141). Qeydlərdə xalq hərəkatında millətinin yanında olan onlarla ziyalının – Aydın Məmmədov, Yusif Səmədoğlu, Anar, Sabir Rüstəmxanlı və başqalarının obrazları yer almışlar. Obrazları canlandırarkən şair bənzətmələrdən, rəng çalarlarından istifadə etmişdir: "O kimdir, qolları bir cüt qılınca bənzər. Ağ köynəkli, ağ üzlü Sabir Rüstəmxanlıdır." (Ulutürk, 1998: 216). "Mayis Əlizadəni, zahirən solğun, içəridən qüdrətli gənc alimi görməyə macal tapmıram." (Ulutürk, 1998: 57) kimi təsvirləri lakonik, lakin tutumlu və yaddaqalandır. Təbii ki, hər bir obrazın təsvirində müəllifin subyektiv münasibəti əks olunur, onun insan konsepsiyasına uyğun olan xüsusiyyətlər qabardılır. Xəlil Rzanın yaratdığı obrazlarda ilk olaraq millî mənsubiyyətə, ana dilinə, azadlığa dərin bir bağlılıq duyulur.

"Sovet dövrünün ziyalılarının memuarlarında metafora və emblemlərlə ifadə olunan xüsusi tarixi özünüdərk – "...ziyalıların" kollektiv şüuru əks olunur." (Paperno, 2004:79). XX əsr publisistikasında, bədii əsərlərində istifadə olunan belə metaforalardan biri qırmızı və yaşıl rəngdir (Əlibəy Hüseynzadə "Qırmızı qaranlıqlar içində yaşıl işıqlar"). Müəllifin qırmızı rəngə münasibəti xüsusidir. Şairə görə qırmızı imperiyanı, zülməti, qaranlığı simvolizmə edir. Bu səbəbdən də, o bu rəngi qəbul edə bilmir: "Qatarımız elə bil kainatı bürümüş qırmızı zülməti, qırmızı qaranlığı doğrayan, parçalayan, darmadağın edən ağ bir ildırımdır. Qırmızı imperiya zülmətlərini yara-yara gedirik." (Ulutürk, 1998: 233). Öz mövqeyində qətiyyətli olan şair, "qırmızı mağara"ya nifrətinin səbəbsiz olmadığını qeyd edərək, zamanında mühacirət ədəbiyyatında səsləndirilsə də, müasir dövrdə ilk dəfə olaraq Rusların digər xalqlara, əsasən Türk xalqlarına qarşı vəhşiliyini, misli görünməmiş qəddarlığını ifşa etməkdən çəkinmir. Yalnız Qarabağ hadisələri deyil, yazıçılara qarşı aparılan kampaniyalar, Semipalatinskidə 1949. ildən həyata keçirilən atom və hidrogen bombaları sınaqları, Azərbaycanın 1970 il ərzində qarşılaşdığı problemlər, Cənubi Azərbaycan ağrısı şairin diqqətindədir. Sovet ədəbiyyatının klassikləri Maksim Qorkinin yanlışları, Boris Pastenaka qarşı

aparılan hücumlardan bəhs edən müəllif, "qırmızı hakimiyyət" in yalnız Türklərə deyil, bütün bəşəriyyətə qənim kəsildiyini göstərməyə çalışır. Öz yaradıcılığına nəzər salaraq 26 Bakı komissarına poema həsr etdiyini etiraf edərək, bu nümunələri müasir dövrün tələbləri baxımından qiymətləndirməkdən çəkinmir. Konkret faktlara istinad edən şair illərin zülmünə qarşı üsyan edir: "1956. ildə Budapeşti qanlı qəssabxanaya çevirən, 1968. ildə Çexoslovakiyanı, Praqanı darmadağın edən, 1979-1988. illərdə Əfqanıstana burnunu soxan, 1986 da Alma-Atanı al qanına bələyən, 1989 da Tiflisi qurşunlayan, 1990'un 20 yanvarını Bakıda qırmızı cəhənnəmə çevirən bəs kimlərdir? Bu mahnını orkestr önündə çox böyük ləzzətlə oxuyan generallar, zabitlər deyilmi?... 1920. ildə burnunu Azərbaycana və Polşaya soxan, 1936-1939'uncu illərdə İspaniyaya hərbi müdaxilə yapan, bir il keçməmiş finlərə qarşı qanlı meydan açan, 1944 də azad Tuva ölkəsini "sakitcə zəbt edən", hələ bundan xeyli öncə Uzaq Şərqi, Sibiri, Türküstan'ı, Qafqazı öz cənginə keçirən həmən mahnı müəllifləri deyillərmi? 300 ildən çoxdur ki, Rus imperiyası qara qanadlarını gərir, dağlıları, çeçenləri, Türkləri, müsəlmanları qırır, assimilyasiya dəyirmanında üyütməyin, torpağını zəbt etməyin yeni-yeni üsullarını axratır, tapır. Erməni həmən üsullardan biridir, ən şərəfsizidir." (Ulutürk, 1998: 111), "1917. ilin Oktyabr çevrilişindən bəri 98 milyon adam vətəndaş hərbinin, 1937 təqiblərinin, İkinci Dünya Savaşı'nın, aclığın, sürgünlərin qurbanı olmuşdur." (Ulutürk, 1998 : 192). Sovet sistemini hitlerçilərlə bir tutan müəllif, onların əməllərinin daha dəhşətli olduğunu qeyd edir: "...Hitlerçilərdən xeyli əvvəl əsir düşərgələrini yaradan kimlərdir? Dünyada birinci sosialist dövləti deyilmi? Bolşevik rejiminə, gestapoçuluğa təslim olmayan milyon-milyon insanı ət maşınından keçirən, qurşuna düzən, həbsxa-nalarda çürüdən kimdir?" (Ulutürk, 1998: 111).

Erməni xislətinin eybəcərliklərini göstərməyə çalışan Xəlil Rza Rus alimi V.L.Veliçko'nun, A.S.Puşkin'in misralarını, şifahi xalq yaradıcılığından örnəkləri misal gətirərək haqlı olduğunu, mühakimələrində hissə qapılmadığını isbat etmiş, azərbaycanlılara, ümumən Türk xalqlarına qarşı törədilmiş soyqırım faktlarını dəfələrlə, təkrar-təkrar səsləndirərək Rus müstəntiqlərini tarixi faciələrimizə biganə qalmamağa çağırmışdır. "...daşnak bu gün bəşəriyyətin bağrında xərçəng xəstəliyidir." (Ulutürk, 1998: 13) deyə qeyd edən müəllif, daha sonra bu "xəstəliyin, epidemiyanın" yaranma səbəblərindən bəhs edərək problemin tarixi köklərini qabartmışdır.

1990. il 19-20 yanvar tarixlərində qələmə alınmış şahid ifadələri ağrılı günün stenoqramını xatırladır: "Gəzdim. Məni dəhşət bürüdü. Meyitxanalar qan dənizidir. Qapını açıb içəri ayaq basmaq mümkün deyil. Yaxşı ki, yanvar şaxtası üfunətin yaranmasına yol vermir. Qollu-qanadlı, pəhləvan cüssəli oğulların qurşunlardan dəlik-deşik qırmızı bədənlərinə, al ləkəli köynəklərinə,

qanla dolu ayaqqabılarına təmkinlə tamaşa etmək mümkündürmü? Çiyinlərdən qoparılmış qollar, çıxarılmış gözlər, kimə məxsus olduğu bilinməyən tək ayaq ən təmkinli seyirçinin də ürəyini qana döndərir.

Maşınların kapotunda, qapısında, divarlarda gördüyüm yazılar mürəkkəblə yox, təbaşirlə, qələmlə, karandaşla da yox, sahibinin qanı ilə yazılmışdır:

- Əlvida, Azərbaycan!
- Bizim qisasımızı alın!
- Öldük, amma qaçmadıq!

Bu yazıları mən avtoparkda görmüşəm. Cəhənnəm nəfəsli ağır tanklar taxta-şalbandan, yüngül arabalarda, yük maşınlarından ibarət maneələri basıb keçəndə, dinc əhalinin üstünə od püskürəndə gecə qarovolçusu əlacsız qalıb avtoparkın darvazasını açıb ki, ilk güllələr və zərbələr altında qışqıranlar, yaralılar, "Anam vay!" deyə haray çəkənlər içəri təpilə bilsinlər. Əli yalın insanlar hələ bir yana, ağır və yüngül maşınlar, Kamazlar heybətli, zirehli tankların polad tırtılları altında dəmir qutaba dönmüşdü." (Ulutürk, 1998 : 227).

Qeydlərdə şairin həbsxanada mütaliə etdiyi, əsasən müstəmləkəçiliyə qarşı mübarizəyə həsr olunmuş kitabların xülasəsi geniş yer tutur. Yuqoslaviyalı yazar Cəmil Raduliçin "Çar qoşunları" romanı, İndoneziyanın ilk prezidenti, millî qəhrəman Sukarnonun ictimai-siyasi fəaliyyətinin işıqlandırıldığı "Sukarno, siyasi ömürlüyü", "müstəmləkəçiliyə, qəsbkarlığa qarşı böyük fransız ürəyinin, fransız mənliyinin şanlı üsyan bayrağı" kimi qiymətləndirdiyi Madlen Riffonun kitabından bəhs edən müəllif, sonuncu əsərdən geniş söhbət açaraq onu yüksək qiymətləndirmişdir: "Bu cür kitab yaza bilmək üçün yalnız Fransanı, Vyetnamı, Əlcəzairi, Tunisi yox, bütün bəşəriyyəti candan sevməlisən." (Ulutürk, 1998:147). Qırmızı imperiya zülmünə qarşı yönəlmiş savaşdan, daxildən çalxalanan Rusiyanın süqutu illərindən bəhs edən azadlıq mücahidi həbsxanada yaşanan azadlıq həsrətini bu cür təsvir edir: "Kainat ucsuz-bucaqsız... bizim kameramız isə qartal yuvası boyda. Deyirlər, qartal öz yuvasını qayalar başında, zirvələrdə qurmağı xoşlar. Bilmirəm. Ancaq bildiyim budur ki, bizim yuvacığımız daşdan, qayadan dəmirdən də möhkəmdir, çıxış yolu yoxdur." (Ulutürk, 1998: 152).

Ümumbəşəri problemlərlə yanaşı Turan dünyası haqqında fikirlərlə təsəlli tapan şair yazır: "Dünya Türklərinin vətəni – Turandır. Bu anlayışı, Turan kəlməsini şeirdə ilk dəfə işlədən, dahi sərkərdə Atillanın nəvələrinə-macarlara xitab edən bizim böyük Əlibəy Hüseynzadəni anıram:

Sizlərsiniz, ey qövmi-Macar, bizlərə ixvan
Əcdadımızın müştərəkən qaynağı: Turan" (Ulutürk, 1998: 119).

Böyük Turan, Türküstan dünyasının bütünlüyündə Xəlil Rzanın əsas tələblərindən biri latın qrafikalı əlifbanın bərpası idi. "Biz latın qrafikamızı bərpa etməliyik. Bu hâlda 63 milyonluq Türkiyə ilə mənəvi yaxınlığımız daha

da qüvvətlənər. Bizə baxıb, bizdən örnək götürüb böyük Turan, Türküstan dünyasının ardımızca gələcəyi şəksizdir. 200 milyonluq etnik vahidin əlifba birliyi yaranar." (Ulutürk, 1998: 200).

Gündəlikdə meydan hərəkatında xalqın dilindən düşməyən, xalqı mübarizəyə səsləyən poeziya nümunələrindən Tofiq Fikrətin (müəllif şairin adını bu cür işlətdiyi üçün bu yazılışı saxlayırıq – L.H.) "Millətin şərqisi", Şəhriyarın, Məmməd Arazın dillər əzbəri olan əsərlərindən parçalar, Ziya Göyalpın fikirlərindən nümunələr yer almışdır.

Qeydlər müəllifin özü tərəfindən aparılsa da, bəzən Xəlil Rza özünü üçüncü şəxs olaraq təsvir edərək, hadisələrə kənardan baxış nümayiş etdirməyə çalışmışdır: "Saratovdan gəlmiş Müqəddəs Abbas oğlu İbasov, Krım Türkü Rəşad Osmanov, özbək şairi, dramaturq Tural Mirzə ... və Xəlil Rza Azadlıq meydanın nəfəs tutumunu bəlkə də Xəzər dənizi qədər genişləndirirlər." (Ulutürk, 1998:125).

Şair təxəyyülü bu mürəkkəb vəziyyətdən çıxış yolunu da özünəməxsus bir formada təqdim edir: "Biz heç bir ermənіyə güllə atmayacağıq, onları ... nifrətimizlə ... qovacağıq ... müstəmləkə zülmünə dözməyən Azərbaycan bu gün yeni bir inqilaba hamilədir. Nə tələs, nə yuban! ..İnqilabi yürüşdən geri qalma!" (Ulutürk, 1998: 194). Rusların millî mədəniyyəti darmadağın etməyə yönəlmiş siyasətini pisləyən şair üzünü xalqına tutaraq mübarizəyə səsləyir: "Ey ucu-bucağı görünməyən əzəmətli izdiham, ey qanımıza, göz yaşlarımıza bələnmiş nəhəng Meydan! Mən sizin hamınızı bu mənfur quruluşu, özülü Lenin, Stalin tərəfindən qoyulmuş qanlı mağaranı darmadağın etməyə, yerlə yeksan etməyə çağırıram." (Ulutürk, 1998: 194).

Gündəlik bitkin kompozisiyaya malikdir. Belə ki, millî azadlıq hərəkatının ilk günlərinin təsviri ilə başlanan qeydlər, hadisələrin inkişafı nəticəsində şairin tutulması, həbsxanaya salınması, həbsxana həyatının təsviri və son olaraq, azadlığa çıxması ilə yekunlaşır.

2. Müharibə gerçəkliklərinin əksi
(Mustafa Çəmənli "Fred Asif", "Mübariz")

XX əsrin 80-90. illərində yaşadığımız müstəqillik savaşı, Qarabağ müharibəsi ədəbiyyatda qəhrəman obrazının aktuallaşmasına səbəb oldu. Mustafa Çəmənlinin millî qəhrəmanlarımızdan bəhs edən "Fred Asif", "Mübariz" əsərləri bu zəmində yazılmış bioqrafik əsərlərdir.

Müəllifin janrını sənədli roman olaraq müəyyənləşdirdiyi "Fred Asif" əsəri, əsasən, qəhrəmanın döyüş yoldaşlarının xatirələri əsasında qələmə alınmışdır. Azərbaycanın Millî Qəhrəmanı Asif Yusif oğlu Məhərrəmov'un həyatında bəhs edən romanda, qəhrəmanın ömrünü tam olaraq canlandıran müəllif, onu öncə adi insan olaraq səciyyələndirmiş, boya-başa çatdığı mühiti təsvir

etmişdir. Sonradan bu xüsusiyyətlər döyüşçü obrazında bütövləşir: "Fred! O, bu adı ömrünün ən gözəl çağında qazanmışdı. Bu ad ona fərəh, məhrumiyyətlər, qəm dolu aylar, illər və nəhayət, şöhrət gətirmişdi. O, öz dözümü, iradəsi, şəxsi keyfiyyətləri hesabına Fred Asif fenomenini yarada bilmişdi." (Çəmənli, 2010 : 9).

Bir çox insanların xatirələrinin yer aldığı, sənədlərlə, şəkillərlə zəngin olan kitab ilk dəfə 1996. ildə çap olunmuş, sonradan 2010. ildə yenidən nəşr edilmişdir.

Qəhrəmanının seçilmişliyini, insanpərvərliyini göstərən müəllif, onu fitri biliyə, qabiliyyətə malik, duyğusal, şair təbiətli biri olaraq canlandırmışdır. Asifin uşaqlıq illərini, şəxsiyyət olaraq yetkinləşməsini təsvir edən yazıçı, həyatının kritik məqamını təsvir edir. İlk dəfə xuliqanlara yerini göstərdiyi üçün həbsə salınması, sonradan qəza törədərək həbsxanaya düşməsi ilə Asifin həyatı büsbütün dəyişir. Sosial ədalətsizliklərdən sıxılan qəhrəman özünü bu cür xarakterizə edir: "Mən insanda insanlığı sevirəm. İnsanda insanlığı, adamlığı ayaqlayanlara nifrət edirəm." (Çəmənli, 2010: 29). Bu məqam onda mənəvi tənəzzülə səbəb olur, arzularının yarıda qalması həyata qarşı küskünlük yaradır. Lakin, Asif güclü şəxsiyyət olaraq bunların müqabilində əzilmir, əsərdə dəfələrlə qeyd edildiyi kimi, əksinə baş verənlər onun mübarizliyini artırır, həyata qarşı sevgisini gücləndirir, yaşadıqları onun gənc yaşlarından şəxsiyyət olaraq formalaşmasına səbəb olur. Sonradan o, artıq vətən uğrunda mübarizənin ön sıralarında təsvir edilir – komandir, hökumət tərəfindən Millî qəhrəman adına layiq görülən döyüşçü olaraq canlandırılır. Həyatının mühüm hissəsi Qarabağ müharibəsi ilə bağlı olan Asifin həyat hekayəsi müharibə haqqında süjet xətti ilə paralel şəkildə təsvir edilmişdir.

Obrazın psixoloji tamlığına çalışan yazıçı onu müxtəlif rakursdan – döyüş bölgəsində silahdaşları arasında, düşmənlə üz-üzə və ailədə, yaxınları ilə birgə təsvir etmişdir. Onun müharibə meydanında cəsarətini, qətiyyətini göstərən müəllif, Asifi güclü strateq olaraq xarakterizə edərək, ictimai-siyasi vəziyyətlə bağlı sayıqlığını, düşmənə qarşı mərdliyini ("Biz kişilərlə vuruşuruq, qadınlarla yox. Qadın müharibə etmir", "Ya Seyidlazım ağanın cəddi. mənim atdığım mərmilər nə uşağa, nə qadına dəyməsin!..."), döyüş yoldaşlarına, ailə üzvlərinə qarşı qayğıkeşliyini xüsusi qabartmışdır. Realist təsvir, bəzi məqamlarda, əsasən Asifin şəxsi həyatı, məhəbbətindən və oğlundan bəhs olunan hissələrdə romantik təsvirlə əvəzlənmişdir.

Məlumdur ki, avtobioqrafik əsərlərdə, müəllif-təhkiyəçi-qəhrəman müəyyən qədər eyniyyət təşkil edir. Bioqrafik əsərlərdə isə müəllif və qəhrəman arasında simpatiya mütləq olsa da, onlar iki müxtəlif insanlardır. Bu əsərlərdə müəllif arxa planda olur, əsərin qəhrəmanının obrazı önə keçir. Lakin, son illər qələmə alınan bədii-sənədli əsərlərdə əsasən yaxın keçmi-şimizdə baş verən

hadisələr əks olunduğundan, müəllif və qəhrəman obraz-larının yaxınlaşması baş verir. Özünün də şahidi olduğu hadisələrdən bəhs edən müəllif, çox zaman bəhs etdiyi hadisələrə soyuqqanlı qala bilmir. Bioq-rafik əsərdə əsasən hadisələr baş qəhrəmanın ətrafında cərəyan edir, digər insanların, hadisələrin təsviri baş qəhrəmanla bağlı olub, onun xarakterinin aşılmasına xidmət edirsə, "Fred Asif" romanında bəzi hissələrdə bioqrafik qəhrəman obrazı arxa planda qalır, dövrün ictimai-siyasi mənzərəsi bioqrafik konteksti üstələyir. Asifin çəbhə yoldaşı mayor Sultan Bəndəliyevdən müsa-hibə alan Mustafa Çəmənli, Xocalı faciəsi zamanı xidmətdə olmuş, qırğının şahidi olmuş zabitdən hadisə haqqında geniş məlumat almaq məqsədi ilə onu ətraflı sorğu suala tutur. Müharibə dövrünə xas sosial ziddiyyətləri, xaosu göstərməyə çalışan yazıçı, Fred Asifə qarşı aparılan kampaniyalar, müharibə bölgəsində Ruslara məxsusu 366. polkunun fəaliyyəti kimi məqamları xüsusi diqqətlə qələmə almışdır.

Avtobioqrafik əsərlərdə bəzən qəhrəmanın taleyində rol oynamayan məkanlar sadalanaraq yer alsa da (sadəcə hadisələrin baş vermə ardıcıllığının qorunması üçün), bioqrafik əsərdə yer alan insanlar və məkanlar birbaşa qəhrə-manla bağlı olur. Bioqrafik romanın obrazlar sistemindən bəhs edən M.Baxtin yazır "Baş verənlər qəhrəmanın özünü deyil, həyatını formalaşdırır... burada təsvir olunan dünya qəhrəman üçün sadəcə fon deyil" (Бахтин, 1979: 196). Qəhrəman sona qədər əvvəlcədən göstərilən xüsusiyyətlərin daşıyıcısı olaraq verilir "dəyişməz qalır" (Бахтин, 1979: 196). Avtobioqrafik əsərdə uşaqlıqdan ahıl yaşlarına qədər təsvir edilən dövrdə insan özündən bəhs edərkən mənən yetkinləşməsini göstərə bilirsə, bioqrafik əsərlərdə müəllif, əsasən qəhrəmanın cəmiyyətə bəlli olan xüsusiyyətini qabardır. Belə demək mümkünsə, avto-bioqrafik əsərlərə xas özünütəhlil, bioqrafik əsərdə obraza kənardan baxışla əvəzlənir.

"Fred Asif" romanında ilk olaraq hadisələr müəllif-təhkiyəçi tərəfindən nəql edilir. Sonradan bədii təsvirin sənədli üslubla əvəzlənməsi ilə, müxtəlif qəzetlərdən sitatlara, Asifin döyüşçü dostlarının xatirələrinə, müxtəlif illərdə Asiflə aparılmış müsahibələrə geniş yer verilmişdir.

Bəzən, müəllifin obrazı ideallaşdırmağa çalışdığı hiss olunsa da, şahidlərin ifadələrində, xatirələrdə dəfələrlə təkrarlanan fikirlər vurğulanan xüsusiy-yətlərin həqiqət olduğunu sübut edir. Asifin obrazında öz ömrünü vətənin taleyi ilə bağlayan vətənpərvər insan obrazı ifadə olunur: "Mən həmişə süni yaradılan qəhrəmanlığın əleyhinə olmuşam. Qəhrəman səngərdə vuruşan əsgərlərdir, onlardan yazmaq lazımdır." (Çəmənli, 2010: 118). Xocalı ilə bağlı yaşadığı sarsıntı nəticəsində Asifin mənəvi rahatlığını itirdiyini qeyd edən yazıçı, onun xəstəlikdən deyil, məhz vətən həsrətinə dözməyərək öldüyünü qeyd edir: "...həyatımda ilk dəfə özümə, kişiliyimə nifrət etmişəm. Xocalılara köməyə gedərkən, oradan xilas edə bilmədiyimiz qızları, gəlinləri görəndə

ölmək istəmişəm.” (Çəmənli, 2010:120). Son olaraq Asif haqqında deyilənləri, öz müşahidələrini ümumiləşdirən müəllif yazır: “Dərdli adamdı Asif! Yox, sizə elə gəlməsin ki, onun dərdi içində gəzdirdiyi, onu xəstəxanayla cəbhə arasında qoyan vərəm idi. Xeyr, xəstəlik onun dərdinin yanında çox kiçik, az qala əhəmiyyətsiz bir şey idi. Onun dərdi “anlamaq dərdiydi”. O, təkcə əsgər deyildi. Əsl vətəndaşdı. Ətrafında nələr baş verdiyini hiss edən, dərk edən, görən, çox-çox gizli mətləbləri anlayan şəxsiyyət idi. Və bu dünyada anlamaqdan özgə böyüklük olmadığı kimi, anlamaq dərdindən də böyük, ondan da betər dərd yoxdu.” (Çəmənli, 2010:122).

Ölkədə baş verən siyasi hərc-mərclik fonunda təsvir edilən mübarizə, vəziyyətin dramatikliyini əyani şəkildə canlandırmağa imkan verir. Bədii və sənədli təsvirin növbələşdiyi əsərdə, şahid ifadələri ilə yanaşı “subyektiv təhkiyə” prinsipindən istifadə edən yazıçı, bəzi məqamlarda hadisələri qəhrəmanın nöqteyi-nəzərindən təsvir edir: “Asif aydınca görürdü ki, şəhər alınır. Şəhərə girəndə onu həyəcan bürümüşdü. Ordu şəhəri tərk etmişdi. “Görəsən, bu ağlasığmaz, bağışlanmaz əmri kim verib, belə kəmfürsət qərarı kim çıxardıb? Gözgörəsi şəhəri düşmənə təslim etməkdə məqsəd nədir?” (Çəmənli, 2010: 130). Ağdamın verilməsinə Asifin dili ilə ağı deyən yazıçı həmin anı bu cür canlandırır: “Asif bir müddət baxışlarını uzaqlara – Şuşanın dağlarına dikdi. Köks ötürdü, əyilib yerdən bir ovuc torpaq götürdü: – Ay uşaqlar, bilin, bu torpaqdan başqa bizə yer yoxdur! Qeyrət də, namus da, xətir-hörmət də, qarasaqqal da, ağsaqqal da bu torpaqdadı! Bu torpaqdan o yana çıxdınız, hamısını itirəcəyik! – dedi və gözləri doldu.” (Çəmənli, 2010: 131). Doğma şəhəri Ağdam haqqında olan hissələri yazıçı xüsusi ağrı ilə qələmə almış, əsgərlərin öz doğma yurdlarını çətinliklə tərk etdiklərini göstərmişdir: “Ədalətlə Rahim dəstəni Ağdam-Ağcabədi yolu ilə geriyə çəkdi. Ağdam Sarıcalısının həndəvərindəki dəmiryolu xəttinin üstündə dayandılar. Çarəsiz dayanıb tərk etdikləri şəhərə baxırdılar.” (Çəmənli, 2010: 132).

Şəhərin obrazını xalqın yaddaşına əbədi həkk etməyə çalışan yazıçı qədim məkanın tanınmış şəxsiyyətləri, tarixi abidələri haqqında geniş məlumat vermişdir: “Ağdamın Şahbulaq daş karxanasının ağappaq daşından tikilmiş imarətləri, ancaq Ağdam dəmirçilərinin özünəməxsus zövqlə vurduğu dəmir taxtapuşlar, həmişə dolu, zəngin bazarı, Pənah xanın imarəti, qoşaminarəli məscidi, Çay evi, bağları, bağçaları gözləri önündən getmirdi.” (Çəmənli, 2010: 134). “Tarixən Şuşa Qarabağın tacı, bu tacı göz bəbəyi kimi qoruyan isə Ağdam olmuşdu. Ağdam Şuşa qalasının qapısıdır. Həm müstəqim, həm də mənəvi mənada. Qarabağ xanlığının banisi Pənahəli xan Cavanşir, onun oğlu İbrahimxəlil xan Cavanşir Qarabağa hücum edən Məhəmmədhəsən xan Qacarın, Fətəli xan Əfşarın, Ağa Məhəmməd şah Qacarın qoşununun qabağına məhz Ağdamda çıxıb.” (Çəmənli, 2010: 123).

Romanda Asifin klassik ədəbiyyata bağlılığı, günəşin doğmasını izləmək üçün səhər tezdən dənizə yollanmasını, daxili həssaslığı ilə uyuşmayan zahiri sərtliyi vurğulanmışdır. Sənədlərə, xatirələrə əsaslanan yazıçı gerçəkliyə sadiq qaldığını, qəhrəmanın portretinə heç bir cizgi əlavə etməyərək, ümumiləşdirmələr vasitəsi ilə Asifin obrazında vətən uğrunda canlarında keçən yüzlərlə oğulların qəhrəmanlığını, vətən həsrətini ifadə etməyə çalışmışdır.

Qeyd edək ki, Asif kimi qəhrəmanlarımızın obrazları son illər yazılan bədii əsərlərdə də yer almaqdadır. Aqil Abbasın "Dolu", Ağayar Şərifin "Haramı" romanlarının personajlarında Asifə oxşarlıq sezilir.

Azərbaycanın Millî qəhrəmanlarından biri də Mübariz İbrahimovdur. "Mübariz" (Çəmənli, 2010) əsərində Mustafa Çəmənli ilk olaraq qəhrəmanın soy-kökü haqqında rəvayətlə təhkiyəyə başlamış, Mübarizi Türk elinə xas müsbət xüsusiyyətlərin daşıyıcısı olan nəslin nümayəndəsi olaraq təsvir etmişdir. Povest ayrı-ayrı başlıqlar altında verilmiş hissələrdən ibarətdir: "İmanını itirməmək üçün oğlunu itirmiş" ata haqqında hekayətdə sovet imperiyasının Mübarizin doğma yurdunda apardığı məkrli siyasət, atasının Rus əsgərləri ilə qarşıdurmasını təsvir edən müəllif, onun boya-başa çatdığı yurd-yuvasının, ailəsinin təsvirinə geniş yer vermişdir.

Mübarizin uşaqlığı xalqımızın fəlakət dolu illərinə təsadüf etmişdir. Dövrün siyasi ab-havasını publisistik üslubda təsvir edən yazar, həmin məqamlara diqqət yönəldərək 20 yanvar, Xocalı faciəsi, Şuşa şəhərinin tarixi və bu günü haqqında konkret faktlardan bəhs edərək, əsəri informativ xarakterli məlumatlarla zənginləşdirmişdir.

Povestin əsas qayəsi vətənpərvərlik hissinin aşılanmasıdır. Bu səbəbdən də, yazıçı bu məqamlara xüsusi diqqət yetirərək, Mübarizin vətəninin tarixinə, bu gününə bağlılığını, işğalda olan ərazilərlə bağlı ürək ağrısını canlandırmağa çalışmışdır. Mübarizin qətiyyətini, vətənə bağlılığını lirik, emosional çalarlarla canlandıran müəllif, onun daxili çəkişmələrinin, düşüncələrinin təsvirinə geniş yer vermişdir. "Fred Asif" romanından fərqli olaraq Mübarizin həyatı bədii şəkildə, müəllif təxəyyülü əsasında qələmə alınmışdır.

3. Nəticə

Beləliklə, xalqımızın yaşadığı qanlı yanvar hadisələri, Qarabağ müharibəsindən bəhs edən müəlliflər bu vəhşiliklərin səbəbkarını göstərməkdən, onların məkrli siyasətini ifşa etməkdən çəkinməsələr də, problemi lokal deyil, qlobal miqyasda təsvir edərək xeyirlə şərin əbədi mübarizəsi olaraq əks etdirmişlər. Bu əsərlərdə əsarətə qarşı çıxan xalqın azad ruhu, Vətən sevgisi, müstəqillik savaşında xalqın rolu, faktlarla birgə meydan hərəkatının ab-havası, dinamikası əks olunmuşdur.

Adi bir insanın qəhrəmana, döyüşçüyə çevrilməsi prosesinin canlan-

dırıldığı bioqrafik əsərlər qəhrəmanın yaddaşlarda həkk olunaraq, əbədiyaşarlıq qazanmasına xidmət edir. Obrazın psixoloji təsviri yer aldıqda qəhrəman şablonlardan uzaq personaj olaraq əks olunur. Bu baxımdan "Fred Asif" romanında Asifi geniş kontekstdə müharibə dövrünə xas sosial ziddiyyətlər, ailə üzvləri ilə münasibətləri, döyüş bölgəsində fəaliyyəti, bütövlükdə həyatı fonunda canlandıran müəllif, obrazının bitkin təsvirinə nail olmuşdur.

Bədii təsvirin sənədli, publisistik üslubla növbələşdiyi, faktoqrafik materialların bədii şəkildə dəyərləndirildiyi bu əsərlər müasir dövrün bədii tarixi salnamələri olaraq xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Təhlillərdən göründüyü kimi, ölkədə yaşanan prosesləri diqqətlə müşahidə edən müəlliflər xalqın bədii salnaməsini yaratmaqdadırlar. Qəhrəmanların döyüş yolundan, millî azadlıq mücadiləsindən bəhs edən əsərlər müasir bədii-sənədli nəsrin aparıcı mövzularından birinə çevrilməkdədir.

ƏDƏBİYYAT

Çəmənli, Mustafa (2010); Fred Asif (sənədli roman). Təhsil, Bakı.

Çəmənli, Mustafa (2010); Mübariz (povest). Təhsil, Bakı.

Əsgərli, Əlizadə (2005); Milli ideal mücahidi. Elm, Bakı.

Qoca, Fikrət "Qarlı, qanlı qərənfillər", Azərbaycan, 2003, 1, s.19-37.

Ulutürk Xəlil Rza (1998). Lefortovo zindanında. Azərbaycan nəşriyyatı, Bakı.

Гаранин Л.Я (1986). Мемуарный жанр советской литературы: Ист.–теорет.очерк, Наука и техника, Минск.

Паперно И. (2004) «Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель». НЛО, № 4.

Бахтин М. (1979). Эстетика словесного творчества М.: Искусство.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ 2021 (S.23) c.9 / s.125-149

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE TÜRKÜLERİN KULLANIMI

Dr. Ahmet KARAKUŞ*

Öz: Modern Türk şiiri içinde şairler tarafından birçok izlek kullanılmıştır. Hüzün, bu temalar arasında en çok bulunan duygu olarak ifade edilebilir. Bu duygunun yoğun bir şekilde geçtiği türküler halk şiiri türü olsa da modern Türk şairleri tarafından da çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Bu çalışmanın amacı, modern şiirlerde türkülerin nasıl yer aldığıdır. Türküler, bu makalede modern Türk şiiri içinde ele alınan bazı şairlerin çeşitli şekillerde türkülere yer veren bazı şiirleri örnek verilerek geçmektedir. Halk şiirinin ezgili türlerinden olan türküler beş gruba ayrılarak verilmeye çalışılmıştır. Bunların ilkinde, modern Türk şiirinde yer alan türkülerin kullanımı bire bir ve değiştirilerek bu çalışmada örnek olarak verilen şiirler içinde belirtilmiştir. İkincisinde, aynı türkünün farklı şiirlerde ele alınmasıyla bu tür geçmektedir. Bir diğerinde, bazı halk şairlerinin türkü formuna çevrilen şiirlerine yer verilerek türküler ele alınmıştır. Dördüncü maddede, türküler şiirlerde isim olarak geçmektedir. Son olarak ise türkü sözcüğü şiirler içinde kullanılarak belirtilmiştir. Birçok modern Türk şairinin türkü kullanımına değinilen bu çalışmada incelenen şairler arasında türkülerin kullanımı, Bedri Rahmi Eyüboğlu şiirinde daha belirgin bir şekilde görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk şiiri, Türk halk şiiri, türküler, ezgi, sınıflandırma.

USE OF TURKISH SONGS IN MODERN TURKISH POETRY

Abstract: Many themes have been used by poets in modern Turkish poetry. Sadness can be expressed asthe most common emotion among these themes. This feeling is intensely found in the genre of folk poetry, but it has also been used in various ways by modern Turkish poets. The aim of this study is how folk music took the place in modern poetry. In this article, Turkish songs are mentioned as examples demonstrating some of the poems of some poets in modern Turkish poetry that contain folk music in various ways. Folk songs, one of the melodious genres of folk poetry, are divided into five groups and tried to be given in this study. Firstly, the use of the folk music in modern Turkish poetry was changed one-to-one and, in the poems, given as examples in this study. Secondly, this genre is also dealt by the same Turkish songs used in different poems. Thirdly, the poems of some folk poets translated into the form of folk poems were also discussed. Fourthly, some folk songs are mentioned as names in some poems. Finally, the word "folk" is used in poems. The use of folk music among the poets discussed in this study, which included the use of folk music by many modern Turkish poets, is seen more prominently in the poems of Bedri Rahmi Eyüboğlu.

Key Words: Modern Turkish poetry, Turkish folk poetry, Turkish Songs, Melodies, Classification.

ORCID ID : 0000-0002-8102-3516
DOI : 10.31126: akrajournal.816923
Geliş tarihi : 27 Ekim 2020 /Kabul tarihi: 26 Kasım 2020
* Atatürk Üniversitesi, ATA-TÖMER, ahmet.karakus@atauni.edu.tr.

Giriş

Yaklaşık iki asrı teşmil eden yeni Türk edebiyatı içinde yer alan modern Türk şiiri içinde bu güne kadar birçok şair yetişmiş ve birçok temayı şiirlerinde ele almışlardır. İçtimai bağlamda birçok eser veren şairler halkın üretimi olan türküleri de şiirlerinin içine almışlardır. Türkü; toplumun acılarını, sevinçlerini, göçlerini, gurbetlerini, ölümlerini en çok da sevdalarını müziğin tınısıyla topluma sunan halk şiiri türüdür. Bu tür, halk şiirinin bir formu olsa da modern Türk şairleri tarafından da şiirlerinin içinde yer verilmiş bir üründür. Türkü hakkında çeşitli halk edebiyatı çalışmalarında benzer şekillerde çokça tanım yapılmaktadır. Bu tanımlardan biri de Şükrü Elçin'e aittir. Elçin bu tanımlamada türkü kelimesinin kökenine inerek türkünün tanımını yapmaktadır:

> "Sözlü ve yazılı edebiyatımızda duyulan, söylenen veya görülen türküler atalar sözü, masallar, bilmeceler ve mâniler gibi yaygın mahsullerdir. Bu mahsullere Doğu ve Kuzey Türkleri aynı kökten gelen 'yır' veya 'cır' adını vermişlerdir. Batı Türkleri, Türk kelimesinden doğan ve Türklere mahsus ezgi (melodi) manasına gelen 'türkü'yü kullanmaktadırlar." (Elçin, 2016: 195).

Türkü kelimesi morfolojik bakımdan değerlendirildiği zaman türk+ü şeklinde isim köklü türemiş bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak türkü kelimesinin "Türkî" den geldiği kabul görmüştür (Kaya, 1999: 131). Bu gramatik bakış açısı türkülerin kökenini göstermesi açısından önemlidir. Doğan Kaya ise türkülerin anonim oluşuna vurgu yapmaktadır: "Türküler bir fert tarafından ortaya konulan ve zamanla asıl söyleyeni unutulan, şahsa veya topluma ait herhangi bir konuyu aksettiren eserlerdir." (Kaya, 1999: 176). Türküler, Türk toplumunun duygularını, hayallerini, özlemlerini, sevinçlerini, aşklarını, ayrılıklarını, göçlerini, ölümlerini vb. yaşantılarını dile getiren melodik vasıtalardır. Şiire özgü kafiye ve redif gibi biçimsel hususların verdiği müziksel tonla beraber bestenin tınısıyla da ahengini artıran türküyü, Ignacs Kunos tematik ve biçimsel bakımdan şöyle değerlendirmektedir: "Türkü, en çok sekizli, on birli ölçülerle söylenen saz şiiridir. Çoğu anonim halk edebiyatında yer alan bu türkülerde aşk, güzellik, tabiat, gençlik ve acılı konular işlenir. Ağızlarda dolaşa dolaşa şekil değişikliğine de uğrarlar. Koşma şeklinde söylenen beşli, altılı olmayan türküler de vardır." (Kunos, 2019: 21).

Cahit Öztelli ise şu ifadelerinde türküleri güzellik bağlamında ayrı bir yere koymaktadır. Ona göre türküler, "Halkın ortak malı olan bir edebiyat türüdür. Ağızdan ağıza dolaşan, kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü edebiyatın en güzeli, türkülerdir." (Öztelli, 2002: 11).

Türkülere genel bir bakış açısıyla bakıldığı zaman en çok da hüzünlerin dile geldiği görülmektedir. Hilmi Yavuz'un Türk toplumu için hüznün belirgin bir yerinin olduğunu ifade eden şu sözlerinde, türkülerin toplumumuz için ne denli

önemli olduğu, türkülerde yer alan hüzün izleğinin yoğunluğu açıklanmaktadır:

> "Biz, hüzünlü bir toplumuz. Hüznü, hüzünlenmeyi seviyoruz. Yaşamın tadını, hüzün duygusunda buluyoruz belki de! Bir tür mazohizm evet, ama ne yapalım, böyleyiz işte! Hep söylemişimdir: Şarkılarımıza, türkülerimize, şiirlerimize bakın, hep hüzündür dile getirilen. Bir şiirimde 'hüzün ki en çok yakışandır bize' diye yazmıştım, adım o günden bu yana 'hüzün şairi'ne çıktı… Bizim kültürümüz bir 'hüzün kültürü'dür; hüzün sanki kimliğimizin 'olmazsa olmaz' bir parçasıdır, demek istemiştim ben; hüznün Türk insanının, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir deyişle söylersem, 'his tarihi'nde yeri büyüktür. Kısaca, bizim insanımızı anlatabilmek için hüzün temel kavramlardan biri, bana göre…" (Yavuz, 2003: 131).

Bu hüzünlü yapı Tanpınar'ın "X" başlıklı şiirinde türkü olarak şu şekilde görülmektedir:

"*Bir türkü dinledim Eğin ağzından*
Haykırıyordu oğul oğul diye
Kim bilir kaç asrın kış ve yazından
Toplanmış acısı ıssız geceye" (Tanpınar, 1998: 146).

Tanpınar'ın vurguladığı bu türküyü anımsatan bazı örnekler vardır. Bilindiği üzere Kemaliye, diğer bir ismiyle Eğin, Erzincan'a bağlı bir ilçedir. Tanpınar'ın "*Haykırıyordu oğul oğul diye*" şeklinde belirttiği türkü için yöresi Erzincan, kaynak kişisi Nizamettin Bayram, derleyeni Fahri Taş olarak verilen ve bir kürdi hoyrat olan "*Bağdatlıyam Bahtım Yok*" adlı (Taş ve Turhan, 2004: 900) türkü örnek olarak verilebilir:

"*Oğul… Bağdatlıyam bahtım yok*
Oğul… Devletliyem tahtım yok
Oğul… Gerdanına sinek konmuş (aman)
Oğul… Sinek kadar bahtım yok
(Ele)
…." (Taş ve Turhan, 2004: 900).

Bu türküyü anımsatan bir başka örnek olarak ise yöresi Erzincan, kaynak kişisi ve derleyeni Erzincanlı Şerif olan "*Kemend Attım Dala Ben*" adlı bir Harput Mayası (Taş ve Turhan, 2004: 935) gösterilebilir:

"*Yavru yavru.. Kemend attım dala ben*
Ah anam anam.. Düştüm haldan hala ben
Ah oğul oğul.. Sanma ki vazgelmişem
Aman aman el aman
Aşığınam hâlâ ben di gel anam gel
Di gel di gel di gel hayın gel
....." (Taş ve Turhan, 2004: 935).

Halk edebiyatını besleyen kaynaklardan biri olan türkülerin ölümsüz olmasındaki en büyük etkenlerden biri de yaşanarak yazıldıkları için içten olmalarıdır. Ayrıca bu türkülerde geçen yaşantılar daha sonraki zamanlarda yaşayanlar tarafından da hissedilmektedir. Bu yaşanmışlık, okuyucuya bestenin yani tınının etkileyiciliğinin yanında sözleri de dikkat çekici kılmaktadır. Türkünün yazıldığı/yakıldığı -Eflatun Cem Güney türküleri yakanların daha çok kadın olduğunu ifade eder (Güney, 1956: 9)- dönemde yaşanan bu olayların türkü olarak kayıtlara geçmesi de türkünün varlığının devam etmesini sağlamıştır. Pertev Naili Boratav ise türkülerin melodik yapılarıyla isimlendirilişini vurgulamaktadır:

> "Türkiye'nin sözlü geleneğinde, bir ezgi ile söylenen halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için (âşık şiirleri için dahi) en çok kullanılan ad 'türkü' dür. Bölgelerle konulara değgin özel hâllerde, ya da ezginin ve sözlerin çeşitlenmesine göre, türkü kelimesi yerine şarkı, deyiş, deme, hava, ninni, ağıt adları da kullanılır." (Boratav, 1988: 150).

Ahmed Arif'in "*Tutuklu*" adlı şiirinde, uşşak bir Elazığ türküsü (Arabacı, 2013: 92, 93) "hava" adlandırmasıyla şiirde geçmektedir:

"…
Susar da, açılıp yol verir şehir,
Sade radyolarda bir gamlı hava:
<< *Elaziz uzun çarşı*…>>" (Ahmed Arif, 2004: 13).

Burada verildiği üzere türkülerin çeşitli şekillerde kullanımı olsa da bu adlandırmaları farklılaştıran, türküde kullanılan tınının farklılığıdır. Çünkü her yörenin ya da bölgenin kendine has müziksel bağlamda "tavrı" bulunmaktadır. Bazı yörelerde kırık havaların bazı yörelerde ise uzun havaların yoğunluğu, aslında yaşanmışlık bakımından çeşitliliğe bir başka açıdan bakılması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Cem Dilçin'in şu tanımı tınıyı ön plana çıkaran ve türkünün biçimselliğine dikkat çeken ifadelerdir:

> "Türkü, türlü ezgilerle söylenen, bir anonim halk şiiri nazım biçimidir. Söyleyeni belli, kişisel halk şiiri biçimleri arasına giren türküler de vardır. Türkü, her iki bölüğe de girebildiğinden halk edebiyatının en zengin alanıdır. Türkü bentleri, yapı ve sözleri bakımından iki bölümden oluşur. Birinci bölüm türkünün asıl sözlerinin bunduğu bölümdür ki bent adı verilir. İkinci bölüm ise her bendin sonunda yinelenen nakarattır…" (Dilçin, 2019: 289)

Nakaratın ise melodiyi oluşturan, ezgiyi daha belirgin hâle getiren bir ayrıntı olduğuna dikkat edilmelidir.

Merdan Güven'in türküler hakkında verdiği şu bilgiler ise yine tınının vurgulandığı, türküleri tarihî bağlamda değerlendiren ifadelerdir:

> "Türküler, tarihin en eski çağlarında Şamanların (kamların) mitolojik dönemlere dönüşü simgeleyen törenler esnasında Tanrı'yı anmak, ona övgüler

düzmek, ondan çeşitli dileklerde bulunmak için icra edilen ritüel seanslarındaki ezgi eşliğinde söyledikleri bugünkü manadaki ilahileri andıran ilkel şiirlerle ortaya çıkmıştır…" (Güven, 2009: 23).

Türk'ün yüreğinin terennümü olarak tanımlanabilecek halk edebiyatı ürünü olan türküler her dönemde kullanılagelmiş, çağdaş Türk şairlerinin şiirlerinde de yerini almıştır. Modern Türk şairlerinin eserlerinde yapmış olduğumuz taramalar sonucunda türküler,

1.Türkülerin bire bir ve değiştirilerek kullanımı.
2. Aynı türkünün çeşitli şiirlerde kullanımı.
3. Türkülerin halk şairlerinden alınarak kullanımı.
4. Türkülerin şiirlerde isim olarak kullanımı.
5. Türkü kelimesinin şiir içinde kullanımı.

şeklinde beş başlık altında örneklerle gösterilmeye çalışıldı.

1. Türkülerin Bire bir ve Değiştirilerek Kullanımı

Türkülerin bire bir ve değiştirilerek kullanımı birçok çağdaş Türk şairinde görülmektedir. Fakat bazı şairlerde bu husus daha belirgindir. Attilâ İlhan'ın birçok şiirinde de türkü dizesi bulunmaktadır. Bir sanatkâr olarak İlhan, türküleri şiirlerinde kullanmakla kendisini halktan soyutlamayıp, kendisinin halktan biri olduğunu vurgulamak istemiştir. Attilâ İlhan şiirinde;

"Nazım şekli olarak da halk şiirine ait küçük parçalar bulabiliriz. Bunlar şiirlerin arasına sıkıştırılan türkülerdir. Döşeme'de geldi mola türküsü vardır. Cebbaroğlu Mehemmed'de hasret kuşun kanadında, Ümmühan'da eksilmez dağların yağarı, Deli Süleyman'da eşkıya türküsüyle karşılaşmaktayız. Şiirlerin arasına serpiştirilen bu türküler, hem okuyucuyu anlatılan insanların yaşama tarzlarına, hayat mücadelesi zorluklarına sürüklemekte hem de şiire ahenk kazandırmaktadır. "Hürriyet Yürüyor" bölümünde, "Mektup" ve "Ağıt" şiirlerinde de araya türküler alınmıştır." (Çelik, 2007: 47).

Attilâ İlhan'ın şiirinde türkülerin yer alması şairin halka ait olana duyduğu ilgiden, türkülerin derlendiği bir topraktan gelmesinden ve bu toprakların insanı olmasından dolayıdır. İlhan'ın "*Hey*" adlı şiirinde

"*tokat bir bağ içinde gülü bardak içinde*" (İlhan, 2003: 54) şeklinde türküden alınan bir mısra geçmektedir. Kaynak kişisi Seha Okuş, yöresi Tokat ve derleyeni TRT Müzik Dai. Başk. THM Md. olarak verilen (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 175). Bu türkünün ilgili kısmı şu şekildedir: "*Tokat bir bağ içinde/Gülü bardağ içinde/Tokat'tan yâr sevenin/Yüreği yağ içinde*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 175).

Görüldüğü üzere İlhan bu mısrayı, türkü ile bire bir olarak vermektedir. Yalnızca "bardak" kelimesi TRT kaynağında söylendiği ağız özelliğini koruyarak yazıya aktarılmıştır. Yapılan bu yumuşama türkülerde ağız yapıldığını

göstermektedir. Attilâ İlhan, yukarıdaki türkünün mısrasının geçtiği ve şairin Anadolu'da bulunan birçok yere değindiği bu şiirini "… özellikle Türk halkı ile dünyanın öteki halkları arasındaki paralelin üstüne basılması, hürriyet mücadelesindeki beraberliği vurguluyor." (İlhan, 2003: 178) şeklinde açıklamaktadır.

Attilâ İlhan'ın "*Türkiye*" şiiri ise baştan sona kadar Türkiye'nin bir tanıtımı gibidir. Şairin iyi bir gözlemci olduğunu da gösteren bu şiirde;

"*adana'nın yolları taştan yola çıktım maraş'tan*" (İlhan, 2003: 63) şeklindeki mısra bir türkünün değiştirilerek yazıldığı, TRT kayıtlarında kaynağı Yöre Ekibi, derleyen kişisi Muzaffer Sarısözen ve yöresi Çukurova olarak geçen bir türküyü hatırlatmaktadır (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 6). Kayıtlarda türkü şu şekildedir: "*Adana'nın yolları taşlık/Yok cebimizde beş para harçlık/Elden gitti kahbe (de) gençlik*/…"(TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 6). Yine İlhan'ın bu şiirinin,

"*erzincan'da bir kuş var kanadı gümüş pul pul*" (İlhan, 2003: 63) şeklindeki mısrası ise bir başka türkünün değiştirilmesiyle oluşmuştur. Bu mısra ise TRT kayıtlarında kaynak kişisi Burhan Tarlabaşı, derleyeni Nida Tüfekçi ve yöresi Erzincan/Eğin olarak geçen "*Erzurum'da Bir Kuş Var*" adlı (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 326) bir türküden esinlenilmiştir. TRT kayıtlarında türkünün ilgili kısmı ise şu şekildedir: *"(of of of)/Erzurum'da bir guş var (gine ben ölüm gine ben ölüm)/Ganedinde gümüş var (aman)/Gitti yârim gelmedi (gine ben ölüm gine ben ölüm)/Elbet bunda bir iş var (aman)"* (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 326).

Halka önem veren şairin bu şiirinde bulunan "*Erzurum'da Bir Kuş Var*" türküsünün kayıt bilgilerine bakıldığında halkın birbiriyle olan iletişimi ortaya çıkmaktadır. Erzurum'u anlatan bu şiirin bir Erzincan türküsü olduğu aktarılmıştır. Bu iki vilayet birbirine komşu illerdir ve etkileşim kaçınılmazdır. Ancak şiirde geçen bu durum bir başka hususu daha hatırlatmaktadır ki bu husus, türkülerde uzak vilayetler arasında da ilişki kurulduğudur. TRT repertuvarında yöresi Afyon/Emirdağ olarak geçen "*Erzurum'dan Çevirdiler Yolumu*" (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 327) türküsü ve "*Erzurum* (Malatya) *Dağları Kar ile Boran*" şeklindeki Malatya türküsü (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 74) birbirine çok uzak şehirler arasındaki yakınlaşmayı, etkileşimi, birlikteliği ve bu ilişkiyi ortaya koyan örneklerdendir.

Malatya türküsünden alınan (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 74) "*-Erzurum dağları kar ile boran*" (Bayazıt, 2009: 150) mısrasını Erdem Bayazıt ise "*Ölümün Sesi*" adlı şiirinde kullanmıştır. Bu ve buna benzer türkülerde vilayet isminin geçmesi halk arasında türkülerin kaynak şehirleri hakkında yanlış bilgilerin oluşmasına sebep olabilmektedir. Ayrıca bu hata, aidiyet duygusuyla şehirlerin türküleri sahiplenmesinden de kaynaklanmaktadır.

Bir başka yönden bakıldığında ise türkünün ilk oluştuğu zamana gidildiğinde vilayetler arası etkileşimin mevcudiyeti de görülmektedir. Bahsedilen bu eserin TRT kayıtlarında kaynak kişisi Hakkı Çoşkun, derleyeni Kemal Çığrık olarak verilmiştir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 74). Bu türkünün ilgili kısmı ise şu şekildedir: "*Erzurum (Malatya) dağları (da) kar ile boran/ Aldı yüreğimi de dert ile verem/Sizde bulunmaz mı bir kurşun kalem/Yazam arzuhâlimi yâre gönderem/Uy beni beni belalım beni/Satarım bu canı da alırım seni/Çıkayım dağlara da kurt yesin beni*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 74).

Bayazıt'ın, türkü mısrasının geçtiği bu şiiri âdeta türkülerin vurgulandığı bir şiirdir. Şair,

"*Ölümden bir işaret var her şeyde*
Ölümün sesini duyuyorum şarkılarda türkülerde:" (Bayazıt, 2009: 150)

diyerek türkülerle ölüm arasında bir bağlantı kurduğu bu şiirde birçok türküyü kullanmaktadır:

"*-Kışlanın önünde redif sesi var*" (Bayazıt, 2009: 150) mısrası, TRT kayıtlarında kaynak kişisi Düriye Keskin, derleyeni Muzaffer Sarısözen ve yöresi Muş olarak verilen (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 454) bir türküyü hatırlatmaktadır. Mısranın esinlenildiği türkünün ilgili kısmı şu şekildedir: "*Şu dağın ardında redif sesi var/Varın bakın çantasında nesi var/Bir çift pabuç ile bir de fesi var/Burası Huş'tur yolu yokuştur/Giden gelmiyor acep ne iştir"* (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 454). Bu türkü, bilindiği üzere birçok yerde "Yemen Türküsü" olarak adlandırılmaktadır ve şairin kullandığı şekilde okunmaktadır. Yemen Harbi'nin, bizim toplumumuzda önemli bir yeri olduğu için Yemen'e ve Yemen Harbi'ne türkülerde geniş yer verilmiştir. Bunlardan biri de Ali Akbaş'ın "*Türküler*" adlı uzun şiirinin,

"*Türküler bilirim Vanlı, Yemenli*
Yemen'in yolları güllü, çemenli
Söylemiş gelinler gözleri nemli
Künyedir, kuradır bizim türküler" (Akbaş, 2018: 252) mısralarında görülmektedir. Erdem Bayazıt'ın şiirinin bir başka mısrası olan;

"*-Bir ay doğdu geceden oy oy*" (Bayazıt, 2009: 150) dizesi ise bir Arguvan (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı 2000a: 145) türküsüne benzemektedir.

Bu türkünün TRT kayıtlarında kaynak kişisi Hasan Durak, derleyeni İhsan Öztürk (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı 2000a: 145) olarak verilmiştir. Türkü şu şekildedir: "*Bir ay doğar ilk akşamdan geceden (nedem nedem geceden)/Şavkı vurur pencereden bacadan (dağlar kışımış yolcum üşümüş)/Uykusuz mu kaldın dünkü geceden (nedem nedem geceden)/Uyan uyan yâr sineme sar beni*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 145). Şiirin bir başka dizesi olan

"*-Ezo gelin durmuş bakar yollara*" (Bayazıt, 2009: 150)
mısrası ise TRT kayıtlarında kaynak kişisi Nuri Canatan, derleyeni TRT Müzik Dai. Başk. THM Md. ve yöresi Gaziantep olarak verilen uzun havayı (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 78) hatırlatmaktadır. Bu türkü ise şöyledir:

> "Ezo gelin benim olaydın da seni vermezdim feleğe (feleğe)/Güzel yosmam başın için olsun da salma beni dileğe/Annen huridir de sen benzersin meleğe/…/Neneyle neneyle bahtı karam neneyle/Çık Suriye Dağları'na da bizim ele el eyle/El eyle aman el eyle/Gel kara yazılım gel/Gel sılada nazlım gel/Gel bahtı karam gel oy/Ezo gelin çık Suriye Dağları'nın başına (başına başına oy)/Güneş vursun kemerinin kaşına (ey)/Bizi kınayanların da bu ayrılık gelsin başına (ey)/…/" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 78).

Şiirin bu mısraları Erdem Bayazıt'ın türkülere olan ilgisini gösterdiği gibi mısralarla türkülerin bire bir olarak verilmediği, dizelerle türkülerin anımsatıldığı görülmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "*Durulsana*" adlı şiirinde geçen *"Dalları bastı kiraz/ Yolları kesti kiraz*" (Eyüboğlu, 2006: 99) mısraları da bir başka değiştirilmiş türkü örneği olarak gösterilebilir. "*Potinimin Bağına*" adlı bu türkünün TRT kayıtlarında kaynak kişisi ve derleyeni Rıfat Balaban, yöresi Ankara olarak verilmektedir. (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 657) Türkünün bağlantı kısmı şu şekildedir: "*Dalları bastı kiraz/Gel bize biraz biraz/Ben senin aşığın oldum/Kalbime (gönlüme) gel gir biraz*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 657).

Bu şairlerin yanında Orhan Veli'nin "*Kitabe-i Seng-i Mezar III*"te geçen

"Ölüm Allahın emri
"Ayrılık olmasaydı." (Orhan Veli, 2000: 47) dizeleri bir Adana türküsünü (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 730), "*Yol Türküleri*"ndeki;

"Ada yolu kestane
Aman dökülür tane tane." (Orhan Veli, 2000: 74) dizeleri ise bir Bolu türküsünü (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 5), yine "*Yol Türküleri*"nde geçen;

"*Hükümat önünden geçtim,*
Oturdum bir kahve içtim,
Hendek'te bir güzel gördüm
Yavuklumdan vazgeçtim;" (Orhan Veli, 2000: 74) dizeleri bir Burdur türküsünün değiştirilmiş hâlini (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 497) çağrıştırmaktadır. Bu şiirin devamında geçen şu dizeler ise yukarıda da bahsi geçen, Attilâ İlhan'ın "*Türkiye*" (bk. İlhan, 2003: 63) adlı şiirinde yer alan "Adanalı" türküsünün değiştirilmiş hâlidir (bk. Öztelli 2002: 80).[1] Orhan Veli'nin

1. Bu türkünün ismi TRT kayıtlarında "Adana'nın Yoları Taşlık" şeklinde geçmektedir (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı 2000a: 6).

şiirinin ilgili mısraları ise şu şekildedir:

"Hendeğin yolları taştan,
Sen çıkardın beni baştan." (Orhan Veli, 2000: 74).

Ayrıca yine bu mısrada "Hendek"in geçmesi dikkat çekicidir. Çünkü bu türküde geçen Hendek, Adana'ya değil, Sakarya iline bağlı bir ilçedir.[2] Şiirde mekân değişikliği yapılarak türkülere yer verilmiştir. Yine "*Yol Türküleri*"nde geçen başka bir türkü de şöyledir:

"*Düzce yolu düz gider,*
Aman bir edalı kız gider." (Orhan Veli, 2000: 74) dizeleri Kastamonu-İnebolu'ya ait "*Çayırda Buldum Seni*" adlı türkünün değiştirilmiş şeklini (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı 2000a: 219) vermektedir. Aynı şiirde yine Kastamonu'ya ait "*Benden Selam Olsun Bolu Beyine*" adlı bir türkü de (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 134) geçmektedir:

"*Benden selâm olsun Bolu Beyi'ne,*
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır;
Ok gıcırtısından, kalkan sesinden,
Dağlar seda verip seslenmelidir." (Orhan Veli, 2000: 75)

"*Yol Türküleri*"nde geçen
"*Uy neyimiş neyimiş, aman aman,*
Kaderim böyle imiş,
Yâr üstüne yâr sevmek, aman aman,
Ateşten gömleğimiş." (Orhan Veli, 2000: 78)
dizeleri ise "Çarşamba'yı Sel Aldı" adlı bir Samsun/Çarşamba türküsünü (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 209) vermektedir.

Türküleri bire bir veya değiştirilmiş bir şekilde kullanan şairlerden bir diğeri de Nâzım Hikmet'tir. "*Memleketimden İnsan Manzaraları*" adlı eserin "*İkinci Kitap II*" kısmında birçok türkü sözüne rastlanır:

"*Ay doğar aşmak ister, yare kavuşmak ister*." (Nâzım Hikmet, 2017: 138)

Bu türkünün TRT kayıtlarında Orta Anadolu ve Isparta varyantları vardır. (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı 2000a: 79). Nâzım'ın bu şiirinin sonraki dizelerinde ise yine türkülere işaret edilmektedir:

"*Ay doğar ayan ayan*." (Nâzım Hikmet, 2017: 138).
dizesi bir Isparta türküsünün küçük bir değişiklikle şiirde kullanılmış hâlidir (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 79). Çünkü şiirde "*Ay doğar ayan ayan*" denilmekte, türküde ise "*Ay doğar ayan beyan*" (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 79) şeklinde geçmektedir. Şu dizelerde de "*Ay Do-*

2. Orhan Veli "*Yol Türküleri*"nde,
"*Ada demek Adapazarı demek*;" (Orhan Veli, 2000: 74) şeklinde verdiği mısra ile bir açıklama yapmaktadır. Bu, sonraki dizelerde geçen "Hendek" için bir açıklama olmaktadır.

ğar Ayistandan" adlı bir Bayburt türküsü duyulmaktadır ve bu türkü değişiklik yapılarak (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 79) şiire geçmiştir:

"*Ay doğar ayazlanır*
ortalık beyazlanır." (Nâzım Hikmet, 2017: 138).

Türküler halk şiirine ait argümanlardır. Halk şiiriyle alakalı olanın modern şiirde kullanılması, modern şairlerin türküleri şiirlerinde çeşitli şekillerde işlemeleri, onların edebî çizgilerinin farklı olmasına rağmen türküleri meydana getiren bu toplumun içinde yaşamaları, türküleri okumaları, dinlemeleri ve etkilenmelerinin sonucudur. Bu etkilenme Hilmi Yavuz'da da belirgin bir şekilde görülmektedir. Yavuz'un *"Ay doğar"* şiirinde biri Diyarbakır'a (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı 2000a: 80) diğeri ise Erzurum'a (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 594) ait olmak üzere iki ayrı türkü görülmektedir:

"*ay doğar*
bir ay doğar umarsız gözlerinden
bir ay batar bedir Allah
...
ya kara bir kırbaç gibi vur beni küheylânlara
ya beni öldür Allah
...
mendilimde hâre yok ama
yüreğimde yâre var" (Yavuz, 1999: 109, 110)

mısralarının geçtiği şiirdeki ilk türkü; TRT kayıtlarında kaynak kişisi Tarık Çıkıntaş, derleyeni Muzaffer Sarısözen ve yöresi Diyarbakır (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 80) olarak verilmiştir. İlk türkünün ilgili kısmı TRT kayıtlarında şu şekildedir: "*Ay doğar bedir Allah (tu)/Bu sevda nedir Allah/Ya benim muradım ver (tu)/Ya beni öldür Allah"* (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 80). Şiirdeki ikinci türkü ise yine TRT kayıtlarında kaynak kişisi Edip Demir, derleyeni TRT Müzik Dai. Başk. THM Md. ve yöresi Erzurum (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 594) olarak verilmiştir. Bu türkünün ilgili kısmı ise şu şekildedir: "*Mendilimde kare var (aman)/Yüreğimde yare var/Ne ben öldüm kurtuldum (anam)/Ne derdime çare var*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 594). Bu iki türkünün bulunduğu, bir sevda şiiri olan "*Ay doğar"*, yine sevda içerikli olan iki türküyle desteklenmiştir "*ve umarsız o sevda*" (Yavuz, 1999: 110) mısrasıyla şiir daha etkili hâle getirilmiştir. Şairin, türküleri özel olarak seçtiği görülmektedir. Çünkü TRT kayıtlarındaki Erzurum türküsüne bakıldığı zaman, "*Çay başı çeğil taşı (anam)/Akar gözümün yaşı/Sen gurbete gideli (canım)/Sel oldu gözüm yaşı*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 594) dizelerinden bu türküyü yakanın bir kadın olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca gurbetin ayrılığıyla beraber hüzün daha da yoğunlaşmıştır. 129Yine TRT kayıtlarında geçen diğer türküde ise türküyü söyleyenin erkek

olduğu ve sevda çeken erkeğin sevgiliye beddua ettiği şu dizelerden anlaşılmaktadır: "*Karanfil renk renk olur (tu)/Aşka düşen denk olur/Umarım başa gele (tu)/Göresin ne renk olur*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 80). Şair iki ayrı cinsiyetin sevdasını şiirinde vererek şiirin sevda temini artırmıştır. Ayrıca şiirin,

"ay doğar
bir ay doğar umarsız gözlerinden" (Yavuz, 1999: 109)

şeklindeki ilk dizeleriyle, "*ve umarsız o sevda*" (Yavuz, 1999: 110) şeklindeki son dizesi arasında bir bağlantı kurulabilir. Sevda gözlerin anlattıklarıyla başlamaktadır. Burada da gözler umarsızdır. Son dizede de *sevdanın umarsızlığıyla* şair, baştan sona şiire yani sevdaya hüzün katmıştır; ayrıca şair kelime oyunları da yapmaktadır. Türkü, "*Yüreğimde yare var*" derken şair "yüreğimde yâre var" diyerek bir şapka işaretiyle hem *yar*e'yi hem de *yâr*i bir kelimede buluşturmuş, yârin varlığıyla yüreğe yara açtığını ifade etmiştir.

2. Aynı Türkünün Çeşitli Şiirlerde Kullanımı

Bazı türkülerin kullanımı gerek sözlerinden gerek tınısından dolayı halk arasında daha çok benimsenmiştir. Bu türkülerden biri de "Zeynep" türküsüdür. Bu türkü, Necatigil'in "*Varyete*" adlı şiirinde de kullanılmaktadır. Şiirde Necatigil, işveli bir kızdan bahsetmektedir. "*Varyete*" de geçen,

"*Mağrur olma oyuncu kız oynuna*
Gülmesini biliriz biz yalandan
Güzel hatırın uğruna." (Necatigil, 2000: 81)

dizelerinin hemen sonrasındaki şu kısım, şairin bir türküden esinlendiğini ve şairdeki yapmacık hâlin devamını vermektedir:

"*İçerim yanıyor, dışarım serin*
Olmasını biliriz." (Necatigil, 2000: 81).

Bu mısrada geçen türkü, kayıtlarda "*Zeynep Bu Güzellik Var mı Soyunda*" ismiyle verilen ve Sivas-Kangal-Mamaş'a ait bir türkü olup kaynak kişisi Âşık Süleyman, derleyeni ise Muzaffer Sarısözen (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 816) olarak geçmektedir. Bu türkünün TRT kayıtlarına göre ilgili kısmı şu şekildedir: "*Söğüdün yaprağı narindir narin/İçerim yanıyor dışarım serin/Zeynep'i bu hafta ettiler gelin*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 816). Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere-modern şiirimizde de yer alan- türkülerin halk yaşantısını göstermesi açısından önemli olduğunu Güven şu şekilde vermektedir: "Hikâyelerin meydana gelişinde, seyrinde ve bitiminde tamamen gerçek hayatın unsurları hâkimdir. Türküler, bu vasıfları sebebiyledir ki toplum yaşantısının bir tür aynası, bir çeşit vesikası sayılmalıdırlar." (Güven, 2009: 120).

Aynı türkü Attilâ İlhan şiirinde de yer almaktadır. İlhan'ın güzelleme dediği *"Türkiye"* (İlhan, 2003: 178, 179) adlı şiirde türkü değiştirilerek şu şekilde verilmektedir:

"*sen kırk köyün içinde şanlı zeyneb'im*" (İlhan, 2003: 62).

İlhan'ın şiirine mısra olarak giren bu türkünün ilgili kısmı ise TRT kayıtlarında şu şekildedir: "*Zeynep'im Zeynep'im allı Zeynep'im/Beş köyün içinde şanlı Zeynep'im*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 816) **"***Türkiye"* şiirinde yine etki alanı geniş olan bir başka türkü daha görülmektedir. Şiirin;

"*bursa'nın ya bursa'nın ufak tefek taşları*" (İlhan, 2003: 63)

şeklindeki dizesi okuyucuya/dinleyiciye bir türküyü çağrıştırmaktadır. Bu türkü TRT kayıtlarında kaynak kişisi Yöre Ekibi, derleyeni TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM Md. ve yöresi ise Bursa olarak geçen "*Meşeli Dağlar Meşeli*" adlı (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 601) türküdür ve TRT kayıtlarında türkü şu şekildedir: "*Bursa'nın ufak tefek taşları/Keman olmuş o yârimin kaşları/Bir omuzdan bir omuza saçları*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 601) Bu türkü bir başka şairde de, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nda, mısranın değiştirilmesiyle görülmektedir: Bu mısra, "*Zindanı Taştan Oyarlar*" adlı şiirdedir. Bu şiirin başlığı da bir türküyü çağrıştırmaktadır. Şiire isim olan bu türkünün TRT kayıtlarında Eskişehir, Trabzon, Sivas, Hatay gibi çeşitli varyantları vardır (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı 2000a: 362, 363). Bedri Rahmi, Trabzonludur; bundan dolayı TRT kayıtlarında kaynak kişisi Ahmet Saka, derleyeni Ankara Devlet Konservatuarı ve yöresi Trabzon (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 362) olan varyantını göstermek yerinde olacaktır. Kaydın ilgili kısmı şu şekildedir: "*Fincanı taştan oyarlar (aman aman)/İçine bade koyarlar/Güzeli candan severler (aman aman)*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 362) Attilâ İlhan'ın *"Türkiye"* adlı şiirinde de geçen ilgili mısra, başlığı bir türküden etkilenilerek yazılan Bedri Rahmi şiirinde ise

"*Bursa'nın ufak tefek yolları*" (Eyüboğlu, 2006: 316)

şeklindedir.

Erdem Bayazıt şiirinde de modern şairler arasında etkisi belirgin bir şekilde görülen şiirlere/türkülere rastlanmaktadır. Bayazıt'ın "*Sana, Bana, Vatanıma, Ülkemin İnsanlarına Dair*" adlı şiirinde geçen,

"*Telgrafın tellerini kurşunlamalı*" (Bayazıt, 2009: 72)

mısrası bize bir mısra oyununu göstermektedir. Şair bu türkünün farklı olduğunu bir sonraki mısrada

"*Öyle değildi bu türkü bilirim*" (Bayazıt, 2009: 72) diyerek açıklamıştır. TRT kaynaklarında kaynak kişisi ve derleyeni Ahmet Yamacı, yöresi İstanbul olarak verilen türkünün ilgili kısmı ise şu şekildedir: "*Telgrafın tellerini arşınlamalı/Yâr üstüne yâr seveni kurşunlamalı*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 741).

Bazı türkülerin kullanımı daha fazla ve etki alanı ise daha geniştir. Bu hususa bir başka örnek ise "*Telgrafın Telleri*" türküsünün Bedri Rahmi Eyüboğlu'nda da geçmesidir. Şairin bu türküyü işlediği şiirin ismini türküden etkilenerek "*Telgrafın Tellerini*" olarak koyduğu açıktır. Şiirin ilgili kısmı şu şekildedir:

"*Telgrafın tellerini arşınlamalı*
Yâr üstüne yâr seveni kurşunlamalı" (Eyüboğlu, 2006: 420).

3. Türkülerin Halk Şairlerinden Alınarak Kullanımı

Birçok halk şairinin eserlerine ezgi katılarak bu şiirlerin türkü formuna çevrildiği bilinmektedir. Attilâ İlhan'ın "*Hey*" adlı şiirinde geçen Âşık Garip, Karacaoğlan (İlhan, 2003: 54) gibi âşıkların da bilindiği üzere şiirleri, bestelenerek türkü formuna geçirilmiştir. Bu hususa bir diğer örnek ise Behçet Necatigil'in **"***Elif***"** adlı şiirinde görülmektedir:

"*İncecikten yağan kar*
Tozuyordu Elif diye" (Necatigil, 2000: 92)

mısraları, türküleşmiş bir Karacaoğlan şiiridir. Bu şiir, "İncecikten bir kar yağar/ Tozar Elif Elif diye/Deli gönül abdal olmuş/Gezer Elif Elif diye" (Öztelli, 2003:349) şeklindedir. Bu türküleşmiş şiir, TRT kayıtlarında kaynak kişisi Eyüp Tadil, derleyeni Ankara Devlet Konservatuarı ve yöresi Çukurova olarak verilmiş ve türkü Karacaoğlan şiiriyle çok küçük bir değişiklikle kayıtlara geçmiştir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 483). Bu türkü, metinler arasındaki bir döngüyü de göstermektedir. İlk önce Karacaoğlan şiiri olan bu eser zamanla türküleşmiş, daha sonra da "Elif" adıyla Necatigil şiirinde mısra olarak yine şiirleşmiştir. Burada metinler arası bir alışveriş görülmektedir. Bu türküde de Türk halkı şiirin içindedir. Güzellerin isimleri hem türkülerde hem şiirlerde ya Ayşe'dir ya Fatma'dır ya Elif'tir…

"*Beyoğlu'ndan Kasımpaşa'ya*
İnmek fena
Kasımpaşa'dan Beyoğlu'na
Çıkmak iyi
Kasımpaşa yolları
Çıkışlı, inişli." (Necatigil, 2000: 91)

mısralarında görüldüğü üzere İstanbul'un anlatıldığı bu şiirde Necatigil,

"*O kız başka geceler de göründü*
Yokuş yukarı
Sayıları değişen erkeklerle
Beyoğlu'ndan yana saptı." (Necatigil, 2000: 91)

mısralarıyla bir kadından bahsetmektedir. Bu kadına şair, türküden esinlenerek "Elif" adını koymaktadır; burada artık sevgili İstanbulludur:

"*İncecikten yağan kar*
Tozuyordu Elif diye
Adını Elif koydum." (Necatigil, 2000: 92).

Âşıkların türkü olan şiirlerinin modern Türk şairlerine ilham oluşuna bir başka örnek ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "*Trabzon Deyince*" adlı şiiridir**.** Bu şiirde halka ait unsurlar eleştirel bir şekilde geçmektedir:

"*Sen bir bahçıvan ol ben bir gül olam*
Uzat ak ellerin der beni beni
Uzat ak ellerin gel diye diye
Bir ses gelir cehennemin dibinden
Geçti borun pazarı
Sür eşeği Niğde'ye" (Eyüboğlu, 2006: 320)

Bu mısralar TRT kayıtlarında kaynak kişisi ve derleyeni Aşık Veysel Şatıroğlu, yöresi Sivas/Şarkışla/Sarıkaya Köyü şeklinde verilen "*Ne Haldayım Ela Gözün Süzenler*" adlı (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 142) türküden esinlenilerek yazılmıştır. Türkünün ilgili kısmı ise şu şekildedir: "*Konuşursan sohbet olam dil olam/Değmen bana yana yana kül olam/Sen bir bahçıvan ol ben de gül olam/Uzat da ellerin der beni beni/(Uy beni beni yâr beni beni vay beni beni)*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 142) Halk şairlerinden duyularak alınan bir başka dize ise yine Eyüboğlu'na ait "*Kâğıtsız-Kalemsiz"* adlı şiirin

"*Kaderine küsmüş bize küsmemiş*" (Eyüboğlu, 2006: 342)

şeklindeki mısrasıdır. Bu dize kaynak kişisi Âşık Veysel Şatıroğlu, derleyeni Muzaffer Sarısözen ve yöresi Sivas/Şarkışla olan "Ağgül Seni Camekânda Görmüşler" adlı türkünün (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 3) ilgili kısmını akla getirmektedir. Türkü, kayıtlarda şu şekilde verilmektedir: "*Acı poyraz gibi deli esmedim (ağgül'üm gülüm)/Kaderime küstüm sana küsmedim (yâr eğlen eğlen dur eğlen)/Ben yârimden umudumu kesmedim (ağgül'üm gülüm)*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002: 3).

Bedri Rahmi'nin "*Yakarış*" adlı şiirinde geçen,

"*Yarabbi ya akıl ver… ya verdiğini de al…*
Ya bana bir yol göster, ya da yerden yere çal." (Eyüboğlu, 2006: 361)

dizeleri ise Sümmânî'ye ait olan bir şiiri hatırlatmaktadır; şiirin ilgili kısmı şu şekildedir: "*Der Sümmânî Yârâb gönlüm hoş eyle/Yâ sabır ver yâ bağrımı taş eyle/Yâ bir çift kanat ver yâ da kuş eyle/Tez yetişem dost bâğında talan var*." (Erkal, 2007: 267) Türkü repertuvarının geniş olduğu görülen Eyüboğlu'nun Âşık Sümmânî'nin bu dizelerinden haberdar olmadığı düşünülemez.

Halk şairlerinin ve onlara ait türkülerin verildiği bir diğer şiir ise Sezai Karakoç'un "*Alınyazısı Saati*"nin "5." bölümünde geçen,

"İçim gece yarılarında

Kömürleşen
Bir boşluk gibi
Onu yakacak ateş
Yalnız
Sabah yıldızı

O yıldız ki
Tren
Sabah vakti geçerken
Sivas'tan
İlişir göğe
Bir sarı
Bir mavi
İğne gibi

Bundan mı ki sana
"Sarı yıldız
Mavi yıldız"
Demiş halk şairi" (Karakoç, 2003: 646, 647) şeklindeki mısralarıdır. Bu mısralarda bir türkü bulunmaktadır. Halk şairlerinin ve onlara ait türkülerin geçtiği diğer şiirlerden farklı olarak burada Karakoç, halk şairlerini türkünün kaynağı olarak vermektedir. Bu türkünün çeşitli varyantları vardır; şiirde Sivas'ın geçmesi türkünün Sivas varyantını[3] hatırlatmaktadır ve bu türkü hikâyelidir. Hikâyesi ise kısaca şöyledir: Sivas'tan bir kervanbaşı Halep'ten mal getirmektedir. Kervancılar üç yıldır yurtlarından ayrıdırlar; bu hasret yüreklerindedir. İçlerinden en gencinin adı Veysel'dir. Halep'ten yol alan kervancılar Sivas-Kayseri arasında bir handa konaklarlar. Memlekete yaklaştıklarından kervancıların içi içine sığmamaktadır. Veysel ise nişanlısını düşünmektedir. Bir karlı gündür; heyecanından bir türlü sabah gelmemektedir. Gün ışımadan önce doğuda bir yıldız belirir; bu, sabah yıldızıdır. Veysel bu yıldızı görür görmez "Sarı yıldız… Mavi yıldız…" diye bağırır ve kervan yüklenir. Kar savurulmaktadır, Veysel karı göğüslemektedir, kervan kara batmaktadır; Sarı Yıldız ise kaybolmamaktadır. Bazıları geri dönmeyi isteseler de kervan yoluna devam eder. Kervanbaşı Veysel'e geri dönmeyi teklif etse de Veysel, kervandaki arkadaşlarına Sarı Yıldız göründükten sonra günün ışıyacağını söyler. Kervan ilerler, yıldız hâlâ durmaktadır; gün hâlâ ışımamaktadır. Kervankıran denilen bölgeye gelmişlerdir. Burada yoğun bir tipi başlamaktadır. Bir süre sonra gün

3. Bu varyantın bilgileri için Merdan Güven'in Türküler Dile Geldi adlı eserinin "Türkiye Sahasında Derlenmiş Hikâyeli Türkülerin Listesi" tablosuna bakınız. (Güven 2009: 505)

ışımaktadır ama kervan ortada yoktur. Bahar gelmiştir; bir kervan bu bölgeden geçince ilk yolcu burada bir kervanın toprağın üstünde yığıldığını görmektedir. Burada kervanı gömmüşlerdir. Veysel'in kabri ise topluluktan ayrı bir yerdedir. Bu olay üzerine Anadolu insanı çeşit çeşit türküler yakmıştır. Olayın olduğu yere "Kervankıran", o yıldıza da "Kervankıran Yıldızı" adını koymuşlardır (Turan, Dökmetaş ve Çelik, 1996: 123, 124).

Karakoç'un bu şiirinde geçen "Sivas'tan" ve "*Sarı yıldız/Mavi yıldız*" mısraları okuyucu/dinleyici açısından türküyü anımsatan argümanlardır. Ancak TRT repertuvarında Sivas'a ait olan ve bu hususları bünyesinde barındıran bir türküye tarafımızca rastlanılmamıştır. Fakat bu şiirde geçen türkünün benzeri olan çeşitli varyantlar bulunmaktadır. Şiirin anımsattığı türkünün TRT repertuvarında yer alan Yozgat varyantı (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 798) şu şekildedir: "*Yıldız akşamdan doğarsın/Dağlara boyun eğersin/Ben gibi yâr mı seversin/Doğmayaydın mavi yıldız*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 798). Niğde varyantı (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 163) ise şöyledir: "*Sarı yıldız tekerlendi/Aman sarı yıldız tekerlendi/Bal dudaklar şekerlendi/Şimdi kızlar şikârlandı / Niye doğdun evler yıkan/Beller büken yıldız dön*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 163). Cahit Öztelli'nin kitabında yer alan bu türkünün sözleri şiirde geçen türküye daha yakındır çünkü şiirde Karakoç hem "Sarı yıldız" hem de "Mavi yıldız" ifadelerini kullanmıştır:

"*Yine doğdu sarı yıldız*
Yine doğdu mavi yıldız
Sana derler kervan kıran
Beller büken, evler yıkan" (Öztelli, 2002: 284).

Bu eser Öztelli'nin kayıtlarında Sivas olarak değil, Faruk Kaleli'den alınan bir Erzurum türküsü olarak geçmektedir (Öztelli, 2002: 284). Bu varyantlar şehirler ve türküler arasında benzerlikleri, yani bir nevi etkileşimi işaret etmektedir. Bu benzerlik sadece Türkiye sınırlarında değil, Makedonya Türklerinin türkülerinde de görülmektedir (bk. Hasan, 2008: 15). Ayrıca bu türkülerin %70'i aşk üzerinedir (Hasan, 2008: 27). Bu bilgiler türkülerin mekânının değişiklik arz etmesine rağmen gerek birbirlerine olan benzerlik gerek Anadolu türkülerinin de genelde aşk üzerine olması bakımından uyumluluk göstermektedir. Hatta bir Tokat türküsü olan "Hey On Beşli" (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 467) türküsü Makedon türküleri içinde gösterilmiştir (bk. Hasan, 2008: 153). Bu husus da türkülerin sadece Anadolu şehirlerinde değil, Balkanlarda da bir alışveriş, bir etkilenme içinde olduğuna işarettir. Bunun yanında Stavros Stavridis'in aynı türkünün başka yerlerde kelimelerinin değişikliğine şahit olduğunu söylemesi (bk. Stavridis, 2017: 45) türkülerin mekâna göre değişiklikler gösterdiğinin bir başka ifadesidir. Türkülerin yayılması hakkında Doğan Kaya ise şu bilgileri vermektedir:

> "Yayılma sırasında türkülerin sözlerinde ve ezgilerinde bazı değişiklikler vukua gelir. Kimi zaman bu değişiklikler türküyü tanınmayacak hâle getirir; öyle ki, bu eserler karşımıza bir başka türkü olarak dahi çıkabilir. Türkülerin bu derece çeşitlenmesinin asıl sebebi kişilerin kabiliyetleridir. Kaynak şahıslar, ezgilerin önemli ölçüde değişiklik yapabildiği gibi bu değişikliği türkülerin sözlerinde de yapabilirler. "(Kaya, 1999: 132).

Hikâyede de verildiği gibi sabah yıldızı yön bulduran yardımcı bir yıldızdır. Bu yıldızı iyi bilmek gerekir ki olumsuzluklarla karşılaşılmasın (Turan, Dökmetaş ve Çelik, 1996: 123, 124). Sezai Karakoç da bu türküdeki yıldızın ehemmiyetiyle, kendi içine bir ışık olacak şekilde, sabah yıldızına önem atfederek bir (dış-iç bağlantısı) bağlantı kurmuştur:

"*Sen ruhumun rönesansı*
Göğe vurmuş yansıması
Kalbin saf aynası
Ve ta kendisisin şafağın
Ta kendisisin sabahın
...
İçim gece yarılarında
Kömürleşen
Bir boşluk gibi
Onu yakacak ateş
Yalnız
Sabah yıldızı" (Karakoç, 2003: 646).

Bu yıldızın ne derece önemli olduğunu yine şair şu mısralarında ifade etmiştir:

"Sen demir gibi olmalısın
Çelik gibi
Sabah yıldızı
Kırılacak bir kadeh değilsin
Bu meyhanenin
Kepenkleri inerken" (Karakoç, 2003: 645).

4. Türkülerin Şiirlerde İsim Olarak Kullanımı

Modern Türk şiiri içinde yer alan bazı şiirlerde ise türküler yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi bire bir ya da değiştirilmiş şekildeki mısralarıyla değil, isimleriyle yer almaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, şiirlerinde türküleri en fazla kullanan şairlerdendir. Bu şiirlerin bazılarında türküler isimleriyle geçmektedir. *"Türküler Dolusu"* adlı şiir, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun türkülere ne kadar önem verdiğinin anlatımıdır. Şiirde geçen,

Şairim
Şiirin gerçeğini köy türkülerimizde bulmuşum
Türkülerle yunmuş yıkanmış dilim
Onlarla ağlamış onlarla gülmüşüm" (Eyüboğlu, 2006: 194) mısraları ya da yine aynı şiirdeki,

"*Ah bu türküler*
Türkülerimiz
Ana südü gibi candan
Ana südü gibi temiz" (Eyüboğlu, 2006: 194) mısraları türkülerin Bedri Rahmi şiirinde ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bu şiirin,

"*Nasıl unutur nasıl*
Ömründe bir defa Kâzım'ın türküsünü dinleyen." (Eyüboğlu, 2006: 196) şeklinde olan son iki mısrası ise bize bir türkünün ismini, "*Mezar Arasında Harman Olur mu*" (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 603) adlı türküyü, işaret etmektedir:

Kâzım Kayseri'de bir kasaptır; mahallesindeki bir kız ona âşık olur ve hep onun yolunu gözler. Bu kızın çok isteyeni olsa da onun gönlü Kâzım'dadır. Sonunda Kâzım da ona âşık olur kızı, tüccar olan babasından istetir ve nişanlanırlar. Fakat bu kızı isteyip de alamayan bir kişi vardır ki Kâzım'ın yakın arkadaşlarından Hoyrat Ahmet'tir. Bu kişi, Kâzım'ı öldürmeye karar verir. Kâzım'ın işine gittiği yol üstünde olan mezarlık arasına girerek Hoyrat Ahmet ona pusu kurar ve Kâzım'ı kama ile yaralar. Kâzım'ı doktora götürseler de bıçak yarası derindir ve Kâzım ölür. Bu türküyü de nişanlısı ona yakar (Tanses, 2005: 230). Bu türkü hikâyesinde dikkate değer bir husus vardır ki Kâzım'ı öldüren kişinin lakabıdır. Bu lakap ya cinayeti işleyen kişinin halk arasında problemli biri olmasından dolayı halk tarafından verilmiştir ya da Kâzım'ı öldürdükten sonra halk bu şahsı kötülemek amacıyla bu lakabı vermiştir. TRT kayıtlarında kaynak kişisi Yöre Ekibi, derleyeni Muzaffer Sarısözen olan bu Orta Anadolu türküsü (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 603) şu şekildedir: "*Mezar arasında harman olur mu/Kama yaresine (aman) derman olur mu/Kamayı vuranda iman olur mu/Bağlantı: Arslanım Kazım'ım (aman) yerde yatıyor/Kaytan bıyıkları (aman) kana batıyor/...*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 603). "Kâzım'ın Türküsü" Orhan Veli'de de geçmektedir. Orhan Veli Kanık'ın "*Efkârlanırım*" şiirindeki ilgili mısralar şu şekildedir:

"*Kâzım'ım" türküsünü söylerler*,
Üsküdar'da;
Efkârlanırım" (Orhan Veli, 2000: 58).

Nâzım Hikmet, şiirinde de bir türkünün ismi vermektedir. Bu türkü şairin "*Yaralı Hayalet*" adlı şiirinde değindiği "Sarı Zeybek"tir:

"*Dedim ki: <<Kımıldanın. Bu küskün hâliniz ne?*

Bir çal da dinleyelim, haydi Sarı Zeybeği;
Canlansın gözümüzde yalçın dağların beyi…>>
Çaldı, tamburasından tarihin sesi geldi,
Dağlara yaslanarak Sarı Zeybek yükseldi." (Nâzım Hikmet, 1995: 99).

"Sarı Zeybek" türküsünün TRT kayıtlarında "*Sarı Zeybek Şu Dağlara Yaslanır*" adıyla Rumeli'ye ve Burdur/Yeşilova'ya ait iki değişik varyantı vardır (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 677).

Türküler bire bir yahut değiştirilerek şiire malzeme yapıldığı gibi, halkı şiirine katan Bedri Rahmi'nin şiirinde türkülerin isim olarak şiire geçmesi de belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu şiirlerden biri "*Karabiber*" şiiridir. Şiirin ilgili dizeleri şu şekildedir:

"*İzmir'de bir ağaç gördüm*
Adı karabiberdi
Ya karabiber türküsü Allahım
Necati Cumalı söylerdi
Soba borusu gibi bir sesi vardı
Karabiberim, derdi karabiberim
Candarmalar geliyor kalk gidelim" (Eyüboğlu, 2006: 227).

Bu türkü, TRT kayıtlarında kaynak kişisi Ürgüplü Kamil, derleyeni TRT İstanbul Radyosu THM Md.ve yöresi Orta Anadolu olarak verilen "Kara Büber Aş Olmaz" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 513) adlı türkünün bağlantı kısmını hatırlatmaktadır: "*Kara büberim büberim büberim/Başım alır diyar diyar ben giderim/Candarmalar geliyor kalk gidelim*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b: 513) Şairin "*Denizli Destanı*" adlı şiirinde de bir türkü ismi ile verilmiştir:

"*Adını bilmediğim bir yerlerde*
Ey Gaziler türküsü söylenir" (Eyüboğlu, 2006: 234).

Bu mısralar şu türküyü bize hatırlatmaktadır:

"*Ey gaziler yol göründü gene garip serime*
Dağlar taşlar dayanmaz benim ahı zarıma" (Öztelli, 2002: 662).

Cahit Öztelli'nin kitabında bir başka "Ey Gaziler" adlı türkü daha vardır ki bu türkünün şu mısraları ise yöresi Erzurum, kaynak kişisi Raci Alkır ve derleyeni TRT Erzurum Radyosu THM Md. olarak verilen "Dün Gece Yâr Hanesinde" adlı bir türküyü (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 294) hatırlatmaktadır:

"*Dün gece yâr kapısında*
Yastığım taş idi
Altım toprak, üstüm yaprak
Yine gönlüm hoş idi
…..." (Öztelli, 2002: 659).

Bu türkünün TRT kayıtlarındaki ilgili kısmı şu şekildedir: "(*amman amman) Dün gece yâr hanesinde/Yastığım bir taş idi/Altım çamur üstüm yağmur/gine gönlüm hoş idi/(amman amman) Ben yandım seni bilmem*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 294). "Bedri Rahmi Eyüboğlu "*Her Kuşun Eti Yahut Misket Havası"*nda ise bir türkünün ismini vermektedir. Ayrıca şu mısralar ilgili türküyü anımsatmaktadır:

"Güvercin uçar uçmaz
Söğüdü açar açmaz
Aklından neler geçmez" (Eyüboğlu, 2006: 352).

Bu mısraların esinlenildiği türkü, TRT kayıtlarında kaynak kişisi Mehmet Hulusi Koçer, derleyeni Muzaffer Sarısözen ve yöresi Ankara olarak verilmektedir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 434). Türkünün ilgili kısmı ise şu şekildedir: "*Güvercin uçuverdi/Kanadın açıverdi (ben yandım aman)/El oğlu değil mi (aman aman)/Sevdi de kaçıverdi*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 434).

"Eyfel Destanı" adlı şiirde ise bir Hatay/Antakya türküsünün (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 36) ismi geçmektedir:

"*Altın tasta gül kuruttum" türküsü*
Çayda şeker gibi eriyordu." (Eyüboğlu, 2006: 379).

Şairin etkilendiği türkü şu şekildedir: "*Altın tasta gül kuruttum (aman Ali'm)/Yâri sinemde uyuttum (Ali'm)/Yâr söyledi ben unuttum (aman Ali'm)*" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 36).

Bu örnekler Eyüboğlu'nun şiirinin bir özelliğini vermektedir ki bu da şairin halka ait olana, halkın üretimine olan ilgisidir.

5. Türkü Kelimesinin Şiir İçinde Kullanımı

Türkü kelimesi modern Türk şiirinde bazen şiire başlık olarak bazen de şiirin içinde geçen bir kelime olarak kullanılmaktadır. Bu kullanımda türkü ismi bazı türküleri anımsattığı gibi şiirde geçen herhangi bir kelime olarak da kullanılmaktadır. Türkü kelimesinin şiirde başlık olarak kullanımı Gülten Akın şiirinde, ağız kullanımı gibi, belirgin bazı hususlardandır. Şairin yalnızlık ve hüzün içerikli "*Sis Türküsü*" (Akın, 2004a: 15); yalnız olmamak gerektiğinin ve ayrılığın vurgulandığı *"Şu Giden Atlıya Türkü"* (Akın, 2004a: 19); Ashab-ı Kehf'ten Mernuş, Tebernuş ve köpekleri Kıtmir'in geçtiği *"Mernuş'un Türküsü"* (Akın, 2004a: 28); altmışlı-yetmişli yılların verildiği, Van-Gevaş, Ordu-Fatsa-Kumru, Sinop-Gerze, Al[a]manya'nın mekân olarak geçtiği; Kadir, Zeki, Kanber, Kutlu gibi şahısların yer aldığı "*Öğretmen Türküleri*" (Akın, 2004a: 31), türkünün şiirde isimleşmesi hususuna verilen bazı örneklerdendir. Kentleşmeyle beraber kişilerin müstakil evlerden balkonlu yüksek evlere çık-

masıyla bazı unsurları kaybetmelerini işleyen "*Yüksek Evde Oturanın Türküsü*" (Akın, 2004a: 35), türkünün isim olarak kullanımına başka bir örnek olarak verilebilir. Halk içinde bilinen, ezgisiyle dikkat çeken, hakkında çeşitli yorumlar yapılan, makaleler yazılan (Düzgün, 2003: 76-85) bir Erzurum türküsü vardır ki bu, "Sarı Gelin" ya da bir başka adıyla "Erzurum Çarşı Pazar" türküsüdür (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a: 325). Gülten Akın şiirinde de yer alan ancak bu türküyle alakası olmayan ve hüzünlü bir kadını işleyen "*Sarı Gelin Türküsü*" (Akın, 2004a: 139) de türkünün isim olarak kullanımına bir diğer örnek olarak verilebilir. Şiirdeki "Sarı Gelin"le türkudeki "Sarı Gelin" aynı kişi olmasa bile Türk toplumunun şiirine de türküsüne de aynı motifin girişi "Sarı Gelin"in toplumun ortak bir değeri olduğu kanısını ortaya koymaktadır. Hüznün, gurbetin, Sinop'un, Van'ın, bunun yanında Dranaz'ın, Ardahan'ın, Kumluca'nın, Gülten Akın'ın bazı şiirlerinde olduğu gibi nergis çiçeğinin de geçtiği "*Kadın Olanın Türküsü*" (Akın, 2004b: 146) şiiri de bir başka örnek olarak gösterilebilir.

Şiir içinde türkü sözcüğünün kullanıldığı modern Türk şiiri ürünleri de vardır. Turgut Uyar şiirinde bu husus belirgin olarak göze çarpmaktadır. Bektaş'ın yalnızlığının vurgulandığı ve ağız kullanımı yapılan "*Yalağuz*" (Uyar, 2011: 19) şiirinde bu kelime

"...
Türküsünde, koşmasında, şarkısında,
Tamam da noksanda da,
Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı." (Uyar, 2011: 19) mısralarında görüldüğü gibi şiir içinde geçen bir kelimedir. Anadolu'nun dağlarının vurgulandığı, ötesinde sevgilinin hüznünün verildiği "*Garip Anadolumun Dağları*" (Uyar, 2011: 24) şiirinin;

"*Garip Anadolu'mun dağları,*
Dağların efendileri, ağaları.
Oy, dağlar, garplı dağlar, şarklı dağlar,
Türkülü şarkılı dağlar.
.....
Ardınızda yâr ağlar." (Uyar, 2011: 24)

mısralarında da türkü, şiir içinde bir nida olarak geçmektedir. Gülten Akın şiirinde olduğu gibi Ardahan'ın (bk. Akın, 2004b: 146) Turgut Uyar şiirinde de görüldüğü ve mimarî bir yapının ele alındığı, suyun şırıltılı ezgisiyle türkünün tınısının benzetildiği "*Kantar Köprü Destanı'ndan*" (Uyar, 2011: 51) adlı şiirin;

"...
Bir ben; bir Haşim ağa, iki yaya
Işıl ışıl sularla, türkülerle

Ardahan'dan geliyordum…" (Uyar, 2011: 51)
mısralarında da türkü, şiir içinde bir vurgu olarak kullanılmaktadır. Dikkat edilirse bir Doğu Anadolu şehri olan Ardahan, belki İstanbul'a olan uzaklığından belki çetin geçen kış şartlarından ya da orada yaşanmışlıklardan dolayı birçok şiirde yer almaktadır. Mahmut Ragıp Gazimihal'in şu ifadeleri bu bağlamda dikkat çekicidir: "En saf türkülerin hat boyundan uzak kalan İç ve Şarkî Anadolu'da toplanabilecekleri şüphesizdir." (Gazimihal, 2017: 71).

Gurbet ve hastalık, hüzünlü bir şekilde türkülerde sık sık işlenen temalardandır. Gurbet'in gurbetçiye türkü söyletmesi, hastalığın ya da hastanın hüzünlü hâlinin türkü olarak işlenmesi "*Kantar Köprü Destanı*"nın;

"…
Ya kağnılarda sessiz hastalar, ağrılarla
Ya baharda uzak ellere gurbetçiler
Garip türkülerle geçecektir…" (Uyar, 2011: 53)
mısralarında görülmektedir. "*Kantar Köprünün Yalnızlığı*"nda ise bu kelime, hüzünlü yanık bir türküdür:

"İçimiz çepçevre gün ışığı
Büyük sevdalardan ve baharlardan
Arpa büyür, çavdar göverir
Bir yanık türkü sızlar tırnaklarında
Kaldırıp başını yüksek duvarlardan
Önüne, ardına bakmalısın…" (Uyar, 2011: 56).

Bu mısralarda "yanık türkü", "sızlar" ve "tırnaklarında" kelimelerinin kullanımı hüzünlü ve acıklı bir olay sonrasında kadınların saçlarını, yüreklerindeki acıdan dolayı yolmalarını ve ağıt yakmalarını anımsatmaktadır ki bu husus daha çok kadınların türkü yakması (Güney, 1956: 9) bilgisini de hatırlatmaktadır.

"Türküler, geçmişten günümüze toplumsal işlevlerini koruyan sanatsal bir ifade aracıdır. Türkülerin temel işlevi kültürü kuşaktan kuşağa taşımaktır." (Mirzaoğlu, 2019: 35, 36). Ayrıca türküler, duyguların yüklenmiş olduğu bir arşivdir (Kurnaz, 2013: 7). Bu husus, Uyar'ın "*Yatağım Simsiyah Olmalıydı*" şiirinde işlenmektedir:

"Benim yatağım simsiyah olmalıydı
Pul pul yıldızların altında.
Kın olsun bir hançere düşüncelerim
Bir yalnız miras kalsın, türkü gibi
Torunumun torununa yedinci göbekten..." (Uyar, 2011: 66).

Türkülerde işlenen temalarından biri de askerliktir. Turgut Uyar'ın "*Acının Tarihi"* şiirinin,

"*kışlada bir türkü kadar*" (Uyar, 2011: 423)

mısrası ve "*Ne var ki Avucunda*" şiirinin,

…
"aşkın fotoğrafı olan bir mayıs sonrası mı
bir türkü mü, bir asker matarası mı
terhis tezkeresi mi, karakol sırası mı
..." (Uyar, 2011: 562)

mısraları askerlikle ilgili türküleri hatırlatmaktadır.

Sonuç

Bu makalede modern Türk şiiri içinde değerlendirilen Attilâ İlhan'ın "Hey" ve "Türkiye" adlı şiirleri, Erdem Bayazıt'ın ise "Ölümün Sesi" ve "Sana, Bana, Vatanıma, Ülkemin İnsanlarına Dair" şiirleri ele alınmıştır. Bu çalışmada türküleri en fazla kullandığı tespit edilen şair Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun ise "Durulsana", "Zindanı Taştan Oyarlar", "Telgrafın Tellerini", "Trabzon Deyince", "Kâğıtsız-Kalemsiz", "Yakarış", "Türküler Dolusu", "Karabiber", "Denizli Destanı", "Her Kuşun Eti Yahut Misket Havası" ve "Eyfel Destanı" adlı on bir şiiri işlenmiştir. Türküleri kullanan bir başka şair olan Orhan Veli'nin ise "Kitabe-i Seng-i Mezar III", "Yol Türküleri" ve "Efkârlanırım" şiirleri değerlendirilmiştir. Nâzım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları İkinci Kitap II" ve "Yaralı Hayalet" şiirleri incelenmiştir. Hilmi Yavuz'un "Ay doğar", Behçet Necatigil'in "Varyete" ve "Elif", Sezai Karakoç'un "Alın Yazısı Saati 5." şiirleri de bu çalışmanın içine alınmıştır. Gülten Akın'ın ise "Sis Türküsü", "Şu Giden Atlıya Türkü", "Mernuş'un Türküsü", "Öğretmen Türküleri", "Yüksek Evde Oturanın Türküsü", "Sarı Gelin Türküsü" ve "Kadın Olanın Türküsü" adlı şiirlerine yer verilmiştir. Turgut Uyar'ın ise "Yalağuz", "Garip Anadolumun Dağları", "Kantar Köprü Destanı'ndan", "Kantar Köprü Destanı", "Kantar Köprünün Yalnızlığı", "Yatağım Simsiyah Olmalıydı", "Acının Tarihi" ve "Ne var ki Avucunda" isimli şiirleri bu makalede bulunmaktadır. Ayrıca Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "X", Ahmed Arif'in "Tutuklu" ve Ali Akbaş'ın "Türküler" adlı şiirleri de bu çalışmada örnek olarak geçen şair ve şiirlerdendir.

Halk şiirini inceleyen birçok eserde bu tür hakkında çeşitli tanımlamalar ve sınıflandırmalar yapılmıştır. Bu çalışmada ise modern Türk şiirinde türkülerin kullanımı beş gruba ayrılarak verilmeye çalışılmıştır. Yapılan başlıklandırmalarda modern Türk şairleri arasından bazı şairler örnek alınmıştır. Bu örnek, modern Türk şiirlerinin içinde türkülerin bire bir ve değiştirilerek kullanılması, aynı türkülerin örneklem olarak verilen şairlerde nasıl kullanıldığı, halk şairlerinden alınıp türkü formuna çevrilmiş bazı türkülerin belirtilmesi, türkülerin şiirlere isim olarak verilmesi ve türkü kelimesinin şiir içinde kullanımına örnekler verilerek sınıflandırma yapılmıştır.

Modern Türk şairleri arasında türküleri belirgin bir şekilde kullanan on üç şairin toplam kırk üç şiiri ele alınmış ve bu şiirlerde geçen türküler özellikle TRT kayıtlarına dayanılarak verilmiştir ve türkünün çeşitli vesilelerle bu kırk üç şiirin içinde kullanımı ele alınmıştır. Bu şairler arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde, türkülerin yoğun bir şekilde kullandığı tespit edilmektedir.

KAYNAKÇA

Ahmed Arif (2004); *Yurdum Benim Şahdamarım*, 3. bs., İstanbul: Everest Yayınları.

Akbaş, Ali, (2018), *.Bütün Şiirleri*, 2. bs., Bengü Yayınları, Ankara.

Akın, Gülten (2004a), *Ağıtlar ve Türküler 1972-1983-Toplu Şiirler II*, 3.bs. İstanbul: YKY.

Akın, Gülten (2004b), *Kırmızı Karanfil 1956-1971-Toplu Şiirler I*, 3. bs., YKY. İstanbul.

Arabacı, Tahir (2013), *Harput/Elazığ Türküleri*, 2. bs., İkaros Yayınları, İstanbul.

Bayazıt, Erdem (2009), *.Şiirler-Sebep Ey, Risaleler, Gelecek Zaman Risalesi*, 5.bs., İz Yayıncılık, İstanbul.

Boratav, Pertev Naili (1988), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, 5. bs., Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Çelik, Yakup (2007), *.Şubat Yolcusu, Attilâ İlhan'ın Şiiri*, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara.

Dilçin, Cem (2019), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, 12.bs., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Düzgün, Dilaver (2003), "Erzurum Çarşı Pazar", *Millî Folklor Dergisi*, 58: 76-85.

Elçin, Şükrü (2016), *Halk Edebiyatına Giriş,* 14. bs., Akçağ Yayınları, Ankara.

Eerkal, Abdulkadir (2007), *.Âşık Sümmânî*, Erzurum: Fenomen Yayınları.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi (2006), *Dol Karabakır Dol-Bütün Şiirleri*, 3. bs., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (2017), *Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz*, 2.bs., (haz. Metin Özarslan), Doğu Kütüphanesi, İstanbul.

Güney, Eflatun Cem (1956), *.Halk Türküleri,* I, 2. bs., Yeditepe Yayınları, İstanbul.

Güven, Merdan (2009), *Türküler Dile Geldi*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Hasan, Hamdi (2008), *Makedonya Türklerince Söylenen Türküler*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

İlhan, Attilâ (2003), *Duvar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Karakoç, Sezai (2003), *Gün Doğmadan-Şiirler*, 3. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul.

Kaya, Doğan (1999), *Anonim Halk Şiiri,* Akçağ Yayınları, Ankara.

Kunos, Ignacs (2019), *Türk Halk Edebiyatı*, 3. bs., (haz. Tuncer Gülensoy), Akçağ Yayınları, Ankara.

Kurnaz, Cemal (2013), *Türkülerin Gücü*, Kurgan Edebiyat, Ankara.

Mirzaoğlu, Gülay (2019), *Halk Türküleri-Turkish Folk Songs-Konu-İcra-Yapı-Anlam-İşlev*, 2.bs., Akçağ Yayınları. Ankara.

Nâzım Hikmet (1995), *İlk Şiirler-Şiirler 8*, 12. bs., Adam Yayınları, İstanbul.

Nâzım Hikmet (2017), *Memleketimden İnsan Manzaraları-Şiirler 5*, 35. bs., YKY. İstanbul.

Necatigil, Behçet (2000), *Şiirler 1938-1958- Bütün Yapıtları*, 2. bs., YKY. İstanbul.

Orhan Veli (2000), *Bütün Şiirleri*, 40.bs. Adam Yayınları, İstanbul.

Öztelli, Cahit (2002), *Evlerinin Önü-Türküler*, 3. bs., Özgür Yayınları, İstanbul.

Öztelli, Cahit (2003), *Karacaoğlan-Bütün Şiirleri,* 11. bs., Özgür Yayınları, İstanbul.

Stavridis, Stavros (2017), *Anatol Türküleri 1896-Osmanlı İmparatorluğu'nda İlk Türkü Mecmuası*, (haz. Evangelia Balta ve Ari Çokona), Literatür Yayıncılık, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998), *Bütün Şiirleri*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanses, Hamdi (2005), *Örnekleriyle Halk Türküleri*, Say Yayınları, İstanbul.

Taş, Fahri, ve Salih Turhan (2004), *Erzincan Türküleri 2-Erzincan'a Girdim Ne Güzel Bağlar-Sözsüz Kırık Havalar-Uzun Havalar-Destanlar-Erzincanlı Sanatçılar,* B.y.y. Ankara.

Turan, Salih, Kubilay Dökmetaş ve Levent Çelik (1996), *Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri 1*, Cem Veb Ofset Ltd. Şti. Ankara.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı (2000a), *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi 1*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı (2000b), *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi 2*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı (2002), *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi 3-Uzun Havalar*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Uyar, Turgut, (2011), *Büyük Saat-Bütün Şiirleri*, 10. bs., YKY. İstanbul.

Yavuz, Hilmi (2003), *Denemeler,* 3. bs., Boyut Kitapları, İstanbul.

Yavuz, Hilmi (1999), *Gülün Ustası Yoktur-Toplu Şiirler: 1-Bakış Kuşu/Bedreddin Üzerine Şiirler/Doğu Şiirleri/Mustafa Subhi Üzerine Şiirler*, 2. bs., Can Yayınları, İstanbul.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ 2021 (S.23) c.9 / s.151-163

CAHİT ZARİFOĞLU'NUN *YEDİ GÜZEL ADAM* ADLI ŞİİR KİTABINDA DAĞ İMGESİ

Doç. Dr. Mehmet Bakır ŞENGÜL

Öz: Türk edebiyatında kendine ait tarzı olan önemli isimlerden biri de Cahit Zarifoğlu'dur. Zarifoğlu, İkinci Yeni'ye yakın bir anlayışla şiirler kaleme almıştır. Orijinal bir hayal dünyasına sahip olan şair, hem kendi kuşağı hem de sonraki kuşaklar üzerinde derin tesirler bırakmıştır. Onun şiirlerindeki temel belirleyici taraf, hayal dünyasının derinliğidir. Oldukça zarif bir üslupla kaleme aldığı şiirlerinde reel gerçekliğin ötesinde bir gerçekliğe yaslanmış duygusu belirgindir. Bu duygu, 'Müslümanca bir duyarlılık' olarak kendisini ifşa eder. Onun şiirlerinde Müslümanca duyarlılık, İslam sanatlarının dayanağı olarak işlenmiş ve bu estetik endişe şiirin bir inşa süreci olarak değerlenmesinde ısrarcı olmuştur. Şairin dünya görüşü ve sanatçı istidadı Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'la kesişse de şiirsel hafızası kendi çizgisini oluşturmasında belirleyici olmuştur. Türk şiirinin erken yitirilenlerinden olan Cahit Zarifoğlu, şiirlerinde birçok imge ile karşımıza çıkmaktadır. Onun *Yedi Güzel Adam* şiir kitabında 'dağ' imgesi üzerinde ısrarla durduğu görülür. Bu çalışmada Zarifoğlu'nun *Yedi Güzel Adam* adlı şiir kitabında yer verilen 'dağ' imgesinin barındırdığı anlamsal döngüyü açığa çıkarmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cahit Zarifoğlu, *Yedi Güzel Adam*, imge, dağ.

MOUNTAİN IMAGE İN CAHİT ZARİFOĞLU'S *SEVEN BEAUTİFUL MEN* POETRY BOOK

Abstract: One of the important names in Turkish literature that has its own style is Cahit Zarifoğlu. Zarifoğlu wrote poems with a close understanding to the Second New Movement in Turkish Literature. Having a genuine dream world, the poet deeply influenced both his contemporaries and the next generations. The focal point in his poems is the depth of the imagination. In his poems, which he wrote in a very elegant style, his sense of leaning against a reality beyond real reality is evident. This feeling manifests itself as 'a Muslim sensibility'. In his poetry, Muslim sensitivity was treated as the basis of Islamic arts, and this aesthetic concern insisted that poetry be valued as a construction process. Although the poet's world view and artist ambition differentiate him with Necip Fazıl and Sezai Karakoç, his poetic memory has been decisive in forming his own line. Cahit Zarifoğlu, one of the early loss of Turkish poetry, appears with many images in his poems. It is seen in his *Seven Beautiful Men* poetry book that he insists on the image of 'mountain'. In this study it is aimed at disclosing the semantic cycle that the mountain image included in the poem book entitled *Seven Beautiful Men* by Zarifoğlu.

Key Words: Cahit Zarifoğlu, *Seven Beautiful Men*, image, mountain.

ORCID ID : 0000-0002-9018-8531
DOI : 10.31126/akrajournal.754719
Geliş tarihi : 18 Haziran 2020 / Kabul tarihi: 27 Eylül 2020
*Bitlis Eren Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1. Giriş

Sanatın 'yansıtma' olduğu düşüncesinin bir tezahürü olarak imge, bir kabiliyeti ifade eder ve sanatçının yeteneği ölçüsünde yaygınlık kazanır. Sanatçının iç dünyasında gerçekleşen soyut üretim olayının nesnel dünyadaki somutluğunun yerine geçerek sanat olgusunun odağına yerleşir. Sanatların özellikle de edebiyatın kurmaca bir gerçeklik olduğu göz önünde bulundurulduğunda edebî eserlerde imgenin çok önemli olduğu söylenebilir. Bu durum, biraz da simgesel dil olgusunun insanın iç dünyasında yaşadıklarını/ barındırdıklarını ne ölçüde ifade edebildiğiyle de ilişkilidir. İnsanı ifade etmede kimi zaman yetersiz kalan dil olgusu, yeni ve farklı üretim safhalarına başvurur. İmge de işte bu farklı üretim safhalarından birini oluşturur.

Antik Yunan'dan günümüze hâlâ tartışılan, "sadece şiirde değil, düzyazı ve konuşma dilinde de düşünceyi renklendiren, ona etkili bir kıvraklık kazandıran" (İnce, 2011: 27) imge, nesneler ve durumların birbiriyle kurdukları ilişkiyle anlamsal bir gerçeklik kazanan algılanışlardır. "Yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür." (Berger, 2011: 10). İmge, insanın öznel olarak yaşadığı hayatı yine kendi öznel muhayyilesiyle şekillendirmesi, değiştirmesi ve onu görünür kılmasıdır. Görünürlük kazanan imge; aleniyet ve bir gösteren olarak meşruiyet kazanmış olur. Dolayısıyla imgeyi üreten ile imgeyi tüketen arasında bakış açısından beslenen bir ilişki biçimi inşa edilmiştir denebilir.

İç dünyanın dış dünyaya taşma hâli olan imge (Altaş, 2018: 1), bir anahtar hüviyetiyle dış dünyanın algılanmasında bir ölçüdür. İmgenin temsil ettiği olgu ile imge arasında varoluşsal bir ilişki söz konusudur. İmge, varlığını borçlu olduğu olguya somutluk kazandırarak onu temsil etmiş olur. Temsil gücü, imgenin varlığını sunabildiği yegâne alandır. "Çok katmanlı bir yapıya sahip olan imge, hem görsel hem de düşünsel alanda var olabilir ve sanatçı da bu imgeleri dönüştürmede bir aracı rolünü üstlenmektedir." (Yüce, 2013: 227).

Şiir, edebiyatın en fazla imgesel anlatıma uygun olan/ yer veren dalıdır dense abartı olmayacaktır. Dil, en hızlı iletişim aracıysa da olaylar veya durumların ifade edilmesinde mutlak bir kifayete sahip değildir. 'Gösteren' her zaman 'gösterilenin' tanımlanmasında, anlatılmasında ve anlamsal döngünün tamamlanmasında yeterli bir 'gösterge' durumu var edememektedir. İşte tam da bu noktada şiir, nesirden farklı olarak, birçok enstrümanla okurun karşısına çıkar. Şüphesiz ki imge de bu enstrümanlardan biridir. Şiirde imgesel anlatımın tercih edilmesinin sebeplerinden biri de dil vasıtasıyla söylenmek istenenin çarpıcı, eksiksiz ve kalıcı bir durum meydana getirmesini istemektir.

Kapalı şiir tarzını benimseyen Cahit Zarifoğlu'nun, "*Yedi Güzel Adam* şiir kitabı önce *Diriliş* dergisinde daha sonra *Türk Dili* dergisinde, ardından da *Edebiyat* dergisinde bölümler hâlinde yayımlanır. 1973 yılında da *Edebiyat Dergisi Yayınları* arasında kitap olarak çıkar." (Akça, 2017: 21). *Yedi Güzel*

Adam şiir kitabıyla ilgili olarak şairin kendisi şöyle diyecektir: "*İşaret Çocukları* bir bakıma işaret edilen, gösterilen, seçilen çocuklardır. Bunlarda birtakım manevi yetenekler vardır. Bunlar büyürler ve 'Güzel Adamlar' olurlar. *Yedi Güzel Adam* başlıklı kitap ve içinde yer alan şiirler, bu güzel adamları anlatır. Fakat bunlar âdeta dünyevi bir mücadele içindedirler. İslami bir öz taşıyan ve bir davaları olan bu adamlar henüz yola koyulamamışlardır. Menzillerle birlikte, bu güzel adamlar belli bir menzile doğru yola koyulurlar. Allah ve peygamber sevgisi, dünya ihmal edilmeden ön plana çıkmaya başlar. Ve tasavvufi algılama daha netleşir." (Şakar, 2007: 44). Zarifoğlu'nun yukarıdaki ifadeleri, onun şiire hatta sanata imge odaklı bir pencereden baktığının yerine geçer. Âdeta her şey, büyük resmi tamamlayan küçük parçalardır ve o parçaların imgesel bir değeri vardır.

Cahit Zarifoğlu, şiiri doğrudan anlamayı talep eden okuru 'gelişmemiş okuyucu' olarak nitelendirir. "Genellikle zor anlaşılır şiirler yazıyorsunuz. Amacınız ne?" (Armağan, 2012: 72) sorusuna verdiği cevapta yine şiiri anlama sorumluluğunu okuyucuya bırakmaya işaret eder ama sonrasında devam etmez: "Şiir tarzım böyle. Zor anlaşılırlık bu şiirlerin kendisinde olmalı. Ben bir amaçla yola çıkıyor değilim. Şu da sorulabilir, acaba zor anlaşılır şiirler mi var, yoksa zor anlayan şiir okuyucuları mı?" (Armağan, 2012: 72) diyerek şiir okurunun entelektüel bir birikime sahip olması gerektiğini savunur. Zarifoğlu'nun şiirlerinin anlaşılırlığına dair Mustafa Kurt'un şu tespiti önemlidir: Cahit Zarifoğlu, "gramatikal olarak birbirine bağlı, neden-sonuç ilişkilerini gözeten, tematik bir bütünlüğü aklî ve mantıkî ölçülerle inşa eden bir şiir dilinin peşinde değildir." (2018: 50).

Dağ imgesi, geçmişten günümüze hem dinî metinlerde hem de millî metinlerde çokça işlenmiştir. Bu yüzden de dağ, hem dinî hem de millî açıdan geniş bir kültürel alt alana yaslanır. İnananlar için Hz. Musa, Tur-i Sina Dağı'nda Tanrı'yla konuşmuştur. Hz. Muhammet, müşriklerden saklanmak için Sevr Dağı'ndaki mağaraya sığınmıştır. Eski Türklerde "dağlar, göller, ırmaklar hep canlı nesnelerdir. Takdis ettikleri Alaş, Tannau, Hangay, Altay Dağları, Abakan, Kem… yalnız coğrafi isimleri değil, fakat konuşan, duyan, evlenen, çoluk çocuk sahibi varlıklardır… ruh bizzat dağdır, dağ bizzat ruhtur." (İnan, 1995: 50-51). Dede Korkut öykülerinde de şaşırtıcı dağ betimlemeleri karşımıza çıkar.

Dağ, birçok anlam katmanının oluşmasında belirleyici bir rol yüklenmiştir. "Bütün kültürlerde yerden ayrı bir öğe olarak algılanır ve büyük bir saygı görür." (Özher Koç, 2011: 1127). Özellikle yalnızlığı, ihtişamı, yüceliği kendisini hemen belli eder.

2. Yücelik Göstergesi Olarak Dağ

Zarifoğlu'nun şiirlerinde dağ, genellikle "iyi olan, yüce olan, sığınılacak olanın ifadesidir." (Andı, 1999: 19). Bunun ötesinde şairin şiirlerinde geniş bir yekûn tutan 'dağ' olgusunun oldukça zengin imgesel göndermelerle not edildiğini söyleyebiliriz.

"Yedi Güzel Adam", hem adıyla hem de bahsettiği kişileri bir kimliğe kavuşturmadan yaptığı göndermelerle şiir vadisinde âdeta efsaneleşmiş bir şiirdir. Bu durum, şairin kapalı şiir tarzının da bir tezahürüdür. Şair, şiire farklı düzlemlerde yaptığı açılımlarla soyut bir boyut kazandırmıştır. Şiirin neye matuf olduğuna dair her söylence şiirin şöhretini arttırmış, adındaki farklı durumlara dair çağrışımlar da estetik bir değer olarak şiire kalıcılık kazanmıştır. Dağ imgesiyle sınırlı çalışmamızda şiirin genel tahliline daha fazla değinmeyeceğiz. Ancak, dağ imgesinin anlamsal genişliğine katkı amacıyla gerek görülmesi hâlinde genel tahliller de söz konusu olabilecektir.

Altı bölümden oluşan şiirde 'dağ' imgesi geniş bir yer tutar. Özellikle şiirin bir bölümü doğrudan dağ imgesiyle işlevseldir. Daha şiirin başında dağ, bir engelleyici unsur olarak karşımıza çıkar. "Yar"a kavuşma amacında olan şair, öncelikle dağları ya da engelleri aşmak zorundadır. Bu engeller, hem dağ kadar büyük ve hem de insan vücudunu dağlayarak hasar bırakacak derece etkilidir. "Dağ" ve "dağlanmak" kelimeleri arasında hem ses benzerliği hem de alegorik örtüşme, dağ imgesinin anlam değerini katlamakta ve dağın varoluş sebebinden kaynaklı ihtişamını somutlaştırmaktadır.

-Yar kurbanın olam
Dağlar önüme durmuş
Ki dağlanam (Yedi Güzel Adam -1, s. 9).

Dağlar, her daim insanların ve milletlerin kaderleri üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu, dağın fiziki varlığıyla ve belirleyici bir görselliğe sahip olmasıyla ilgilidir ve her durumda ciddiye alınması zorunlu bir duruma işaret eder. Bu yüzden de teşbihte her zaman benzetilen, bir başka ifadeyle, güçlü olmakla kendisini fark ettirir. Ona benzeyen, denk olan ciddiye alınması gereken bir rakiptir. Zarifoğlu, dağ ile benzerliğini bir yücelik göstergesi olarak ifade eder. Ya da yaşadığı ruh hâlini dağ ile ilişkilendirerek en uygun şekilde yansıtır. "Öyle bir tabiat vardı ki gövdemde" diyen şair, insandan ziyade dağın karakterine yakın olduğunu ifade etmiş olur. Şairin dağ ile ortak ritimleri paylaşma arzusu, örtük bir şekilde kendi yalnızlığına da göndermede bulunmaktadır.

Bir gün sapsarı kesildim
Öyle bir tabiat vardı ki gövdemde
İnsanları görmezdim bile yanından
Bir hava bulutu gibi geçerlerdi

İçimden
Gidip dağlara
Kafa tutmak gelirdi (Yedi Güzel Adam -4, s. 26).

"Yedi Güzel Adam" şiirinin beşinci bölümü doğrudan dağ imgesini odağa alarak kaleme alınmıştır. Yedi güzel adamdan birinin özelliği "dağ" görmesidir. Onun varlığı dağ görmesiyle anlam kazanır. Dağın varlığını fark etmek ve "gereğini bellemek" onun varlığının nişanesidir. Tam tersi durumunda, olan dağı görmeyen/ göremeyen kendi varlığının anlamını bile anlamaktan uzak olacak ve her şeye yabancı bir konumda kalacaktır.

Yedi Güzel Adam
Biri bir gün bir dağ gördü
Gereğini belledi (Yedi Güzel Adam -5, s. 27).

"Dağ gören", tıpkı dağ gibi duruşunun, varlığının, değerlerinin, anlam yüklediği kavramların kendisi için nelere mal olduğunun/ olacağının bilincindedir. Onun açısından yaşamın göstergelerinden olan ağacın varlığı önemli değildir. Ağacın, ağaçların varlığı ormanın varlığıyla helezonik bir ilişki oluştururken dağ için sadece özel bir düzleme göndermede bulunur. Çünkü dağ, kendisine bağımlı yaşayanla, varlığını kendisine borçlu olanla bütünlenmiştir. O, "gökle" muhataptır. Gök de tıpkı dağ gibi yücelikle ilişkilidir. Bu yüzden de dağın yüceliğine denktir. Dağ ve gök arasındaki tek yakınlık onların ihtişam ve büyüklükleridir. Aslında onlar, kendi bedensel varlıklarından çok daha fazla birbirlerinden uzaktırlar. Bu yüzden dağ, en az ihtişam ve büyüklüğü kadar yalnızdır.

Ki o dağ
Ağaçsız ve yalnız
Gökle alıp veriyordu
Rüzgârla ürperir gibi olurdu (s. 27).

Dağın ihtişamı, "böbürlenmemesi" büyüklüğü de gayretiyle ilişkilidir. O, gayret göstermiş ve varlığının anlam katmanlarında kendisine tanık olmak isteyenlere alçakgönüllülükle cevap vermiştir. Tüm bu durumlar, onun yüceliğinin göstergesi ve "başa kurulmasının" gerekçesidir.

Dağ bu
Serpilmiş atılmış yer kapmış
Başa kurulmuş. Böbürlenmeden iri kendiliğinden koca (s. 28).

Şiirin en dikkat çeken ritmik özelliği, çoğu birimin "dağ bu" şeklinde başlamasıdır. İki sözcük de tek heceden oluşmaktadır. Bu kısa sesler sayesinde dağın yüceliği belirginleşmiş, anlam doğrudan yine dağın ihtişamına yaslanmıştır. "Bu" sesindeki döngü, dağın yüceliğine senfonik bir ritim kazandırmıştır.

Dağın yüceliği sadece büyüklüğüyle ilgili değil şüphesiz. Her ne kadar o, merkezi yerler belki de kişiler arasında engel olarak dursa da aslında kendisiyle irtibatlı olguların odağındadır. Dolayısıyla medeniyetin gösterenlerinden yol, dağlar sayesinde ya da dağlar üzerinden uzar. Geçmişteki her uzayış bir adla, isimle varlık bulmuştur. Her isimlendirme de dağın yüceliğini pekiştirmiştir. Aşağıdaki birimde her ne kadar zamansal göndergeleri olan kimi sözcükler söz konusu edilmişse de asıl baskın olan ve döngüyü, dağ gibi, temsil eden "beslemek" sözcüğünden de söz etmeliyiz. "Dağ, devir, kervan, İpekyolu, zenci, deve" sözcüklerinin tamamı isimdir ve her birinin tarihsel bir art alanı vardır. Tüm bu sözcükleri tarihin potasında bir araya toplayan da işte bu "beslemek" sözcüğüdür denebilir. Yani beslenme, hayatın devamlılık kazanmasında ve insanlığın gelişim göstermesinde belirleyici bir rol yüklenmiştir. Tüm zorluklar "dağı yiyerek" söz öbeğiyle ifade edilmiştir.

Dağ bu
Devir, söz gelsin, kervan devri
Eteğinde İpekyolu zencefil yolu
Kara ve beyaz yolu zenci. Develer
İçerek karınlarından tüylerinden geçirerek
Dağı yiyerek. söz gelsin. Beslenirlerdi (s. 28).

Dağla bütünleşen ve "dağ gören" yedi güzel adamdan biri, dağdan çok şey öğrenmiştir. Dağı, fiziki varlığından ziyade, imgelerle kendisinde taşımaktadır. "Buyruğu dağa diyen" için dağ, en güvenli/ tek güvenli mekândır. Bu yüzden de dağ, onun için bir öğretmendir. "Dağdan buyrukla kente" inen "biri", modern yaşamın dayatmalarını reddetmekte ve doğal olana, bozulmamış olana yaslanmaktan başka bir arayışta değildir. Zira anlatıcıyı, "yârin kapısına" götürecek olan da işte bu yozlaşmamışlık hâlidir. Şüphesiz yozlaşmamışlık hâli de yüce yaradılışlı olmakla ilişkilidir.

Yedi adamdan bir dağ göreni
Buyruğu dağa diyeni
Dağdan buyrukla kente ineni
Suları yürüyerek geçeni
Çekip mavzerini çıkardı oyluk etinden
Durdu yarin kapısında (s. 32)

Şairin "Yedi Güzel Adam" adlı şiir kitabının son şiiri "…Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı" adını taşır. Şiir, oldukça veciz bir girişle başlar: "Gül kokuları çocukların kaburga kemiklerinden geliyor." (s. 89).

Oldukça uzun bir şiir olan "…Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı", şairin genel poetik duruşunu yansıtmaktadır. Özellikle şiirin son kısımlarında şairin babasıyla ilişkisine dair kimi örtük göndergeler söz konusudur. Cahit Zarifoğlu'nda baba imgesinin çok da olumlu bir karşılığı yoktur.

Dağ, âdeta tavan olan gökyüzünün yeryüzüne düşmesini engelleyen sütundur. "Dağ çöktü" deyişi, genellikle yaşanan hazin bir hadisenin yol açtığı olumsuz durumu ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu şiir açısından dağın engelleyici bir unsur olarak düşünülmesi mecazi anlamda gökyüzü ile yeryüzü arasındaki kavuşmanın ya da açığa çıkacak yıkımın engellenmesi olarak düşünülmektedir.

Ölüm gerçeği her zaman en trajik hadise olarak var olacaktır. Bu durum özellikle ebeveynler açısından çocuklarının ölümlerine tanıklıkları için söylenmiştir denebilir. Bu yüzden de şair, bir kurşunun yol açtığı ölüm karşısında "Ve dağ çöktü" demektedir. Yüceliğin aldığı darbeyi hep canlı tutacak bir imge söz konusudur.

Ama ancak sen
Vurulduktan sonra ve kurşun
Benden ayrıldı
Ve gittin
Ve dağ çöktü (s. 94).

3. Güzeller/ Güzellikler Mekânı

Dağlar, her ne kadar aşılamaz oluşlarıyla tarih sayfalarında yer almışlarsa da çoğu zaman sahip oldukları güzellikler itibariyle de vazgeçilmez olmuşlardır. Dağın hayat bahşeden yapısı, herhangi dengeleyici bir unsura ihtiyaç duymadan varlığın sürdürülmesine olanak tanımaktadır. "Ben Dirimle Doğrulurken" adlı şiirde dağların sahip olduğu güzellikler, "gelin" imgesi ile hayatın devamlılığının önemli göstereni olmak bakımından evrensel bir duyguya dönüşmüştür.

Cahit Zarifoğlu, dağ ve gelin kavramlarının çağrışım değerlerini anlamsal bir bütünlüğe ulaşmak için bir arada kullanır. Edebî metinlerde dağ, her zaman bulutlar yardımıyla gelin gibi süslenmiş olarak düşünülmüştür. Bu da dağın ihtişamının yanında estetik bir öğe olarak da düşünülebileceğinin yerine geçer. Aşağıdaki birimde dağ; zarif, endam, beğenmek, gelin gibi sözcüklerle oldukça sempatik bir tanık olarak karşımızdadır. Bu yolla ilk defa dağ, ele avuca sığan bir kimlik kazanmış olur. Metnin derin yapısına damga vuran da işte bu tezat durumdur. Dağın büyüklüğünün yol açtığı ihtişam, gelin zarafetiyle ilişkilendirilerek kontrol altında bir olguya dönüştürülmüştür.

Bu duruş en zarifi duruşların
Gidip endamlı dağlara
Beğendirmek için yeni gelinleri
O iklim kullandı hep
İnsanın en bilgelerini
Onlarla karşılanmak için baharda (s. 39).

Yine aynı şiirde dağ, yaşanan dünya hayatında insana en fazla merhamet gösteren varlık olan anne ile ilişkilendirilmiştir. Anne denilince hemen herkeste güzel bir çağrışım açığa çıkar. Anne, evlatlarına hem merhametini hem sevgisini cömertçe ihsan eder. Zaten evladın da sevgisinden emin olduğu tek varlık annesidir. Bu yüzden ikiyüzlülüğün bulaşmayacağı sevgi, bir annenin evlatlarına karşı sergilediği sevgidir dense abartılmış olmayacaktır. Cahit Zarifoğlu'nun hayatında annesinin önemli bir yeri vardır. Şair muhtemeldir ki bu gerçeklikten hareket ederek anne ve dağ olgusunu birbirine yaklaştırır. "Biz artık gitmeliyiz dağımıza anneciğim" diyen şair, her iki kelime için de sevgi göstergesi olan ekler kullanmıştır. Dağ, dış müdahalelere kapalı olmasından dolayı güvenlidir. Güvenliği bir üst form olarak bünyesinde taşıyan dağ, anne için de bir çağrı mekânıdır. Aşağıdaki birimde geçen "yorgun, savaş, ceset, ayakların dibi" gibi sözcükler, insanı oldukça olumsuz bir noktaya sürükleyen bir atmosfer var etmektedir. Şair, dağ ve anne sözcüklerine yaptığı müdahalelerle –sevgi anlamı katan eklerle- ilgili sözcüklerin oluşturduğu kasvetli atmosferi ortadan kaldırmış mutluluk, güzellik vadeden bir hüzün atmosferi inşa etmiştir.

'Biz artık gitmeliyiz dağımıza anneciğim
Yorgun geldim savaşmadım ama
Bir ceset gibi ayaklarının dibindeyim'
'Biz artık
Gitmeliyiz dağımıza' (s. 44).

"Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım" adlı şiir, Cahit Zarifoğlu'nun kadınlarla ilgili düşüncelerini yansıtan bir şiirdir. Kadının özellikle ve öncelikle 'analık' ve eş vasfı ön plandadır. Modern terminolojinin sınırlarının dışında kalan ve daha geleneksel anlam sarmalına sahip olan bu türden bir kadınlık anlayışı, Zarifoğlu şiirlerinin odağında yer alır. Zarifoğlu'nun şiirlerinde kadın konusu başka bir çalışmaya konu olabilecek nitelikte veriler sunmaktadır.

"Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım" adlı şiirde kadın ve dağ, aynı atmosferin tamamlayıcı unsurlarıdır. Dağ unsuru kadın kimliğinin tamamlayıcısı ya da kurgulanan dünyanın başat unsurudur. Kadın unsuru belirmeden dağlara methiye mahiyetinde mısralar karşımıza çıkar. Bu şiirde de dağın bir cazibe unsuru olmasında "şehirlerin" gölgesi kendisini ele verir. Her ne kadar dağlar, çile dolu bir yaşam vadetse de orada bozulan bir şey de yoktur. Orada her şey "dürüst" bir yaradılış sergiler. Bu yüzden şehirlerden dağlara bir davet söz konusudur. Dağ "ceylanlarla" doluyken şehirlerde "devler" vardır. Sadece bu tezat bile dağların tercih edilmesi için yeterli sebep olarak sunulmuştur.

Dağların bir diğer tercih sebebi de şüphesiz onun "hür" bir karakterde olmasıdır. Dadaloğlu da sırf bu yüzden 'ferman padişahın dağlar bizimdir' demiştir. Zarifoğlu da dağdaki insanın "hür" olmasını özellikle ön plana çıkarmaktadır.

- Düşünün
Dağların sivri döşlü bir ceylan
Ormanın kara ve bahtlardan korkan
(Vururken korkulsun vurulanın bahtından)
Bağrına öfkeli yürekler
Şehre yürüme devleri toplayan
(Dağlara gitmeli ağaçlara mağaralara ne zaman)
Düşünün yaylaları ağız'ları dürüst çiçekleri
Kırların hünerli hayvanlarını
insanı hür yatırıp hür kaldıran buğday hakikatını (s. 73).

Aynı şiirin ikinci bölümünde dağın insana sunduğu özgürlük duygusu reel bir zemine oturtulur. Özgürlüğün dağ ile özdeşleşmesi, dağın sunduğu rahat hareket etme şeklinde anlaşılır. Şair, kadınların kent yaşamındaki seyirlik rolüne atıfta bulunurcasına kadının dağda sadece kendi kendisi için seyirlik bir durumu söz konusu olduğunu ifade eder. Şairin bu yaklaşımı kadının cinsiyetinden dolayı 'öteki' olarak görüldüğü şeklindeki bir suçlama doğursa da bu, şairin çok da umurunda değildir. Şaire göre söz konusu durum, cinsiyetten ziyade şehir ölçekli bir düşünüş biçiminin kadına dayatılmasıdır ve bu da kadının sömürülmek için manipüle edilmesi durumunun sonucudur.

Dağda genç kadın
Güneşe gömleğini açtı
İncecik tüylü kabarcıklı tenini
Kalın bir dudak gezindi ve güneş

Dağın sağladığı özgürlük ortamının aksine "kentte" yaşayan "genç erkekler", bedenlerini sergilemek zorunda kaldıklarından "zehirli morarmış bir et" sahibidirler. Özellikle "kalın bir akrep" imgesi, doğaya has bir durumun mecazi olarak kentteki yaşamın içsel tarafına dair yansımasını vurgular. Dağ da insana en kutsal hak olan yaşama hakkını sonuna kadar kullanma imkânı sunan bir araçtır.

Kentte genç erkek
Geceye gömleğini açtı
İnce zehirli morarmış etini
Kalın bir akrep gezindi ve loşluk (s. 74).

Şiirin son bölümünde dağların insan ruhu üzerinde neden olduğu çağrışımlara dair ucu açık, yorumlanabilir ifadeler kullanılmıştır. Öncelikle dağların "dilsizliğine" dair bir vurgu dikkat çeker. Dağ, yalnızlığı imler bu yüzden çok

konuşmaz. Üzerindekilerden ziyade gökyüzüne yakındır, sırdaş olarak da içine kapanıktır. Bulunduğu coğrafyanın tartışmasız tek hâkimidir, bu yüzden gözü kendisiyle denk olanlardadır. Dağın başı da gökyüzüne bakar, konuşsa da mukimleri onu işitmeyecektir. Tüm bu olgular ve daha fazlasını da düşünmüş olan şair, "dağ konuşur" diyecektir. Hatta dağın konuştuğunu "hayır konuşmaz mı" biçiminde tersten bir okumayla teyit eder.

Dağları yokladınız mı dilsiz duranları
Bir de kulak kesilince
Dağ konuşur –Hayır konuşmaz mı (s. 85).

4. Tanrısala Yaklaştıran Yer

Her durumda benzetilen ya da güçlü pozisyonda olan dağ, tanrısal olan söz konusu olduğunda bu konumunu terk eder. Bu durum, dağın pozisyonundan ziyade tanrısal olanın gücünü imlemesi bakımından önemlidir. Şüphesiz tanrısal olan söz konusu olduğunda ilk akla gelen imgelerden biri de dağdır. Bu onun yücelik, ihtişam ve kalıcılıkla ilgili egemen bir çizgiye sahip olduğunu imler. Zarifoğlu, dağ ve Tanrı arasındaki bu ilişkiyi bize ontolojik bir gerçeklik olarak sunar. Tam da bu noktada dağın tüm kudretini bir tarafa bıraktığı, sorumluluğunu yerine getirdiği ve uysal bir kimliğe büründüğü görülür.

"Ben Dirimle Doğrulurken" adlı şiirde dağ, Tanrı karşısında herhangi bir nesnedir. O da her nesne gibi 'vazifesine' odaklanmıştır. Sınırları vardır. Tanrısal olanın bulunduğu fotoğrafta rolü özne değil nesnedir. Dağ; Tanrı, kuşluk vakti, melek gibi mistik göndergeleri olan kavramlara dâhil olarak varlığının doğal bir uzantısı olan rolünü kutsal bir amaca yaslamış olur.

Dağ kuşlukla uyanır -varsın uyansın-
Önce hafif bir uyku sisi
Tanrı evvelsiz sonrasız bir iklim gibi ordadır
Daim
Melek kanatlarında hava görünmez (s. 38).

Cahit Zarifoğlu şiirinde anlam her ne kadar kapalıysa da mistik göndergeler her durumda varlığını hissettirir. Seçilen her kelime, tanrısal olanın yüceliğine vurgu yapmakta, hizmet etmektedir. Şair, tezatlar üzerinden bir uyum arayışını bir üslup özelliği olarak belirginleştirir. Tanrının gücü, büyük ve ihtişamlı dağ ile açığa çıkarılmıştır. İnsan için, dağı yaratan tanrı artık ötesi olmayan bir gücün simgesidir. "Yaratmak" sözcüğü bu gücü görünür kılan; insanın Tanrı'ya teslim olması gerektiğini dikte eden temsili bir bellek görevi görür.

Tanrım bu dağları da sen yarattın
Bana kattın
Bir bir okşadım
Sema yapan kırları (Ben Dirimle Doğrulurken, s. 42).

Yukarıdaki birimde dikkat çeken bir başka unsur da yaratılış itibariyle insanın 'dağ'dan daha üstün olduğunun okurun zihnine kodlanmak istenmesidir. Tanrı tarafından yaratılmış olan dağların insana katılması öznenin insan olarak düşünülmesiyle ilgilidir. İnsanın dağ, sema, kır karşısındaki bu üstünlüğünün kaynağına dair okurda bir merak uyandırılmıştır. Allah, Kur'an-ı Kerim'de: "*Şüphesiz biz emaneti göklere, yere ve dağlara teklif ettik de onlar onu yüklenmek istemediler ondan çekindiler. Onu insan yüklendi. Çünkü o çok zalimdir, çok cahildir*." (Ahzâb, 72) ayetiyle insana sorumluluk yüklediğini belirtir. Dağ, yer ve göğün bu sorumluluktan kaçması insanın bu unsurlar karşısındaki üstün vasıflarına göndermede bulunur. Zira insan, akıl sahibi tek varlıktır. Bu ayırt edici özellik, insanın tanrısal olana daha yakın olmasının sonucudur. İnsan, Tanrı tarafından yaratılmış olan her nesneyi "okşayarak" Tanrı'nın temsilcisi pozisyonunu aşikâr etmiş, kanıksamış olur. Zarifoğlu, bu yolla insanın ancak tanrısal olana boyun eğerek kozmik yabancılık hissinden kurtulabileceğini düşünmekte/ düşündürmektedir.

Zarifoğlu'nun kentlerden kaçma arzusu, onun çocukluktan itibaren içinde bulunduğu ruh hâliyle ilgilidir. Kalabalıklara karışmaktan hoşlanmayan sanatçı, bu yüzden şiirlerinde yalnızlığı oldukça başarılı bir şekilde işlemiştir (Elmas, 1992: 161). Bu yalnızlık hâli onun, en azından şiirlerinde, doğaya, dağlara karşı bir yakınlık geliştirmesine kaynaklık etmiştir. Zarifoğlu, kentlerin aşkı belki de öldürdüğü düşüncesindedir. Muhtemeldir ki onun kentlere karşı oluşunun bir sebebi de kentlerin doğallığını yitirmesi, modernleşmesidir. Modernizmin, kent ölçeğinde, her şeyi birbirine benzetmesi ve bireyleri âdeta özgün ruhlardan soyutlaması aşka bakışı da etkiler. Oysaki Zarifoğlu, Fuzulî'nin: "Aşk imiş her ne var âlemde/ Gerisi bir kıyl ü kâl imiş ancak" (2015: 400) beytinde ifade ettiği aşkı, hayatın odağına alan bir medeniyetin temsilcisidir. Onun da tüm arayışı aşka dairdir. Ancak bu, "meleklerin", "hay huy"un dâhil olduğu aşkın bir yokluktur. İşte bu döngüde şair, içinde bulunduğu trajediyi dile getirmiştir. Kent, aşka düşman bir konumdadır ve bu durum da şairi olması gerekenden daha fazla dağa yaklaştırır. Bu yakınlık "dağımız" şeklinde iyelik ekiyle olabildiğince pekiştirilmiştir. Dağa yakınlık aslında kentin yol açtığı bir sonuçtur. Öncelikle dağ ve kent arasında sıkışan şair dağa sığınır. Dağda 'istikametten' ayrılmamak için de "yaradan"dan yolları aydınlık kılmasını diler.

Melekler kırmızı yanar
Kalbe tutuşan herşey kırmızıdır
Hele kalb hazırsa
"kentten" bir er kalkar - Onun eri
Kollar semayı deryayı korkularından
Yoksa aşk hemen kaçmak mıdır dağımıza

Söyleyelim ya hay ya huu
-Yolları aydınlık kıl yaradan (s. 43).

Sonuç

Genel anlamda şiirlerinin kapalı olduğunu söyleyebileceğimiz Cahit Zarifoğlu, özgün bir şair olarak edebiyat tarihindeki yerini almıştır. Kendisinden sonraki kuşaklar üzerinde belirgin bir etkisinden söz etmek de mümkündür. Onun şiirinin kaynakları; Allah, tasavvuf, hikmet, insan, aile, aşk, yalnızlık, geçmişe özlem, sevgi, şehadet, ölüm olarak sıralanabilir.

Cahit Zarifoğlu'nun şiirinin kapalı olması imge yoğunluğu sonucunu da doğurmuştur. Hatta imge onun şiirinin kurucu unsurudur. Şiirlerinde ağaç, çiçek, toprak, saç, cam, gemi, mızrak, taş, güneş, şehir, kent, ölü, et, güvercin, at, yılan, kartal, balık, deniz, karınca, akrep gibi daha birçok imgeye rastlamak mümkündür. Bu imgelerden önemli bir tanesi de dağdır. Dağ, sanatçının şiirlerinde genellikle olumlu bir imge olarak karşımıza çıkar.

Zarifoğlu, öncelikle dağı yüceliğin, temsili bir belleği olarak ele almıştır. Dağ, yüceliğe dair olumlu her durumun yansıtıcısıdır. Sevgiliye ulaşmada bir engel olarak bahsedilmişse de aslında aşığın sevgisinin büyüklüğü dağın büyüklüğü, yüceliği ile eşdeğerde olduğu mesajı verilmiştir. Zira 'dağ görmek' bile aşkın derecesini yansıtan bir durumdur. Dağ, konumu itibariyle âdeta her şeye hâkim bir padişah gibi şehirlerin bağlantı noktalarının merkezindedir. Onun ihtişamlı duruşu insanlara esenlik verir. İnsanın herhangi bir tereddüde kapılmadan kendisini güvende hissettiği bir mekân olan dağ, bu anlamda anneyle benzerdir. Sanatçı da dağ gibi güvenli mekânı anneyle paylaşmak ister.

Dağ, genel olarak insana özgür davranma ortamı sağlayan bir karakterdedir ve edebî metinlerde genellikle bu özelliğiyle imgeleştirilmiştir. Çünkü dağ, bağrında hiç kimseye muhtaç olmadan yaşayabilme imkânı sunar. Özgür davranmak, kötücül karakterlerden uzak yaşamak dağın özlem mekânına dönüşmesinin gerekçelerindendir. Sanatçı, kentleri ve kent yaşamını sevmez. Aslında sanatçının dağa özlem duymasının temel sebebi kentlere karşı, belki de modernizme karşı, ahlaki bir karşı duruş geliştirmesiyle ilgilidir. Zira o, modernizmin dayatmalarına karşı tüm yüceliği, ihtişamıyla dağı bir sığınak olarak görür.

Zarifoğlu'na göre dağ, ihtişamından dolayı Tanrı'nın yaratma gücünün simgesidir. Dağın yoldaşlık ettiği sözcükler mistik göndergeleri olanlardan seçilmiş ve bu yolla verilmek istenen mistik çağrı belli bir üst form kazanmıştır. Bu tutum, şairin imlediği seçkin şiir okuruna dair yaklaşımına matuftur.

Muhtemelen sanatçı dağı ölümsüzlüğün simgesi olarak düşünmüştür. Dağ, devasa gövdesiyle her zaman var olduğunu haykırmış, insan da âdeta onun bu ölümsüz karakteri karşısında hayranlığını gizleyememiştir. Tamamen imge

üzerinden bir şiir tarzı geliştiren Cahit Zarifoğlu, dağ imgesini oldukça geniş bir çerçevede ele alır ve kimi duyguları telkin etmede işlevsel kılar.

Her iyi şiir veya şair, iyi payesini almak için bazı niteliklerle ön plana çıkmak zorundadır. Etkileyici ve kalıcılığı sağlayan unsurlar içerikle, sunuşla, imgeyle, dille ve daha başka özelliklerle sağlanır. Cahit Zarifoğlu da Türk şiirinin iyi şairleri arasındaki yerini almıştır. Onun şiirlerinin ayırt edici özelliği kullandığı özgün imgelerdir. İlk dönem şiirlerindeki anlamın kapalı olduğunu bilen şair, şiirin estetik değerinin ve şiirdeki anlamın nitelikli okurla açığa çıkacağını düşünür. Bir başka ifadeyle hem şiirdeki estetik katman hem de şiirdeki anlam için okurdan birikim, kimi zaman da emek ister. Ancak o, sanat anlayışının son döneminde anlaşılır şiirler kaleme almıştır. Bununla beraber Zarifoğlu şiirlerinde şiir dili ile gündelik dil arasında hep bir fark göze çarpar. İşte bu fark, onun günümüzde de adından söz ettirmesine kaynaklık etmektedir.

KAYNAKÇA

Akça, Sibel (2017); *Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde İnsan ve Toplum*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ahi Evran Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.

Altaş, Şemsi (2018); *İmgenin Bakışı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Andı, Fatih; "Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Bir Kötülük Öğesi Olarak Yılan Sembolü", *İlmi Araştırmalar* 8, 1999, 9-24, İstanbul.

Armağan, Yalçın; "İmge"den "Anlam"a Cahit Zarifoğlu'nun Poetikası", *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 2012, C. 17 S. 32 (1), 57-73.

Berger, John (2011); *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul.

Elmas, Nazım (1992); *Cahit Zarifoğlu (Eserlerinin Tematik İncelemesi)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

Fuzulî. (2015); *Dîvan*. Mehmet Kanar (Haz.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

İnan, Abdulkadir (1995); *Tarihte ve Bugün Şamanizm,* Türk Tarih Kurumu, Ankara.

İnce, Özdemir (2011); *Şiir ve Gerçeklik*, İmge Kitabevi, Ankara.

Kur'an-ı Kerim Meâli. (2006); Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Kurt, Mustafa (2018); *Çağdaş Türk Şiirinde Modernizmin İmgeleri*, Çolpan Kitap, Ankara.

Özher Koç, Sema; "Fenomenolojik Açıdan Bir Türkü Çözümlemesi: 'Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık'". *Turkish Studies*, 2011, Volume 6/3 Summer, 1125-1132.

Şakar, Cemal (2007); Cahit Zarifoğlu: Daima Bir Başlangıç Vardır. *Hece Dergisi Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı*, S. 126/ 127/ 128, 43-47.

Yüce, Tuncay; "İmge ve İmgelem Olguları Çerçevesinde Görsel Sanatların Felsefe ile Olan Etkileşimi". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2013, C. 23, S. 2, 225-232.

Zarifoğlu, Cahit (2015); *Yedi Güzel Adam*, İnsan Yayınları, İstanbul.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ 2021 (S.23) c.9 / s.165-189

ZEKÂİ DEDE'YE AİT HİCAZKÂR MAKAMINDA BESTE FORMUNDA ESERLERİNİN MAKAM TAHLİLİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Dr. Öğr. Üyesi Ayçin ÖNER*

Öz: Dinî ve lâdini musiki alanında bestelediği birçok eserle Türk musikisi bestekârları içinde çok önemli bir yere sahip olan Zekâi Dede, yetiştirdiği öğrenciler aracılığı ile zengin bir repertuarın günümüze ulaşmasında köprü vazifesi üstlenmiştir. Eserlerinde klasik üslubun özelliklerini kuvvetli bir şekilde hissettiren Zekâi Dede, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'den sonra 19. yüzyılın en büyük bestekârı olarak kabul edilebilir. Başlangıçtan günümüze kadar klasik musikide hicazkâr makamını en çok kullanan ve takım besteleyen önemli bir bestekârdır. Bu amaçla; Zekâi Dede'nin hicazkâr makamında, beste formundaki eserlerine ait notalar bilgisayar ortamına aktarılmış, makam tahlilinde eser zemin, terennüm ve meyan olmak üzere bölümlere ayrılarak ele alınmıştır. Çalışma neticesinde "beste" formunda eserlerinin içerisindeki ezgi hareketleri, çeşniler, dörtlüler ve beşliler Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi göz önünde bulundurularak tahlil edilmiş, bestekârın hicazkâr makamında kullandığı, ezgi hareketleri ve ses alanları gösterilmiştir. Araştırmanın evreni Zekâi Dede, örneklemi ise Zekâi Dede'nin hicazkâr makamında ve beste formunda eserleridir. Zekâi Dede Efendi'nin hicazkâr makamında ve beste formunda eserlerin, ezgi hareketlerinin ve çeşnilerin zenginliğinin Zekâi Dede'nin musiki ve nazari anlayışındaki derinlikten kaynaklandığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zekâi Dede, makam tahlili, Türk müziği, beste formu.

A STUDY ON MAQAM ANALYSIS OF COMPOSITIONS OF BESTE FORMS IN HİCAZKÂR MAQAM BELONGING TO ZEKÂİ DEDE

Abstract: Zekâi Dede, who has a very important place among the Turkish music composers with his many works that he composed in his field of religion and Ladi music, has served as a bridge in reaching a rich repertoire through his students. Zekâi Dede, who strongly emphasizes the characteristics of the classical style in his works, can be considered as the greatest composer of the 19th century after Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi. It is an important composer who uses the hicazkâr makam most in classical music and composes a team from the beginning until today. For this purpose; The notes of Zekâi Dede's compositions in the form of the composition in the hicazkâr maqam were transferred to the computer environment, and in the analysis of the maqam, the work was divided into sections as floor, chant and licorice. As a result of the study, the melody movements, the condiments, the quadruples and the quintets in the works in the form of "Composition" have been analyzed by considering the sound system of Arel-Ezgi-Uzdilek, and the melodic movements used by the composer in the hicazkâr maqam have been tabulated.

ORCID ID : 0000-0002-8506-0998
DOI : 10.31126: akrajournal.781879
Geliş tarihi : 17 Ağustos 2020 / Kabul tarihi: 26 Kasım 2020
*Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı / Ses Eğitimi Bölümü.

The universe of the research is Zekâi Dede, and the sample is Zekâi Dede's works in composition of hicazkâr. It was concluded that the richness of Zekâi Dede Efendi's composition and compo sition in the hicazkâr maqam was caused by the depth of Zekâi Dede's musical and narrative understanding.

Key Words: Zekâi Dede, maqam analysis, Turkish music, form.

1. Giriş

Türk musikisi klasik dönem bestekârlarının en son temsilcisi olarak atfedilen Zekâi Dede Efendi, klasik tavra olan bağlılığı ile kendisinden sonra gelen nesillere yol gösterici rol oynamıştır. Zekâi Dede'nin üslubu Dede Efendi tavrı olarak adlandırılan üslupla aynı olmasının yanında, Dede Efendinin tavrına kendinden birtakım özellikler ve yenilikler katmıştır (Yektâ, 2000: 50). Zekâi Dede Efendi, fevkalade büyük kabiliyeti ile klasik Türk musikisinin önde gelen isimlerinden sayılır. Klasik Türk musikisi eserlerinin günümüze ulaşmasında Zekâi Dede'nin çok büyük rolü olmuştur (Aksüt, 1993: 216).

Klasik Türk musikisinin önemli temsilcilerinden biri olan Zekâi Dede, 1824 yılında İstanbul'da doğdu. Babası İmam Süleyman Efendi annesi Ziynet Hanım'dır. Zekâi Dede, babasının hocalık yaptığı okulda hat sanatı öğrenmeye başladı. Büyük bestekâr, Eyyûbi Mehmet Bey ve Kazasker Mustafa İzzet Efendi ile musiki alanında çalışmalar yaptı. Musikide çok ilerleyen Zekâi Dede Efendi, ilahi ve şarkılar bestelemeye başladı. Sonrasında Hammamizâde İsmail Dede Efendi ile tanışması ile büyük bestekâr ile meşk etme fırsatına sahip oldu (Ak, 2007:115).

Geniş bir form çerçevesinde bestelediği eserlerindeki makam zenginliği onun özelliklerindendir. Eserlerinde güfte, usul ve melodi zenginliği ortaya koyduğu ifade gücü hemen dikkati çeker. Hicazkâr makamına yeni bir hareket ve seyir kazandırmış, az kullanılan bazı makamların yanı sıra buselik ve kürdi seyirle karar eden birleşik makamlardan çok sayıda beste yapmıştır. Zekâi Dede Efendi, İsmail Dede Efendi'nin musiki yolunda açtığı çığır, kendinden birtakım yenilikler ve özellikler katmıştır. Hicazkâr yürük semai ile ferahnak makamındaki beste, tam anlamıyla klasik form anlayışı ile bestelenmiştir. Zekâi Dede'nin bestecilik üslubunda Dede Efendi tavrının etkileri olmakla birlikte, o bu tavır ve üsluba bir takım yenilikler ve özellikler katmak amacıyla klasik okulun oluşmasında en son rolü oynamış ve son temsilcisi olmuştur. Zekâi Dede, eser zenginliği açısından hocası Dede Efendi'den sonra çok önemli bir yer sahiptir. Çeşitli makam ve usullerde ayin, nakış, ilahi, durak, kâr, beste, şarkı gibi yüzlerce eser bestelemiştir (www.islam ansiklopedisi: 20.03.2020).

Bu araştırmanın amacı, klasik Türk müziğinin 19.yy'daki büyük bes bestekârı, Zekâi Dede Efendi'nin hicazkâr makamında, beste formundaki

eserlerini, ezgilerdeki seyir özellikleri ve ses alanı olarak inceleyerek makam tahlili yapmaktır. Araştırma Türk müziğinin önemli ve büyük bestekârı olan Zekâi Dede'nin hicazkâr makamını işleme ve uygulama biçiminin anlaşılması açısından önemli görülmektedir. Bu çalışma Zekâi Dede Efendi' ye ait hicazkâr makamında beste formunda dört eser ile sınırlandırılmıştır.

Musikide, eserler kuruluş ve yapı özelliklerine göre, tasnif edilir. Türk müziği tarihinde eserlerin besteleniş biçimlerinin bilinmesi önemlidir. Din dışı bir form olan "beste formu" geniş kapsamlı bir müzik eseridir.

Beste Formu: Beste kelimesinin Türkçe anlamı "bağlanmış" demektir. Beste klasik Türk müziğinde, büyük formdaki eserler içinde "kâr" dan sonra gelen bir formdur. İcra edilen makamın içinde kâr formu yoksa peşrevden sonra ilk olarak beste gelir. Beste formundaki eserlerin gütteleri gazel olarak yazılmış divan edebiyatı şiirlerden seçilmiş dört mısradan oluşan, çoğunlukla ikaî ve lafzi terennümlerle ortaya konulmuş büyük usullerle ölçülen bir anlatım şeklidir (Yavaşça, 2002: 474).

Murabba Beste: Murabba besteler dört mısralı olduğu için eşkenar dörtgen anlamında murabba adını alır. Bu tür besteler dört haneden oluşur. Her hanenin sonunda terennüm adı verilen bölüm vardır. Sayısı az olsa da terennümü olmayan bestelere de rastlanmaktadır. Bu durumda murabba besteleri terennümlü ve terennümsüz olarak ikiye ayırmak mümkündür (Yavaşça, 2002: 475).

Nakış Beste: Bu tür bestelerin oluşumu genelde iki hanedir. Birinci hanede şiirin bir ve ikinci mısralarına bağlı olan terennüm yer alır. İkinci hanede ise üçüncü ve dördüncü mısralar terennüme bağlanarak karara gider. Bu tarzda genel olarak mısralar kısa, terennümler süslü ve uzundur. Bazı nakış bestelerde iki mısra ile yetinilir. Birinci mısradan sonra uzun ve bir terennüm yer alır. Meyan hanede ise ikinci mısra gelir, sonrasında karara bağlanan bir terennüm gelir (Yavaşça, 2002: 489). Terennüm iki mısranın ardından geliyorsa ve lafzi terennüm şeklinde ise, bu çeşit bestelere *nakış beste* denir (Özkan, 2003: 240).

Problem Cümlesi

19. yüzyılın büyük bestekârı Hoca Zekâi Dede Efendi'nin hicazkâr makamında, beste formundaki eserleri, makam işlenişi bakımından hangi özellikleri taşımaktadır?

Alt Problemler

1. Zekâi Dede'ye ait hicazkâr makamında beste formundaki eserlerde, ezgiler nasıl bir seyir özelliğine sahiptir?

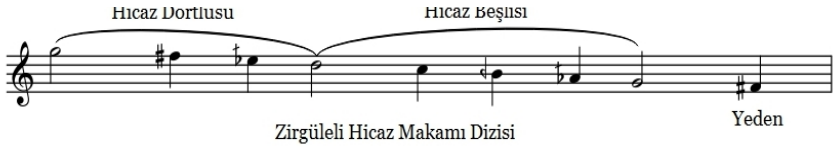
2. Zekâi Dede'ye ait eserlerde hicazkâr makamı ses alanı ve dizileri nasıldır?

2. Yöntem

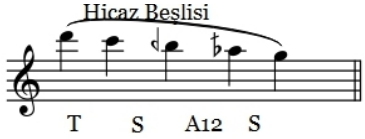
Zekâi Dede'nin hayatı ve beste formundan kısaca bahsedildikten sonra, hicazkâr makamı hakkında nazarî bilgi verilmiş daha sonra hicazkâr bestelerin

makam tahliline geçilmiştir. Makam tahlili bugün kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre yapılmıştır. Makam analizinde bestekâr dörtlülerin ve beşlilerin ihtiva ettiği notaların tümünü kullanmışsa dörtlü veya beşli terimi kullanılmıştır, buna karşın, bu dörtlü ve beşlilerin ihtiva ettiği notaların bir kısmını kullanmış ise çeşni olarak ifade edilmiştir. Tahlili yapılan hicazkâr bestelerin notaları TRT ve Kültür Bakanlığı nota arşivinden elde edildikten sonra, mus2 programıyla yeniden yazılmıştır. Makam tahlilinde eser bölümlere ayrılarak ele alınmıştır. Makam tahlili yapılırken eserler kendi içinde zemin, meyan ve terennüm olarak bölümlere ayrılmıştır. Makamın nazari olarak tahlil edilmesinde kaynak tarama ve tahlil yöntemi kullanılmış, nazariyat kitaplarından, nota arşivlerinden faydalanılmıştır.

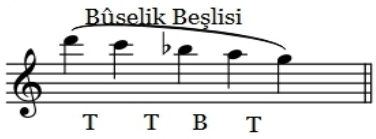
Hicazkâr Makamı



Şekil. 1



Şekil. 2



Şekil. 3

Hicazkâr Makamı Dizileri

Makamın Dizisi ve Seyri: Yerinde inici zirgüleli hicaz makamı dizisi ile gerdaniye perdesindeki hicaz ve buselik beşlilerinin birleşmesinden meydana gelmektedir. Hicazkâr makamın durağı rast perdesidir. Makamın birinci derecede güçlüsü gerdaniye perdesi, ikinci derecede güçlüsü neva perdesidir. Yedeni ise Irak perdesidir. Donanımında si koma bemolü (segâh), mi bakiye bemolü (hisar)'la bakiye bemolü (zirgüle) fa bakiye diyezi (eviç) yazılmaktadır. Bunun dışındaki değiştirici işaretler eser içinde gösterilmektedir. Geniş bir ses alanına sahip olan hicazkâr makamı için ayrıca bir genişleme bölgesi yoktur. Gerdaniye perdesinde buselik beşlisi ve hicaz dörtlüsü, acem ve çargâh perdelerinde nikriz beşlisi, neva perdesinde kürdi dörtlüsü, segâh perdesinde hüzzam beşlisi makamın en önemli asma karar perdelerindendir. Hicazkâr makamının seyrine baktığımız zaman inici bir makam olduğu görülmektedir. Makamın birinci derece güçlüsü gerdaniye perdesi civarından seyre başlanır. Gerdaniye

perdesinde buselik beşlisi ve hicaz dörtlüsü seslerinde gezinildikten sonra gerdaniye perdesinde yarım karar verilir. Makamda kullanılan asma karar perdeleri ve zirgüleli hicaz makamı seyrinden sonra bu seyirle çoğunlukla yedenli tam karar yapılır (Kaçar 2012: 312-313).

3. Bulgular ve Yorumlar

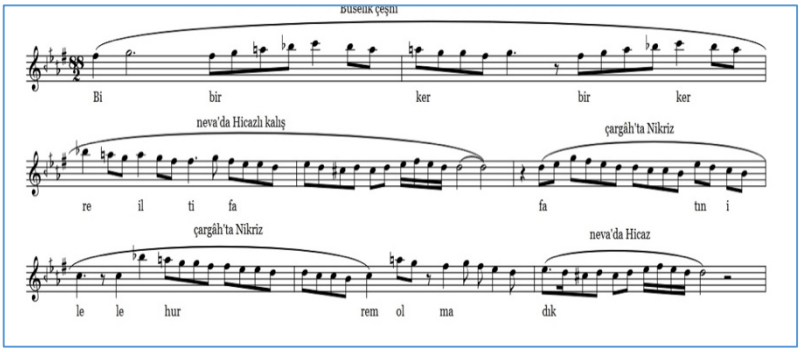
Zekâi Dede Efendi'nin beste formundaki hicazkâr eserlerin ezgi ve seyir özellikleri aşağıdaki şekilde tahlil edilmiştir.

3.1. Beste: "*Bir kerre iltifâtın ile hurrem olmadık*"

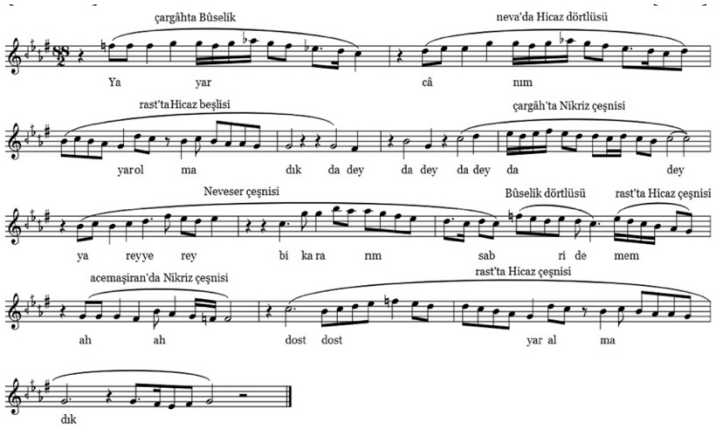
Birinci Bölüm (Zemin) Makam Tahlili

HİCAZKÂR BESTE

Bir kerre iltifâtın ile hurrem olmadık



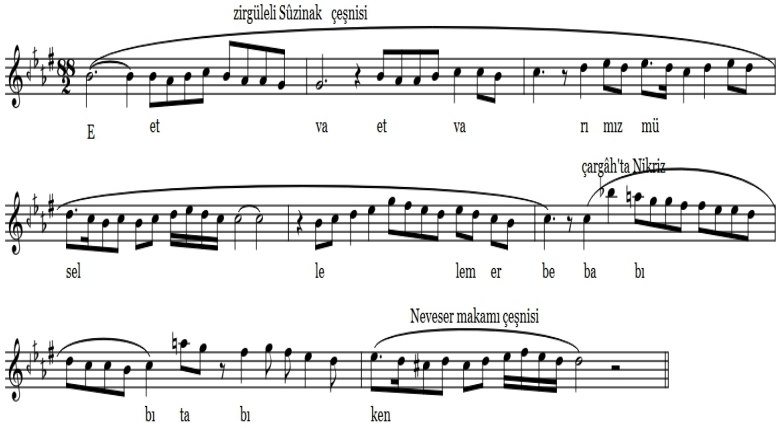
Eserin zemin bölümüne tiz durak gerdaniye perdesinde buselik çeşnisi ile başlanmış, hicazkâr makamının ikinci derece güçlüsü olan neva perdesinde nevada hicazlı kalış yapılmıştır. Çargâhta nikriz çeşnisi kullanılarak esere devam edilmiş, nevada hicaz ile asma kalış yapılmıştır.



İkinci Bölüm (terennüm) Makam Tahlili

Eserin terennüm bölümüne asma karar perdelerinden biri olan acem perdesi civarından başlanmış ve sıkça kullanılarak, çargâhta buselik çeşnisi gösterilmiştir. Sonraki ölçülerde nevada hicaz dörtlüsü, rastta hicaz beşlisi ve çargâhta nikriz çeşnisi kullanılmış, neveser makamı çeşnisi gösterildikten sonra, rast perdesinde hicaz çeşnisi yapılmış, acemaşiranda nikriz çeşnisi ve rastta hicaz çeşnisi gösterilerek karara gelinmiştir.

Üçüncü Bölüm (meyan) Makam Tahlili

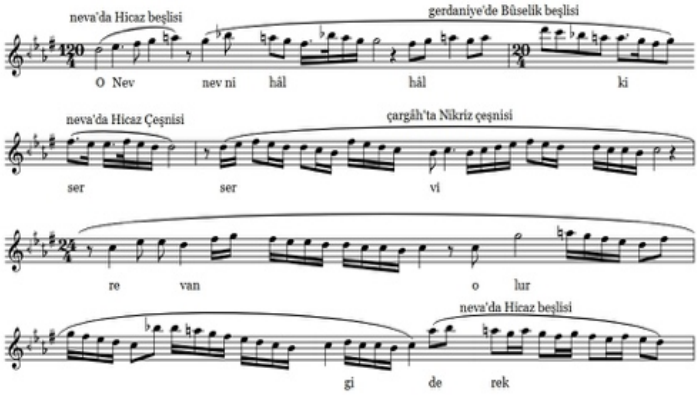


Eserin meyan bölümünde zirgüleli suzinak çeşnisi yapılmış, çargâhta nikriz çeşnisi gösterilip, neveser geçki ile asma kalış yapılmıştır.

3.2. Beste: "*O nev nihâl ki serv-i revân olur giderek*"

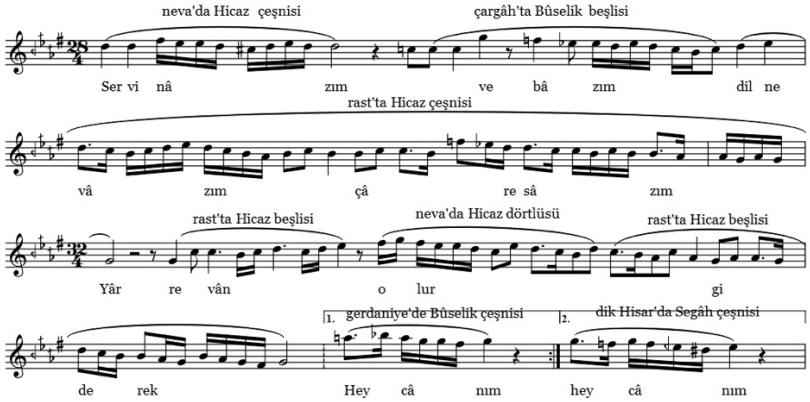
Birinci Bölüm(zemin) Makam Tahlili

O NEV NİHÂL Kİ SERV-İ REVÂN OLUR GİDEREK



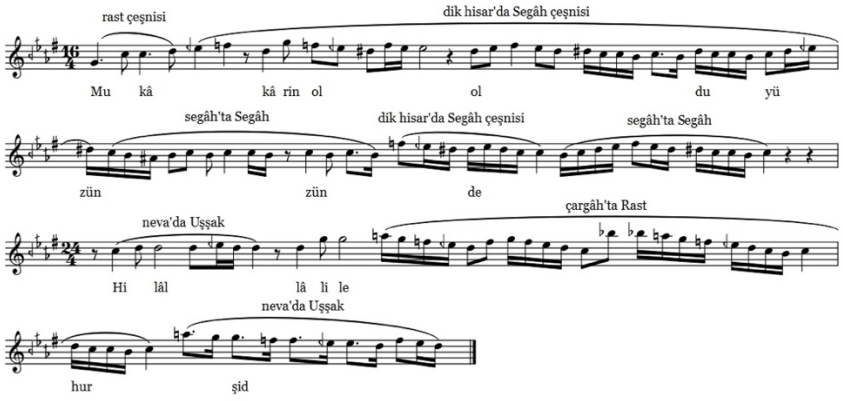
Eserin zemin bölümüne neva perdesi civarından seyre başlanmış, nevada hicaz beşlisi yapılmış, ardından makamın güçlüsü olan gerdaniyede buselik beşlisi gösterilerek, ikinci derece güçlü olan neva perdesinde hicaz çeşnisi gösterilmiştir. Çargâhta nikriz çeşnisi kullanılmış nevada hicaz beşlisi ile asma kalış yapılmıştır.

İkinci Bölüm (terennüm) Makam Tahlili



Eserin terennüm bölümüne nevada hicaz çeşnisi gösterilerek başlanmış, çargâhta buselik çeşnisi ile devam edilmiş, rastta hicaz çeşnisi gösterilmiş, sonrasında rastta hicaz beşlisi, nevada hicaz dörtlüsü ve rastta hicaz beşlisi kullanılmış, dik hisarda segâh çeşnisi ile meyan verilmiştir.

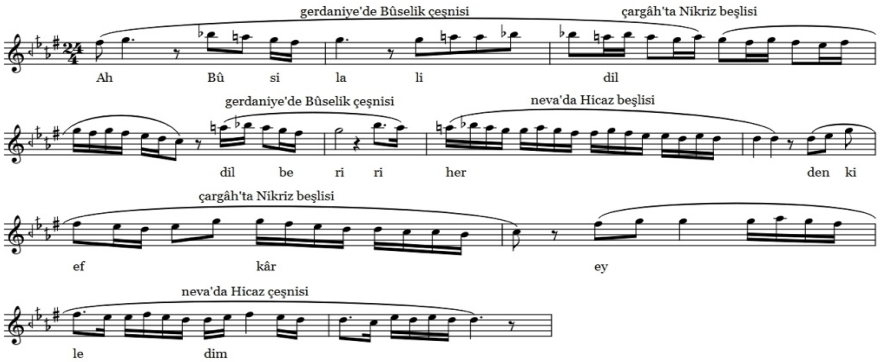
Üçüncü Bölüm (meyan makam) Tahlili



Eserin meyan bölümüne rast çeşnisi ile giriş yapılmış, dik hisarda segâh çeşnisi gösterilerek, segâh perdesinde segâh yapılmış, ardından sırasıyla, dik hisarda segâh çeşnisi, segâhta segâh nevada uşşak, çargâhta rast ile devam edilmiş nevada uşşak gösterilerek meyan bölümü tamamlanmıştır.

3. 3. Beste: "*Bûs-i lâl-i dilberi her dem ki efkâr eyledim*" Birinci Bölüm (zemin) Makam Tahlili

BÛS-İ LÂL-İ DİLBERİ HER DEM Kİ EVKÂR EYLEDİM

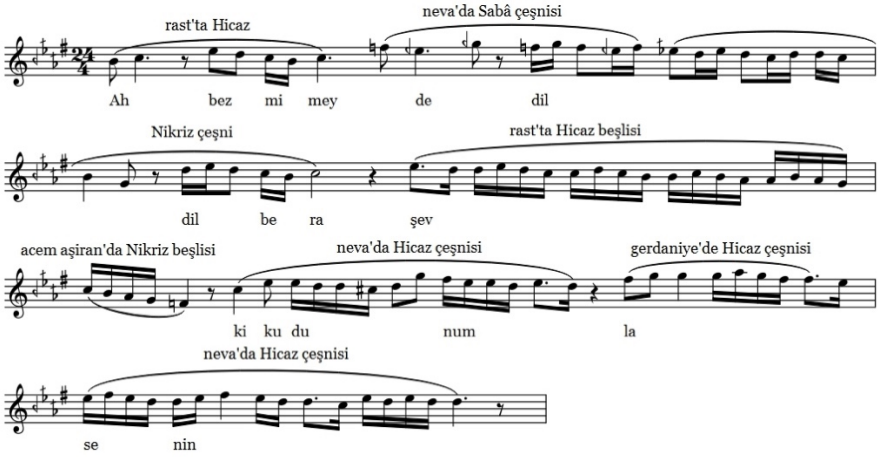


Birinci derce güçlü perdesi olan gerdaniye perdesinde buselik beşlisi ile esere başlanmıştır. Çargâhta nikriz beşlisi gösterilmiş, tekrar tiz durak gerdaniye ve nevada hicaz beşlisi, çargâhta nikriz beşlisi kullanıldıktan sonra, nevada hicaz çeşnisi işle eserin zemin bölümü bitirilmiştir.

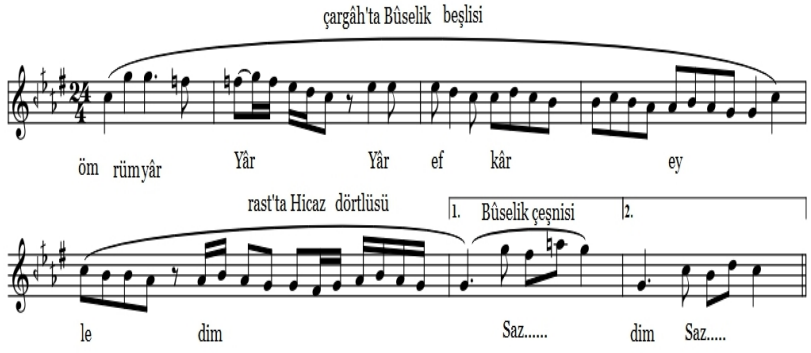
İkinci Bölüm (terennüm) Makam Tahlili

Eserin terennüm bölümünde çargâhta buselik kalıbıyla başlanmış, rastta hicaz dörtlüsü ile devam edilip, ardından buselik çeşnisi kullanılmıştır.

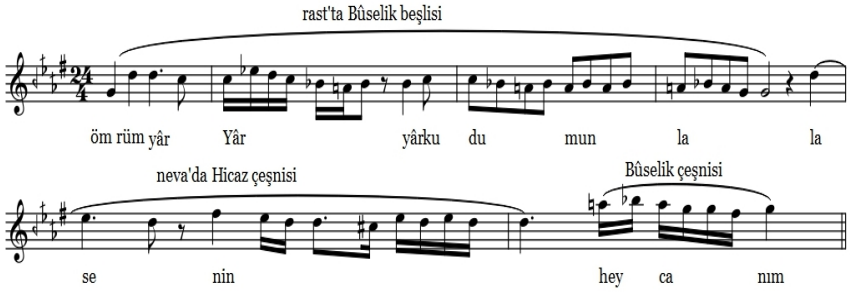
Üçüncü Bölüm (meyan) Makam Tahlili



Eserin meyan bölümüne, rastta hicaz çeşnisi ile başlanmış, ikinci derece güçlüsü olan neva perdesinde saba çeşnisi, makamın asma karar perdesi olan çargah perdesinde nikriz çeşni ile devam edilmiş, rastta hicaz beşlisi kullanıldıktan sonra, acem aşiranda nikriz beşlisi gösterilip, nevada ve gerdaniyede hicaz çeşnileri kullanılarak meyan bölümü bitirilmiştir.



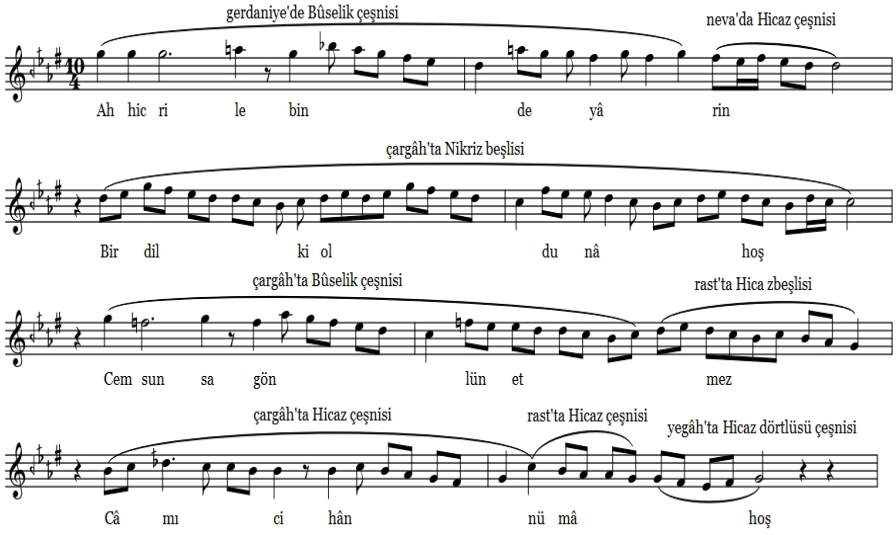
Dördüncü Bölüm (terennüm 2) Makam Tahlili



İkinci terennüm bölümünde rast perdesinde buselik beşlisi ile başlanıp, ikinci derece güçlü olan neva perdesinde hicaz çeşnisi kullanılıp, buselik çeşni ile terennüm bölümü bitirilmiştir.

3.4. Beste: "*Hicr-i lebinde yârin bir dil ki oldu nahoş*"
Birinci bölüm (zemin) makam tahlili

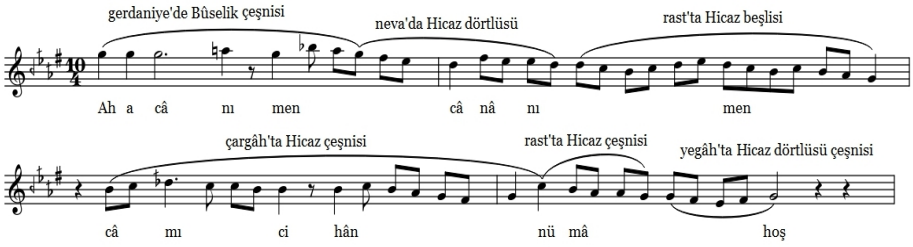
HİCR-İ LEBİNDE YÂRİN BİR DİL Kİ OLDU NAHOŞ



Esere birinci derece güçlü perdesi olan gerdâniyede buselik ve ardından neva da hicaz çeşnisi ile başlanmış, diğer ölçülerde çargâhta nikriz ve buselik çeşnileri ile devam edip, rastta hicaz beşlisi kıllanıldıktan sonra, makamın

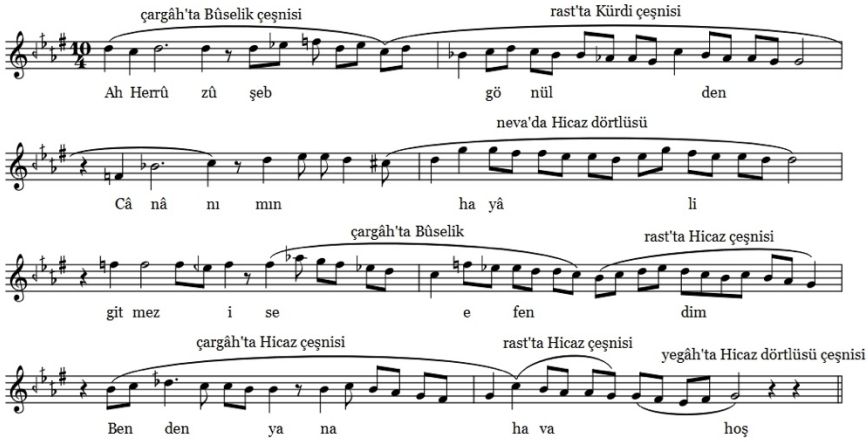
asma karar perdelerinden olan çargâhta hicaz, rastta hicaz çeşnileri kullanılmış ve yegâhta hicaz dörtlüsü çeşnisi inilerek zemin bölümü bitirilmiştir.

İkinci Bölüm (terennüm) Makam Tahlili



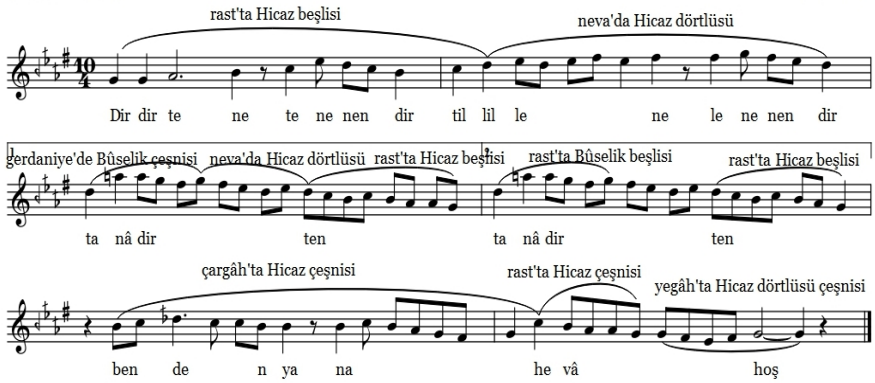
Terennüm bölümü gerdaniyede buselik çeşnisi ile başlayıp, ikinci derece güçlüsü olan nevada, hicaz dörtlüsü ve ardından rastta hicaz beşlisi kullanılıp, çargâhta hicaz çeşnisi kullandıktan sonra, rastta hicaz çeşnisi gösterilip, yegâhta hicaz dörtlüsü ile inilmiştir.

Üçüncü Bölüm (meyan) Makam Tahlili



Eserin meyan bölümüne çargâhta buselik gösterildikten sonra, rastta kürdi çeşnisi kullanılıp nevada hicaz dörtlüsü ile asma kalış yapılmıştır. Acemaşiran perdesi ile giriş yapılıp çargâhta buselik ve rastta hicaz çeşnileri kullanılıp, çargâhta ve rastta hicaz gösterilip, yegâhta hicaz dörtlüsü çeşnisi ile karara iniş yapılmıştır.

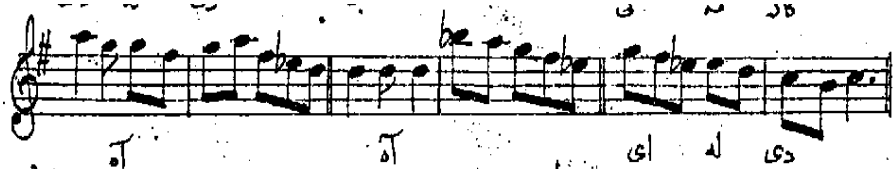
Dördüncü Bölüm (terennüm 2) Makam Tahlili



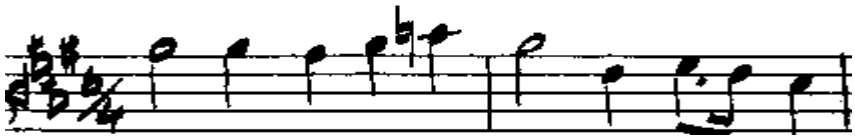
İkinci terennüm kısmında, rastta hicaz beşlisi ile başlayıp, nevada hicaz dörtlüsü ile asma kalış yapılmıştır. Gerdaniyede buselik çeşnisi, nevada hicaz dörtlüsü ve rastta hicaz ve buselik beşlisi gösterilip, çargâhta ve rastta hicaz çeşnileri gösterildikten sonra hicaz dörtlüsü ile karara gelinmiştir.

Zekâi Dede'ye ait hicazkâr makamında beste formunda bestelemiş olduğu eserlerde ezgiler nasıl bir seyir özelliğine sahiptir? Alt probleminde;

Zekâi Dede'nin hicazkâr makamında beste formunda eserlerinin makam tahlilinde elde edilen bulgularda; eserlerin zemin bölümlerinde, çargâhta nikriz, nevada hicaz ve gerdaniyede buselik dörtlü ve beşlilerinin kullanıldığını görmekteyiz. Çargâh perdesinde rastlı, hicazlı ve nikrizli dörtlü ve beşlilerin sık kullanılması makamın birinci derece güçlüsü olan gerdaniye ve ikinci derece güçlüsü olan neva perdeleri dışında, çargâh perdesinde de asma kalışlar yapıldığını göstermektedir.



Zekâi Dede'nin hocası Delâllzâde'nin hicazkâr eserinde de bulunan bu ezgi hareketleri ve çargâhta kullandığı asma kalış, Zekâi Dede'nin hocası Dellâlzâde'den etkilenmiş olabileceğini düşündürmektedir.



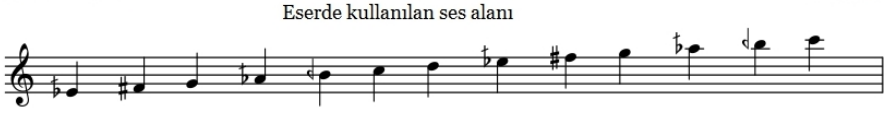
Zekâi Dede'nin öğrencilerinden Muallim İsmail Hakkı Bey'e ait "*Kalbi mecruhâ haber verme sakın*" hicazkâr yürük semaide giriş kısmında kullanılan ezginin yine çargâhlı kalış ve nikriz çeşnisi kullanması, kendisinden sonra gelen bestekârları etkilemiş olabileceğini göstermektedir.

Eserlerin terennüm bölümlerinde, nevada ve rastta hicazı sıklıkla gösterdiğini görmekteyiz. Beste formunda eserlerinde bu dörtlü ve beşlilerin kullanılması, Zekâi Dede'nin makamı işlerken hissettiği ezgi hareketlerinin bir yansıması olabileceği düşünülmektedir.

Eserlerin meyan bölümünde, zirgüleli suzinak, neveser, segâh, nevada saba gibi makam geçkilerin kullanıldığı görülmektedir. Bu ezgi hareketleri hicazkâr makamının bugünkü seyir anlayışından farklılık göstermektedir. Bu durum hicazkâr makamına Zekâi Dede'nin kazandırdığı seyir zenginliği olarak düşünülmektedir

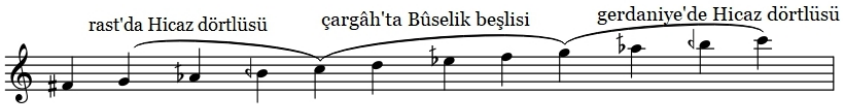
2. Zekâi Dede'ye ait eserlerde hicazkâr makamı ses alanı ve dizileri nasıldır? Alt probleminde;

"Bir kerre iltifâtın ile hurrem olmadık"



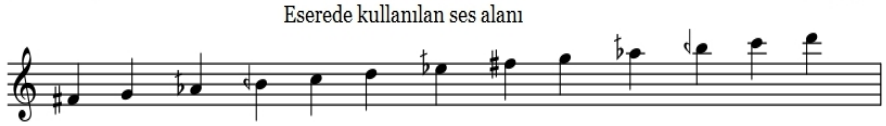
Kaba Hisar- Tiz Çargâh aralığı

Eserde kullanılan Dizi



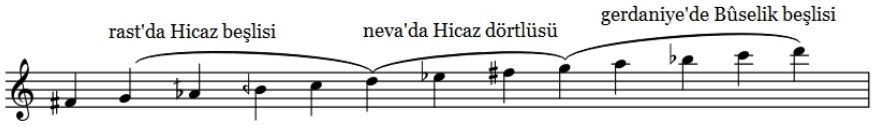
Özkan'a göre; eserin zemin bölümüne tiz durak gerdaniye perdesinde buselik çeşnisi ile başlanmış, hicazkâr makamının ikinci derece güçlüsü olan neva perdesinde nevada hicazlı kalış yapılmıştır. Çargâhta nikriz çeşnisi kullanılarak esere devam edilmiş, nevada hicaz ile asma kalış yapılmıştır (Özkan, 2003: 242).

"*O nev nihâl ki serv-i revân olur giderek*"



Irak- Tiz Neva aralığı

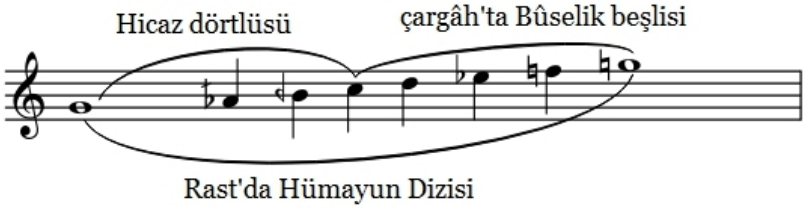
Eserde kullanılan dizi



Özkan'a göre; eserde kullanılan çeşniler, dizinin üst tarafını meydana getiren neva perdesi üzerindeki hicaz dörtlüsü, tiz durak gerdaniye perdesi üzerine bir buselik beşlisi ilavesiyle nevada hümayun dizisi hâlinde uzatılmıştır (Özkan, 2003: 241).

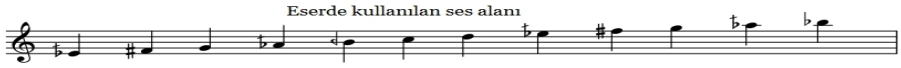
"*Bûs-i lâl-ı dilberi her dem ki efkâr eyledim"*

Acem Aşiran-Sünbüle Aralığı

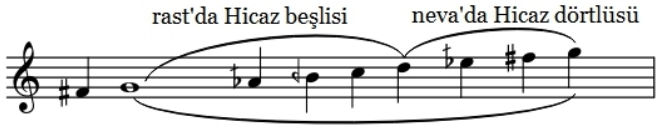


Özkan'a göre; Durak perdesi üzerinde bulunan zirguleli hicaz dizisi çargâh perdesine bir buselik beşlisi getirilerek Rast perdesinde hümayun dizisi hâlini alır (Özkan, 2003: 241).

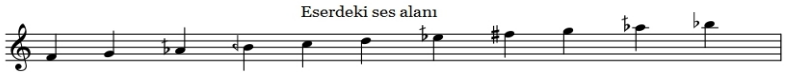
"*Hicr-i lebinde yârin bir dil ki oldu nahoş*"



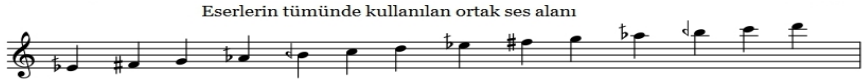
Kaba Hisar-Sünbüle Aralığı



yerinde Hicazkâr makamı dizisi



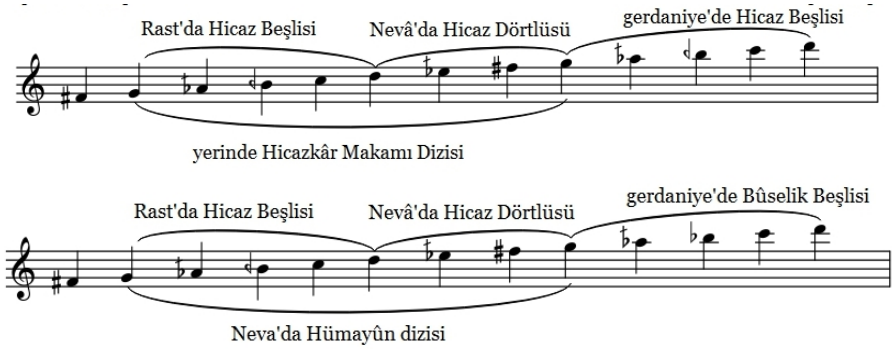
Özkan'a göre; zirguleli hicaz makamı dizisinin, rast perdesindeki inici şeddidir. Yani pest tarafta bir hicaz beşlisine, tiz tarafta bir hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir (Özkan, 2003: 240).



Kaba Hisar- Tiz Neva Aralığı

Eserlerde kullanılan ses alanına ve bakıldığında, kaba hisar perdesinden, tiz nevaya kadar geniş bir ses aralığını Zekâi Dede Efendi'nin eserlerinde kullandığı görülmektedir.

Eserlerde kullanılan çeşnilerden oluşan ortak dizi



Hoca Zekâi Dede Efendi, inici bir makam olan hicazkâr makamında, rastta hicaz ve nevada hicaz dörtlüsü ile oluşan yerinde hicazkâr makamı dizisine gerdaniye perdesi üzerinde gerdaniyede hicaz beşlisi ve gerdaniyede buselik beşlisini sıkça kullanmıştır. Bu genişleme Zekâi Dede'nin makama kazandırdığı yeni bir renk olarak düşünülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Zekâi Dede Efendi'nin, hicazkâr makamında beste formunda bestelediği dört eser, seyir özellikleri bakımından incelendiğinde; kullanmış olduğu hicazkâr makamının, seyir özelliklerini geniş bir nazari anlayışla yansıttığı ve makamın nazari bakımından tam olarak anlatıldığı görülmektedir. Bu açıdan Zekâi Dede'nin beste formunda bestelediği eserlerde, hicazkâr makamı uygun bir seyir düzeniyle ifade edilmiştir. Ayrıca eserler içindeki dörtlü ve beşliler, çeşniler, ezgi hareketleri ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir.

Hicazkâr makamı, Zekâi Dede Efendi'den önce kaynaklardan ulaşılabildiği kadarıyla, Farabi tarafından *hicazkâr-ı kadim* (hicazkâr makamının bulunmasından evvel icat olunan hicazkâr-ı kadim makamı hakkında eski kaynaklarda yeterince açıklayıcı bilgi verilmemiştir. Eski anlamına gelen kadim kelimesinin, hicazkârın bulunmasından çok önce bilindiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır) (Kutluğ, 2000: 469). Makam şeklinde Gazi Giray Han tarafından hicazkâr şeklinde bestelendiği görülmektedir. Farabi tarafından bestelenen hicazkâr-ı kadim peşrevde, esere genel olarak bakıldığında hicaz ailesinden hümayun makamında olduğu gibi hicaz dörtlüsünün ikinci ve üçüncü perdelerinde uzun ve ısrarlı kalışlar olduğu ve makamın genişlemelerinin az olduğu gözlemlenmektedir, Zekâi Dede'nin hicazkâr anlayışına baktığımızda ise, özellikle makamın geniş bir ses aralığında ve seyirde olduğu görülmekte, gerdaniyede buselik, çargâhta nikriz, nevada hicaz, acemaşiranda çargâh ve rastta hicaz çeşnilerinin geniş bir seyir anlayışıyla kullanıldığı görülmektedir. Gazi Giray Han tarafından bestelenen hicazkâr eserde, zirgüleli hicazın nevada kalışının çok kullanıldığı ve seyir de rastta hicaz beşlisinin makamı karakterize

ettiği incelenmiş, oysa Zekâi Dede, zengin bir nazari anlayışla makamı işlemiş ve kullandığı dörtlü ve beşliler ile hicazkâr makamını bugünkü hâliyle işlenmesine öncülük ettiği gözlemlenmiştir.

Zekâi Dede'nin öğrencilerinden, Leon Hancıyan, Muallim İsmail Hakkı Bey, Suphi Ezgi tarafından bestelenen hicazkâr eserlere baktığımızda Zekâi Dede'nin hicazkâr makamında kullandığı seyir ve nazari anlayışı yansıttığı gözlemlenmiştir.

Hicazkâr makamında bestelenen eserler için yapılan kaynak taramasında, başlangıçtan Zekâi Dede'ye kadar olan dönemde hicazkâr makamının kullanımının sınırlı olduğu görülmektedir. Bu anlamda, Zekâi Dede Efendi'nin hicazkâr makamında bestelediği eserler ve kazandırdığı nazari anlayış ile çağdaşlarını ve kendisinden sonra gelen bestekârları etkilediğini düşünebiliriz. Zira bu makamın Zekâi Dede'den sonra gelen bestekârlar tarafından sıklıkla kullanıldığını gözlemlemekteyiz.

KAYNAKÇA

Aksüt, S. (1993 b); Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı, inkılâp Kitabevi, İstanbul.

Ak, A. Ş. (2002); Türk Mûsikîsi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara**.**

Akdoğu, O. (1996); Türk Müziğinde Türler Ve Biçimler, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Kaçar, G. Y. (2012); Türk Mûsikîsi Rehberi, Maya Akademi, Ankara.

Kutluğ, Y. F., (2000); "Türk Mûsikîsinde Makâmlar", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

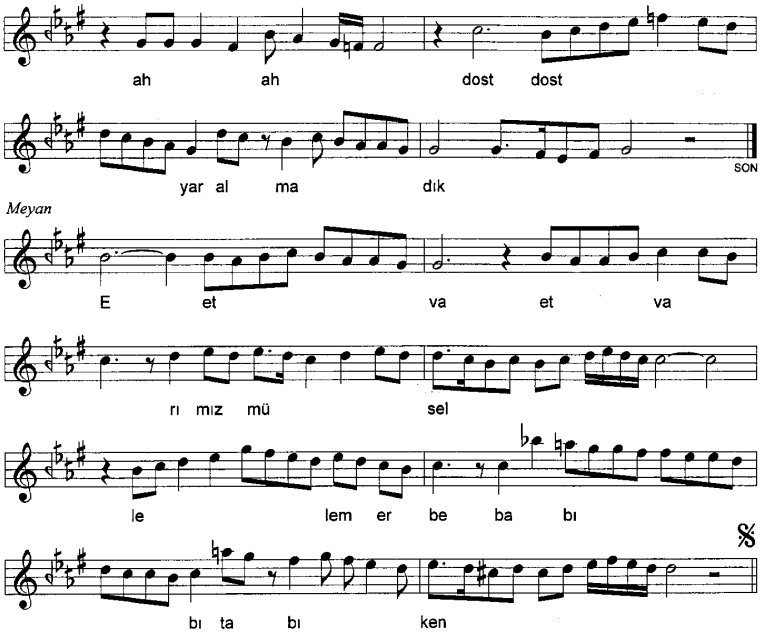
Özkan, İ. H. (2003); Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Yavaşça, A. (2002): Türk Mûsikîsin'de Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.

Yektâ, R. (2000); Esâtiz-i Elhân (Yayına Hazırlayan: Nuri Akbayar), Pan Yayıncılık, İstanbul.

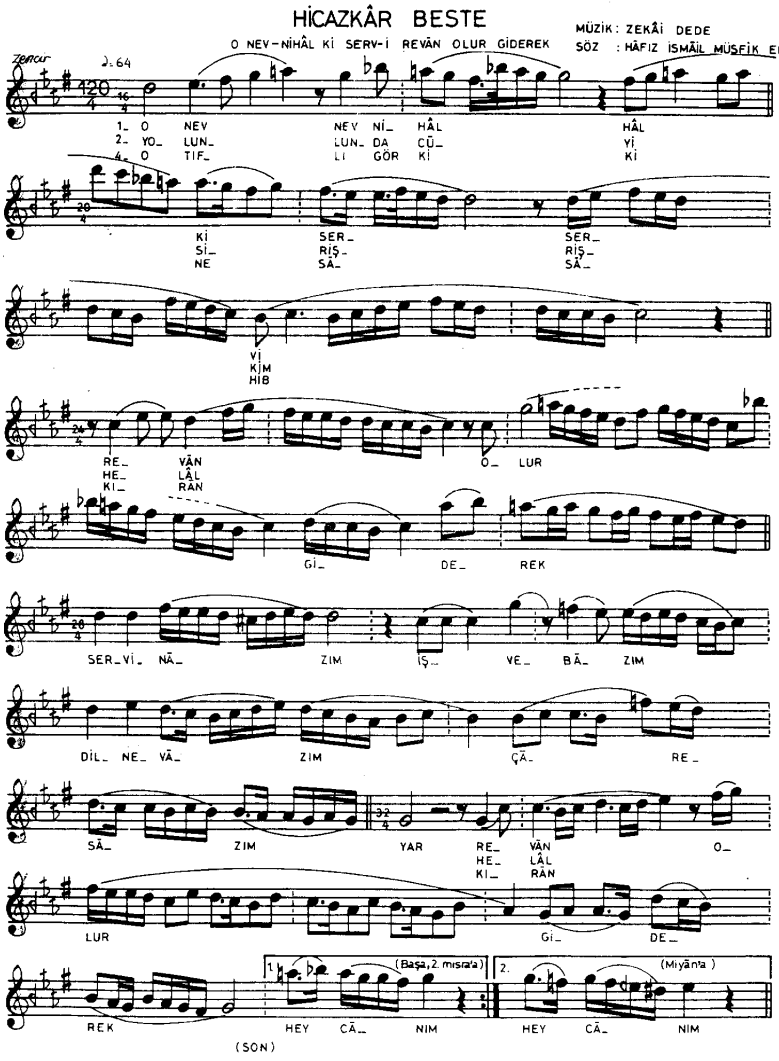
İnternet kaynakçası: www.islam ansiklopedisi Erişim Tarihi: 20.03.2020.

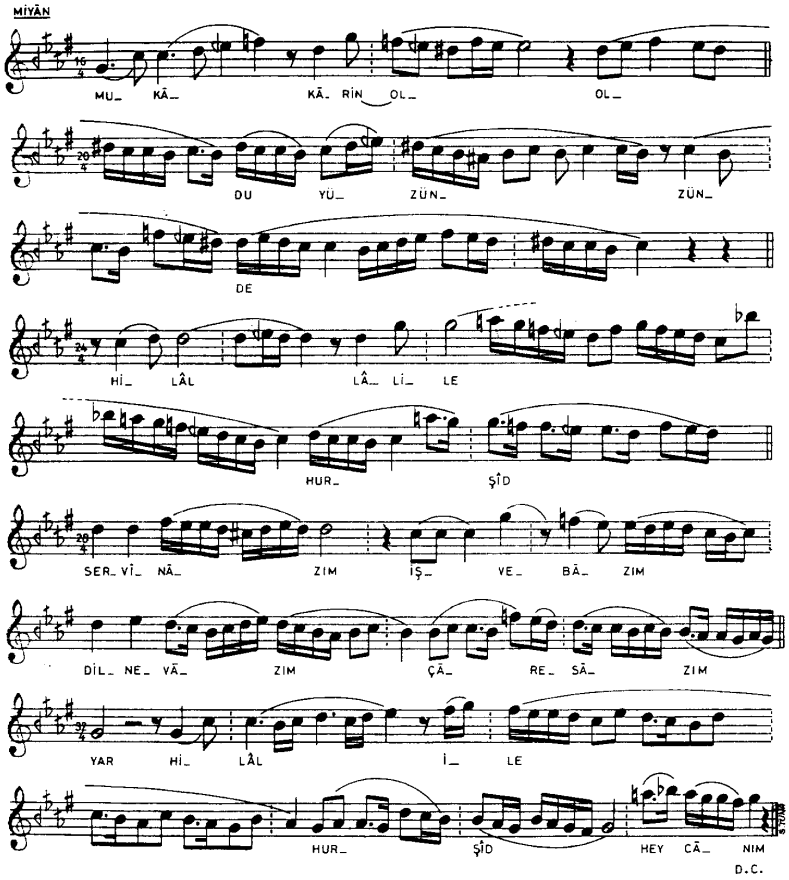
EKLER

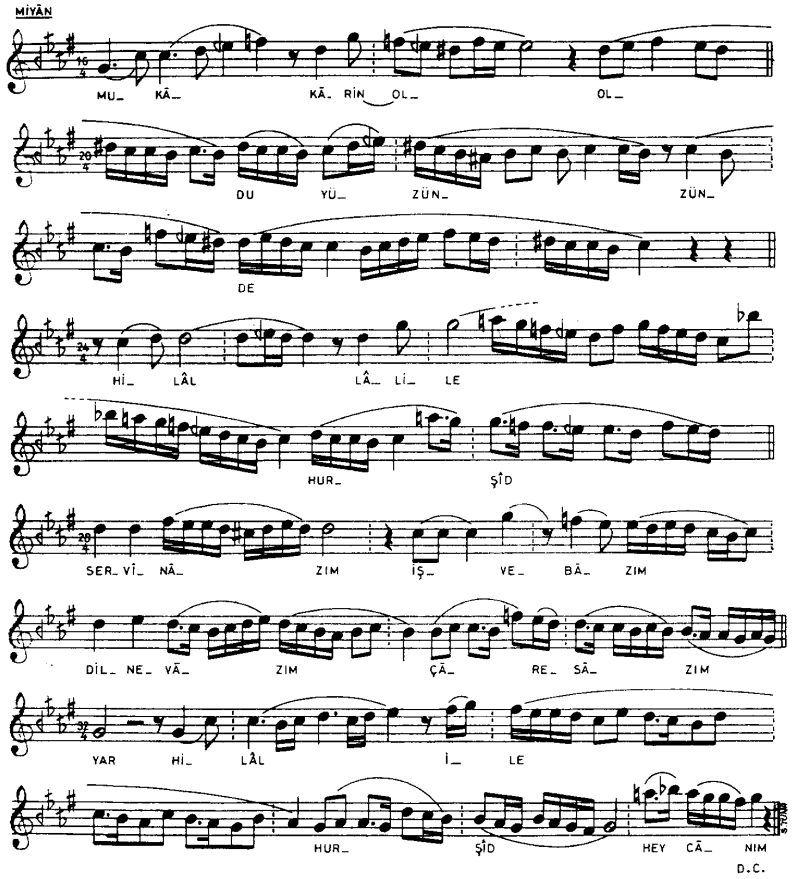


Bir kerre iltifâtın ile hurrem olmadık
Bigâne denlû sohbetine mahrem olmadık
Etvârımız müsellem-i erbâb-ı tab'ı iken
Yalnız ey şûh senin yanında âdem olmadık

Terennüm :
Yâr cânım yâr olmadık dadey dadey dadey dadey
yâr ey yâr ey yâr ey yâr ey bî-karârım
sabredemem ah ah dost dost yâr olmadık

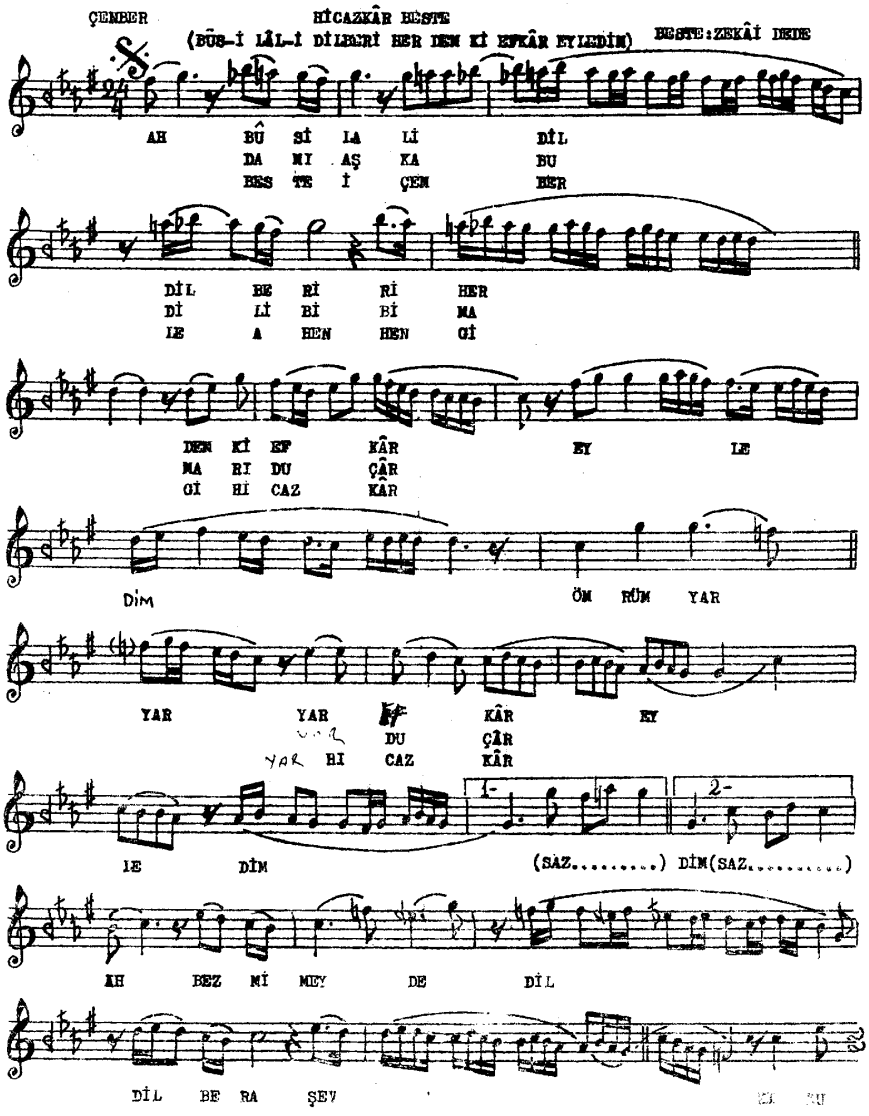

HİCAZKÂR BESTE
O NEV-NİHÂL Kİ SERV-İ REVÂN OLUR GİDEREK
MÜZİK: ZEKÂİ DEDE
SÖZ : HÂFIZ İSMÂİL MÜŞFİK EF.

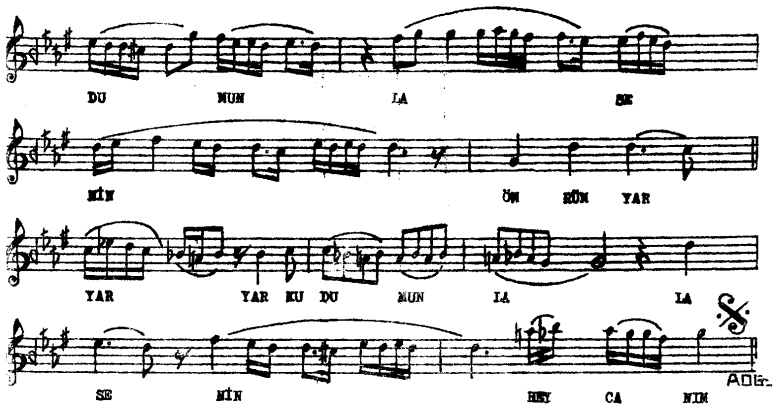

MİYÂN
MU_ KÂ_ KÂ_ RİN OL_ OL_
DU YÜ_ ZÜN_ ZÜN_
DE
Hİ_ LÂL LÂ_ Lİ_ LE
HUR_ ŞÎD
SER_ VÎ_ NÂ_ ZIM İŞ_ VE_ BÂ_ ZIM
DİL_ NE_ VÂ_ ZIM ÇÂ_ RE_ SÂ_ ZIM
YAR Hİ_ LÂL İ_ LE
HUR_ ŞÎD HEY CÂ_ NIM
D.C.



O NEV-NİHÂL Kİ SERV-İ REVÂN OLUR GİDEREK
TOLUNDA CÛY-İ SİRİŞKİM HALÂL OLUR GİDEREK
MUKÂRİN OLDU YÜZÜNDE HİLÂL İLE HURŞÎD
O TIFLI GÖR NE SÂHİB-KIRAN OLUR GİDEREK

NEV-NİHÂL	: Taze fidan.
SERV-İ REVÂN	: Yürüyen selvi (selvi gibi salınan sevgili).
CÛY-İ SİRİŞK	: Gözyaşı seli
MUKÂRİN OLMAK	: Birbirlerine kavuşmak, yaklaşmak.
HİLÂL	: Ay.
HURŞÎD	: Güneş.
TIFL	: Çocuk, taze.
SÂHİB-KIRÂN	: Şanslılık ifade eden bir terim olup, padişahlığın, simgesidir.
VEZNİ	: Mefâ'ilün fe'ilâtun mefâ'ilün fe'ilün (fa'lün)


ÇEMBER
HİCAZKÂR BESTE
(BÛS-İ LÂL-İ DİLBERİ HER DEM Kİ EFKÂR EYLEDİM)
BESTE: ZEKÂİ DEDE
AH BÛ Sİ LA Lİ DİL
DA NI AŞ KA BU
BES TE İ ÇEM BER
DİL BE Rİ Rİ HER
Dİ Lİ Bİ Bİ MA
LE A HEN HEN Cİ
DEN Kİ EF KÂR EY LE
MA RI DU ÇÂR
Cİ Hİ CAZ KÂR
DİM ÖM RÜM YAR
YAR YAR KÂR EY
DU ÇÂR
YAR HI CAZ KÂR
LE DİM (SAZ.....) DİM(SAZ.....)
AH BEZ Mİ MEY DE DİL
DİL BE RA ŞEV



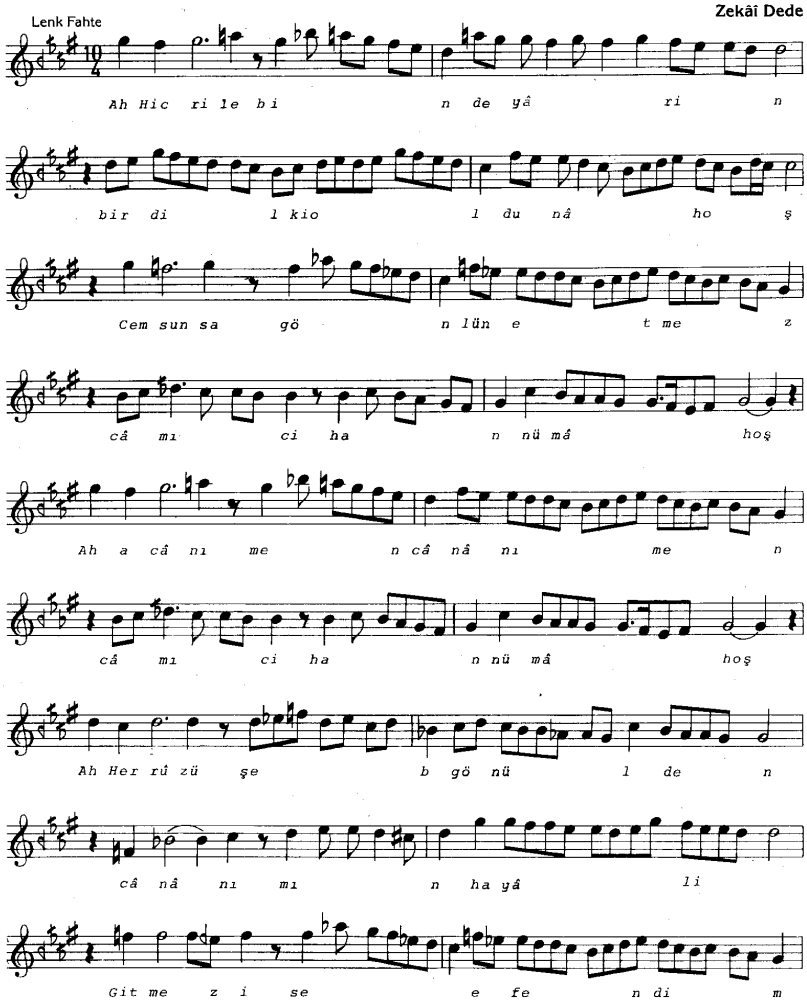
BUS-İ LÂ-İ DİLBERİ HER DEM Kİ EFKÂR EYLEDİM
DÂM-I AŞKA BU DİL-İ BİMARIDUÇÂR EYLEDİM
BEZM-İ MEYDE DİLBERÂ ŞEVK-İ KUDUMUNLA SENİN
BESTE-İ ÇENBERE AHENG-İ HİCAZKÂR EYLEDİM

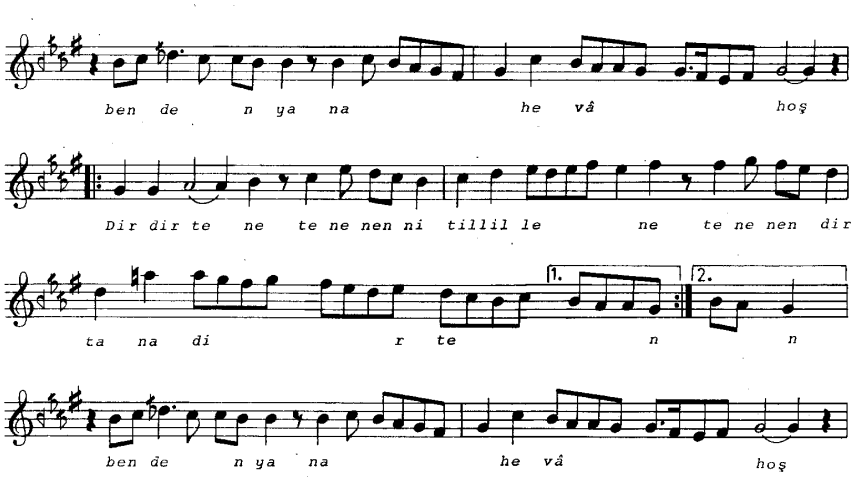
HİCAZKÂR BESTE

Hicr-i lebinde yârin bir dil ki oldu nâhoş

Zekâî Dede

Lenk Fahte





HİCÂZKAR BESTE

Hicr-i lebinde yârin bir dil ki oldu nâhoş
Cem sunsa gönlün etmez câm-ı cihan nümâ hoş
Her rûz ü şeb gönülden cânânımın hayâli
Gitmez ise efendim benden yana hevâ hoş

Vezin: Müstef'ilün, Feûlün, Müstef'ilün, Feûlün

KELİMELER

Hicr	**: Ayrılık**
Leb	**: Dudak**
Dil	**: Gönül**
Nâhoş	**: Hoşnutsuz**
Cemşid	**: Şarabın bulucusu olarak kabul edilen edilen İran hükümdarı**
Câm-ı cihan nüma	**: Cihanı gösterdiği söylenen efsanevî kadeh**
Rûz ü şeb	**: Gündüz ve gece**

KONUM OLARAK CAMİDEN AYRI MİNARELER

Dr. Öğr. Üyesi Ebru ELPE

Öz: Cami, İslam dini için oldukça önemli bir yapıdır. Minare ise caminin önemli bir unsurudur. Her ne kadar ezan günümüzde kayıt edilip banttan yayınlansa bile, eskiden müezzin ezanı minareye çıkıp okurdu. Minare günümüzde de bu farklılığa rağmen cami inşasında ilave edilen bir mimari unsurdur. Sembolik olarak ezan ve namaz ile ilişkili olmaya devam etmektedir. Zaman içinde camilerin yıkılması gibi durumlarda ayakta kalan minareler var ise yeni cami o minareye göre uygun biçimde konumlandırılarak inşa edilir. Bazı minareler ise günümüze tek olarak gelmiştir bağlı olduğu cami yıkılmıştır. Bazı minareler ise arazi şartları, yer darlığı gibi sebeplerden dolayı inşa aşamasında camiden ayrı olarak konumlandırılmış ve ona göre inşa edilmiştir. Kiliseden camiye çevrilen yapılarda çan kulesi ya hiçbir değişiklik yapılmadan işlev değiştirmiş ya da üst kısmına petek ve külah eklenerek görünüm olarak da minareye çevrilmiştir. Bu uygulamanın sembolik bir anlamı olduğu da önemlidir.

Bu çalışmada, camiden ayrı olarak konumlanmış minareler incelemeye çalışılmıştır. Anadolu dışı ve Anadolu olarak iki ana başlıkta ele alınan konu kendi içinde de alt başlıklar hâlinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: cami, minare, tuğla ve taş malzeme, konum

MINARETS SEPARATE FROM THE MOSQUE AS LOCATION

Abstract: The mosque is a very important structure for the religion of Islam. The minaret is an important element of the mosque. Even if the adhan was recorded and broadcast on the tape today, the muezzin adhan went up to the minaret and read it. Despite this difference, the minaret is an architectural element added to the construction of the mosque. It continues to be symbolically related to adhan and prayer. If there are minarets that survive such as the demolition of mosques over time, the new mosque is constructed by positioning it appropriately according to that minaret. Some minarets have survived to the present day and the mosque to which it is attached has been demolished. Some minarets, on the other hand, were positioned separately from the mosque during the construction phase due to land conditions, lack of space, and were built accordingly. In the buildings converted from a church to a mosque, the bell tower has either changed function without making any changes or has been converted into a minaret by adding honeycomb and cone to the upper part. It is also important that this practice has a symbolic meaning.

ORCID ID : 0000-0001-9323-9851
DOI : 10.31126: akrajournal.805371
Geliş tarihi : 05 Ekim 2020 / Kabul tarihi: 27 Kasım 2020
*Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi.

In this study, it was tried to examine the minarets located separately from the mosque. The subject, which was handled in two main titles as out of Anatolia and Anatolia, was also examined in subtitles.

Key Words: mosque, minaret, location, brick and stone material, structure separate

1. Giriş

İnsanları namaza çağırmak için olunan kule biçimli yapılara minare denir. İbadet işlevi olan köşeli, silindirik , sarmal tiplerde olan kulelerdir. Ezan okunması için ilk olarak Peygamberimiz. Hz. Muhammed'in evinin damının kullanıldığı bilinmektedir (Grabar, 1998: 92). Burada amaç işlevin yerine gelmesidir. Yüksekte olması yeterli idi. Zaman içinde ezan okunması için mimari formu olan bir yapıya ihtiyaç duyuldu. Bilinen ilk ezan okuma işlevine sahip kule örnekleri, 706-715 arasında Halife El-Velid tarafından inşa ettirilen Şam Emevi Camisi'nin köşelerinde yer alır (Grabar, 1998: 91). Zamanla camilerin yanında kule inşası görülmüş ve kendine özgü bir minare formu oluşmaya başlamıştır. Minarelerin formlarının şekillenmesinde ve farklılaşmasında bölgesel faktörler o bölgedeki İslam öncesi dönem yapılarının mimari ve süsleme özellikleri etkili olmuştur (Grabar, 1998: 91). Suriye Irak ve İran bölgesinde köşeli minare örnekleri görülür. Samarra ve Fustat'ta sarmal tipli minareler görülür IX. yüzyıl sonrasında İran cami mimarisinde silindirik minareler görülmeye başlar (Grabar, 1998: 91).

Minareler konum olarak genelde caminin kuzeybatı ya da kuzeydoğusunda yer alır. Konum olarak camiye bitişik olarak ya da camiden ayrı olarak inşa edilir. Bitişik olarak konumlanmış minareler genelde caminin son cemaat yeri hizasında kuzeybatı ya da kuzeydoğuda yer alırken, yapıdan ayrı olarak konumlanmış minareler ise caminin çeşitli yönlerinde yer alabilir. Yapıdan ayrı olarak konumlanmış minarelerin bazılarının yanında camileri bulunmaz bu camiler zaman içinde yıkılmış olup minareler tek başına günümüze gelmiştir. Bu minarelerin, bünyesinde bulunduğu camiler yıkıldığından dolayı inşa tarihi belli değildir. Bazı örnekler de ise inşa ya da onarım kitabeleri minare kaidesinde de yer alabiliyor. Bazı minarelerin ise ait oldukları cami zaman içinde yıkılmış yerine daha sonralar başka cami inşa edilmiştir. Bazı minareler bilinçli olarak yapıdan ayrı olarak inşa edilmiştir. İran ve Azerbaycan örneklerinde olduğu gibi Anadolu'da da bazı minarelerin bağımsız olarak inşa edildiği görülür. Camilerin bazıları kiliseden çevrilmiş, kiliseye ait çan kuleleri de minare olarak kullanılmıştır. Çan kuleleri de kiliseler inşa edilirken yapıdan ayrı olarak inşa edilmiştir. Bu çalışma konusunun seçilmesinde camiden ayrı minarelerin, camiye bitişik olarak inşa edilen minareler kadar fazla sayıda olması ve hemen hemen her dönemde bu tür minare örneklerine rastlanması etkili olmuştur. Camisi yıkılmış olup da sadece günümüze minare olarak gelen örneklerin

çok olması, camiye bitişik olarak inşa edilen minarelerin, bitişik olan kısımlarının görülememesi, yapıdan ayrı olarak inşa edilen minarelerin her tarafını inceleme imkânının olması gibi etkenler de söz konusudur. Literatür çalışmasından sonra inceleme ve görme fırsatı bulduğumuz minarelerin fotoğrafları çekilerek bu çalışmada kullanılmıştır. Minarelerin inşa tarihleri göz önüne alınmış olup , camilerin inşa tarihleri dikkate alınmamıştır. Ayrıca bu tür örnekler fazla olduğundan dolayı, mimari ve süsleme özelliklerine göre belirlenen örnekler ele alınmış olup bazı minareler ise ismen geçilmiştir

2. Bulgular

2.1. Anadolu Dışı Örnekler

Orta Asya, Irak, İran ve Afganistan'da yer alan minareler konumuz için önem teşkil etmektedir. Minare işlevi yanında gözetleme kulesi olarak da kullanılmış olan bu minareler yapıdan bağımsız ve oldukça yüksek ve kalın olarak genelde tuğladan inşa edilmişlerdir. Kaideleri çokgen planlı, silindirik gövdeleri ise yukarıya gittikçe daralır (Çeşmeli, 2007: 329). Galerili olan şerefelerinin üstünde ise konik biçimli külah bulunur. Gövdelerin içi, gövde üzerinde açılmış olan küçük pencereler ile aydınlanır. Bu minareler süslü örneklerdir özellikle gövde kısımları, silmeler ile kuşaklar olarak bölümlere ayrılır ve minarelerin gövdeleri, tuğla, sırlı tuğla, çinilerle süslenmiştir (Çeşmeli, 2007: 330).

Samarra Ulu Camii Minaresi: Cami, 848-852 arasında Halife Mütevekkil tarafından inşa ettirilmiştir. Caminin "malviya " tarzı da denen sarmal tip minaresi, camiden 27,25 m uzağında yer almaktadır. Kare kaidesinin her bir kenarının uzunluğu 33 m kaidenin yüksekliği ise 3 m olarak ölçülmüştür. Bu kare kaide üzerinde, gittikçe daralan gövde yükselmektedir. Gövde üzerinde "müezzin yolu "denen günümüze gezinti yolu olarak kullanılan kısım bulunur. Bu yol ise minarenin tepe noktasına ulaşılmaktadır. Bu tepe noktasına bu sarmal yol ile beş dönüş yapılarak ulaşılır. Tepede yer alan silindirik kısım ise sekiz tane sivri kemer ile hareketlendirilmiştir (Yetkin,1988 : 51). (Görsel 1).

Ebu Dülef Camii Minaresi: Caferiye şehrinde yer alan cami, dikdörtgen plan düzeninde inşa edilmiştir. "Malviya "tip denilen sarmal minaresi yapıdan 9.60 metre uzağındadır. Kare kaide üzerine yükselen gövde yukarı doğu incelmektedir. "Müezzin yolu" denilen ve sarmalı oluşturan kısım , üç dönüş yaparak minarenin tepesine ulaşmaktadır (Yetkin, 1988 : 53).

Afganistan, Jam Minare: Gurlular Dönemi'ne ait olan yapı, 63 m yüksekliğinde ve kerpiçten inşa edilmiştir. Minare, Firuzkuh camisine aittir. (Thomas vd, 2005:. 1) 2002 yılında Unesco Dünya Mirası listesi içine eklenen minarenin gövdesi yükseldikçe daralmaktadır. Kaidesi 9 m olarak ölçülen minare tamamen tuğladan inşa edilmiştir. Minare üzerinde kufi ve nesih yazılı kitabeler ile Meryem suresi yazılıdır (Macchi, 2005: 1378) .

Çarkurgan Minaresi: Kitabesine göre Karahanlı Dönemi'nde 502/1107-1108 de inşa edilen ve depremde şerefeden üst kısmı yıkılmış olan minarenin mimarı Serahslı Ali bin Muhammed'tir (Aslanapa-Altun, 2006: 77). Her cephesinde birer niş bulunan sekizgen kaide üzerine on altı yuvarlak dilimli gövde yükselmektedir. Dilimlerin üstü balıksırtı motifi ile işlenmiş olup, gövdenin üst bölümü, kemerler ile sonlanmaktadır. Bu dilimlerin üstünde, şerefe altına denk gelen kısımda kufi kitabe kuşağı gövdeyi dolanır, şerefe kısmının alt bölümünden sonrası günümüze gelmemiş (Eravşar vd, 2013: 85). (Görsel 2).

Buhara Kalan Minare: Minare, Cuma Camii'nin minaresi idi. Cami, kitabesine göre Karahanlı hükümdarı Arslan Han tarafından 1121 yılında inşa ettirilmiş fakat Moğol istilası sırasında cami ağır hasar görmüştür. XIVyüzyılın başlarında aynı yerde yeni bir caminin yapıldığı kazı çalışmalarında orta yaçıkmıştır (Ramazanoğlu, 2001: 222). Minarenin kitabesinde 1127 yılında inşa edildiği yazmaktadır ve minare günümüze özgün hâli ile gelmiş ancak minarenin üst kısmı 1920 yılındaki Rus saldırısında yıkılmıştır. Minare, on kenarlı kaide üstünde ve yukarıya doğru daralan tuğla gövdeden oluşur. Gövde üzerinde sırlı tuğlalar ile süsleme komposizyonu oluşturulmuştur (Chmelnizkij, 2007: 358). Minare 45.6 m yüksekliğe, 9 m taban çapına sahiptir ve gövdesi silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Şerefesi sivri kemerli on altı açıklıktan oluşur külahı ise konik şekillidir (Ramazanoğlu, 2001: 223). (Görsel 3).

Musul Ulu Camii Minaresi: Cami ve minare Nureddin Mahmud Zengi tarafından 1171-1172'de inşa ettirilmiştir (Tunçer,1981: 102). Cami günümüzde yıkılmış, minaresi günümüze gelmiştir. Cami avlusunun kuzeydoğu köşesinde bulunan minaresi, kare kaide üstüne yukarıya doğru daralan silindirik gövde, şerefe ve petek ve külahtan oluşmaktadır. Minare gövdesi üzerinde, tuğlaların değişik dizilimleri ile oluşturulmuş süsleme kompozisyonları vardır (Çobanoğlu, 2013: 273). (Görsel 4).

Erbil Ulu Camii Minaresi: Büyük Selçuklulara ait olan yapı, 1190'da Muzaffereddin Kökböri tarafından inşa ettirilmiştir (Çobanoğlu, 2013: 273). Cami tamamen yıkıldığından minare tek başına durmaktadır. Minare , kitabesine göre, Mesud Murat tarafından inşa edilmiştir (Mustafa- Zhiman, 2019: 18). Minarenin bulunduğu yer caminin kuzeydoğu köşesini teşkil etmekteydi.

Irak Ane Minaresi: Zengi Dönemi'ne ait olduğu düşünülmektedir. XIII. yüzyıla tarihlenen minare sekizgen gövdelidir. Moloz taş ile inşa edilmiş olan minare günümüzde sıvalıdır. Gövde, kuşaklar şeklinde gelişmiş olup, kuşaklar arasında süslemeler yapılmıştır (Çobanoğlu, 2013: 273).

Delhi, Kutup Minar: Kuvvet'ül İslam Camii'nin minaresidir. İnşasına Kutbeddin Aybeg zamanında inşa edilmiştir. 1199 yılına tarihlenen, minarenin yivli gövdesi, beş kat hâlinde ve yukarıya doğru gittikçe daralan bir dü-

zendedir (Aslanapa- Altun, 2006: 78). Her katın arasında silme olarak mukarnaslı yazı kuşaklı şerefeler düzenlenmiştir. Kumtaşı ve mermer (malzeme) ile inşa edilmiştir (Beksaç, 2012: 499).

Türkmenistan Dehistan Cuma Camii Minaresi: XII-XIII. yüzyıla tarihlendirilen minarenin mimarları Ebu'l Hüseyin bin Muhamemd en- Nahhak ve Muhammed bin Hüseyin en- Nahhak'tır. Minare caminin kuzeydoğu köşesine konumlandırılarak inşa edilmiştir (Eravşar vd, 2013: 284).

Türkmenistan, Dehistan Kuzey Minaresi: XII. yüzyıla tarihlenen minare Büyük Selçuklu Devleti Dönemi'ne aittir. Mimarı Ali bin Ziyad'tır. Günümüzde tek başına duran minarenin çevresinde yapı kalıntıları göze çarpmaktadır. Minare şerefe kısmına kadar olan hâliyle günümüze gelmiş ve tamamen tuğladan inşa edilmiş olup üzerinde kitabe kuşakları bulunmaktadır (Eravşar vd, 2013; 294).

Köhne Ürgenç Kutluğ Timur Minaresi: Minare, tek başına durmaktadır, bağlı bulunduğu Cuma Camii günümüze gelememiştir. XIV. yüzyılın ortalarında Kutluğ Timur tarafından inşa edilmiştir (Sayan, 2012: 607). İnşa edildiğinde 65 m yüksekliğinde olan minarenin günümüze 60,5 metrelik kısmı gelebilmiştir (Halimov: 2018:105).

Bakü Cuma Camii Minaresi : XIX. yüzyılda yıkılan camiden günümüze sadece XV. yüzyıla ait kesme taş minare kalmıştır. Kaide üzerinde yer alan silindirik gövde yukarı doğru gidildikçe daralır (Çağlıtütüncügil, 2017: 32). Şerefe altında nesih yazılı kitabe kuşağı bulunmaktadır. Gövde üstünde mazgal pencereler vardır. Şerefenin taş korkuluğunda süsleme kompozisyonları yer alır. Petek kısmından sonra gelen külahı dilimli tiptedir (Çağlıtütüncügil, 2017: 33).

2.2. Anadolu Örnekleri

Anadolu'da çeşitli dönemlerde inşa edilmiş olan camilerin minarelerinin bazılarının yanlarında camileri var bazı minarelerin ise yanındaki camiler yıkıldığından günümüze tek olarak gelmişlerdir. Anadolu'daki ilk camilerden bazıları kiliseden çevrilen yapılardır. Bu kiliseler camiye dönüştürüldükten sonra çan kuleleri ise minare olarak işlev kazanmıştır. Dolayısıyla bu yapıların çan kuleleri işlev açısından Anadolu'nun erken tarihli minareleri olarak değerlendirilebilir. Çan kuleleri, kiliselerden ayrı olarak ya bahçe içinde ya da yapının arka cephesinde inşa edilmiştir.

Harran Ulu Camii Minaresi: VII. yüzyılda camiye çevrilmiş olan yapının minaresinin de bu dönemde inşa edildiği düşünülüyor. 1174 yılında ise Nureddin Zengi tarafından onarım yaptırılmıştır. Minare , 5.20 x5.20 m ebatlarında kare gövdeli ve 33 m yüksekliğe sahiptir. Minarenin üstten 11 metreye kadar olan kısmı kesme taş bu yükseklikten sonrası ise tuğladan inşa edilmiştir

(Orman, 2012: 103). Minare, günümüzde cami ve medrese kalıntılarının kuzeyinde bağımsız olarak durmaktadır. Günümüze, minarenin bir kısmı gelmiştir**.**

Şanlıurfa Ulu Camii Minaresi: : Sinagog ve kilise olarak kullanılan yapı günümüzde camidir. Yapı, plan olarak Halep Ulu Camii'ne benzer. Bu benzerlik, yapının Nureddin Mahmud Zengi tarafından yeniden inşa ettirildiği düşüncesini akla getirmektedir (Çobanoğlu, 2013: 273). Yapı hakkında bilgi veren inşa ve bani kitabesi olmamakla birlikte onarım kitabesi bulunmaktadır. Minareye çevrilen çan kulesi, caminin kuzeydoğu cephesinde, bahçe içinde yer alır. Sekizgen, iri gövdeli bir forma sahip olan ve kesme taştan inşa edilen minarede gövde üzerinde belirli aralıklar ile silmeler bulunur. Gövdenin alt kısmında, güneyde minare kapısı vardır. Şerefe kısmında her cephede kemerler bulunmaktadır. Minarenin üstünde 1927-1945 yılları arasında konmuş bir saat bulunmaktadır (Güler, 2017: 205).

Erzurum, İç Kale Mescidi Minaresi: Mescidin inşa kitabesi yok, minaresindeki kitabeye dayanılarak XII. yüzyıl ilk yarısına Saltuklu Dönemi'ne tarihleniyor. Gözetleme kulesi işlevine de sahip olan bu minarenin kitabesi gövdenin şerefeye yakın kısmında yer alır. Bu kitabeye göre Saltuklulardan Ebu'l Kasım oğlu Ebu'l Muzaffer Dönemi'nde 1121-1132 yılları arasında inşa edilmiştir (Kındığılı, 2018: 254). XVII yüzyılda şerefeden üst bölümü yıkılmış. XX. yüzyılda yıkık olan kısma şerefe tarzı bir örtü eklenmiştir. Minarenin kaidesi kesme taş, silindirik gövdesi tuğladandır ve gövdeye tuğla parçaları ile sepet örgü motifi yapılmıştır (Kındığılı, 2018: 255). (Görsel 5).

Siirt Ulu Camii Minaresi: Kaynaklarda bahsedilen ama günümüzde olmayan kitabesine göre cami ve minare Irak Selçukluları Hükümdarı Muğisiddin Muhammed tarafında 523/1129 tarihinde inşa ettirilmiştir. Ayrıca 611/1260 yılında Cizre'yi yöneten Selçukluların Atabeglerinden El Mücahid İshak tarafından tamir ettirildiği kabul edilmektedir (Öztürk vd, 2001: 387). Minare, günümüze orijinalliğini büyük ölçüde koruyarak gelmiştir ve genel kabule göre minare üzerindeki çinili süsleme 1260 yılı onarımında yapılmıştır (Öztürk, vd, 2001: 388). Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün gerçekleştirdiği 1957 yılı onarımında minare ve süslemelerinde görülen hasarlı kısımlar onarılmıştır. Şehabeddin Öztürk, Bülent Nuri Kılavuz ve Ülkü Can Karakuş tarafından yazılmış olan ve Vakıflar Dergisinin XXX. sayısında yayınlanan *Siirt Ulu Camii Minaresi* adlı makalede "Minarenin onarımlarla kurtarılması mümkün olmadığından tamamen sökülüp, aslına uygun olarak yeniden yapımı kararlaştırılmıştır. 1981 yılında temeline kadar sökülen minare, 1982 yılında, temeli ve orta çekirdeği betonarme olmak üzere parçalar yerleştirilerek yeniden yapılmıştır. Onarımlar sırasında çini gömlek mevcut parçalar ve izler doğrultusunda yerleştirilmiş, bir bölümü yenilenerek tamamlanmış, mevcut olmayan kısımlar boş bırakılmıştır. Gövdenin bitimine kadar yükseltilen minare şerefe, petek ve

külah bölümlerinin yapılması için yarım bırakılarak betonarme bir örtüyle kapatılmıştır." (Öztürk vd, 2007: 389) ifadelerine yer verilmiştir. 2008 yılı onarımından önce minarenin şerefe, petek ve külah kısımları yok idi. Bu onarımda minareye bu kısımlar ilave edildi. Ayrıca 2008 yılı onarımında imitasyon çiniler kullanılarak minarenin eksik çinileri tamamlanmıştır (Parlak vd, 2013: 175).

2008 onarımında eklenen taş şerefe kısmı hariç diğer tarafları tuğladan olan minare, caminin kuzeyinde camiden yaklaşık üç metre mesafede yer almaktadır. Kare kaide üzerinde yer alan silindirik gövde yukarı doğru gidildikçe incelmektedir. (Görsel 6). Kaidesi, 4.10 x4.10 m olarak ölçülmüştür, kaidenin yüksekliği ise 11.60 m'dir. Kaidesinde üç adet süsleme kuşağı bu kuşakları alttan ve üstten sınırlayan bordürler ve bu kuşaklar içinde sırlı/sırsız tuğla ve çini ile yapılmış süslemeler bulunmaktadır. Alttan ve üstten birer sıra turkuaz sırlı tuğla şeridi ile sınırlanmış olan alt bölümde turkuaz sırlı tuğlalar kullanılarak baklava motiflerinden oluşan süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur (Parlak vd, 2013: 177). Bu kısmın üzerinde yer alan şeritte on kollu yıldızlardan oluşan süsleme bulunur. Bu kısmın üstünde örgü motifli bir bordür bulunmaktadır. Bu bordür kaidenin orta bölümünü alttan sınırlar. Kaidenin orta bölümünde eşkenar dörtgenlerden oluşan bir süsleme kompozisyonu vardır ve burada sırlı tuğlalar ile Hz. Muhammed ve dört halifenin ismi yazılıdır. Bu orta bölüm alt bordürün aynısı bir bordür ile üstten sınırlandırılmıştır. Bu bordürün üstünde ongan madalyonlardan oluşan süs şeridi ve onun üstünde de kaidenin en üst bölümü gelmektedir. Bu bölüm diğer iki bölüme göre daha geniş olarak düzenlenmiştir. Burada turkuaz sırlı tuğlalar kullanılarak dört kollu çarkıfelek ve baklava motiflerinden oluşan süsleme kompozisyonu yapılmıştır. Bu kısmın üstünde ise ongen madalyonlardan oluşan süsleme bordürü yer alır (Parlak vd, 2013: 179).

Kaidenin köşelerinin pahlanması ile oluşturulan kısa küp kısmından sonra silindirik gövde yer alır. Yukarı doğru daralan tuğla gövde üzerinde süsleme kuşakları bulunmaktadır. Alt kısmındaki geniş kuşak, turkuaz sırlı tuğlalar ile alttan ve üstten sınırlandırılmıştır. Bu kuşak içinde turkuaz sırlı tuğlalar ile baklava dilimleri ve sekizgenlerden oluşan süsleme vardır. İkinci kuşak üzerinde, turkuaz sırlı tuğlalar ile baklava dilimleri yapılmıştır. İkinci kuşağın üstünde turkuaz sırlı tuğla ile yapılmış balıksırtı motifi ile iki tane baklava diliminden oluşan süsleme bordürü bulunmaktadır. Üçüncü kuşak içinde turkuaz sırlı tuğlalar ile yapılmış dört kollu çarkıfelek motiflerinden oluşan süsleme kompozisyonu yer alır. Bu kuşağın üstünde ise turkuaz çiniler ile yapılmış altı kollu yıldızlardan oluşan süsleme bordürü vardır. Bunun üzerinde yer alan ince şerit, sırsız tuğladan yapılmış baklava dilimlerinden oluşur. Bunun üzerinde ise on kollu yıldız motiflerinden oluşan şerit vardır. Gövdenin en üstünde

yer alan geniş kuşak içinde turkuaz sırlı ve sırsız tuğlalar kullanılarak yapılmış olan baklava dilimlerinden oluşan süsleme kompozisyonu yer alır. Baklavanın köşeleri sırlı tuğla içleri ise sırsız tuğla ile yapılmıştır, ayrıca baklava dilimlerinin ortalarında ise kare tipli, turkuaz çini parçaları bulunur (Parlak vd, 2013:189). Gövdedeki süsleme programında yer alan çiniler ile caminin mihrap kaplamasındaki çiniler ile aynıdır. Bu minare Musul Ulu Camii ile benzerlik göstermektedir. Ana inşa malzemesi tuğla olan minarenin üzerinde çini sırlı sırsız tuğla ile süslemeler yapılmıştır (Ülgen,1962: 153,155) .

Gövdeden üst kısmı 2008 onarımında tamamlanmıştır. Osmanlı Dönemi'n deki onarımlar esnasında minareye şerefe yapıldığı bilinir. 2008 onarımından önce mevcut olmayan bu şerefe yerine 2008 yılındaki onarımda kesme taştan şerefe inşası olmuştur. Beyaz renkli taşlar kullanılarak yapılan şerefe iki silme sıralıdır (Parlak vd, 2013: 190). Minareye ait eski fotoğraflardan 1957 öncesi onarımda yukarıya doğru daralan bir petek kısmının varlığı tespit edilmiş ve 2008 yılı onarımında o fotoğraftaki peteğe benzeyen bir petek yapılmıştır. Yine bu onarımda minareye külah ve alem eklenmiştir (Parlak vd, 2013:191).

Cizre Ulu Camii Minaresi: VII. yüzyılda kiliseden çevrilmiştir. Kitabesine göre eser 1155/1160 yılına tarihlenmektedir. Minaresi de aynı tarihte inşa edilmiştir (Tunçer, 1981: 105). Yapıyı 1972 yılında incelemiş olan Orhan Tunçer, makalesinde yayınladığı fotoğraflarda minarenin o dönemdeki hâlini göstermiştir (Görsel 7). Tunçer'in minare ile ilgili verdiği bilgilere ve yayınladığı fotoğraflarına göre minarenin kaidesi ve gövdesinin üstünde sıva kalıntıları vardır ve minare az harap hâlde görülmektedir. Minarenin kare tipli kaidesi yapının kuzey cephesindeki avlu duvarı üzerinde yer alır. Kaidesinin duvar zemininden yüksekliği 6.40 m olarak ölçülmüştür. Kaide üzerinde yükselen ve yükseldikçe incelen gövdesinin üstünde şerefe kısmı olmayıp, petek kısmı küçük tutulmuş ve o kısım gezinti yeri olarak düzenlenmiştir. Petek üstünde ise sonradan ilave edildiği anlaşılan bir külah bulunur (Tunçer,1981: 98). Günümüzde ise minare sağlam durumdadır kaide ve gövde üzerindeki sıvalar tamamen kaldırılmış ve inşa malzemeleri görülmektedir (Görsel 8).

Mardin Ulu Camii Minaresi: Artuklu Dönemi'ne ait olan caminin minaresi, avlu içinde yapının çaprazında, doğu cephede, teras üzerinde yer alır. Mardin Ulu Camii'nin minare kaidesinde yer alan kitabede, minarenin yapımına Kutbeddin İlgazi Dönemi'nde başlandığı ifade edilmiştir. Minare üzerindeki diğer kitabede ise, minarenin 572/ Temmuz- Ağustos 1176 yılında yapıldığını gösteren ifade vardır. Minare kapı kemer alınlığında ise 1306/1888/1889 yılını veren kitabe vardır (Altun, 2006: 195). Buna dayanarak minarenin 1176 da inşa edildiği anlaşılmaktadır. Caminin eski bir fotoğrafında minare ile cami aynı anda gösterilmiştir (Görsel 9). Minare kesme taştan inşa edilmiş olup ka-

ide ve gövde üzerinde süslemeler vardır. Gövdenin kuşaklar hâlinde bölümlenmesi ve kuşak içlerinin süslenmesi güneydoğu camilerinin minarelerinde görülen bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu minarede de aynı uygulama görülür (Görsel 10).

Aksaray Eğri Minare: Çerdiğin Mahallesi'nde yer alan caminin inşasına ait kitabe bulunmamakla birlikte yapının ilk inşası Anadolu Selçuklu Dönemi'nde XIII. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir. Cami ile aynı döneme tarihlendirilen minare 1917, 1928 ve 1970-1971 yıllarında onarım geçirmiştir. Gümümüzdeki cami ise orijinal değildir (Erdal, 2017: 201). Minare, taş ve tuğla ile yapılan kare kaidesinin köşelerinden pahlanması ile elde edilen küp, yukarıya doğru gidildikçe daralan gövde, tek şerefe, petek ve konik külahtan oluşur. Gövde üzerinde mazgal pencereler açılmıştır. Kaideden sonraki kısımlar tuğladan inşa edilmiştir. Bu minare biçim itibari ile Irak, İran ve Afganistan'da bulunan minarelere benzemektedir. Yukarıya doğru daralan gövde, gövdede açılmış mazgal pencereler ve yüksekliğiyle Anadolu dışı minare örneklerine benzemektedir.

Akşehir Ulu Camii Minaresi: Kaidesinin batı cephesinde yer alan kitabesine göre, 610/1213 yılında Said Hacı Mecmeddin Necibzade Ebusaid İbrahim adına babası tarafından inşa edilmiştir. İlk yapıdan günümüze minaresi gelmiştir. Caminin kuzey doğusunda yer alan minare, camiye bir duvar ile bağlanmıştır. Kare kaide üstüne silindirik gövdeli olan minarede şerefe kısmı kirpi saçaklıdır. Petek ve külah kısmı yenilenmiştir. Minarede süsleme olarak ; kaidenin üstünde kirpi saçak bulunur ayrıca cephelerde ise yüzeysel nişler vardır. Bu nişlerden bazılarının içindeyse turkuaz sırlı çiniler ile sekiz kollu yıldız süslemesi bulunur. Minarenin kaide kısmı devşirme malzeme –tuğla ile örülü iken diğer kısımları tuğladandır (Çobanoğlu, 2012: 85).

Antalya Yivli Minare: Minare Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad'ın hanedanlığı döneminde (1219-1236) onun tarafından inşa edilmiştir. Caminin doğu cephesinde yer alan minare, kare kaideli olan minarede, kaidenin köşeleri pahlanıp sekizgen küp kısmı elde edilmiş olup küpün üst kısmında her yüzde birer niş bulunur, Yivli olan minare gövdesi ve onun üstünde taş şerefe kısmı ve petek ve külahtan oluşur. Taştan inşa edilmiş olan kaidesinin üzerinde yer alan nişler içinde turkuaz ve lacivert çiniler ile çini mozaik tekniğinde süslemeler yapılmıştır. Burada çiniler ile "Allah " , Muhammed " yazılıdır (Anonim, 1983: 527). Tuğladan yapılmış olan küp kısmının her cephesinde yer alan nişler içinde eskiden çinili süslemeler var imiş, fakat günümüzde bu nişler sıvalıdır. Yivli gövde üzerinde sırlı tuğla-çini sıralaması görülmektedir. Çiniler bir kenarı 6 cm olan kare biçimindedir. (Ünal, 1974: 19). (Görsel 11, 12). 1972 yılında camide çıkan yangın sonucunda yapılan onarımda çini-

lerin bir kısmı yok olmuştur (Ünal, 1974: 16). Minare üzerinde turkuaz, lacivert, eflatun ve kahverengi çiniler kullanılarak süsleme yapılmıştır (Ünal, 1974:16).

Alanya Akşebe Mescidi Minaresi: Kale Camii'ne yakın yerde bulunan bu mescit, kitabesine göre 628/1230-1231 yılında Akşebe Sultan adına inşa edilmiştir (Anonim, 1983: 600). Yan yana iki mekândan oluşan yapının 3-4 m uzağında biraz yüksekte yer alan minarenin moloz taş ile örülen kaidesinin üstünde, tuğladan inşa edilen kalın gövde yer almaktadır. Gövde üstünde yer alan şerefenin bir kısmı ayakta olup daha üst kısımlar günümüze gelmemiştir. Minarede gövde üzerinde tuğlaların değişik dizilimleri ile oluşturulan süslemenin yanı sıra çini süslemeler görülmektedir (Görsel 13).

Malatya, Battalgazi, Hal Feth (Hötüm Dede) Minaresi: Minarenin bağlı bulunduğu cami yıkıldığından minare günümüzde tek başına bulunmaktadır. XIII. yüzyıla tarihlenen minarenin kaide kısmı kesme taş, sekizgen formlu pabuç ve silindirik gövdesi tuğladan inşa edilmiştir. Minare de pabuç üstünde ve şerefe altında turkuaz renkli sırlı çinili süsleme olduğu, günümüze gelen çini parçalarından anlaşılmaktadır (Tuncer, 2003: 474).

Van Ulu Camii Minaresi: 1970-1972 yılları arasında Van Ulu Camii'de kazı çalışmaları yapılmıştır. Kazı çalışmalarından çıkan sonuçlara göre yapı ve minare, Karakoyunlulardan, Kara Yusuf Dönemi'ne (1389-1400) tarihlendirilmektedir (Aslanapa, 1973: 3). Kalın gövdeli minareden günümüze bir kısmı gelebilmiştir.

Bilecik Orhan Camii Minaresi: İlk inşası XIV. yüzyıl olan yapı, 1889 yılında tamir edilip iki minareli hâle getirilmiştir. Caminin ilk inşasından kalan minare, yapıdan 30 m kadar uzakta yer alır. Kaya üzerinde bulunan bu orijinal minarenin gövdesi taştan, şerefesi mukarnaslı, peteği ise tuğladan yapılmıştır (Aslanapa, 2004: 6). (Görsel 14).

Bilecik, Karacalar Camii Minaresi: Emirler Mahallesi'nde yer alan minarenin camisi günümüze ulaşamamıştır. Minarenin inşa tarihi belli değildir. Kaidesi kesme taş, gövdesi tuğladan inşa edilen minarenin şerefe altında yatay ve dikey tuğlaların kullanımı ile çıkıntılı bir kompozisyon oluşturulmuştur. Minare, tarz olarak Bilecik Orhan Camii minaresine benzemekte ve bu benzerlikten yola çıkılarak minare XIV. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Erken, 1977: 69).

Bursa, Demirtaş Camii Minaresi: Kaynaklara göre cami, 792/1389-1390 yılında I. Bayezid Dönemi'nin emirlerinden Kara Timurtaş tarafından inşa ettirilmiştir. Camiye, 1966 yılında Bursa Eski Eserleri Sevenler Kurumu tarafından onarım yapılmıştır (Anonim, 1983:44, 49). Kaidesi , kemerler ile birbirine bağlanan altı ayaktan oluşur Kaidenin alt kısmında şadırvan yer alır. Kaidenin

üst kısmı iki sıra tuğla kirpi saçaklıdır. Kaide üstündeki altıgen tipli kesme taştan inşa edilen küp kısmı da iki sıra tuğla kirpi saçak ile son bulur. Tuğla gövde silindirik tipte olup, tek şerefesinin altı kısmı mukarnaslıdır. Minare tuğla petek, kısa külah ve alem ile son bulur.

Hasankeyf, Er- Rızk Camii Minaresi: Kitabelerine göre, 811/1409 yılında Eyyubi Meliki Süleyman bin Gazi tarafından Hacı Muhammed ve kardeşi Ömer'e inşa ettirilmiştir. Cami, 2019 yılında yeni yerine taşınmıştır. Bu aşamada, caminin kalan kısımları bütün olarak, minaresi ise taşları sökülüp numaralandırıldıktan sonra taşınarak yeni yerine inşa edilmiştir. Kesme taştan yapılmış olan minarede, gövde içindeki iki yönde merdivenler, şerefede birleşmektedir. Minare gövdesi kuşaklara ayrılmış ve her bir kuşak içinde süslemeler vardır. Şerefe altı mukarnaslıdır (Kılcı, 1987: 160).

Bursa Veled-i Yaniç Mescidi Minaresi: Kale içinde yer alan cami, kapısının üstündeki kitabesine göre, 844 Safer / Temmuz 1440 yılında Yaniç oğlu, Hacı Hayruddin oğlu Mahmud Çelebi tarafından inşa ettirilmiştir (Ayverdi, 1989: 347). Caminin karşı köşesindeki çeşmenin üstünde minare yer almaktadır. Dört ayak baldaken kaide üzerinde bulunan minare taştan yapılmıştır. Çesme üç sıra tuğla bir sıra kesme taş almaşık sırası ile inşa edilmiştir. Bunun üzerinde yer alan dört ayak şeklinde olan minarede ayaklar tuğladandır. İki sıra tuğla kirpi saçak ile minare sonlanmıştır. Örtü alaturka kiremitlidir (Görsel 16).

Bursa İsa Bey Fenari Camii Minaresi: XV. yüzyıl sonlarında İsa Bey tarafından inşa ettirilmiştir. Minare yapının kuzeydoğusunda, avlu duvarı üzerinde yer alır (Anonim, 1983: 94). Kısa gövdeli olan minarede şerefe altındaki mukarnaslar hariç diğer yerler beyaz kireç harçla sıvalıdır. Şerefe altı mukarnasları tuğladandır.

Diyarbakır, Şeyh Mutahhar Camii Minaresi: Minaredeki kitabesine göre 906/1500-1501 yılında Akkoyunlu Sultanı Kasım tarafından inşa edilmiştir. Minare, 1960 yılında VGM tarafından onarılmıştır (Sözen, 1971: 55). Minarenin kaidesi, dört taş sütun tarafından taşınmaktadır. Sütunların yerden yüksekliği 66 cm'dir. Kaide üstünde yükselen gövde kare tiplidir. Gövde üstünde yer alan silindirik petek ve külah sonrası alem vardır. Külah kurşun kaplıdır. Gövde siyah-beyaz taşlardan yapılmıştır. Gövde silmeler ile bölümlere ayrılmıştır. Şerefesi balkon tipli olan minarenin gövdesi üzerinde bazı kısımlarda tuğla hatıllar bulunur (Görsel 18).

Diyarbakır Nebi Camii Minaresi: Yapı, Akkoyunlu Dönemi eseri olup bani ve mimari bilinmemektedir Fakat minaresindeki kitabesine göre Diyarbakırlı Kasap Hacı Hüseyin tarafından 936 /1530 yılında inşa ettirilmiştir. 1955 yılında yıktırılan caminin, 1960 onarımında kalan kısımları onarılmış minare ise sökülerek yeni yerine inşa edilmiştir (Sözen,1971: 43,45). Kare planlı

minare, birer sıra siyah- beyaz taşlarla inşa edilmiştir. Taşların yükseklikleri 25 cm'dir. Gövde silmeler ile bölümlere ayrılmıştır. Minare kaidesinin giriş kapısı kemerlidir. Petek kısmı silindirik tiplidir ve kireç harcı sıvalıdır. Külah kurşun kaplıdır (Görsel 19).

Kahramanmaraş Ulu Camii Minaresi: Dulkadiroğullarından Süleyman Bey'in hükümdarlığı döneminde (1442-1454) ilk inşasına başlanan yapının, kitabesine göre bugünkü hâliyle Alauddevle Bozkurt Dönemi'nde 907/ 1501-1502 inşası tamamlanmıştır. Minare de bu döneme aittir (Gündoğdu, 2005: 778.) Minare, son cemaat yerinin önünde camiden yaklaşık 2 m kadar uzakta yer alır. Kesme taştan inşa edilmiş minarenin gövdesi iki bölüm hâlinde düzenlenmiştir. Kaide ve pabuç kısmından sonra gövdenin alt bölümüne geçilir bu kısım silindiriktir. Gövdenin üst bölümü ise on iki kenarlı olarak devam etmektedir, gövdede bu iki kısım bir silme ile birbirinden ayrılmaktadır. Gövdenin üstünde yer alan şerefe kısmının altlığı mukarnaslıdır ve süslemelidir. Şerefe kısmı ise köşk biçimli olarak düzenlenmiş olup, gövdenin üst bölümünde olduğu gibi on iki kenarlıdır ve üst örtüsü ahşaptan saçak biçimlidir. Şerefe üstünde yer alan petek kısmından sonra minarenin en üst noktası olan külaha geçiş kısmında yine saçak kullanılmıştır. Minarenin kaide ve gövdesinin silindirik olan alt kısmı ilk inşa döneminden olup, on iki kesitli üst kısmı ve daha yukarı kısımları 1264/1848 yılında yenilenmiştir (Gündoğdu, 2003: 779).

Malatya, Battalgazi, Ak Minare: Ak Minare Camii, 980/1572 yılında kesme taştan inşa edilmiştir. Kuzeydoğuda yer alan minaresi de cami gibi kesme taştan inşa edilmiştir. Kare kaide üzerine sekizgen küp kısmı vardır ve burada sekiz köşenin her yüzünde sağır kemerler bulunmaktadır, gövdesi silindirik olan minare şerefe, petek ve külah ile son bulur (Tuncel, 2003: 475).

Erzurum, Murat Paşa Camii Minaresi: Murat Paşa Mahallesi'nde yer alan cami, kitabesine göre, II. Selim Dönemi'nde Kuyucu Murad Paşa tarafından 981/1573-1574'te inşa ettirilmiştir (Ünal, 1974: 55). Minare, Ahmediye Medresesi önünde yer alan mescitle birlikte inşa edilmiş fakat deprem sonrasında yıkılınca yeniden inşa edilmiştir (Aydın, 2014: 154). Minare günümüzde caminin kuzey cephesinde avlu içinde yer alır. Tamamen kesme taştan yapılmış olan minare çokgen kaideli, silindirik gövdeli, tek şerefeli, süsleme kompozisyonuna sahip petek, sivri külah ve alemden oluşur. Petek kısmında iki renkli taş ile yapılan süsleme, sade olan minareye hareketlilik katmıştır.

Antalya , Finike Hasköy Camii Minaresi : İnşa tarihi belli olmayan cami mimari tarzına göre XVI-XVII yüzyıllara tarihlenmektedir. Minaresinin de aynı döneme ait olduğu düşünülmektedir (Anonim, 1983: 640). Minare mescidin kuzey cephesinde camiden 4 m uzaklıkta yer alır. Kesme taştan inşa edilmiş olan minare, sekizgen kaide üstüne silindirik tuğla gövdelidir. Şerefeden

sonrası da tuğladandır. Şerefe altında beyaz renkli taş bilezik ve kirpi saçaklar bulunur (Anonim, 1983: 642).

Balıkesir Edincik Semiz İlyas Camii Minaresi: Künbed Mahallesi'nde yer alan yapı kitabesine göre Ayine Hatun tarafından 1083/1672-1673 yılında de inşa edilmiştir. Minaresinin kaidesi kesme taştan, küp kısmı geniş, gövdesi tuğladandır. Şerefe altı dört sıra tuğla kirpi saçaklı, petek ve üstü yıkıktır (Erken, 1977: 37).

Isparta, Uluborlu Sallanan Minare: Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlenen yapı yıkılmış, günümüzde sadece minaresi yer almaktadır. Minarenin, kare kaidesi devşirme taşlardan inşa edilmiştir. Silindirik gövdeli minare tek şerefeli ve sivri külahlıdır. Minare gövdesi üzerinde üç tane aydınlatma açıklığı bulunmaktadır (Atasever- Bilgin, 2019: 250). Minarenin gövdesi üzerinde aydınlatma açıklıklarının olması Anadolu dışı minareleri ile benzer özelliktir.

Aksaray, Karkın Köyü Camii Minaresi: Kitabesine göre 1310/1893 te inşa edilmiştir. Caminin kuzeybatısında yer alan minare, çokgen kaideli olan minare, silindirik gövdelidir. Tek şerefeli olan minare konik külahlıdır. Camiye sonradan ilave edilmiştir (Erdal, 2014: 141).

Bitlis Gökmeydan Camii Minaresi: Cami 1216 da Anadolu Selçuklu Dönemi'nde inşa edilmiştir. (Bingöl, 2007; 316) Camiden üç metre kadar uzaktadır. Minaresi kitabesine göre 1340/1924 yılında yapılmıştır. (Erken, 1977: 158). Kesme taştan inşa edilmiş olan yapının gövdesi kuşaklar hâlinde düzenlenmiş olup kuşak arasında damla motifi bulunur

Aksaray Ulu Camii Minaresi: Aksaray Müzesi'nde bulunan kitabesine göre bu cami, Karamanoğlu Mehmed Bey Dönemi'nde 811/1408'de inşa edilmiştir. Mimarının adı Firuz'dur. Yapının 1925 yılı onarımında minaresi yeniden inşa edilmiştir. Ayrıca yapı 1980 yılında da onarım görmüştür (Kurtbil, 2012: 83). Minare, caminin güneydoğusunda yer almaktadır. Kaide ve küp ve gövde kısmı çokgendir. İki şerefeli olan minare, konik külahlıdır ve kesme taştan yapılmıştır (Erdal, 2014: 33).

Kırşehir, Mucur, Eski Minareli Camii Minaresi: 1733 yılında inşa edilen cami, sonraları önemli ölçüde tamirat ve tadilat geçirmiştir. Minare 1900 yılında eklenmiş günümüze orijinal olarak gelmiştir. Minare, yapının kuzeydoğu köşesinde yer alır (Tay, 2017: 702). Kesme taş-tuğla almaşık olarak örülen kare kaide, kaidenin köşelerinin pahlanması ile meydana getirilen küp kısmı bunun üstüne silindirik gövdeden, tek şerefeden, petek ve külahtan oluşur. Külah kurşun kaplıdır. Şerefe altı mukarnaslıdır. Kaide dışındaki diğer bölümler tuğladan inşa edilmiştir.

Aksaray, Karacaören Camii Minaresi: Cami, kitabesine göre, 1328/1910 yılında inşa edilmiştir ve minare de aynı tarihlidir. Minare, kare kaide, ve kaidenin köşelerinin pahlanması ile oluşturulan

küp, çokgen gövde, tek şerefe, petek ve külahtan oluşur (Erdal, 2014: 178).

Isparta Ulu Camii Minaresi: 1429 yılında inşa edilen cami 1899 yılında yıktırılınca, yerine 1902 yılında bir cami inşa edilmiştir. 1914 yılında inşa edilen cami yıktırılınca 1922 yılında yerine yeniden bir cami yapılmıştır. Günümüze 1922 yılında inşa edilen cami gelmiştir ve minare Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1931 yılında yenilenmiştir (Yıldırım, 2012: 104). Kesme taş minare, caminin kuzeydoğu köşesinde yer alır. Sekizgen kaideli, onaltıgen gövdeli olan minare tek şerefelidir ve şerefe altında mukarnaslı süsleme vardır. Petek ve sivri külahla sonlandırılan minarenin külahı kurşun kaplıdır.

Aksaray, Eskil Ulu Camii Minaresi: Yapının ilk inşa edildiği döneme ait minaresi hakkında bilgi yoktur. Hâlihazırdaki minaresi, kitabesine göre 1383/1963 yılında Kemalpaşalı Mehmet Yüzüak tarafından inşa edilmiştir. Caminin kuzeybatı köşesinde yer alan minare, kesme taş malzeme kullanılarak inşa edilmiştir (Deniz, 1988: 23).

Aksaray, Eskil Ulu Camii Minaresi: Giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre, 1147/1734 yılında Hacı İbrahim ve Hacı Mustafa tarafından inşa ettirilmiştir (Erdal, 2014: 78). Yapının ilk inşa edildiği döneme ait minaresi hakkında bilgi yok, hâlihazırdaki minaresi, kitabesine göre 1383/1963 yılında Kemalpaşalı Mehmet Yüzüak tarafından inşa edilmiştir. Caminin kuzeybatı köşesinde yer alan bu minare, kesme taş malzeme kullanılarak inşa edilmiştir (Deniz, 1988: 23). Kare kaide üzerine silindirik gövdeli olan minare iki şerefelidir, şerefe altında dört sıra mukarnaslar bulunur. Petek ve kon külah ile minare son bulur (Erdal, 2014: 87),

Bergama Ulu Camii Minaresi: Cami, 801/1398-99 da I. Bayezid tarafından inşa ettirilmiştir. 1905 yılında cami onarım görmüş bu onarım zamanında minare oldukça harap bir vaziyetteymiş. 1970-1971 yıllarında minare yıkılıp yeniden inşa edilmiştir. Caminin kuzeybatısında yer alan minare , kare kaide üstü çokgen gövdelidir. Şerefe altı mukarnas dizili olan minare, konik külahlıdır. Minare kesme taştan inşa edilmiştir (Kurtbil, 2012: 85-86).

Aksaray, Eşmekaya, Ulu Camii Minaresi: Yapının inşa tarihi bilinmemekle birlikte minare, 2002 yılında eklenmiştir (Erdal, 2014: 88). Bekir Deniz'in Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi, S. IV' de yayınlanan makalesinde bu caminin inşa edildiği dönemde minaresinin olup olmadığı hakkında bilgi bulunmadığı ifade edilmektedir (Deniz, 1988: 419). Dolayısıyla 2002'de inşa edilmiş olan minarenin, 2002'den önce inşa edilip yıkılan bir minaresi yok ise bu minarenin yapının ilk minaresi olduğu kabul edilebilir. Kare kaide, kaidenin köşeleri pahlanarak oluşturulmuş pabuç kısmı, çokgen gövdeli, tek şerefeli olan minare petek, külah ve alem ile son bulmaktadır (Erdal, 2014 : 88). Minaresi kesme taştan yapılmıştır. Gövde ve daha üstünde yer alan beyaz taşlar ile renk almaşığı yapılmıştır. Şerefe altı mukarnaslıdır

Silvan Ulu Camii Minaresi: Cami 574-572/1152-1157 tarihinde Artuklu Emiri Necmeddin Alpi bin Timurtaş tarafından inşa ettirilmiş ve Eyyübiler Dönemi'nde de onarım görmüştür. Yapının minaresi ise 2012 öncesinde yakın zamanda eklenmiştir (Denknalbant, 2012:114). Minare yapının kuzeydoğu köşesinde yer almaktadır. Kare gövdeli olan minare, şerefeden sonra silindiriktir. Gövde silmelerle üç bölüme ayrılmıştır. Petekten sonra külah ve alem ile minare sonlanmaktadır.

3. Değerlendirme ve Sonuç

Konum olarak genelde cami, özelde harimden ayrı olarak inşa edilmiş minarelerin ele alındığı bu çalışmada, Anadolu dışı ve Anadolu'daki minareler ele alınmaya çalışılmıştır. Makalede ele alınan minareler mimari özellikleri ve inşa edildikleri tarihlere göre seçilmiştir. Çalışma konumuzu oluşturan ayrı minarelerden bazıları günümüze camileri olmadan, tek başına gelmişlerdir. Bu minarelerin bağlı bulundukları camiler zamanla yıkılmıştır. Afganistan Jam Minare (Gurlular Dönemi), ?, Çarkurgan Minaresi ? Musul Ulu Camii Minaresi (1171-72), Erbil Ulu Camii Minaresi (1190), Irak Ane Minaresi (Zengi Dönemi ?), Delhi Kutup Minar , ?, Türkmenistan Dehistsn Kuzey Minare (XII. yy), Köhne Ürgenç Kutluğ Timur Minaresi (XIV.yy), Bakü Cuma Camii Minaresi (XV. yy), Malatya Hötüm Dede Minaresi (1573), Isparta Uluborlu Sallanan Minare (Geç Osmanlı Dönemi), Bilecik Karalar Camii Minaresi Sivrihisar Kılıç Mescidi Minaresi, Antalya Elmalı İsimsiz Minare, Denizli , Çal Kayıpazarı Cami Minaresi (XVIII yy), Denizli Emirhisar Cuma Camii Minaresi, Denizli Işıklı Yalnız Minare (1093/1682) örnek olarak verilebilir

Bazı minareler, caminin hariminden ayrı ama avlu duvarına bitişik olarak inşa edilmiştir. Bitlis Ulu Camii, Mardin Ulu Camii ve Cizre Ulu Camii minareleri buna örnek olarak verilebilir

Bazı minarelerde ise minare ile cami arasında bir duvarla bağlantı vardır. Onun üstü ile cami arasındaki mesafe uzaktır. Fustat (Kahire), Tolunoğlu Camii Minaresi ve Diyarbakır Safa Camii minaresi buna örnek olarak verilebilir. Minareler ile cami arasında inşa tarihi arasında farklılıklar olabildiği durumlar da vardır. Çünkü cami ile aynı tarihte inşa edilmiş bazı minareler yıkılmış daha sonraki tarihlerde yenilenmiştir.

Anadolu dışındaki minareler tip olarak genelde kare ya da çokgen, yüksek kaide, yukarı çıkıldıkça daralan silindirik gövde, ince petek ve küçük külahtan oluşur. Giriş kapıları yüksekte ve gövde üzerinde küçük mazgal pencereler yer alır. Bu minareler, dinî işlevinin yanı sıra askerî işleve de sahip olup gözetleme kulesi olarak da kullanılmışlardır. Damgan, Tarihane Camii, Samarra Ulu Camii, Caferiye Ebu Dülef Camii, Bakü Cuma Camii, Dehistan Cuma Camii minarelerinin yanında camileri ya da cami kalıntıları bulunmaktadır. Kutup Minar, Jam Minare, Erbil Ulu Camii Minaresi, Çar Kurgan Minaresi ve Dehistan

Kuzey Camii minaresi ise tek başına günümüze gelmiş, bağlı bulundukları cami günümüze gelmemiştir. Abbasiler Dönemi'ne tarihlenen Samarra Ulu Camii ve Caferiye Ebu Dülef Camii minareleri "sarmal, spiral, melviye" tipi olarak adlandırılmıştır.

Anadolu'da bağımsız camiden ayrı minare sayısı fazladır. Bu minarelerin bir kısmı inşa edildiği dönemde camiden uzakta inşa edilmiş iken bir kısmı ise daha sonraki dönemlerde yapılan yenilemelerde camiden uzakta olarak inşa edilmiştir. Bazı minareler ise harimden uzakta fakat caminin diğer unsurları ile bağlantılı olarak konumlanmıştır. Minarelerine bakıldığında camilerin kuzey, kuzeydoğu gibi yönlerde yer alır. Cizre Ulu Camii, Siirt Ulu Camii ve Kahramanmaraş Ulu Camii minareleri kuzey cephede yer alan örneklerdir. Siirt ve Kahramanmaraş Ulu Camilerinin minareleri avlu içinde bağımsız olarak dururken , Cizre Ulu Camii minaresi ise bir duvar üzerinde yer alır. Mardin Ulu Camii minaresi ise avlu duvarı üzerindedir. Harime bitişik olmayan caminin avlusu içinde ya da caminin avlusu dışında ama yakınında olan minarelere örnek olarak ise; Hasankeyf Er- Rızk Camii minaresi, Bursa Demirtaş Camii minaresi, Bursa Veled-i Yaniç Camii minaresi, Alanya Akşebe Mescidi minaresi ve Aksaray Yavuz Sultan Selim Camii minaresi gösterilebilir. Bazı minareler, baldaken kaidesi ile dikkat çeker. Diyarbakır Şeyh Matar Camii minaresi, Bursa Demirtaş Camii minaresi, Bursa Veled-i Yaniç Camii minaresi örnek olarak verilebilir. Bazı minarelerin ise camisi yıkılmış günümüze tek başına gelmişlerdir. Bunlara, İnegöl Hasanpaşa minaresi, Isparta Uluborlu Sallanan minaresi, Eskişehir Sivrihisar ve Kılıç Mescidi minaresi (Görsel 20) örnek olarak verilebilir.

XX. yüzyıldan günümüze kadar geçen süre içinde yapıdan ayrı minare yapma geleneği devam etmiştir. Özellikle ilçe ve köylerde inşa edilen camilerin minareleri yapıdan ayrı olarak inşa edilmektedir. XX yüzyılda, eski minarelerin yerine yenilerinin inşa edildiği camiler vardır. Minaresi eskiden yıkılmış olan camilere minare ekleme uygulaması da vardır. Aksaray , Taşpınar kasabasında yer alan Yavuz Selim Camii'nin minaresi 1954 yılında camiye ilave edilmiştir

Gövde biçimlerine göre bu minareler sınıflandırılabilir. "Malviya" tipi olarak adlandırılan, kare bir kaide üstünde yukarıya doğru gidildikçe incelen gövdeleri ile karakteristik olan bu minareler: Samarra Ulu Cami minaresi, (848-852), Ebu Dülef Camii minaresi (861) ve Fustat Tolunoğlu Camii minareleridir (879) (Uysal, 1990: 50). Köşeli gövdeli minarelere örnek olarak, Diyarbakır Şeyh Matar Camii minaresi, Diyarbakır Nebi Camii minaresi verilebilir. Yivli Gövdeli minarelere örnek olarak, Karahanlı Dönemi'ne tarihlenen Çarkurgan minaresi, Anadolu Selçuklu sultanı I. Alaeddin Keykubat tarafından inşa etti-

rilen Antalya Yivli Minare örnek olarak verilebilir. Silindirik gövdeli minarelere Anadolu'da çok sık rastlanır. Bu minarelerin kaideleri kare ya da çokgen olarak düzenlenmiştir. .

Malzeme açısından bakıldığında minarelerin taş- tuğla kullanılarak inşa edilmiş oldukları görülmektedir. Tüm Bölümleri taştan inşa edilen minareler: Fustat (Kahire)Tolunoğlu Camii minaresi (879), Irak Ane minaresi (1193), Delhi Kutup Minar. (1199- bu minarede mermer kullanımı da vardır), Şanlıurfa Ulu Cami minaresi, Mardin Ulu Cami minaresi (1176), Bitlis Ulu Cami minaresi (XII. yy), Hasankeyf Er Rızk Camisi minaresi(1409), Bursa Veled-i Yaniç Camii minaresi (1440), Diyarbakır Şeyh Matar minaresi (1500-01), Kahramanmaraş Ulu Camii minaresi , Diyarbakır Nebi Camii minaresi (1530), Malatya Battalgazi Ak Minare (1572), Erzurum Murat Paşa Camii minaresi (1573-74), Bitlis Gökmeydan Camii minaresi (1924), Aksaray Ulu Camii minaresi (1925), Eskil Ulu Camii minaresi, (1963), Bergama Ulu Camii minaresi (1970-71), Silvan Ulu Camii minaresi (2012 öncesi)

Tuğla ile inşa edilmiş minareler: Samarra Ulu Camii minaresi (842-852), Ebu Dülef Camii minaresi (861) Afganistan Jam minare (Gurlu Dönemi), Buhara Kalan Minare (1127), Musul Ulu Camii (1171-72), Türkmenistan Dehistan Kuzey Minare (XII. yy), Siirt Ulu Camii minaresi (1129), Alanya Akşebe Camii minaresi (XIII. yy).

Taş- Tuğla : Bu minarelerde kaide kısımları taş inşa edilmiş iken gövde ve diğer bölümler ise tuğla ile inşa edilmiştir. Harran Ulu Camii minaresi (VII. yy), Erzurum Kale Mescidi minaresi (1121-32), Antalya Yivli Minare (1219-36- I. Alaeddin Keykubad Dönemi), Alanya Akşebe Mescidi minaresi (XIII. yy), Malatya Battalgazi Hal Feth minaresi, Bilecik Orhan Camii minaresi (XIV.yy , Orhan Bey Dönemi), Bilecik Karalar Camii minaresi (..), Balıkesir Semiz Ali Camii minaresi, Isparta Uluborlu Sallanan Minare (Geç Osmanlı Dönemi), Kırşehir Mucur, Eski Minareli Camii minaresi (1900),

Süsleme açısından bakıldığından Siirt Ulu Camii minaresi ayrı bir yere sahiptir. Kaide ve gövdesi üzerinde yer alan sırlı/sırsız tuğla ve çinili süslemeler, kuşaklar ve bordürler içinde yer almaktadır. Baklava dilimleri, çarkıfelek, yıldız ve madalyonlardan oluşan süslemelere tuğla parçaları ile yazılmış Hz. Muhammed ve dört halifenin isimleri eşlik etmektedir. Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad Dönemi'ne tarihlenen Antalya Yivli Minare, kaide, küp ve yivli gövdesindeki süslemeler ile güzel bir örnektir. Kesme taştan yapılmış minarelerden Mardin Ulu Camii ve Bitlis Gökmeydan Camii minarelerinin gövdeleri kuşaklara ayrılmış olup kuşaklar içinde damla motifli süslemeler bulunur. Mardin Ulu Camii minaresinin dilimli külahı caminin dilimli kubbesi ile bütünlük arz eder.

Diyarbakır Nebi Camii ve Hasankeyf Er Rızk Camii özel durum arzetmektedir. Minareleri, aynı malzemeleri kullanılarak daha sonraki tarihlerde önceki yerlerinde yeninden inşa edilmiştir.

KAYNAKÇA

Altun, Ara (2006); *Mardin Ulu Camii ve Çifte Minareler Üzerine Bir Not*, Vakıflar Dergisi, S. IX. (Tıpkı Basım), s. 191-200, Ankara.

Aslanapa Oktay-Altun, Ara (2006); *Anadolu Dışı Kökenler, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* , C. 2, s. 75-79. Ankara.

Anonim (1983); *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, C.III, VGM Yayınları, Ankara.

Atasever, Olcay (2019); *Antik Dönemden Günümüze Isparta'nın Kültürel Mirası*, SDÜ Yayınları, Mayıs. Isparta.

Aslanapa, Oktay (1973); *Kazısı Tamamlandıktan Sonra Van Ulu Camii*, Sanat Tarihi Yıllığı, S. 5, s. 1-25, İstanbul.

Aslanapa, Oktay (2004); *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2004.

Aydın, Barış (2014); *Osmanlı Dönemi Erzurum Murat Paşa Camii*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl 2, S. 7, Aralık. s. 152- 160.

Ayverdi, Ekrem Hakkı (1989); *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, (806-855/ 1403-1451), C. II, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1989. 2. bs. İstanbul.

Beksaç, Engin (2002); *Kutup Minar*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 26, Ankara. s. 499-500, İstanbul.

Bingöl, Zekeriya (2007); *Anadolu'da İnanç Turizmi*, Detay Yayıncılık. Ankara.

Chmelnizkij, S. (2007); *Mimari, İslam Sanatı ve Mimarisi*, Literatür Yayınları, s. 354- 361, İstanbul.

Çağlıtütüncügil, Ersel (2017); *Bakü Cuma Camii* , Caihannüma, Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi, S.III/2, Aralık, s. 27-64, İzmir.

Çeşmeli, İbrahim. (2007); *Orta Asya Camilerinde Tipoloji* (7-13. yüzyıllar), Sanat Dünyamız, S. 103, YKY, s. 314- 333, İstanbul.

Çobanoğlu, Ahmet Vefa (2012); *Akşehir Ulu Cami*, TDV İslam Ansiklopedisi, c. 42, s. 84-85, Ankara.

Çobanoğlu, Ahmet Vefa (2012); *Zengiler Mimari*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 44, s. 272-274, Ankara.

Deniz, Bekir (1988); *Aksaray'da (Niğde), Ahşap Sütunlu İki Köy Camii* , Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi, C. IV. s. 19-56, İzmir.

Erdal, Zekai (2014); *Aksaray'da Türk Devri Mimarisi,* Yüzüncü Yıl Üniversitesi, SBE, Sanat Tarihi ABD, (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, C.I. Van.

Erke, Sabih (1977); *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, C.II. V.G.M Yayınları. Ankara .

Eravşar, Osman - Karpuz, Haşim vd. (2013); *Büyük Selçuklu Mirası*, Mimari, C.III, Selçuklu Belediyesi Yayınları. Konya .

Grabar, Oleg (1998); *İslam Sanatının Oluşumu*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Güler, Mustafa (2017); *Urfa Ulu Camii*, İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa, C.II, Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, No: 2, s. 198-226, Şanlıurfa.

Gündoğdu, Hamza (2005); *Dulkadirli Cami Minareleri*, I. Kahramanmaraş Sempozyumu Bildiri Kitabı, 6-8 Mayıs 2004, s. 775-785, Kahramanmaraş.

Halimov,Nazar (2018); *Ürgenç'deki Eski Kültürel Abideler ve Restorasyonu*, s.105-108,http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1012/Halimov.pdf?sequence=1&isAllowed=y Erişim Tarihi: 03-10, 2020)

Kılcı , Ali (1987); *Hasankeyf Vakıf Eserleri*, Vakıf Haftası Dergisi, s. 159-188, Ankara.

Kındığılı, Muhammed Lütfi (2018); *Orta Asya'dan Anadolu'ya Bir Miras, Erzurum İç Kale Minaresi*, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 62, Mayıs, s. 251-282, Erzurum.

Kurtbil, Zeynep Hatice; *Bergama Ulu Cami*, MEB. İslam Ansiklopedisi, C. 42, s. 85-86 İstanbul.

Kurtbil, Zeynep Hatice; *Aksaray Ulu Cami*, MEB İslam Ansiklopedisi, C. 42, s. 83-84. İstanbul.

Macchi, G. (2005); Saving Minarets at RiskAfghanistan, Structural Analysis of Historical Constructions- Modena i Lourenco& Roca, , s. 1375- 1382, London.

Mustafa, F. A.- Zihman, K. İ. (2019); A Typologicial Study of the Historical Mosques in Erbil City, Sulaimani Journal for Engineering Sciences, Vol: 6, No: 3, s. 11- 28.

Orman, İsmail (2012); *Harran Ulu Cami*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 42, TDV Yayınları, s. 103), Ankara.

Öztürk, Ş.- Kılavuz, B.- Nuri, K. Ü. Can (2007); *Siirt Ulu Cami Minaresi*, Vakıflar Dergisi, S.XXX, s. 385-406, Ankara.

Parlak, Sevgi Kunt- Halil İbrahim Kocadağı-M. Argun (2013); Siirt Ulu Camii ve 2008 Yılı Restorasyonu, EFD, C. 30, S.1, Haziran, s. 167-198, Ankara.

Ramazanoğlu, Gözde (2001); *Kalan Camii*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 24, s. 222-223, Ankara.

Sayan, Yüksel (2012); *Türkmenistan Mimari*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 41, s. 605-607, Ankara.

Sözen, Metin (1971); *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul.

Tay, Lokman (2017); *Kırşehir, Mucur Camileri*, SDÜ ART-E (Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, C.10, S. 20, Süleyman Demire Üniversitesi Yayınları, s. 691-729, Isparta.

Thomas D. Pastoriİ- G. Cucco, İ. (2005); The Minaret of Jam Archaelogicial Project, Antiquity , Vol: 9, No: 303, March , s. 1-7.

Tuncel, Metin (2003); *Hal Feth (Hötüm Dede) Minaresi*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 27, s. 474-477, Ankara,.

Tuncel ,Metin (2003); *Ak Minare Camii*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 27, Ankara, s. 475.

Tuncer, Orhan (1981); Cizre Ulu Camii ve Medresesi, Yıllık Araştırmalar Dergisi, C.III, Ankara Üniversitesi Basımevi, s. 95-137, Ankara.

Ülgen, Ali. Sami (1962); *Siirt Ulu Camii*, Vakıflar Dergisi, S.V, s. 153-156, Ankara.

Ünal, İ. (1974); *Antalya Bölgesindeki Çinili Eserler*, Türk Etnografya Dergisi, S. XIV. s. 15-55. Ankara.

Unal, Rahmi Hüseyin (1974); *Erzurum İli Dahilindeki İslami Devir Anıtları Üzerine Bir Değerlendirme,* Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Dergisi, S. 6, (Ayrı Baskı), s. 49-142, Erzurum.

Uysal, Ali Osman (1990); *Anadolu Selçuklulardan Erken Osmanlı Dönemine Minare Biçimindeki Gelişmeler*, Ankara Üniversitesi, DTCF Dergisi, C.33, S.1-2 , s. 505- 533, Ankara.

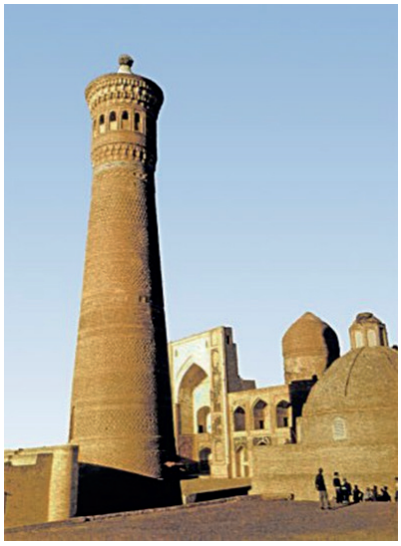
Yetkin, Şerare, (1988); Abbasiler, TDV İslam Ansiklopedisi, C. I, s. 49-56, Ankara.

Yıldırım, İbrahim (2012), *Isparta Ulu Cami*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 42, s. 104-105, Ankara.

GÖRSELLER

Görsel 1: Samarra Ulu Cami Minaresi.
https://www.islamdusunceatlasi.org/detail/event183

Görsel 2: Çarkurgan Minaresi. Eravşar, vd, s. 84



Görsel 3: Buhara , Kalan Minare. Ramazanoğlu, 2001:222

Görsel 4. Musul Ulu Camii Minaresi Çobanoğlu, 2013;s. 273).

Görsel 5: Erzurum Kale Mescidi Minaresi. (Foto, Ebru ELPE)

Görsel 6: Siirt Ulu Camii Minaresi. (Foto Ebru ELPE)

Görsel 7: Cizre Ulu Camii Minaresinin Eski Bir Fotoğrafı. Tuncer, 1981: s. 116, foto 21)

Görsel 8: Cizre Ulu Camii Minaresi Günümüzdeki Durumu. (Foto Ebru ELPE).

Görsel 9: Mardin Ulu Camii ve minaresinin1910lardaki görünümü.

Görsel 10: Mardin Ulu Camii Minaresi. (Foto Ebru ELPE)

Görsel 11: Antalya Yivli Minare Genel Görünüm. (Foto Ebru ELPE)

Görsel 12: Yivli Minare, Kaide, Küp ve Gövdenin Alt Kısmı.(Foto Ebru ELPE).

Görsel 13: Alanya Akşebe Mescidi Minaresi . (Foto Ebru ELPE).

Görsel 14. Bilecik, Orhan Camii , Asıl Minaresi . Aslanapa,,2004 :7)

Görsel 15: Bursa Veled-i Yaniç Minaresi (Erişim Tarihi: 01—09-2020)

Görsel 16: Diyarbakır Şeyh Mutahhar Camii Minaresi(Foto Ebru ELPE).

Görsel 17: Şeyh Mutahhar Camii Minare, Dört Ayak Şeklindeki Kaidesi. (Foto Ebru ELPE).

Görsel18: Diyarbalır Nebi Camii Minaresi. (Foto Ebru ELPE).

Görsel 19: Eskişehir, Sivrihisar, Kılıç Mescidi Minaresi (Foto Ebru ELPE).

HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN KALEMİNDEN DANTE'NİN İSLAM DİNİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

Doç. Dr. Aytek MEMMEDOVA ZAKİRKIZI *

Öz: Türkiye'nin ünlü düşünürü Hilmi Ziya Ülken'in (1901-1974) kültürel mirasında medeniyet, dinî-felsefi ve dünya dinlerinin tarihi hakkında konuların büyük önemi vardır. Bu anlamda onun yaratıcılığında yaklaşık 200 yıl süren ve Katolik Kilisesi tarafından başlatılan Batı Avrupa feodallarının doğuda 1095'ten 1291'e kadar yaptığı Haçlı Seferleri hakkında meseleler yaygın olarak incelenmektedir. İtalya'nın büyük şairi Alighieri Dante (1265-1321) "İlahi Komedya" ("Divina Commedia") epik şiiriyle dünya edebiyatı tarihinde kendine özgü özel bir yer tutmaktadır. Yaklaşık 1307-1321 yıllarında kaleme alınan bu eser "Cehennem", "Araf (temizlik)", "Cennet" isimlerinde üç ciltten oluşmuşdur. Dante Hz. Muhammed Peygamber'e, raşid halifelerinin sonuncusu Hz. Ali'ye menfi münasebet beslemiş, bunu "İlahi Komedya" eserinin "Cehennem" bölümünün "Yirmi sekizinci şarkı"sında Hz. Peygamber'i ve Hz. Ali'yi suçlu gibi göstermiştir.

Hilmi Ziya Ülken, Doğu'nun bilimsel-kültürel mirasının Batı'da yayılması meselelerini incelemiş, Müslüman Şark'a mahsus felsefi talimlerin de batı ülkelerine nüfuz ettiğini göstermiştir. Bu yüzden Hilmi Ziya Ülken Dante'nin, İslam dünyasında yaratılan kültürel mirastan ve İbn Arabi'nin eserlerinden yararlanarak epik şiirini yazdığını belirtmiştir. Ama düşünür buna rağmen Dante'nin İslam dinine ve Hristiyan olmayan bilginlere karşı olumsuz bir tutumundan bahsetmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hilmi Ziya Ülken, Alighieri Dante, "İlahi Komedya", Haçlı Seferleri, din, felsefe

DANTE'S RELIGIOUS VIEWS ON ISLAM, REFLECTED IN THE WORK OF HİLMİ ZİYA ÜLKEN

Abstract: The article reveals research on culture, religious philosophy and the history of languages, which occupy an important place in the creative heritage of the outstanding Turkish thinker Hilmi Ziya Ulken (1901-1974). In this sense, his work widely explores the issues of the Crusades in Western Europe from 1095 to 1291 at the initiative of the Catholic Church, which lasted almost 200 years. The poem of the great Italian poet Alighieri Dante (1265-1321) "Divina Commedia" occupies a special place in the history of world literature. Written by him in about 1307-1321, this work consisted of three parts: Hell (Inferno), Purgatory-Araf (Purgatorio) and Paradise (Paradiso). Here he reflects his attitude towards Islam. As Hilmi Ziya

ORCID ID : 0000-0002-4915-6263
DOI : 10.31126/akrajournal.723753
Geliş tarihi : 20 Nisan 2020 / Kabul tarihi: 10 Ağustos 2020
* Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Felsefe ve Sosyoloji Enstitüsü, Bakü /Azerbaycan
E-posta: a.z.m-9@mail.ru

Ulken notes, Dante expressed a negative attitude to the Prophet Muammad, as well as to the last caliph Rashid Ali in the Twenty-eighth Song of the part "Hell" of "Divina Commedia". The Prophet and Caliph Ali are represented here as sinners.

Hilmi Ziya Ulken investigated the spread of the scientific and cultural heritage of the East to the West, and showed the influence of the philosophical teachings of the Muslim East on Western countries. Therefore, Hilmi Ziya Ulken stated that Dante wrote a poem, using the legacy created in the Islamic world, as well as relying on the works of Ibn Arabi. Nevertheless, the thinker spoke of Dante's negative attitude towards Islam and non-Christian scholars.

Key Words: Hilmi Ziya Ulken, Alighieri Dante, "Divina Commedia", crusades, religion, philosophy

1. Giriş

Türkiye'nin ünlü düşünürü, Ord. Prof. Hilmi Ziya Ülken (1901-1974) zengin ve çok yönlü yaratıcı mirasa sahiptir. O, bir filozof, sosyolog, şair ve nasir olarak tanınmıştır. Düşünür felsefi düşüncenin gelişiminde büyük hizmet göstermiş, katkıda bulunmuştur.

Hilmi Ziya Ülken'in felsefe ve sosyoloji üzerine çalışmaları da bilimsel değer taşıyor. Onun Türk Tefekkürü Tarihi, Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine, İnsani Vatanseverlik, Türkiyede Çağdaş Düşünce Tarihi, İslam Felsefesi Kaynakları ve Tesirleri, Millet ve Tarih Şuuru, Dünyada ve Türkiyede Sosyoloji, Öğretim ve Araştırmaları, Bilgi ve Değer vb. eserleri günümüzde de önemini ve ilmî değerini korumaktadır.

Hilmi Ziya Ülken, Aristoteles'in "Metafizik", Jean–Jacques Rousseau' nun "Emile", Baruch Spinoza'nın "Ethica" vb. bilim adamlarının eserlerini Türkçeye çevirmiştir.

Hilmi Ziya Ülken'in felsefe tarihindeki önemli hizmetlerinden biri Orta Çağ Doğu felsefesi tarihî meselelerini kapsamlı şekilde, İslam dünyasının felsefesini ve düşüncesini sistematik bir biçimde, araştırmasıdır. Bu anlamda onun Meşşai felsefesi, İşrakilik, Tasavvuf, kelam felsefesi hakkında düşüncelerinin büyük önemi vardır. O, Kindi, Ebunasr Farabi, İbn Sina, Gazali, İbn Rüşd, Muhyiddin b. Arabi, Nasiruddin Muhammed Tusi ve başka düşünürlerin felsefi görüşlerini eserlerinde göstermiştir.

Hilmi Ziya Ülken'e göre İslam felsefesi IX. ve XII. yüzyıllar arasında başlıca eserlerini vermiştir. Felsefe tarihinde Yunan felsefesi ile Avrupa felsefesi arasında köprü vazifesini görmüş, Yunan (kısmen Hind - İran) tesirleri ile doğarak Orta Çağ, Batı felsefesi üzerine tesir etmişti (Ülken, 1967: 1). "İslamlarla temastan önce, Batı Orta Çağ'ında Yunanlılardan bilinen eserler yazan ve nevi bakımından cok fakirdi. Her türlü ilmî araştırma aracından yoksul olan bu devirdeki Batı düşüncesinin biricik silahı soyut ve kelimeci "cedel" (Dialectique) idi. Çok dar ve gerçek ile ilgisiz sorular çevresinde dönüp dolaşan bu boş tartışmalar işte bundan ileri geliyordu. Hâlbuki aynı yüzyıllarda Doğu'da Farabi, İbn Sina, Razi, Nasır Tusi gibi müsbet ilimler ve felsefe

alanında çok verimli araştırmalar yapmış büyük düşünürler yetişmiş bulunuyordu. İslam medeniyetinin fikir seviyesi bakımından bu ölçülmez yüksekliğini Batılılar artık yavaş yavaş görmeye başlıyorlardı." (Ülken, 1967: 306).

Düşünür, İslam felsefesini böyle değerlendirmiştir: "a) İslam felsefesi Yunan düşüncesinin basit bir devamı değildir. Çeviriler ve açıklamalar (şerhler) yanında orijinal eserleri de vardır, b) Filozoflar (El-Felasifa) diye tanınanların dışında kelamcılar, sufiler, hatta hukukçular (Fukaha) arasında da filozof sayılacaklar vardır ki, bunların birçoğu Batı dünyasınca tanınmamıştır. c) Asıl felsefe çığırları içinde de bazıları Latinceye çevrilmemiş ve yakın yıllara kadar Batılılarca tanınmamıştır. Bu kayıtları göz önüne alınca İslam felsefesinin bütününü Yunan'la modern Avrupa düşüncesi arasında köprü vazifesini görmüş sayamıyacağımız anlaşılır." (Ülken, 1967: 1).

Hilmi Ziya Ülken yazmıştır: "XI. yüzyıl sonlarında Doğu'ya karşı ilgi uyandı. Haçlılar, Endülüs ve Sicilya medreseleri, Avrupa'da yerleşmeler ve şehirleşmelerden doğan nüfus yoğunluğu karşısında Eski Batı, okul ve bilim sisteminin yetersizliği İslam âlemi ile teması zorluyordu. Önce rahipler arasında Fransa'da ve başlıca Normandiya'da bilim hareketleri gelişti." Düşünür Sicilya ve Napoli medreselerinin İslam biliminin Batı'ya geçmesi için geçit görevini gördüğünü belirtmiştir:

1. Birinci safhada İtalya, İspanya, Güney Fransa'da birçok kimselerin İslam medreselerinde okumaya geldiklerini görüyoruz. Matematik, felsefe, hekimlik ve astronomi (felekiyat) okuyan bu öğrenciler bir süre sonra yeni açılacak ilk Batı üniversitelerinin profesör adayları oldular.

2. İkinci safhada İslam medreselerini taklit yolu ile ilk Batı üniversiteleri kuruldu. Önce Napoli Kırallığı'nda Salerno Manastır Okulu kuruldu. Salerno kanalı ile İslam medreselerinden İtalya'ya Aristo'nun eserleri ve şerhleri girmeye başladı. Sicilya kıralı II. Fredirik, bilginleri koruması ile tanınmıştı. Napoli Manastır Okulu'nu kurdu. Aristo'nun eserlerini Arapçadan Latinceye çevirtti. İbn Seb'in ile felsefi mektuplaşmaya girdi. Castille ve Lyon kralı 10. Alphonse, İslam eserlerini inceleterek astronomi cetvelleri yaptırdı.

3. En sonra İslam ilmi İtalya yolu ile Fransa'ya ve başka Batı memleketlerine girmişti. XIII. yüzyıl başlarında Boulogne ve Montpellier medreseleri kuruldu. Biraz sonra Paris Üniversitesi faaliyete başladı. (Kuruluş yılı 1215'tir). Daha sonra aynı model üzerinde Oxford ve Köln Üniversiteleri kurularak yeni ilim İngiltere ve Almanya'ya sokuldu (Ülken, 1967: 306-307).

Böylece, Hilmi Ziya Ülken İslam âleminde oluşan bilim ve felsefenin XII. yüzyıldan başlayarak Sicilya ve Müslüman İspanyası (Endülüs) yolu ile Batı ülkelerine geçtiğini, böylece Batı'da büyük bir çeviri döneminin başladığını belirtmiştir.

Hilmi Ziya Ülken'in yaratıcılığında dünya dinlerinin tarihi, genellikle, din ve felsefe hakkında konular önemli yer tutmaktadır. Onun yaratıcılığında İslam dini ve Dante'nin bu dine yaklaşımı hakkında görüşleri ilginçtir.

2. Dante'nin Hz. Muhammed ve Hz. Ali Hakkındaki Görüşleri

Fransız, Alman, İngiliz, İtalyan Haçlı askerlerinin yer aldığı ve XI. yüzyılın sonlarından XIII. yüzyılın sonlarına kadar devam eden Haçlı Seferleri Katolik kilisesinin girişimi ile Batı Avrupa feodallarının Doğu'da yaptığı savaşlardır.

Hilmi Ziya Ülken, 1095'ten 1291'e kadar Batı devletlerinden çoğunun katıldığı ve hedefi Orta Doğu yolunu açmak olan sekiz Haçlı Seferi'nin dinî savaş fikrinin Türkler tarafından benimsendiğine dair kaynaklarda çok farklı fikirlerin olduğunu yazmıştır:

1. Türklerin cihad (dinî savaş) için Yakın Doğu'ya gelmiş olduğu ve onlara karşı Hristiyan dünyasının tepkisinden doğduğunu ileri süren görüştür. Bu görüşe birçok Batılı yazar ile bir kısım Doğulu yazar katılmaktadır.

2. Türklerin Abbasi hizmetinde ücretli asker olarak çalışmaları ile Batı'ya doğru hareketleri cihad için değil yeni yerleşme alanları bulmak içindi. Bu da IX. ve X. yüzyılda Sugur (hudut) savunma savaşları sırasında Doğu Anadolu'ya gevşek yerleşmelerinden sonra XI. yüzyılın ilk yarısında kesif göçler hâlini almıştır: VII. ve VIII. yüzyılda İslam–Arap istilasının hızlı gelişmesi durduktan sonra bu yüzyıllarda Abbasi İmparatorluğu feodal kuvvetlerin tesiriyle parçalanmaya başlamış ve istila, bir savunma savaşı hâlini almıştır.

3. Vakalara yakından bakılırsa bu savunma savaşlarında önce Arap, sonra İranlı ve daha sonra Türk kuvvetleri ve feodal devletlerin mühim rol oynadığı görülür. Arap tarihlerinde Bizanslılara Rum, Haçlılara Frenk denmekte ve çoğunda Haçlılar (saribiyon) kelimesi geçmemektedir.

4. Buna karşı Batı'da Malazgirt Zaferi'nden (1071) 25 sene sonra (1094) başlayan Haçlı dalgası Türklerin Bizanslılara karşı savunması ile beraber son akınlarını yalnız Hristiyanlığa karşı dinî savaş gibi görüyor, dinî bir istila saydığı Türk akınına karşı Hristiyanlığın İsa'nın kelamını koruma gibi bir işe girdiğine kani bulunuyordu (Ülken, 2006: 110-111).

"Haçlı Seferi" nasıl ve hangi saiklerle başladı?" sorusuna Hilmi Ziya Ülken şöyle cevap vermiştir: "Bunun yalnız Kudüs'ü kurtarmak için açılmış din savaşı olduğunu, üst üste yenilen Bizanslılara yardım için Hristiyanlığın birleşmesinden doğduğunu söyleyenler vardır. Fakat savaşların hazırlanışı, elde edilmek istenilen şeyler birinci hipotezin yetersiz olduğunu gösterdiği gibi, Batı Hristiyanlığı ile Doğu Hristiyanlığının eskiden de bu savaşlar sırasında da

anlaşmamış olduklarını gösteren vakaların çokluğu ikinci hipotezi de şüpheli durumda bırakmaktadır.

Her ne kadar I. Haçlı Seferi'ni halk arasında körükleyen Pierre I'Hermite, ikinciyi körükleyen ve halkla beraber kralları da harekete getiren Saint-Bernard gibi popüler din adamları ise de, bunların topladıkları kalabalık o zamanki tekniğe göre böyle geniş ölçüde seferleri devam ettirme gücünde değildi. Her ikisinde de savaşları asıl yönetenler Batı'da yeni doğan monarşiler, onların başındakı krallar veya feodal yardımcılarıydı. Kudüs'ün kurtarılması amacı bu seferlerde şüphe yok ki rol oynamış fakat Haçlıların hareketleri takip edilince daha çok başka sebeplere siper görevini görmüştür." (Ülken, 2017: 79).

Haçlı Seferlerinden bahsederken Hilmi Ziya Ülken, Batı'da İslam âlemine hücumunun ilk sebebinin Hint yolu ile bağlı olduğunu bildirmiştir: "Bu sebep Kudüs'ün (yani, İsa'nın şehrinin) zaptedilmesi gibi dinî bir gaye ile birleşti ve kuvvetlendi. Bu yüzden kilise ile burg sahipleri ve şövalyeler el ele verdiler, ve Haçlı Seferlerini açtılar. İktisadi ihtiyaçlarla taassubun birleşmesinden doğan bu seferler (10-12. yüzyıllar) yüz elli yıla yakın bir zaman sürdü." (Ülken, 1967: 336).

Hilmi Ziya Ülken, eserlerinde Dante'nin İslam dünyasına münasebetinden, İslam dinine yaklaşımından bahsetmiştir. O, bazı Avrupalı düşünürlerin İslam dünyasında oluşmuş kültürel mirastan yararlandıklarını, fakat İslam'a karşı olumsuz bir tutum sergilediklerini göstermiştir: "Thomas, kelamcılardan ve İslamiyetten ciddi olarak bahsetti. İslamiyete ait tenkitlere ilk defa felsefi bir yön veren bu zattır. Reymondo Lulla, 1307'de Tunus yakınında (Bugia'da) Ârapça ve İslam felsefesi öğrendi. Sonra 1316'da papayı manevi Haçlı Seferleri yapmaya teşvik etti. Önce tam ilgisizlikle karşılandığı hâlde, R. Lulla'nın ısrarlı teşebbüsleri sonunda papalar tarafından kabul edilmiş ve misyonerlik teşkilatının temeli olmuştur. Reymondo, İbn Arabi'den Esma ül-Hüsna'yı "Allahın yüz adı" diye Latinceye çevirdi. Fütuhat'tan birçok bölümler nakletti. Bir Hristiyan, bir Müslüman, bir Yahudinin tartışmalarını tasvir eden bir risale yazdı. Tasavvufa, kelama ve felsefeye dair birçok risale ve kitap yazmış olmasına rağmen, esasında İslamlığa düşmanlığı körükledi." (Ülken, 1967: 330).

İtalya'nın ünlü şairi Alighieri Dante (1265-1321) dünya edebiyatı tarihinde büyük mevki kazanmıştır. Yaratıcılığında mühim yer tutan "İlahi Komedya" ("Divina Commedia") eseri Dante'ye şöhret getirmiştir. Yaklaşık 1307-1321 yıllarında kaleme alınan bu eser "Cehennem", "Araf (temizlik)", "Cennet" isimlerinde üç ciltten oluşmuştur. Dante, Hz. Muhammed Peygamber'e, Raşid halifelerinin sonuncusu Hz. İmam Ali'ye menfi münasebet beslemiş, bunu "İlahi Komedya" epik şiirinde göstermiştir. Eserin "Cehennem" bölümünün

"Yirmi sekizinci şarkı"sında Hz. Peygamber'i ve Hz. Ali'yi suçlu gibi göstermiştir (Dante, 1973:16).

Alighieri Dante'nin büyük dedesi XI. yüzyılın sonu ve XII. yüzyılın başında yaşamış şövalye Cacciaguida Haçlı Seferlerinin içinde yer almıştı (Dante, 1973: 8).

Dante, Hz. Muhammed Peygamber'e ve Hz. İmam Ali'ye menfi münasebetini "İlahi Komedya" epik şiirine şöyle yansıtmıştır:

"*Öyle ki, o zavallı beni gördü nihayet,*
Araladı elile kana batmış göğüsünü,
Dedi: "Bir bak ne görünüştedir bu yüz, bu sima!...

Yakında, ya uzakta olanlara bir dikkat edin –
İnsanlar arasında ayrımcılık, nifak
Yaptıkları için onlar kılıçtan tek tek geçiyorlar" (Dante, 1973:136).

Hilmi Ziya Ülken'in yazdıklarından da anlaşıldığı göre Dante, Hz. Muhammed Peygamber ve raşid halifelerin sonuncusu Hz. Ali hakkındaki görüşlerinin olumsuz olmasına rağmen "İlahi Komedya" ("Divina Commedia") eserini yazarken İslam dünyasında oluşmuş kültürel mirastan faydalanarak kaleme almıştır.

Görüldüğü gibi, Dante büyük dedesi Cacciaguida'nın yolunu takip ederek dinî fanatizm mevkiinden Hz. Muhammed Peygamber'e ve Hz. İmam Ali'ye karşı hakaretli münasebet göstermiştir.

3. Dante'nin Hristiyan Olmayan Filozoflar Hakkındaki Görüşleri

Dante, Hristiyan olmadıkları için Sokrat, Platon, Demokritos, Diogene, Thales, Anaxagoras, Zenon, Empedokles, Herakleitos ile diğer filozoflar ve âlimlerle birlikte İbn Sina ve İbn Rüşd'ü (Averroes) de cehennemin birinci aşamasında olduğunu belirtmektedir. Dante Divina Commedia adlı eserinde konuyu şöyle ifade etmiştir:

"*Sokrat, Platon ona yakın bir adam gibi,*
Oturmuş; o bilgeye saygı gösterirler sakin;
Buradaki felsefenin en eski hakimi,

Bu dünyanı tesadüf olduğunu düşünüyor Demokritos;
Buradaydı Diogene, Thales Anaxagoras –
Büyük filozof Zenon, Empedokles, Herakleitos...

Orada hendes Evklid, o müneccim Ptolomey,
Ordaydı Hippokrat, Qalenlə İbn Sina,
Averroes – dünyada ona aydındı her şey" (Dante,1973: 36).

Müslüman dünyasına manevi şiddet uygulayan Alighieri Dante, Hz. Muhammed Peygamber'i (sa.) ve Hz. Ali'yi, Hristiyan olmadıkları için antik Yunan düşünürlerini, bilginlerini, hem de Müslüman olan ansiklopedik âlim İbn Sina'yı (Avicenna) ve dünya felsefesi tarihinde çift hakikat öğretisinin temelini koymuş İbn Rüşd'ü (Averroesi) de cehennemde gösteriyor:

"*Bil ki, bir tek günah da işlememişler onlar,*
Ararsın, cani-dildən hizmet etmişler her yıl,
Tek bir belaları var – Hristiyan olmamışlar" (Dante, 1973: 33).

Müslüman âleminde oluşmuş zengin bilimsel ve felsefi kültürel mirasın Hristiyan âlemine etkisi büyüktü. Bu meseleden bahsederken Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi muhabir üyesi Zakir Memmedov yazıyor: XI-XII asırlarda Yahudiler dünyevi ilimlere ve felsefeye dair birtakım önemli kitapları Arapçadan Latinceye çevirip Avrupa ülkelerinde yayınlamışlardı. Doğu filozoflarının eserleri, ayrıca Platon'un, Aristoteles'in ve başka Yunan filozoflarının kitaplarına onların yazdıkları açıklamalar ile beraber antik bilimsel-felsefi mirasın kendisi de Latinceye Arapçadan tercüme edilmiştir (Memmedov 2006: 75).

Bir olguyu da belirtmek gerekir ki, Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi muhabir üyesi, Prof. Dr. Zakir Memmedov, İbn Sina'nın XII. yüzyılda Latinceye çevrilmiş "Tıp Kanunu" kitabının Avrupa'da tıp biliminin öğretiminde XVII. yüzyıla kadar başlıca kaynakça sayıldığını, İbn Rüşd'ün felsefi öğretisinin, Averroizmin dünya kültürü tarihinde yeni dönem felsefesine hazırlık aşaması olarak değerlendirildiğini, Rönesans felsefesinin önemli teorik kaynağı olmakla onun gelişmesine derin tesir gösterdiğini yazmıştır (Memmedov, 2006: 251).

Hilmi Ziya Ülken, Dante'nin İslam dini ve Hz. Peygamber'den bahsederken, İspanyol müsteşriki, Madrid Üniversitesi profesörü, İslam felsefesi ve ilahiyatı ile ilgili değerli eserler kaleme almış Asin Miguel Palacios (1871-1944) araştırmasına başvurur. Düşünür yazmıştır: "İslam düşmanlığı gittikçe artıyordu. Dante, Divina Comedia'nın Inferno kısmında Hazreti Peygamber'i yer altının sekizinci katında pek saygısız bir ifade ile tasvir ediyor. Hâlbuki Palacios bu eser hakkında yaptığı tetkiklerinde Dante'nin konusunu, terkip tarzını, manevi Mirac fikrini tamamen İbn Arabi'ye borçlu olduğunu göstermektedir.

Orta Çağ Hristiyan yayınlarının büyük bir kısmı İslam düşüncesinden çeviri ve nakillerle doğduğu için bu âleme karşı derin bir ruh kompleksinin neden ileri geldiği anlaşılıyor. Asin Palacios, Divina Comedia'da Müslümanlığın ahret görüşünün tesirine dair araştırmasında İbn Arabi'nin Dante üzerinde tesirini inceledi. Bu araştırmayı da A. Cabatone "Mukayeseli Dinler Tarihi Der-

gisi"nde inceledi. Bu tetkike göre Yeni Çağ'ı açan büyük İtalyan şairinin İslamiyetteki yaratılış ve ahret (Mebde' ve Mead) görüşünden ve başlıca İbn Arabi'nin Kitab ül-İsra'sı ile Fütühat ül-Mekkiye'sinden mülhem olduğunu gösterdi." (Ülken, 1967: 330-331).

Hilmi Ziya Ülken, Asin Miguel Palacios'u "Samimi Hristiyan" olarak adlandırmış ve bu İtalyan şairin şan ve ününü bozmak fikrinde olmadığını, Dante'nin eserindeki göğe yükseliş ile İslami-Mirac arasındaki münasebet meselesinin daha önce de bazı bilginlerin dikkatini çektiğini yazmıştır.

Düşünüre göre, "Dante hayranları bu iddianın yerinde olmadığını ileri sürdükleri gibi, Hristiyanlar da dinî taassupla bu türlü araştırmaları yersiz göstermektedirler. Hâlbuki, Palacios İslam tetkikleri ile uğraşmasına rağmen samimi Hristiyan olduğu için Toskanalı şairin şan ve ününü bozmak fikrinde değildir. Dante'nin eserindeki göğe yükseliş ile İslami-Mirac arasındaki münasebet sorusu daha önce de bazı bilginlerin gözüne çarpmış bulunuyordu. XVIII. yüzyılda bunun köklerini arayanlar onu eski Hristiyan eserlerinde bulmaya çalışırlar. Mesela Concellieri bu İtalyan şiirinin konusunu bazı Orta Çağ Hristiyan efsanelerinden almış olduğunu metin karşılaştırmalariyle gösterdi." (Ülken, 1967: 331).

Hilmi Ziya Ülken, görüşünü kanıtlamak için Fransız filozofu ve edebiyat tarihçisi Antuan Frederik Ozanam'ın (1813-1853) araştırmasına istinat etmiştir: "XIX. yüzyılda Fransız bilginlerinden Ozanam, Dante'ye dair tetkikinde onun ansiklopedik bilgi sahibi olduğunu gösteriyor. Ona göre biri kuzey, biri güneyde iki yol Dante'yi Eski Doğu kaynaklarına götürüyordu. Dante birçok İslam mutasavvıf ve feylosofundan Latinceye yapılmış çevirileri okumuştu." (Ülken, 1967: 331).

Asin Miguel Palacios'un, Dante'nin faydalandığı kaynakları incelerken bunların tercüme yoluyla İslami eserlere nasıl dayandığını gösterirken İbn Arabi'nin "Fütuhat"ı üzerinde durduğunu ve bunu büyük bir başarı ile çözdüğünü bildiren Hilmi Ziya Ülken kitabının dört kısım olduğunu yazıyor:

"1) Leylet al-İsra ve Miraç kısımlarının Divina Commedia ile karşılaştırılması; 2) Divina Comendia'nın ahirete ve ukbaya dair başka Müslüman kıssaları ile karşılaştırılması; 3) Dante'den önceki Hristiyan lejandlarında İslami unsurlar; 4) İslami eserlerin Hristiyan Avrupa'sına geçişine dair araştırmalar ve tahminler." (Ülken, 1967: 332).

4. Sonuç

Hilmi Ziya Ülken, büyük ekonomik kaynakları ele geçiren Batı memleketlerinin hızlı gelişmesine karşı Yakın ve Orta Doğu memleketlerinin giderek çöktüğünü belirtmiştir. Mütefekkir Şark ve Garp (Doğu ve Batı) kavramlarının memleketin fikir âlemini eskidenberi yakından ilgilendiren bir sosyal

problemin başlığı olarak kullanıldığını yazmıştır. "Garplılaşma"dan, "Garp medeniyeti"nden ve "Garpçılık"tan bahsedilmiştir. Böyle düşünenlerin karşılarında antitez olarak Şarkçılığı, "Şark medeniyetini" görüyorlardı. Fakat garp ve şark deyince neyin anlaşılası meselesi ile bağlı Hilmi Ziya Ülken bu kelimelerin her şeyden önce coğrafi iki kavramı ifade etdiğini, ancak bu anlamda şark ve garp tamamiyle göreceli kavramlar olduğunu bildirmiştir. Türkiye Yunanistan'a göre doğu olduğu gibi, İran Türkiye'ye, Çin İran'a göre, hatta Amerika Çin'e göre doğudur (Ülken 1998: 307-308).

Hilmi Ziya Ülken, İslam ve Hristiyan dünyalarının Haçlı Seferlerinde savaştıkları zaman, garp ve şark kavramlarının daha keskin bir şekil aldığını yazmıştır. Fakat yalnızca bir itikat çarpışmasından ibaret olan bu tezat, hakiki hiçbir tezadı ifade etmiyordu. Orta Çağ medeniyeti –din harplerine rağmen– her iki âlemde müşterek karakterlerini gösteriyordu: Birbirine çok yakın bir arazi idaresi, aynı endüstri tarzı, aynı inşa usulü, aynı zevk, "ümmet" zihniyeti denilen aynı manevi hayat şekli, Şark'la Garp'ı ayırmaktan ziyade birbirine bağlıyordu (Ülken, 2008: 21).

Hristiyan felsefesi, İslam felsefesi ile ilk defa Dominicus Gundissalvi' nin (...-1151) yaptığı Gazali tercümeleri ile temasa geldiğini yazan Hilmi Ziya Ülken, Gazali'nin Batı'daki tesirinin Ramon Marti ile bitmediğini göstermiştir. Miguel Asin Palacios İslam'da bu tesiri Huellas'dan Pascal'a kadar getirmektedir. Ona göre Gazali'nin ahrete dair düşünceleri ile Pascal'in düşüncesi arasında tam bir uygunluk vardır ve bu uygunluk tesadüfün eseri değildir. "Bahse girişme" diye tanınan ve Gazali'nin çok kullandığı dinin savunulmasına ait kanıt Pascal tarafından Pensees'te tekrar ele alınmıştır (Ülken, 1967: 324-325).

Hilmi Ziya Ülken "Samimi Hristiyan" olarak adlandırdığı Asin Miguel Palacios' un "İlahi Komedya" eseri hakkında yaptığı tetkiklerinde Dante'nin konusunu, terkip tarzını, manevi miraç fikrini tamamen İbn Arabi'ya borçlu olduğunu göstermiştir. Onun, İtalyan şairin şan ve ününü bozmak fikrinde olmadığını yazan Hilmi Ziya Ülken, Dante'nin eserindeki göğe yükseliş ile İslami-Mirac arasındaki münasebeti daha önce de bazı bilginlerin dikkatini çektiğini yazmıştır.

Böylece, Ord. Prof. Hilmi Ziya Ülken, Alighieri Dante'nin "İlahi Komedya" epik şiirinde İslam dini ve Hristiyan olmayan filozoflar hakkında görüşlerini araştırarken onun İslam dünyasında oluşan kültürel mirastan, özellikle İbn Arabi'nin eserlerinden faydalandığını yazmıştır. Fakat dinî fanatizm mevkiinden Hz. Muhammed Peygamber'e ve Hz. İmam Ali'ye, aynı zamanda Hristiyan olmadıkları için antik Yunan düşünürlerini, bilginlerini, hem de Müslüman olan ansiklopedik âlim İbn Sina'yı (Avicenna) ve dünya felsefesi

tarihinde çift hakikat öğretisinin temelini koymuş İbn Rüşd'ü (Averroesi) de cehennemde gösteriyor.

KAYNAKÇA

Dante, Aligyeri (1973); İlahi komediya. (Tərcüməçi: Əliağa Kürçaylı). Bakı, Azerneşr

Memmedov, Zakir (2006); Azerbaycan felsefesi tarixi. 2. bs. Bakı, Şerq-Qerb Neşriyatı.

Ülken, Hilmi Ziya (1967); İslam Felsefesi Kaynakları ve Tesirleri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Ülken, Hilmi Ziya (1998); İnsani Vatanseverlik, Ülken Yayınları, İstanbul.

Ülken, Hilmi Ziya (2006); Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine. (Yayına hazırlayanlar: Gülseren Ülken – Sait Maden), Ülken Yayınları, İstanbul.

Ülken, Hilmi Ziya (2008); Millet ve Tarih Şuuru. (Danişman Gülseren Ülken), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Ülken, Hilmi Ziya (2017); Anadolu Kültürü Üzerine Makaleler. (Yayına hazırlayan: Gülseren Ülken). 2. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

KATI ATIK MALZEME İLE FARKLI SERAMİK BÜNYELERDE SAGAR PİŞİRİMLERİ

Öğr. Gör. Özlem SAĞLIYAN SÖNMEZ*

Öz: Geleneksel olarak sagar terimi seramik ürünlerin sırlı veya bisküvi pişirimlerinin yapıldığı, genellikle kutu formunda bir seramik fırın malzemesidir. Sanatsal açıdan farklı seramik yüzey görünümlerine ulaşılabilen ve her sagar pişirim sonrası tahmin edilemeyen sonuçlarla karşılaşılan bir dumanlı pişirim tekniği olarak ifade edilmektedir. Katı atıklar insan sağlığına, aynı zamanda de çevreye biyolojik, kimyasal veya fiziksel olarak zarar verebilmektedir. Katı atıkların tekrar geri dönüştürülüp yeniden kullanımı sürdürebilirliği sağlamaktadır. Seramik sanatının katı atıkların kullanıma uygun bir alan olduğu görülmekte ve bunun için hammadde yerine aynı kimyasal özelliklere sahip katı atık malzeme kullanmak ekonomik ve çevresel olarak yarar sağlamaktadır. Ayrıca sanatsal açıdan sagar gibi farklı pişirim tekniklerinde de pişirim sonrası seramik bünyelerde farklı ve özgün yüzey, renk efektleri verebildiği görülmektedir.

Bu çalışmada üç farklı seramik çamuruna aynı oranlarda katı atık malzeme olan demir, cam ve alüminyum katılarak hazırlanan seramik bünyeler üzerinde sagar deneme pişirimleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: seramik, sagar pişirimi, katı atık, redüksiyon

SAGGAR FIRING WITH SOLID WASTE MATERIAL IN DIFFERENT CERAMIC BODIES

Abstract: Traditionally, the term Saggar is a ceramic oven material, usually in the form of a box, where glazed or biscuit firings of ceramic products are performed. It is expressed as a smoke firing technique where artistically different ceramic surface appearances can be achieved and unpredictable results after each saggar firing.Solid wastes can harm human health, as well as the environment, biologically, chemically or physically. Recycling and reuse of solid wastes ensures sustainability. Ceramic art is seen to be a suitable area for use of solid wastes, and it is economically and environmentally beneficial to use solid waste materials with the same chemical properties instead of raw materials. In addition, it can be seen that in different firing techniques such as saggar, it can give different and unique surface and color effects in ceramic structures after firing. In this study, sagar trial firings were made on ceramic structures prepared by adding iron, glass and aluminum, which are solid waste materials in the same proportions to three different ceramic muds.

Key Words: ceramics, saggar firing, solid waste, reduction

ORCID ID : 0000-0002-8084-657X
DOI : 10.31126:akrajournal.782066
Geliş tarihi : 18 Ağustos 2020 / Kabul tarihi: 14 Eylül 2020
*Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi Avanos Meslek Yüksekokulu.

1. Giriş

"Sagar Pişirimi" , ilk olarak Çin'de, porselen bünyeler üzerine uygulanan seledon sırı pişirimlerinde, ürünlerin üst üste istiflenir hâlde, ısıya dayanaklı refrakter kilerden yapılmış kapağı bulunan kutular içerisinde yapılan pişirimlerinde kullanılmıştır. Bu kapaklı sagar kutuları, seramik ürünleri fırın içinde uçuşan küllerden ve özellikle gazlı fırınlarda oluşabilen fırın içi atmosferinden korumak için yapılmıştır. *Sagar* kelime olarak, herhangi bir dayanıklı seramik çamurundan yapılmış, içine konacak seramik üründen daha büyük olan geniş, kapaklı kutular olarak tanımlanabilir (Bede, 2011: 56-58).

Sagar kutularının fırın içerisindeki kullanım amacı, fırın içerisinde küçük bir atmosfer ortamı sağlayıp kısmi olarak redüksiyon ve oksidasyon sağlamaktır. Sagar kutusu, refrakterliği yüksek killerden yapılmalıdır. Sagar kutularını oluşturan çamurun, çamur reçetesi yaklaşık olarak % 50 kuvars ve % 50 kaolinden oluşmaktadır.

Sagar kutusu seramik de fitil yöntemi, plaka tekniği, model üzerine sıvama ya da torna yöntemleri kullanılarak şekillendirilir (Fournier, 2000: 241).

Seramikten yapılan sagar kutuları kısa ömürlüdür, en fazla bir iki kez kullanılabilmektedir. Bu seramik sagar kutularına alternatif olarak fırın içerisinde inşa edilen dayanıklı ateş tuğlaları ile sagar kutusu yapılabilmektedir.

İlk önceleri ürünlerin pişirimi, odun ya da maden kömürü ile isleme yöntemi şeklinde yapılmaktaydı; ancak bu şekilde pişirimde istenen temiz bir isleme pişirimi mümkün olmamaktaydı. Bunun içinde fırında yanma sırasında istenmeyen atıklardan seramik ürünleri korumak amacı ile kapaklı sagar kutularında pişirme yöntemi geliştirilmiştir. Bu sayede sagar pişiriminde istenmeyen kirli islemenin azaldığı görülmüştür (Bede, 2011: 56-58).

Sagar pişiriminde seramik ürünleri alev, duman gibi istenilmeyen etkilerden korumak için yapılmış bu kapaklı sagar kutuları dünya çapında seramik sanatçılarınca kullanılan artistik ve özgün sonuçlar veren sagar pişirim tekniğinin temellerini oluşturmuştur.

Seramik ürün ve sagar kutuları için kullanılan seramik kilin türü de sagara konulan ürünün yüzeyinde oluşacak efektleri etkilemektedir. Pişirimde kullanılacak olan sagar kutusu ne kadar çok gözenekliyse kutunun içerisindeki organik malzemelerin yarattığı izler de o kadar ince olmaktadır. Daha az gözenekli seramik çamurundan yapılan sagar kutuları da sagar kutusuna konan ürün yüzeyinde daha koyu bir siyahlık oluşturmaktadır.

Porselen çamurundan yapılan seramiklerde organik malzemeye maruz kalan ve kalmayan yüzeyler arasında daha büyük bir zıtlık görülür ve yer yer porselenin organik malzemeye maruz kalmadığı alanlarda açık pembe ve turuncu gölgeler oluşabilmektedir. İçerisinde bol miktarda şamotlu kil bulunan

seramik bünyelerde ise daha fazla siyahlık oluştuğu görülmektedir (Hessenberg, 1994: 53-54).

Sagar pişirim tekniğinin aşamaları: Önceden bisküvi pişirimleri yapılmış olan seramik formların ince veya kalın bakır tellerle istenilen şekillerde sarılması, farklı renk etkilerin oluşmasının istenmesi hâlinde bitki yapraklarının, meyve kabuklarının, form üzerine tel yardımı ile sabitlenmesi, refrakter kutuya odun talaşı dökülmesi ve talaşın üzerine seramik formların yerleştirilmesi, formların arasına tekrar az miktarda talaş serpiştirilmesi, ayıca metal tuzları dökülerek değişik renk efektlerinin elde edilmesi, mavi renk için kobalt tuzları (kobalt sülfat), kızıl renk için bakır tuzları (bakır karbonat, bakır sülfat), yeşil renk için krom tuzları (krom klorür), sarı ve kahve tonlarının oluşması için demir tuzları (demir klorür) kullanılması, renklerin daha parlak ve canlı olması için bu tuzlarla birlikte sofra tuzunun kullanılması, çok siyahlaştırma oluşmaması ve renk geçişlerinin tam olarak yakalanabilmesi için redüksiyon için kullanılacak olan talaşın miktarının ayarlanması ve renk ile dokunun daha net görülebilmesi için pişirme sonrasında seramiklerin üzerinde biriken küllerin temizlenerek renksiz ayakkabı cilası ile seramik yüzeylerinin parlatılması şeklindedir (Şölenay, 2011: 80-81).

Hızla artan kentleşeme ve dünya nüfusu doğal kaynakların azalmasına sebep olmaktadır. Katı atıkların geri kazanım yöntemleri ile doğal kaynakların korunması geleceğimiz açısından çok önemlidir. Atık camlar biyolojik olarak parçalanmadıklarından depolama sahalarında büyük miktarda yer işgal etmektedirler. Ayrıca hava, su ve toprak kirlenmesi gibi ciddi çevresel problemlere de yol açmaktadır. Çevresel etkileri azaltmak için en iyi yöntemlerden bir tanesi atık camların geri dönüştürülerek yeniden kullanılabilmesidir. Geri dönüşüm, doğal kaynakların ve enerjinin korunmasına, depolama alanlarının küçülmesine olanak sağlamaktadır (Du ve Tan, 2013: 118).

İnorganik atıkların seramik ürünlerin üretim aşamasına dâhil edilmesi, seramik alanında, organik ve inorganik atıklardan malzemeden ve ürün özelliklerinin değiştirilmesinden dolayı enerji tasarrufu sağlamayı amaçlayan yaygın kullanılan bir tekniktir (Galán-Arboledas ve Bueno, 2019: 62-63).

2. Materyal ve Yöntem

2.1. Materyal

Şamot Çamuru: Diğer seramik çamurlarına kıyasla pişme sonrası dayanımı oldukça yüksek olan ve kimyasal bileşimi yüksek miktarda şamot ve kil karışımından oluşan seramik çamurudur. Pişme sıcaklık derecesi 900 - 1200 ºC ve pişme sonrası renginde griden kırmızıya ve beyazdan sarıya kadar değişim göstermektedir (Acar, 2011: 10).

Porselen Çamuru: Pişme derecesi 1250 – 1300 ºC arasındadır. Pişirim sonrası rengi beyazdır. Mukavemeti yüksek, gözeneksizdir, pişirim sonrası sinterleşir, su emme yüzdesi de oldukça düşüktür, kırılgan bir yapıya sahip değildir, şekillendirme ve kuruma sırasında deformasyon yüzdesi yüksektir. Kimyasal olarak kaolin, feldspat ve kuvars karışımından oluşur (Arcasoy, 1983: 130-134).

Döküm Çamuru: Pişme sıcaklığı 900 - 1000 ºC'dir. Öğütülmüş olan kil, feldispat, kaolin ve kuvarsın belirli oranlarda bir araya getirilerek karıştırılması ve bu sırada su içerisinde elektrolit katılarak döküm özelliklerinin ayarlanması ile hazırlanan sıvı akışkan olan daha çok alçı kalıplara dökümü ile iş üretmeye elverişli bir çeşit akışkan sıvı çamurdur (Ryand ve Radford, 1987: 195)

Tablo: 1 Katı Atıklı Seramik Çamur Reçeteleri (% Ağırlıkça)

Hammadde (gr)	**P_1**	**P_2**	**P_3**	**S_1**	**S_2**	**S_3**	**D_1**	**D_2**	**D_3**
Kuru Porselen Çamur	95	95	95	—	—	—	—	—	—
Kuru Şamotlu Çamuru	—	—	—	95	95	95	—	—	—
Kuru Döküm Çamuru	—	—	—	—	—	—	95	95	95
Katı Atık Alüminyum Tozu	5	—	—	5	—	Q—	5	—	—
Katı Atık Cam Tozu	—	5	—	—	5	—	—	5	—
Katı Atık Demir Tozu	—	—	5	—	—	5	—	—	5

Çalışmada kullanılacak olan katı atık malzemeler şeffaf cam, atık alüminyum ve atık demirdir. İlk önce balyoz yardımı ile cam şişeler parçalanıp sonra kuru malzeme öğütücü makinesinde öğütülüp cam tozu elde edilmiş, 20 mesh elekten elenerek kutulara konulmuştur. Atık malzeme olarak temin edilen katı atık alüminyum ve demir çapakları da katı öğütme makinesinden belli sürelerde öğütülüp küçük boyutlara getirilerek 20 mesh elekten elenerek kutulara alınmıştır.

95 gr kuru tartımları yapılan porselen, döküm ve şamotlu seramik çamurlara önceden hazırlanan katı atık tozları da 5 gr tartılarak her bir karışıma ayrı eklenmiş ve karışımlara su ilave edilerek bilyeli değirmende 1 saat homojen hâle gelene kadar öğütülmüştür.

2.2. Yöntem

100 gr'lık hazırlanan karışımlar alçı kalıplar ile şekillendirilmiş ve 4 fazlı elektrikli fırında 950 ºC'de 12 saat bisküvi pişirimleri yapılmıştır. Bisküvi pişirimleri yapılan seramik ürünler efekt vermesi için bakır teller ile sarılıp, sagar kutusuna yerleştirilmiştir. Sagar pişirimde kullanılan sagar kutuları kırmızı çamurdan tornada şekillendirilmiş, 980 ºC'de bisküvi pişirimleri yapılmış kapaklı kutulardır. Sagar kutusunun alt kısmına yeşil çam kozalakları, yeşil cevizler ve ceviz yaprakları parçalanarak konulup, bu malzemelerin üstüne ince bakır teller ile sarılmış, bisküvi pişirimi yapılmış olan seramik ürünler yerleştirilmiş; daha sonra seramik ürünlerin üstüne de aynı şekilde yeşil çam kozalağı, yeşil cevizler ve ceviz yaprakları konulup biraz sofra tuzu serpilip kutuların ağzı hava almayacak şekilde kapatılmış ve 4 fazlı elektrikli seramik fırınına yerleştirilip 12 saat 980 ºC'de sagar pişirimleri yapılmıştır. 12 saatlik fırın soğutma süresinden sonra seramik fırınından çıkarılan sagar kutuları açılıp içerisindeki ürünler tek tek alınarak fırça yardımı ile suda yıkanıp temizlenmiştir. Seramik yüzeye parlaklık kazandırması amacı ile her bir sagar pişimden çıkan ürüne tek tek sünger yardımı ile şeffaf ayakkabı cilası sürülmüştür.

3. Bulgular

İnorganik katı atıklı farklı seramik bünyeler üzerinde yapılan sagar uygulanması ile ilgili araştırmaya üç farklı seramik çamuru ve üç farklı katı atık malzeme seçimiyle başlanmıştır. Seçilen hammaddeler kullanılarak Tablo 2, Tablo 3 ve Tablo 4'te verilen katı atıklı seramik çamur reçeteleri oluşturulmuştur. Bu katı atıklı seramik çamur reçeteleri hassas terazide 1 kg tartımları yapılarak bilyeli değirmende 1 saat öğütülmüştür. Araştırmada kullanılan katı atıklı seramik çamur reçeteleri Tablo 1, Tablo 2, Tablo 3 ve Tablo 4'te 980 ºC pişirim sonucunda elde edilen sagar pişirimlerine ait görsel sonuçlar ise 3 grup oluşturularak her grubun resimleri Resim1, Resim 2 ve Resim 3 olarak verilmiştir.

1. Grup Katı Atıklı Alüminyum Tozlu Seramik Bünyeler Sagar Pişirim Uygulamaları

Tablo: 2 Katkılı alüminyum tozlu seramik reçeteleri (P_1, S_1, D_1)

1. Grup Katkılı Alüminyum Tozlu Seramik Bünye Reçeteleri	HAMMADDE (%)			
	Kuru Porselen Çamuru	Kuru Şamot Çamur	Kuru Döküm Çamuru	İnorganik Katı Atık Alüminyum Tozu
	95	95	95	5

1. grup deneme katı atık alüminyum tozunun üç farklı seramik çamur reçetesine %5 oranlarında katılarak uygulanmıştır. Deneme sonuçlarında alüminyum katkısının 1. Grup 2 numaralı (S_1) deneme şamotlu çamur bünye dışında ürün yüzeylerinde alüminyum atığından kaynaklı pürüzler oluştuğu ve bünye içerisinde alüminyum tozunun tam olarak erimeği gözlemlenmiştir. Şamotlu çamurda ise çamurun kendi yapısının pürüzlülüğünden dolayı alüminyumundan kaynaklı yüzeyde pürüz gözlemlenmemiştir.

a **b** **c**

Resim: 1 980ºC'de elektrikli seramik fırınında 12 saatlik sagar pişirim sonrası katı atık alüminyumlu seramik bünyelere ait görüntüler: **a**) P_1 **b**) S_1 **c**) D_1

1. grup katı atıklı alüminyum katkısından oluşan seramik denemelerde P_1 katı atık alüminyum porselen bünyede bakır telin sarıldığı kısımlar yüzeyde koyu kahverenk oluşumu gözlemlenmiş, çam kozalağı ve ceviz kabuğundan dolayı da ürünün genel yüzeyinde pembemsi ve gri tonlarda renk efektleri oluştuğu (Resim 1a); S_1 katı atık alüminyum şamotlu bünyede yüzey üzerinde genel olarak koyu kahverenk efektleri oluştuğu şamotlu çamur pişme renginden kaynaklı genel görünüm de bej renk olduğu (Resim 1b) ve D_1 katı atık alüminyum döküm çamurlu bünyede yüzey üzerinde genel olarak açık gri renk efektleri oluştuğu, bakır telin sarılı olduğu yüzeylerde siyah renk efektleri oluştuğu gözlemlenmiştir (Resim 1c).

2. Grup Katı Atıklı Cam Tozlu Seramik Bünye Sagar Pişirim Uygulamaları

Tablo 3 Katı atık cam tozu katkılı seramik bünye reçeteleri (P_2, S_2, D_2)

2. Grup Katı Atık Cam Tozu Katkılı Seramik Bünye Reçeteleri	HAMMADDE (%)			
	Kuru Porselen Çamuru	Kuru Şamot Çamur	Kuru Döküm Çamuru	İnorganik Katı Atık Cam Tozu
	95	95	95	5

2. grup katı atıklı cam tozu katkısından oluşan seramik denemelerde P_2 katı atıklı demir tozu porselen bünyede bakır telin sarıldığı kısımlar yüzeyde siyah renk oluşumu gözlemlenmiş, çam kozalağı ve ceviz kabuğundan dolayı da ürünün genel yüzeyinde siyaha yakın gri tonlarda renk efektleri oluştuğu, sol uç kısımda ise hafif pembemsi bir renk oluştuğu (Resim 2a); S_2 katı atıklı cam tozu katkılı şamotlu bünyede yüzey üzerinde genel olarak açık kahverenk efektleri oluştuğu şamotlu çamur pişme renginden kaynaklı genel görünüm de bej renk olduğu, bakır telin sarıldığı kısımlarda ise bakır telin koyu kahve çizgisel renk verdiği (Resim 2b) ve D_2 katı atıklı cam tozu katkılı döküm çamurlu bünyede yüzey üzerinde genel olarak açık gri renk efektleri oluştuğu, bakır telin sarılı olduğu yüzeylerde çizgisel olarak açık gri renk efektleri oluşturduğu gözlemlenmiştir (Resim 2c). Her üç ürün yüzeyinde de cam tozundan kaynaklı bir sinterleşme olduğu gözlemlenmiştir.

a b c

Resim 2 980 ºC'de elektrikli seramik fırınında 12 saatlik sagar pişirim sonrası katı atık cam tozlu seramik bünyelere ait görüntüler: **a**) P_2 **b**) S_2 **c**) D_2

3. Grup İnorganik Katı Atıklı Demir Tozu Katkılı Seramik Bünyeler Sagar Pişirim Uygulamaları

Tablo 4 Katı atık demir tozu katkılı seramik bünye reçeteleri (P_3, S_3, D_3)

3. Grup İnorganik Katı Atık Demir Tozu Katkılı Seramik Bünye Reçeteleri	HAMMADDE (%)			
	Kuru Porselen Çamuru	Kuru Şamot Çamur	Kuru Döküm Çamuru	İnorganik Katı Atık Demir Tozu
	95	95	95	5

3. grup katı atıklı demir tozu katkısından oluşan seramik denemelerde üç ürün yüzeyinde de demir tozunun yüzeyde noktasal açık kahverenk efekti oluşturduğu gözlemlenmiştir. P_3 katı atıklı demir tozlu porselen bünyede çam kozalağı ve ceviz kabuğundan dolayı da ürünün genel yüzeyinde pembemsi ve gri tonlarda renk efektleri oluştuğu (Resim 3a); S_3 katı atıklı demir tozlu şamotlu bünyede şamotlu çamur pişme renginden kaynaklı genel görünüm de bej renk olduğu, bakır telin yüzey üzerinde siyah çizgisel tonlarda renk etkileri oluşturduğu (Resim 3b) ve D_3 katı atıklı demir tozu katkılı döküm çamurlu bünyede yüzey üzerinde genel olarak gri renk efektleri oluştuğu, bakır telin sarılı olduğu yüzeylerde açık gri çizgisel renk efektleri verdiği gözlemlenmiştir (Resim 3c).

a **b** **c**

Resim: 3 980 ºC'de elektrikli seramik fırınında 12 saatlik sagar pişirim sonrası katı atık demir tozlu seramik bünyelere ait görüntüler: **a**) P_3, **b**) S_3, **c**) D_3

4. Sonuç

Araştırması yapılan katı atık malzemeli üç farklı seramik bünye üzerinde yapılan sagar pişirimi uygulaması 980 ºC'de 4 fazlı eleketrikli sera-mik fırınında pişirimleri yapılmıştır. Genel olarak sagar pişirim uygu-lamaları ile her bünye üzerinde olumlu sonuçlar elde edilmiştir.

P_1 %5 alüminyum tozu katkılı porselen seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektlerde görünüm elde edilmiştir. Seramik sagar pişiriminden sonra bünyede alüminyum tozundan dolayı fazla bir gözle görülür değişim olmadığı gözlenmiş, sadece yüzey üzerinde alüminyum parçalarından dolayı pürüzler ve hafif siyahlıklar olduğu gözlemlenmiştir. Resim 1'de P_1'in 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlar koyu kahve çam kozalaklarının değdiği kısımlar ise açık pembe bir renk vermektedir. Genel olarak seramik yüzey üzerinde beyaz –bej arası bir renk oluşumu ile sonuçlanmıştır.

S_1 %5 alüminyum tozu katkılı şamotlu çamur seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektlerde görünüm elde edilmiştir. Seramik sagar pişiriminden sonra bünyede alüminyum tozundan dolayı fazla bir gözle görülür değişim olmadığı gözlenmiş, şamotlu çamurun kendi pürüzlü yapısından dolayı yüzeyde pürüz gözlemlenmemiştir. Resim 1'de S_1'in 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlar koyu kahve çam kozalaklarının değdiği kısımlar ise açık gri bir renk vermektedir.

D_1 %5 alüminyum tozu katkılı döküm çamurlu seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektlerde görünüm elde edilmiştir. Seramik sagar pişiriminden sonra bünyede alüminyum tozundan dolayı fazla bir gözle görülür değişim olmadığı gözlenmiş, sadece yüzey üzerinde alüminyum parçalarından dolayı pürüzler ve hafif siyahlıklar olduğu gözlemlenmiştir. Resim 1'de D_1'in 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlar siyah çizgi şeklinde çam kozalaklarının ve ceviz yapraklarının değdiği kısımlar ise gri kül rengi efekt almaktadır. Genel olarak yüzeyde beyaz-gri bir renk oluşumu ile sonuçlanmıştır.

P_2 %5 cam tozu katkılı porselen seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektler de görünüm elde edilmiştir. Seramik sagar pişiriminden sonra cam tozundan dolayı bünyede sinterleşme olduğu hafif parlak sırlı bir görünüm oluşturduğu gözlenmiştir. Resim 2'de P_2'nin 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlar koyu kahve –koyu yeşil renk almakta çam kozalaklarının ve ceviz kabuğunun değdiği kısımlar ise

açık pembe-gri siyaha yakın bir renk alarak farklı efektler vermektedir. Genel olarak yüzeyde bej-gri arası bir renk oluşumu ile sonuçlanmıştır.

S_2 %5 cam tozu katkılı şamotlu seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektlerde görünüm elde edilmiştir. Resim 2'de S_2'nin 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlar koyu kahverenk almakta çam kozalaklarının ve ceviz kabuğunun değdiği kısımlar ise gri bir renk alarak farklı efektler vermektedir. Genel olarak yüzeyde gri siyah tonlar olsa da şamotlu çamur pişme sonrası rengi olan hafif pembemsi bir renk oluşumu ile sonuçlanmıştır. Seramik sagar pişiriminden sonra cam tozundan dolayı ürün yüzeyinde sinterleşme olduğu hafif parlak sırlı bir görünüm oluşturduğu gözlenmiştir.

D_2 %5 cam tozu katkılı döküm çamurlu seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektlerde görünüm elde edilmiştir. Seramik sagar pişiriminden sonra cam tozundan dolayı bünyede sinterleşme olduğu hafif parlak sırlı bir görünüm oluştuğu gözlenmiştir. Resim 2'de D_2'nin 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlar açık gri renk almakta çam kozalaklarının ve ceviz kabuğunun değdiği kısımlar ise gri siyaha yakın bir renk alarak farklı efektler vermektedir. Genel olarak yüzeyde gri tonlarında bir renk oluşumu ile sonuçlanmıştır.

P_3 %5 demir tozu katkılı porselen seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektlerde görünüm elde edilmiştir. Seramik sagar pişiriminden sonra bünyede demir tozundan dolayı yüzey üzerinde açık kahve pembeye yakın renkte noktasal efektler olduğu gözlenmiştir. Resim 3'de P_3'in 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlarda renk etkisi olmadığı genel olarak yüzeyde griden siyaha ve açık kahveden pembeye giden bir renk efekti olduğu gözlemlenmiştir.

S_3 %5 demir tozu katkılı şamotlu seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektlerde azda olsa görünüm elde edilmiştir. Seramik sagar pişiriminden sonra bünye yüzeyinde demir tozundan dolayı koyu kahverenkte noktasal efektler olduğu gözlenmiştir. Resim 3'te S_3'ün 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlar özellikle demir tozu ile birleştiği kısımlarda açık kahveden koyu kahveye doğru renk almakta, çam kozalaklarının ve ceviz kabuğunun değdiği kısımlar ise hafif pembemsi bir renk alarak farklı efektler vermektedir. Genel olarak yüzeyde koyu ve açık kahve arası bir renk oluşumu görülmektedir.

D_3 %5 demir tozu katkılı döküm kili seramik bünye üzerine yapılan sagar uygulamada olumlu sonuçlar alınmış ve istenilen farklı efektlerde görünüm elde edilmiştir. Resim 3'de D_3'ün 980 ºC'de on iki saatlik seramik sagar pişirimi işleminden sonraki görüntüsü, görüldüğü üzere bakır telin değdiği kısımlar hafif de olsa açık kahverenk almakta, çam kozalaklarının ve ceviz kabuğunun değdiği kısımlar gri siyaha yakın bir renk alarak farklı efektler vermektedir. Genel olarak yüzeyde bej-gri arası bir renk oluşumu gözlemlenmektedir.

Uygulanmış olan seramik sagar pişirim sonucunda, tüm yüzeylerde farklı artistik renk efektleri oluştuğu gözlemlenmiştir. İnorganik katı atık alüminyum tozunun katıldığı seramik bünyelerde yüzey üzerinde alüminyumun kaynaklı pürüzler oluşturduğu gözlemlenmiştir. İnorganik katı atık cam tozu katılan bünyelerde ise yüzeyde sinterleşme ve pürüzsüzlük oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda ise seramik sagar pişirim sonrası renk efektleri daha belirgin olduğu gözlemlenmiştir. İnorganik katı atık demir tozunun katıldığı seramik bünyelerde yüzey üzerinde demir tozundan dolayı yüzeyde noktasal farklı renk efektleri oluşturduğu görülmektedir. Bunun sonucunda da yüzey üzerinde sagar pişiriminde istenilen sanatsal farklı artistik renk efektleri oluşturduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Acar, P. (2011); *Kağıt Katkılı Seramik Bünyelerin Araştırılması ve Seramik Uygulamaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi),Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Sakarya.

Arcasoy, A. (1988); *Seramik Teknolojisi*, Marmara Üniversitesi Yayın No:457, İstanbul.

Bede, C. R. (2011); "Low Temperature Salt/Saggar Firing", *Barrel, Pit and Saggar Firing* içinde, ed. Sumi Von DASSOW, The American Ceramic Society, 56-58.

Du, J. H. ve K.H. Tan (2013); "Use of Waste Glass as Sand in Mortar. Part II. Alkali–Silica Reaction and Mitigation Methods", *Cement and Concrete Composites*, Vol. 35, Issue 1, 118-126.

Fournier, R. (2000); *Illustrated Dictionary of Practical Pottery*, Gardners Books, London.

Galán-Arboledas, R. J. ve S. Bueno (2016); "Production of Ceramic Materials Using Only Waste", *Key Engineering Materials,* Vol. 663, 62-71.

Hessenberg, K. (1994); *The Complete Pottery:Sawdust Firing*, University of Pennsylvania Press, USA.

Ryand, W. ve Radford, C. (1987); *Whitewares Production, Testing and Quality Control,* Pergamon Press, NewYork.

Şölenay, E. (2011); *Seramik Sanat Eğitiminde Sırlama ve Pişirme Yöntemleri El Kitabı*, Murat Kitapevi, Ankara.

Watkins, J. C. ve P. A. Wandless. (2004); *Alternative Kilns & Firing Techniques: Raku, Saggar, Pit, Barrel*, A Lark Ceramics Book, New York.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ 2021 (S.23) c.9 / s.237-254

HİTİT KÜTÜPHANE VE ARŞİVLERİ

Dr. Öğr. Gör. Okan KOÇ*

Öz: Yazının ve yazılı bilginin toplumsal, siyasi ve kültürel anlamda bir güç unsuru olarak görülmeye başlamasıyla birlikte kütüphane ve arşivlerin oluşturulmaya başladığı bilinmektedir. Anadolu topraklarında yazının keşfi ile birlikte ilk yazılı belgelerin üretildiği, elde edilen bilgi kaynaklarının ise saklanması korunması ve düzenlenmesi için kütüphane ve arşivlerde depolandığı ortaya çıkarılmıştır. Hitit kütüphane ve arşivleri yazının keşfinde olduğu gibi Mezopotamya uygarlıkları örnek alınarak oluşturulmuştur. Hititler tarafından kurulan bu kütüphaneler kütüphanecilik tarihi açısından oldukça değerli bir yere sahiptir. Araştırmada Hitit kütüphane ve arşivlerinin oluşum serüveni literatüre dayanılarak sunulmuştur. Kütüphane ve arşivlerde bulunan tabletlerin taşımış olduğu özellikler, kütüphanecilik açısından uygulanan teknikler belirlenmiştir. Ayrıca Hitit kütüphane ve arşivlerinin insanlık tarihi üzerindeki etkileri vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu kütüphaneleri, Hitit kütüphaneleri, Hitit arşivleri, kil tabletler.

HİTİT LİBRARY AND ARCHİVES

Abstract: It is known that libraries and archives have begun to be established as written knowledge is seen as an element of power in social, political and cultural terms. With the discovery of writing in Anatolian lands, it was revealed that the first written documents were produced, and the obtained information sources were stored in libraries and archives for preservation, protection and organization. Hittite libraries and archives were created by taking the Mesopotamian civilizations as an example as in the discovery of writing. These libraries, founded by the Hittites, have a very valuable place in the history of librarianship. In our research, the formation adventure of the Hittite library and archives is presented based on the literature. The properties of the tablets in the library and archives and the techniques applied in terms of librarianship were determined. In addition, the effects of Hittite libraries and archives on human history are emphasized.

Key Words: Anatolian libraries, Hittite libraries, Hittite archives, clay tablets.

Giriş

Yazı öncesi dönemde ortaya çıkan deneyimler ve düşünceler ya sınırlı bir toplum içerisinde bir süreliğine etkisini sürdürmüş, ya da kayıt altına alınamadığı için topluma mal edilemeden yok olmak zorunda kalmıştır. Yalnızca sözlü bir kültürün varlığı insan belleğinden yeni kuşaklara aktarılarak ayakta

ORCID ID : 0000-0002-5356-5940
DOI : 10.31126:akrajournal.769108
Geliş tarihi : 14 Temmuz 2020 / Kabul tarihi: 15 Kasım 2020
* Balıkesir Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Öğretim Görevlisi.

kalabilirken, bilginin canlılığını koruyabilmesi, sürekliliğini sağlayarak zaman ve mekândan bağımsız hâle gelebilmesi yazının keşfi ile mümkün olabilmiştir.

Yazının bulunması ile birlikte, toplumların özellikle dinî, siyasi ve ticari konularda üretmiş olduğu, çevre toplumların etkisi ile yaratmış olduğu kültürel birikimlerin yazılı belgelere aktarıldığı görülmektedir. Yazı bir siyasi olayın, askerî başarının, dinî ritüelin ya da ticari kaydın tutularak daha sonrasında erişilmesine, kalıcı toplumsal hafızanın oluşturulmasına zemin hazırlamıştır.

Yazılı hâle getirilen belgelerin saklanması, korunması ve erişiminde kolaylıklar sağlayarak düzenlemesi zamanla birlikte yeni yapılar olan kütüphane ve arşivlerin oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Toplumsal belleğin oluşturulmasında rolü olan, başta siyasi propaganda içerikli metinler, dinî mitolojinin dayandığı ritüeller, askerî zaferler, toplumsal hayatı düzenlemeye yönelik ticari ve hukuki belgeler ilk kurulan kütüphane ve arşivlerin içeriğini oluşturmuştur.

Mekânlar arası uzaklığının ortadan kaldırılarak bilginin iletilmesinde yazılı kültürün ve ilk oluşturulan kütüphanelerin de önemli bir yeri vardır (Jochum, 2004: 38; Alkan, 2015: 16). İnsanlığa ait bilgi birikiminin yazılı tarihin başlangıcı ile birlikte arşiv niteliğine sahip kütüphanelerde saklanmaya ve korunmaya başlandığı bilinmektedir. Zamanla artış gösteren bilgi kaynaklarının düzenlenmesi, saklanması ve yeniden erişilmesi gibi sorunları, devamında kütüphane ve arşivlerin oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Çakın'ın değindiği gibi, insan uygarlığının ilk dönemlerinde bilgi kaynaklarının üretilmesinin oldukça zor olması ve bu eserlerin nadirliği öncelikle korunmasını ve saklanmasını zorunluluk hâline getirmiştir (Çakın, 1986: 12).

Başta Mezopotamya uygarlıkları olmak üzere, Mısır ve Anadolu tarihin en eski kütüphanelerinin kurulmasına ev sahipliği yapmıştır. Bu noktada tarihin ilk devlet yapılanmalarının da bu topraklarda ortaya çıkmış olmasının etkisi olduğu düşünülmektedir.

Anadolu'da bilinen en eski kütüphane ve arşivleri Hititler oluşturmuştur. Hitit tarihi araştırmaları göstermiştir ki, (Güterbock, 1940; Pakrasi, 1994; Karasu, 1997; Yıldız, 2003; Miller, 2014; Pritchard, 2016) Hitit kütüphaneleri ve arşivlerinde ele geçirilen binlerce tablet, edebî eserlerden tıbbi metinlere, tarihî kaynaklardan dil araştırmalarına, bira tariflerinden uluslararası anlaşmalara, dinî törenlerden bölgeye ait haritalara hatta astronomik gözlemlere değin bir toplumu oluşturan kültürel bir zenginlik barındırmaktadır (Duran, 2010: 2).

Tüm dünyaya yayılmış hâlde yaklaşık 400 bini bulan çivi yazılı tablet sayısı (Digital Hammurabi, 2020) her yıl yeni tabletlerin gün ışığına çıkarılması ile artış göstermekte olup, bunların önemli bir bölümü ise Hititlere aittir. Hititlere ait tabletlerin çıkarıldığı ilk kazılar 1907 yılında Çorum iline bağlı Hattuşaş'ta başlatılmıştır. Günümüze değin Hattuşaş'ta toplamda otuz binin üzerinde çivi

yazılı tablet ele geçirilmiştir (Duran, 2010: 3). Hititlere ait 13 çivi yazılı tablet kütüphane ve arşivi bulunmuştur. Bu arşivlerde çok sayıda kil tablet ve kütüphaneciliğe dair buluntuya rastlanmıştır. Büyükkale olarak adlandırılan E-Sarayında otuz bin kil tablet, bir dönem başkentlik yapmış olduğu tespit edilen Ortaköy'de 4 binden fazla kil tablet ve parça, Kuşaklı'da 42 kil tablet ve Maşat Höyük'te 117 kil tablet bulunmuştur. Hitit arşivlerinde orijinal metinlerin yanı sıra kopya metinlere de yer verilmiştir. Yapılan araştırmalar Hititlerin düzenli bir kütüphane ve arşiv sistemine sahip olduğunu göstermektedir. Oluşturulan kil tabletlerdeki yer alan bilgilerin objektiflikten bahsedilmese de toplumsal hafızanın yazılı hâlde korunması sağlanmıştır (Alparslan, 2006: 101).

Kil tabletlerin dışında Hititlerin tahta tabletler de kullandığı bilinmektedir. Tahta tabletler arkeolojik kazılarda henüz tespit edilememiştir. Bunun sebebi olarak ahşabın doğada çabuk erozyona uğraması gösterilebilir. Ancak Antalya Kaş açıklarında Uluburun batığında bulunan tahta tablet, bu malzemenin yazı yazma aracı olarak kullanıldığını ispatlamaktadır (Payton, 1991: 83; Symingtong, 1996: 24). Tahta tabletlerin kullanıldığına dair bir diğer delil olarak Nişantepe batı binasında bulunulan 3430 adet kil bulla mühürler gösterilmektedir (Miller, 2014: 197). Kil bullalar, tahta tabletlerin mühürlenmesinde kullanılmıştır. Diğer yandan Hattuşaş'ta bulunan bazı tablet gruplarının eksik olması da, çıkan yangında tahta oldukları için yandıklarını düşündürmektedir (Synmingtong, 1996: 100).

Hititlerin bulunan arşivlerin yanı sıra elbette bulunamayan veya doğa koşullarında yok olan arşivleri de mevcuttur. Hititlerin sahip olduğu arşiv geleneği, tarih yazıcılığı alanında önemli bir yere sahiptir. Bu yüzden tespit edilememiş ve doğa koşullarında yok olmuş tabletler bize Hititler ile ilgili tarih yazıcılığı alanında ne kadar büyük kayba sahip olduğumuzu göstermektedir (Güterbock, 1937: 1).

1. Hititlerde Yazı

Anadolu'da ilk yazılı belgelerin Mezopotamya uygarlıkları ile ikili ilişkilerin kurulmaya başlaması ile ortaya çıktığı görülmektedir. Asurlu tüccarların ticari faaliyetlerini sürdürdükleri kentlerde ekonomik etkinliklerini kayıt atına aldığı bilinmektedir. Bu doğrultuda Anadolu ile yürütülen ticaret birçok tüccarın özel arşiv oluşturmasına zemin hazırlamıştır.

Günümüz Kayseri yakınlarında yer alan Kültepe o zaman ki adı ile Kanes/Nesa kenti Asurlu tüccarların yoğun olarak kullandığı ticaret ağının önemli bir durağıdır. Koloni çağında, Asur egemenliğinin olup olmadığı tartışmalı bir konu iken, kentte Asurlu tüccarların varlığı kesinleşmiştir. Hitit topraklarındaki yazılı ilk kil tabletler buradaki kazılarda çıkarılmıştır. Kaneş'te yere gö-

mülü küpler içerisinde, bodrum katlarında yer alan sepetlerde ve yapının zeminine gömülü hâlde ele geçirilen Asurca çivi yazılı tabletler arşiv niteliği taşımaktadır. İlgili tabletlerde tarihî bilgilere, büyücülüğe, ekonomiye, okul eğitimine ilişkin verilere ulaşılmaktadır. Kentin komşuları ile politik ilişkileri, yapılan ticari faaliyetler, kentin yönetimi, aile hukuku ve ekonomisi, toplumsal yapının özelliklerine diline ilişkin bilgilere erişmek mümkündür. Sayıca çok olan bu tabletlerin içerisinde yıllıklar ve mektuplar da yer almaktadır (Yıldız, 2003: 11-12). Ayrıca diğer ticaret merkezleri olan Hattuşaş ve Alişar'daki kazılarda da çok sayıda kil tablet ele geçirilmiştir (Balkan, 1955, s. 8-10). Görüldüğü gibi Anadolu'nun yazı ile karşılaşması tüccarlar vasıtası ile gerçekleşmiş olup, doğal olarak içerikleri de ticari ve hukuki konularla ilgilidir. Buradaki tabletlerde yazım dilinin Asurca olduğu henüz Hititçe metinlerin yer almadığı, yaklaşık yüz elli yıl süren (Pulhan, 2003: 50) ticari faaliyetlerin sonlandırılması ile Asurca yeni metinlere de rastlanılmadığı görülmektedir (Yiğit, 2005: 84).

Asurlu tüccarların özel arşivlerinde ele geçirilen kit tabletlere dayanılarak, tabletlerdeki Asurca olmayan kelimelerin analiz edilmesi ile Anadolu'daki o dönem için Hitit varlığı saptanabilmektedir (Alp, 1949: 269; Bilgiç, 1953: 5).

Anadolu'da yazıyı Asurlu tüccarlardan öğrenen yerel yöneticilerin de Asurca kil tabletler bıraktığı görülmektedir. Kültepe kazılarında üzerinde "*Kral Anitta'nın sarayı*" cümlesi yer alan bronz bir hançerin Anadolu'daki en eski tarihli yazılı belge olduğu düşünülmektedir. Adı geçen kral MÖ, 1813 ile 1776 yılları arasında yaşamıştır (Pulhan, 2003: 48).

Hitit Devleti'nin kazılarda çıkarılan tabletlere ve kaya resimlerine göre hem hiyeroglif hem de çizi yazısı kullandığı bilinmektedir. Asurlu kolonicilerden Asurcayı almaktansa Eski Babil yazısını kendi dillerini uyarladıkları görülmektedir (Rüster ve Neu, 1989: 18).

Çivi yazısının Hititçeye uyarlanması sanatta, dinde diğer kültürel öğelerde olduğu gibi yalnızca taklitten ibarettir. Hititlerin kurucusu olarak görülen I. Hattuşili'nin Mezopotamya uygarlıkları ile girmiş olduğu mücadelede buralardan almış olduğu esirlerin arasında kâtiplerin de yer aldığı, kazılarda çıkarılan en eski tarihli tabletlerin arasındaki Akadca ve Babilce olanların da bu kâtiplerin ürettiği ilk örnekler olduğu düşünülmektedir (Ünal, 2002: 56).

Çivi yazısının büyük bir dezavantajı söz konusudur. Hece yazısından oluşan yapısından dolayı, hecelerin oluştuğu her olası ses kombinasyonunun ayrıca gösterilmesini sağlamak için yüzlerce işaret gerektirmektedir. Hititlerin kulanmış olduğu çivi yazısında 300'ü aşkın simgenin olduğu görülmektedir. Her simgenin arasındaki fark çok küçük olduğundan yazının öğrenilmesinde zorluklarla karşılaşılmıştır. Bu sebeple yazıyı okumak ve yazabilmek özel bir eğitim gerektirmiştir (Bryce, 2003: 74).

Hitit ülkesinde konuşulup yazılan dillerin sayısı oldukça fazladır. Hattuşaş'taki kazılarda ele geçirilen tabletlerde Hititçe, Luvice, Luvice resim yazısı, Palaca, Hattice, Hurrice, Sümerce ve Akadca olmak üzere sekiz farklı dilde tablet olduğu belirlenmiştir (Alp, 2002, s.1; Ünal, 2002: 56).

Hitit çivi yazısının kullanımı yaklaşık MÖ, 1190 tarihinde Hitit İmparatorluğu'nun yıkılması ile sona ermiş, bundan sonraki dönemde Hitit kent devletlerinde hiyeroglif yazısına geçilmiştir (Alp, 2002: 2; Koç, 2006: 18).

Hiyeroglif yazısı Hititlerde daha çok mühürlerde, şahıs, melek ya da tanrı adlarının yazılmasında kullanılmıştır. Daha sonraki dönemde kaya anıtlarında ve taşların üzerindeki hiyeroglif yazısına geçiş söz konusudur. Orta Hitit Dönemi'nde (MÖ, 1500- 1380) kullanılan mühürlerde Luvice hiyerogliflerin yer aldığı tespit edilmiştir (Dinçol ve Dinçol, 2002: 428). Diğer yandan hiyeroglif yazısının ağaç tabletler üzerinde de kullanılmış; ancak ağaç malzemenin dayanıksız olması sebebiyle günümüze değin korunamamıştır. Uluburun deniz araştırmalarında ağaç tablet takımı ele geçirilmiş olup, üzerindeki bal mumu tabakası zamanla yok olduğundan hangi yazı dilinin kullanıldığı tespit edilememiştir (Payton, 1991: 83-84).

Hattuşaş'ta yapılan kazılarda MÖ, 1200 yıllarına tarihlenen bir yangında çok sayıda tahta tabletin tahrip olduğu, bu tabletlere ait olduğu düşünülen çok sayıda kil mührün günümüze değin ulaştığı görülmektedir (Bossert, 1952: 1).

Tahta tabletlerin hemen hepsinin mühürlenmediği, önemli olduğu düşünülen siyasi içerikli olanların mühürlendiği görülmüştür. Tarsus'taki kazılarda çok sayıda hiyeroglif mühür ele geçirilirken, Hattuşaş'taki kazılarda ise tahta tabletler için özel bir arşiv bulunmuştur (Bittel, 1976: 69).

2. Hititlerde Okuryazarlık ve Kâtiplik

Hititlerde okuryazarlık toplumun üst kademelerinde yer alan bireylere, özellikle de sarayda görevli olanlara özgü bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Okuryazar bireylerin yetiştirilmesi için okulların açıldığı bu doğrultuda doktorların ve din adamlarının eğitim aldığı bilinmektedir. Bununla birlikte toplumsal statü bakımından oldukça değerli görülen bir diğer meslek grubu ise kâtipliktir. Kâtipler diğer meslek gruplarından zamanlarının büyük bir bölümü yazma işine ayırmaları sebebiyle ayrılmaktadır. Kâtiplerin Hitit ülkesinde kullanılan dilleri bilmeleri, ayrıca uluslararası ilişkiler açısından bölgedeki diğer dilleri de öğrenmiş olmaları beklenmektedir. Okuryazarlığın yalnızca kâtiplerin tekelinde olmadığı bilinmekle birlikte, din adamlarının, büyücülerin, doktorların, zanaatkârların okuma yazma bildiği görülmektedir (Bryce, 2003: 75).

Mezopotamya metinlerine göre MÖ, 3000 ile 2000 yılları arasını kapsayan Erken Bronz Çağ Dönemi'nde katipler için ilk okulların oluşturulduğu görülmektedir. Tapınaklar bünyesinde oluşturulan bu okullar tablet evi anlamı gelen

Sümerce "*eduba*" adıyla anılmaktadır. Yazının Hititlerce öğrenilmesi ile birlikte bu okulların da örnek alınarak kurulduğu tespit edilmiştir (Bryce, 2003: 75).

Kâtiplik eğitimi verilen bu okullarda öğrencilerin eğitimine erken yaşlarda başlanmaktadır. Öncelikle çivi yazısına özgü her heceyi temsil eden işaretlerin ezberlenmesi yoluna gidilmekte, sonrasında ise sürekli olarak kopyalama işlemi yapılmaktadır. Yazının temelinin kavranması ile birlikte öğrencilerin dinî metinleri kopyalaması, dönemin edebî eserlerini çoğaltması bir başka aşamayı oluşturmaktadır. Hattuşaş'ta bulunan Gılgamış Destanı'nın Hititçe, Akadca ve Hurrice çevirilerinin böylelikle oluşturulduğu düşünülmektedir (Bryce, 2003: 76).

Kâtiplerin eğitiminde olmazsa olmazlardan biri de Akadca ve Sümercenin de öğretilmesidir. Bu dillerdeki metinlerin çivi yazısı yazım tekniğinin öğrenilmesi için okullarda yer aldığı, böylelikle hem gelenekler hakkında bilgi sahibi olunurken, hem de yazım tekniğinin geliştirilmesi sağlanmaktadır (Bryce, 2003: 78).

Hititlerde kâtiplik mesleği oldukça değerli görülmüştür. Hattuşaş kazılarında ortaya çıkarılan otuz bin tablet bu durumu destekler niteliktedir. Diğer yandan 1986 yılındaki kazılarda bulunan bronz tablet Hitit kâtiplerinin ne denli iyi bir eğitim aldığını ve ne derece yetenekli olduklarını göstermektedir. Her tabletin, kalıcı bir malzeme ile üretilmesi, korunması ve günümüz kütüphane ve arşivlerini andıran bir yapıda düzenlenmesi kâtiplerin sorumluluğu olarak görülmüştür. Kâtipler aynı zamanda devlet protokolü açısından da önemli bir konumda görülmüştür. Diğer ülkelerle yapılan görüşmelerde hazır bulunmuş, yapılan anlaşmalarda ise tanık olarak yer almışlardır (Waal, 2011: 22).

Kâtiplerin kendi içerisinde de bir unvan ayrımının olduğu görülmektedir. GAL-DUB-SAR olarak adlandırılan katipler en kıdemli olanlardır (Van Den Hout, 2010: 260). SAG ve SAG.US kelimelerinin de kâtiplerdeki unvanı belirtiği, günümüzdeki karşılığı olarak şef yazıcı anlamına geldiği belirlenmiştir (Karasu, 1995: 117). Zamanla birlikte bu unvanların da değişikliğe uğradığı görülmektedir. Kâtipliğin babadan oğula geçen bir anlayışla sürdürüldüğü, üst düzey olanlarının ise vergi ve çeşitli harçlardan muaf tutulduğu bilinmektedir (Bryce, 2003: 76).

Diğer yandan tahta tablet kâtiplerinin unvanlarının da farklı olduğu görülmektedir. Tahta tablet katipleri kil tablet kâtipleri kadar değerli görülmemiş olup, bu kişilere DUB.SAR.GIS denilmektedir (Van Den Hout, 2010: 269).

Tabletlerin içermiş olduğu konunun bitip bitmediği kolofon adı verilen yazının son kısmında belirtilmektedir. Bu kısımda ayrıca tableti yazan kâtibin adı

bazen de soyağacı yer aldığı görülmektedir (Karasu, 1997: 217). Kil tablet üzerinde adlarının bulunuyor olması devletin kâtiplere vermiş olduğu önemi yansıtmaktadır.

Saraylarda ve tapınaklarda istihdam edilen kâtiplerin sayısının da oldukça fazla olduğu görülmektedir. Hattuşaş Büyük Tapınak'ta yapılan kazıda burada görevli kâtip sayısının elli civarında olduğu, bunların da otuz ikisinin tahta tablet kâtipliği yaptığı tespit edilmiş, bu sayının ise tapınaktaki toplam görevli sayısının dörtte birine tekabül ettiği hesaplanmıştır (Singer, 1998: 34). Bu durum kâtiplerin protokol anlamında da önemli bir yere sahip olduğunu, sürekli olarak bilgisine ve danışmanlığına başvurulduğunu göstermektedir.

Hititlerin geniş bir coğrafya hükmetmiş olması ve faaliyet alanlarıyla ilgili kayıtların tutulması konusunda okuryazarlığı elinde tutan kâtiplere büyük önem verildiğini düşündürtmektedir. Kâtiplerin yer almadığı önemli bir etkinliğin olamayacağı kaçınılmazdır.

Mevcut kopyalama işleminin yanı sıra, uluslararası anlaşmalara özgü belgelerin çoğaltılması, bölge yöneticileri ve diğer krallıklara gönderilen belgelerin yazılması, kraliyet buyruklarının hazırlanması, yasal bildirilerin ve davalarda verilen kararların kaydedilmesi gibi hemen her alanda kâtipler önemli bir rol oynamıştır (Bryce, 2003, s. 60). Kâtiplerin kral adına tanrılara dualar okuma (Pritchard, 2016:135), ülkede düzenlenen festivallerin hazırlanması ve askerî seferlerde kralın yanında yer alarak savaş öncesi ve sonrasında raporların hazırlanması gibi görevleri de olmuştur (Riemschneider, 1972: 142). Ülke çapında her yerleşim yerinde kâtipler istihdam edilmiştir. Yerel kâtiplerin eğitimi başkentteki kâtip okulunda gerçekleştirilmiş olup, mesleğinin henüz başında olanlar belirli bir süre yerel idarecilerin emrine verilerek mektuplaşmaların yanı sıra ticari, sosyal ve dinî konulardaki kayıtların tutulmasını sağlamıştır (Bryce, 2003: 60).

3. Hitit Kütüphane ve Arşivleri

Mezopotamya'daki enternasyonalizm MÖ, ikinci binyılların başında çevresindeki hemen hemen bütün bölgeleri etkisi altına almıştır. Mısır, Anadolu, Levant daha sonraki dönemde de Antik Yunanistan bu etki alanı içerisinde kalmıştır. Bir döneme damgasını vuran Ugarit, Khorsabad, Tell-el Amama, Hattuşaş, Knossos, Pylos gibi kentlerde ardı sıra arşiv ve kütüphaneler ortaya çıkmıştır. Bu kütüphanelerin, Bereketli Hilal olarak adlandırılan bölgede geliştirilen çivi yazısı tabletler ile doldurulduğu bilinmektedir.

Hitit kütüphane ve arşivlerinde ele geçirilen materyallerin bir kısmının resmî belgeler olması, idari ve hukuki olarak yetkililer tarafından kullanılması bu yapıların daha çok arşivsel bir niteliğe sahip olduğunu göstermektedir. Bu

yapıların toplumsal anlamda kültürel, sanatsal ve tarihî bir bakış açısı ile oluşturulduğu söylemek mümkündür. Devlet yönetiminde başvurulacak çok sayıda belgenin bulunması ilgili yapıların kütüphane olarak değil arşiv olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşündürtmektedir. Bununla birlikte metinler arasında efsanelerin, yabancı uygarlıklara ilişkin edebî çevirilerin, destanların, şiirlerin ve ilahilerin de yer alması bu yapıların birer kütüphane olarak ele alınmasını da gerektirmektedir. Buradan hareketle çalışma boyunca ilgili tablet koleksiyonları kütüphane ve arşiv olarak birlikte ele alınmıştır.

Kütüphane ve arşivlerde dönemin siyasi olaylarını ele alan, aynı zamanda dönemin dinî ve kültürel değerlerini de ortaya koyan ve aynı zamanda edebî içerikli eserlere de yer verildiği görülmektedir. Özellikle Hititlerde tarih yazıcılığının önemli bir gelenek olduğu kazılarda çıkarılan tabletlerin incelenmesi ile ortaya çıkmaktadır. Elde edilen tabletlerdeki hem dinî hem de siyasi içerikli propaganda metinlerine göre diğer yandan sosyal yaşamın üzerinde büyük bir etkisi olduğunu söylemek de mümkündür.

Hititler çevresiyle etkileşim içerisinde bulunduğundan, yazı, mitoloji, edebiyat, toplumsal gelenekler, siyaset ve devlet yönetimi gibi birçok alanda ve konuda bulunduğu coğrafyaların izlerini taşımaktadır. Özellikle dönemin ileri uygarlıklarının Mezopotamya bölgesinde ortaya çıkmış olması, ilgili bölge için yapılan askerî ve siyasi mücadeleler sonucunda doğal olarak bölge toplumları üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Güç dengelerinin değişmesi ile birlikte, güçlü olan toplumsal bir duyarlılıkla da hareket ederek, kaybedenlere ait kültürel ve sosyal birçok yeniliği benimsemiştir. Bu doğrultuda Anadolu uygarlıklarına aktarılan en önemli yenilik yazı olurken, kütüphane ve arşivlerin de Mezopotamya uygarlıklarından alınmış olduğu düşünülmektedir.

Medeniyetlerin beşiği olarak ele alabileceğimiz Mezopotamya, Mısır ve Anadolu uygarlıklarının genel gelişim seyri içerisinde mitolojinin önemli bir yeri vardır. İlk astronomi gözlemlerinden, matematik hesaplamalara, askerî seferlerden, ticari faaliyetlere değin hemen her alanda dinin önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Aynı dinî yapılanmanın izlerini kurulan kütüphane ve arşivlerde de bulmak mümkündür. Bu durum Hititlere ait kütüphane ve arşivlerde çıkarılan tabletlerde de açıkça görülmektedir.

Hitit arşiv ve kütüphanelerinde yer alan tabletlerin Doğu ile kültürel siyasi ve ticari ilişkilerin ortaya çıkarılması açısından önemli bir yeri vardır. Hattuşaş'ta yer alan Büyük Kale'nin bulunduğu tepenin yamaçlarındaki A harfi ile adlandırılan yapının alt katının arşiv ve kütüphane olduğu tespit edilmiştir. Burası iki büyük enine geçit, geçitlerin önünde merdiven boşluğu olan büyük bir alan ve yan yana sıralanmış dört odadan oluşmaktadır. İkinci katta kil tablet arşivi yer almakta olup, burada beş yüze yakın tablet bulunmuştur. Ayrıca kalenin en büyük yapısı olan ve D harfi adlandırılan yapının alt katının da arşiv

ve kütüphane olduğu kabul edilmektedir. Kale içinde yer alan ve E harfi ile adlandırılan bir diğer yapıda da içinde tabletin yer aldığı iki arşiv odası bulunmuştur. Hattuşaş'ta yalnızca Büyük Kale içerisindeki yapılarda değil, tapınaklarda da tabletler bulunmuştur. "*Yamaçtaki Ev*" olarak adlandırılan Tapınak 1'de dinî metinlerin saklanmış olduğu arşiv bulunmuştur (Yıldız, 2003: 12).

Başkent Hattuşaş'a bağlı Zile'nin 20 km güneyinde yer alan Maşat Höyük kazılarında da arşiv ve kütüphanelere rastlanmıştır. Höyüğün 3. yapı katındaki sarayın doğuya bakan 19 odasından ikisinin arşiv ve kütüphane olarak kullanıldığı, içerisinde yer alan çok sayıda çivi yazılı tabletten anlaşılmaktadır. Birbirinden 50 cm kalınlığındaki kerpiç duvarlar ile ayrılmış olan iki odada, başkent Hattuşaş ile sürdürülen yazışmaların yer aldığı tespit edilmiştir. İlgili arşiv ve kütüphane başkent dışında bulunan ilk saray arşivi olması sebebiyle önem taşımaktadır. Ele geçirilen tabletler üzerindeki incelemelerde MÖ, 1400'e tarihlenen siyasi, ekonomik ve ticari olayların yer aldığı görülmektedir. Ülkenin güvenliğini tehdit eden düşmanlara ilişkin bilgiler, tarla listeleri, çeşitli yerlerdeki kişilerin ve depolardaki değerli eşya, yiyecek ve giyeceklere ilişkin veriler yer almaktadır. Tabletlerin altında duran kömürleşmiş ağaç parçalarından, yangından önce tabletlerin, Hattuşaş ve Kültepe'deki gibi tahta raflar üzerine düzenli bir şekilde yerleştirildiği anlaşmaktadır (Yıldız, 2003: 13).

Hattuşaş' ta gerçekleştirilen tüm kazılarda otuz binin üzerinde kil tablet ele geçirilmiştir. Etrafa yayılmış hâlde bulunan kil tabletlerin konulmuş olduğu rafların yandığı tespit edilmiştir. Ayrıca 6-7 cm genişliğinde ve 4-5 cm uzunluğunda küçük, oval delikli tabletler de bulunmuştur. Bu küçük tabletlerin deliklerinden ip geçirilerek raflara asıldığı (Karasu, 1997: 217; Çığ, 2006: 66), o rafta yer alan tabletlerin hangi konuyla ilgili olduğunu gösterdiği, raflarda arama yapan araştırmacıya ilgili konunun bulunmasında kolaylıklar sağladığı düşünülmektedir.

1889 yılında Irak'ın güneydoğusunda yer alan Nippur antik kentinde bulunan on altı bin tablet Sümer çivi yazısı hakkında temel oluştururken, kazılarda çıkarılan bir katalog her ne kadar ilkel bir yapıda da olsa da, tarihte ilk kez bir kütüphane kataloğunun sistematikleştirildiği göstermesi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir (Peters, 1905:10; Casson, 2001: 3). Hititler tarafından Hattuşaş'ta oluşturulan kütüphane ve arşivlerde de tabletlerde kimlik notları eklendiği ve bir nevi kataloglama yapıldığı izlenimi doğurmaktadır (Karasu, 1997: 230; Casson, 2011: 6). Bu durum Hitit kütüphane ve arşivlerinde görevli kütüphanecilerinin varlığına işaret ettiği gibi, bilgi kaynaklarının korunmasının yanında sistematik bir şekilde düzenlenmeye başladığını da göstermektedir.

Hattuşaş'taki kütüphanelerde aynı konuya sahip tabletlerin bir arada gruplandırıldığı 20'li, 30'lu, 40'lı seriler hâlinde düzenlediği (Yıldız, 2003: 19) ve

Nippur'daki kütüphane kataloglarından daha ileri seviyede katalog oluşturulduğu görülmektedir. MÖ, 13. yüzyıla tarihlenen tabletlerin ayrıntılı bibliyografik girişlere sahip olduğu tespit edilmiştir. Bibliyografik girişlerin günümüz kütüphane kataloglarındaki duruma benzer bir şekilde tablet sayısı belirtilerek yapıldığı görülmektedir. Tabletlere ait girişlerde çalışmanın başlığı verilerek veya içerikte yer alan konuya özgü açıklamalarla tanımlama yapılmıştır. Ayrıca tabletin bitip bitmediği de tablet üzerinde verilmiştir. İlgili girişlerde bazen yazarın ve ya yazarların adı yer aldığı gibi, başka yararlı bilgilere de yer verildiği görülmektedir (Casson, 2001: 6). Aşağıdaki örnekler Hitit kütüphanelerindeki tabletler için hazırlanmış kataloglardaki bibliyografik girişleri göstermektedir;

"Hurma şehrindeki bahar festivali üç tablette yer almaktadır. Başkanlık görevlisinin festivali nasıl kutladığına dair bilgiler yer almaktadır. Birinci ve ikinci tabletler kaybolmuştur."

"Bu tablet tek bölümden oluşmaktadır. İlah tapınağındaki şarkıcının sunulan emeği Hattik'te kırışı anlatılıyor. Bitti"

"Tek tabletten oluşmaktadır. Yaşlı kadın Annana'nın Fırtına Tanrısını beslediğine dair sözleri yer almaktadır. "

"Tek bölümden oluşmaktadır. Tapınakta sahtekarlık olduğunda uygulanan ritüele ait, rahip Ammihatna, Tulpija ve Mati'nin sözleri yer almaktadır. Bitti"

"Hurrili kadın doktor Azzari'nin ince yağ üzerine tek tableti. Bir düşman bir şehre karşı savaşta birliklerine liderlik ettiğinde, orduyu komuta eden generale, atına ve arabasına ve tüm savaş teçhizatına ince yağ ile kutsanır. Bitti "

"Tek tabletten oluşmaktadır. Bir cinayetin saflaştırılması konusunda Erija'nın sözlerini içerir "

"İki tabletten oluşmaktadır. Kral, kraliçe ve prenslerin güneş tanrıça sına vermiş olduğu şekilleri içerir. İkinci tablet bulunamadı" (Casson, 2001: 6-7).

Örneklerde de görüldüğü gibi tabletlere ilişkin katalog girişlerinde eksik tabletler belirtilmiş, mevcut içeriklerinin neler olduğu paylaşılmıştır. Bazı girişlerde tabletin raftaki konumu, dik durup durmadığı ya da bir kenarda tutulduğu gibi bilgilere de yer verilmiştir (Casson, 2001: 7).

Hititlere ait kazılarda ele geçirilen tabletlerde bir diğer önemli özellik ise tabletlerin sonunda kolofon adı verilen bir bölüme yer verilmiş olmasıdır. Her bir kolofon üzerinde bulunduğu tablete ait olduğu gibi, tüm tabletlerde kolofon yer almamaktadır. Kolofonlar koleksiyonun kullanıcılarına tabletin içeriğini ortaya koyduğu için büyük yardım sağlamıştır (Casson, 2001: 5). Tabletlerin her iki yüzünde de çoğu zaman iki sütun hâlinde yazıldığı görülmektedir. Diğer

yandan tabletlerin kitap sayfaları gibi birbiri ile bağlanması mümkün olmadığından bu sorunu çözebilmek adına aynı konuyu işleyen tabletlerin üst üste yerleştirildiği, yığın oluşturulduğu görülmektedir. Böylelikle konu bütünlüğü sağlandığı gibi, tabletlerin kaybolması da engellenmiştir. Ayrıca çok sayıda girişte tablet sonlarında yer alan kolofonlara kelimesi kelimesine yer verildiği tespit edilmiştir (Karasu, 1997: 217; Casson, 2001: 7). Bu durum görevlilerin kolofonları kopyalayarak hem zamandan tasarruf etmeye gittiğini hem de bilinçli bir katalog oluşturulmaya çalışıldığını göstermektedir.

Kütüphane kullanıcılarının tablete ait kolofon varsa onu arayarak hangi tablette konunun bitip nerede yeni konunun başlayacağını kestirmesi belirli bir konudaki aramayı zorlaştıran bir süreç olacağından tabletlerle ilgili katalogların hazırlanması büyük bir kolaylık sağlamıştır. Katalog girişleri günümüzdeki modern kataloglar kadar ayrıntılı bilgi barındırmayıp, tablete ilişkin direkt konum vermiyor olsa da yararlılığı tartışılmazdır. Ayrıca Nippur tabletleri için hazırlanan daha basit katalog girişleri ile karşılaştırıldığında önemi bir gelişme gösterdiği görülmektedir. Ayrıntılı katalog bilgisinin ve kolofonlara dayalı olarak oluşturulan raf sıralamalarının varlığı Hitit kütüphane ve arşivlerinde kütüphaneci varlığına işaret etmektedir. Kâtiplerin yanında bir de kütüphanenin denetim ve düzeninden sorumlu kütüphanecinin olması muhtemel gözükmektedir.

Katalogda listelenen halka açık törenler, savaş kayıtları, tarihî olaylar, günlük hayatı düzenleyen yasalar gibi, eserlerin tamamında din vurgusu ön plana çıkmaktadır (Güterbock, 1940: 2). Ayrıca kütüphanelerin saray içerisinde düzenlenmiş olması, okuma yazma becerisinin ve ayrıcalığının yalnızca din adamları ve kâtiplere özgü görülmesi sıradan halka kapalı olduğunu düşündürtmektedir.

Hattuşaş'taki buluntular yalnızca saraydaki bir azınlık tarafından erişimine izin verilen bir kütüphanenin varlığına işaret ettiği gibi, bu dermenin yazılı prosedürlere uyularak düzenlendiğini göstermesi açısından kütüphanecilik bilimi için oldukça önemlidir.

Ayrıca tablet koleksiyonu arasında bulunan eserlerinin birçok kopyasının da çıkarıldığı, özellikle edebî içerikli olan dinî metinlerin kopyalarının çıkarılarak (Bryce, 2003: 80) koleksiyona eklendiği, ayrıca benzer kopyaların tapınaklara da gönderildiği, dönemin koşullarında kitap ticaretin olmamasına rağmen böylesine geniş koleksiyonlara sahip olunmasının büyük bir ayrıcalık olduğu düşünülmektedir.

Hitit kütüphane ve arşivlerinin kralın özel kütüphanesi olarak görülmediği, idari bir birim olarak oluşturulduğu, içerisinde yer alan devlet belgeleri nedeniyle yetkililerin erişimine açılan bir yapıda olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca diğer devletlerle yapılan mektuplaşmalarında kütüphane ve arşivlerdeki

kazılarda çıkarılmış olması ilgili mektupların şahıslar arası özel bilgi içeren kaynaklar olarak değil, devlet belgesi olarak görüldüğünü düşündürtmektedir. Özellikle Hitit- Mısır görüşmelerine ait belgeler, mektuplar, anlaşmalar ve bu doğrultuda hazırlanan kraliyet bildirilerinin bulunması buna en net örneği oluşturmaktadır (Alp, 2002: 156; Bryce, 2003:13). Ayrıca bir başka dikkat çekici unsur kütüphane ve arşivlerin hangi koşullarla erişime izin verildiği, hangi güvenlik önlemlerinin alındığına dair kesin bilgi söz konusu değildir.

Hitit kütüphane ve arşivlerinin bir diğer önemi ise geriye bırakmış olduğu tabletlere dayanılarak elde edilen veriler ışığında bölgedeki tarihî unsurların, diğer halkların ve kentlerin tespit edilmesinde kullanılmasıdır.

Hititler bulundukları bölgedeki birçok devlet ve halk ile ticari ve askerî ilişkiler içerisine girmiştir. Hitit çivi yazısı metinler incelenerek, kelimelerin etimolojik farklıkları ile coğrafi anlamda nitelediği topluluklara ait yüklenen bağlantılar ışığında Batı Anadolu'da yer alan Yunan kent devletlerine ilişkin bilgilere erişmek mümkündür (Pakrasi, 1994: 10).

4. Hitit Kütüphane ve Arşivlerinde Yer Alan Bilgi Kaynakları

Hitit kütüphane ve arşivlerinde yalnızca kil tabletler değil metal içerikli tabletlerin de yer aldığı tespit edilmiştir. Bronz tabletler üzerinde kanunların, anlaşmaların, dinî törenlerin ve tanrılara sunulana adaklara ilişkin konuların işlendiği görülmektedir.

Hattuşaş'ta çıkarılan 35x24 cm boyutlarında, yaklaşık 5 kg ağırlığındaki bir bronz tablet Hitit Kralı Tuthaliya ile Tarhuntassa Kralı Kurunta arasındaki anlaşma metnini içermektedir (Zimmermann ve diğerleri, 2010: 235). İlgili tablet üzerinde yer alan coğrafi isimler kullanılarak Hititlerin komşularına ait toprakların sınırları belirlenmeye çalışılmıştır (Siegelova ve Tsumoto, 2011: 19). Tabletin her iki yüzünde de iki sütun hâlinde metin yer almaktadır. Ayrıca tabletin kenarında yer alan delikten bronz bir zincir geçirildiği görülmektedir. 1986 yılında Hattuşaş'taki Sfenks kapısının yakınlarında kaldırımın altına yerleştirilmiş hâlde bulunan bronz tabletin (Bryce, 2003: 81), bulunması Hitit kâtiplerinin yazı sanatında ne kadar becerikli olduğunu göstermektedir.

Yine Hattuşaş kazılarında çıkarılan bir diğer tablet türü ise gümüş ve altın tabletlerdir. Daha çok yaprak levhalar olarak görülen bu tabletlerde sihir ve büyü sözlerinin yer aldığı tespit edilmiştir. Hitit Kralı I. Şuppiluliuma ile Karkamış kralı arasındaki anlaşmanın altın bir tablet üzerine, III. Hattuşuli ile II. Ramses arasındaki anlaşmasının ise gümüş bir tablet üzerinde yazıldığı görülmektedir (Siegelova ve Tsumoto, 2011: 279).

Kazılarda tespit edilen bir diğer tablet türü ise tahta tabletlerdir. Tahtanın yazı malzemesi olarak kullanımı Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında da görülmektedir. Yapılan araştırmalar bu tablet türünün hesaplamalarda, kısa

notların tutulmasında (Demiriş, 2002: 7) ve kâtiplerin eğitiminde kullanıldığı göstermektedir (Bryce, 2003: 60).

Hititlere yönelik araştırmalar MÖ, 1200 yılına tarihlenen büyük bir yangına işaret etmektedir (Bossert, 1952: 1). Bu yangında kütüphanede yer alan tahta tabletlerin tahrip olduğu düşünülmektedir. Kazılarda bulunan mühürlerin üzerindeki düz çizgilerinin tahta tabletlerin üzerinin bezlerle kaplandığını göstermektedir (Demiriş, 2002: 7). Mısır'da o dönem için papirüsün yazı malzemesi olarak kullanılmasına rağmen Anadolu'ya henüz girmediği, bu sebeple de çevrede bulmak ve üretmek daha kolay olacağından tahta tabletlerin tercih edildiği düşünülmektedir (Bossert, 1952: 3). Uluburun batığından çıkarılan tahta yazı takımı günümüze ulaşan en eski tahta tablet olmakla birlikte bazı otoriteler tarafından dünyanın en eski kitabı olarak görülmektedir (Demiriş, 2002: 7).

Hattuşaş'ta bulunan bir diğer tablet türü ise balmumlu tahta tabletlerdir. Balmumu kaplanan tabletler kil tabletlere göre daha hafif olmaları, kırılma olasılıklarının düşük olması ve yeniden güçlendirilebilmeleri gibi avantajlara sahip olduğundan dolayı tercih edilmiştir (Symingtong, 1996: 104).

Hattuşaş kazılarında çıkarılan Hititlerin kurucusu olan I. Hattuşili zamanında Suriye üzerine yapılan seferleri konu edinen I. Hattuşili Yıllıkları tarihte bilinen ilk yıllık örneğidir. İlgili tabletlerde yıl yıl seferler sıralanırken, elde edilen ganimetlerden ve esirlerden bahsedilmektedir. İlgili tabletlerde Hititlerden yaklaşık 700 yıl önce Anadolu'da yaşanmış olan siyasi olaylara yer verildiği, bu durumun da toplumda bir tarih bilincinin oluştuğunu göstermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir (Akurgal, 2019: 36).

Ele geçirilen bir diğer tarihsel metin ise I. Hattuşili'nin vasiyetnamesidir. İlgili tablette dönemin siyasi, toplumsal ve kültürel yaşantısı açısından önemli bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca metnin bir diğer özelliği tarihte bilinen ilk vasiyetname olmasıdır. Tablete göre I. Hattuşili, tahtı yeğeni Murşili'ye bırakmıştır (Kempinski ve Kosak, 1982; Çığ, 2006: 142; Akurgal, 2019: 37). Ayrıca ilgili tabletlerde iyi bir hükümdarın hangi özellikleri taşıması gerektiği belirtildiğinden metinlerin siyasetname özelliği de taşıdığı söylenebilir.

Hitit arşivlerinde yer alan birçok eserin askerî ve siyasi içerikli olduğunu söylemek mümkündür. Krallığın ilk kurulduğu andan itibaren askerî kuşatmaların ve diğer ülkelerle ilişkilerin kayıt altına alındığı görülmektedir. Ayrıca metinlerin büyük çoğunluğunda askerî başarılardan söz edilirken birçok metnin içeriğinin de dinî konularla ilgili olduğu görülmektedir. Hattuşaş'ta ele geçirilen tabletlerin bir kısmında içeriğin Akadca yazılmış (Karasu, 2006: 5; Archi, 2010: 38) olduğu tespit edilmiştir. Bu durum metinlerin krallığın ilk dönemine ait olduğunu göstermektedir.

Hattuşaş kazılarında çıkarılan *Urşu Kuşatması* adlı tablet Akadca yazılan tabletlere örnek oluşturmaktadır. Metnin genel içeriğinde adı geçen kentin kuşatmasında uygulanan taktikler dile getirilirken, kuşatma sırasında yaşanılan aksaklıklar ve ilgili komutanın raporuna yer verilmiştir (Archi, 2010: 38).

Askerî ve siyasi olayları dile getiren bir başka yıllık ise I. Murşili Dönemi'ni kapsamaktadır. İlgili yıllıklarda Kuzey Suriye'deki askerî seferler anlatılırken, birden fazla kopyasının hazırlanarak çoğaltıldığı tespit edilmiştir (Archi, 2010: 385).

Kazılarda ele geçirilen bir diğer tablette saray entrikaları açıkça dile getirilmiştir. *Telipinu Fermanı* olarak bilinen eserde devletin geçmişine dair tarihî bilgiler yer almakta olup, Hitit ülkesindeki geçmiş kralların listesi yer almaktadır. İlgili ferman ile tahta çıkış hakkının kurala bağlandığı görülmektedir. Ayrıca ilgili tabletin bir diğer özelliği, Hitit ülkesindeki ilk hukuki metin olmasıdır (Kloekhorst, 2020. 145).

Kazılarda çıkarılan bir diğer yıllık ise II. Tuthaliya Dönemi'nde yazılmış olan yıllıklardır. İlgili tabletlerde özellikle Batı Anadolu üzerine gerçekleştirilen seferlere yer verilirken, dönemin siyasi coğrafyası açıkça ele alınmıştır (Akurgal, 2019: 37).

Hattuşaş'ta ele geçirilen önemli belgelerden birisi de "Madduwatta İddanamesi"dir. İlgili tablette Madduwatta adlı Batı Anadolu yerel prensi savaştan kaçarak Hitit ülkesine sığınmıştır. Sonraki süreçte Hititlerden yardım alarak ülkesine dönmüş ve Hitit topraklarına saldırılarda bulunmuştur (Koropeckyj, 2019: 7). Bu durum gelecek nesillere ders olması amacıyla kayıt altına alınmıştır.

Bir diğer önemli tablet ise II. Murşili Dönemi'ndeki siyasi ve sosyal olayları ele alan "On Yıl Yıllıklar"dır. Yıllıklarda askerî ve siyasi olaylar dile getirilirken, tarihsel açıdan ilk kez veba salgını ile başa çıkabilmek adına bir duaya da yer verilmiştir. Ayrıca yıllıkların bir diğer önemi ise MÖ, 1323 yılında güneş tutulmasına dair gözlemlere yer verilmiş olmasıdır (Mansikka, 2019: 100).

Kazılarda çıkarılan edebî bir dille yazılmış olan otobiyografi örnekleri de mevcuttur. III. Hattuşili'nin otobiyografisi bunlardan biridir. Bu eserde kralın haklı gerekçelerle kral olduğu vurgulanmış ve sonraki süreçte askerî ve siyasi olaylara yer verilmiştir. Ayrıca ilk uluslararası antlaşma olarak bilinen Kadeş Atlaşması'nda mührü bulunan Kraliçe Puduhepa, otobiyografide geniş yere sahiptir (Gurney, 1993: 15; Çığ, 2006: 215; Jones, 2019: 18).

Hattuşaş kazılarında Hitit siyasi tarihinin en eski yazılı belgesi olan *Anitta Metni* de bulunmuştur (Alp, 2002: 44). Bu metnin üç nüshası bulunmaktadır. Birinci nüsha MÖ, 16. yüzyıla tarihlenirken ikinci ve üçüncü nüshalar MÖ, 13. yüzyılda üretilen kopyaları olduğu tespit edilmiştir (Alparslan, 2006:102).

Anitta Metni, Hitit Beylikleri Dönemi hakkında tarihî ve siyasi bilgiler içermektedir. Hattuşaş ile Asur ticari kolonileri arasındaki ilişkileri ayrıntılarıyla ortaya koyan metinde ayrıca Hititlerin askerî taktikleri, Anitta'nın Orta Anadolu'ya hakim olma çabalarına yer verilmektedir (Akurgal, 2009: 38). Anitta Metni'nde Hitit Devleti'nin kurulmadan önceki siyasi olaylarına yer veriliyor olması Hititlerdeki tarih bilincini ortaya koymaktadır (Alparslan, 2006: 102).

Sonuç ve Öneriler

Hititlerin Anadolu'ya gelen Asurlu tüccarlar vasıtası ile çivi yazısı öğrenmesi ile birlikte Hitit kütüphane ve arşivlerinin tarihi serüveninin başlamış olduğu söylememek mümkündür. Hem öğrenilen yazı kendi dillerine uyarlanmış, hem de Anadolu'daki diğer yerel diller tabletler vasıtasıyla kayıt atına alınarak günümüze değin varlığını sürdürmüştür.

Hitit İmparatorluğu'na kültürel, sosyal ve ekonomik olarak en güçlü dönemlerinde başkentlik yapmış olan Hattuşaş'taki kütüphane ve arşivlerde dönemin siyasi, hukuki, tarihî, dinî ve edebî eserlerinin saklandığı, korunduğu ve düzenlendiği belirlenmiştir. Yaklaşık otuz bini bulan tablet koleksiyonun varlığı, Hititlerin yazının ve yazılı bilgi kaynaklarının sonraki kuşaklara aktarılmasının bir güç unsuru olduğunu fark ettiklerini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Hititler nasıl ki Mezopotamya uygarlıkları ile girmiş oldukları olumlu yönde ilişkilerden etkilendilerse diğer yandan üretmiş oldukları metinlerle, kurmuş oldukları kültürel sistemle de çevresinde yer alan ve kendisinden sonra kurulan devlet yapılanmalarının üzerinde derin izler bırakmıştır.

Diğer yandan tarihin bilinen en eski dinî metinlerine, en eski siyasi anlaşmalarına, en eski kitabî olarak görülen tahta yazı takımlarına, en eski kütüphane kataloğuna sahip olmaları, uygarlık tarihi açısından bırakmış oldukları etkinin oldukça önemli olduğunu göstermektedir.

Bilginin kalıcılığının sağlanmasında katiplerin oynamış olduğu rol dikkate değer olmakla birlikte, devlet yöneticilerinin katiplere, bilgi kaynaklarına ve kütüphane ve arşivlerinin oluşturulması vermiş olduğu önem ise Hititlerin ileri bir uygarlığa sahip olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Akurgal, E. (2019); *Anadolu Kültür Tarihi*, Phoenix Yayınevi, İstanbul.

Alkan, N. (2015); Anadolu'nun ilk kütüphaneleri. 18 Haziran 2020 tarihinde https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ALKAN-Nazl%C4%B1-ANADOLU%E2%80%99NUN-%C4%B0LK-K%C3%9CT%C3%9CPHANELER%C4%B0.pdf adresinden erişildi.

Alp, S. (1949); Hititlerde Sosyal Sınıf NAM. RA'lar ve İdeogramın Hititçe Karşılığı. *Belleten*, *13*(50), 245-270.

Alp, S. (2002); Hitit Çağında Anadolu: Çiviyazılı ve hiyeroglif yazılı kaynaklar. Tübitak. Ankara.

Alparslan, M. (2006); II. Murşili ve Dönemi. (Yayımlanmamış doktora tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü/ İstanbul.

Archi, A. (2010); When did the Hittites begin to write in Hittite?. *Pax Hethitica: Studies on the Hittites and their Neighbors in Honour of Itamar Singer*, 37-46.

Balkan, K. (1955); *Kaniš Kārum'unun kronoloji problemleri hakkında müşahedeler* (Vol. 28). Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Bilgiç, E. (1953); *Kapadokya metinlerinde geçen yerli appellatifler ve bunlarin eski Anadolu dilleri içerisinde yeri* (No. 88). Türk Tarih Kurumu Basimevi, Ankara.

Bittel, K. (1976); The Great Temple of Hattusha-Boğazköy. *American Journal of Archaeology, 80*(1), 66-73. doi:10.2307/502939.

Bossert, T.H. (1952); Hititlerde Yazı Malzemesi ve Yazı Aletleri, Belleten, XVI (61): 1-8.

Bryce, T. (2003); Hitit Dünyasında Yaşam ve Toplum, Dost Kitabevi, Ankara.

Casson, L. (2001); Libraries in the ancient world. Retrieved from http://ebookcentral.proquest.com Created from balikesir-ebooks on 2020-06-15 06:09:19

Çakın, İ. (1986); Kütüphanenin Toplumsal Konumu ve İşlevleri, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni, 35* (1), 8-16.

Çığ, M. İ. (2006); Hititler ve Hattuşa: İştar'ın Kaleminden, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Demiriş, B. (2002); Eskiçağ'da Yazı Araç ve Gereçleri. İstanbul.

Digital Hammurabi, (2020); 18 Haziran 2020 tarihinde https://pages.jh.edu/~dighamm/ adresinden erişildi.

Dinçol, A. M. ve Dinçol, B. (2002); "Büyükler, Prensler, Beyler Mühürleri Işığında İmparatorluk Yönetiminin Zirvesindekiler", Hititler ve Hitit İmparatorluğu: 1000 Tanrılı Halk, s. 428-431.

Duran, Y. (2010). *Boğazköy-Maşat Höyük-Ortaköy Çiviyazılı Belgelerine Göre Tarihi Coğrafya Araştırmaları*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 18 Haziran 2020 tarihinde https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/37407/273260.pdf?sequence=1&isAllowed=y adresinden erişildi.

Gurney, O. (1993); 'The Treaty with Ulmi-Tešub'. Anatolian Studies 43. 13-28. DOI: https://doi.org/10.2307/3642962

Güterbock, H. G. (1937); *Etilerde Tarih Yazıcılığı*. Devlet Basımevi.

Güterbock, H. G. (1940); Siegel aus Boğazköy/1 Die Königssiegel der Grabungen bis 1938. *Siegel aus Boğazköy*.

Jochum, U. (2004); "The Gnosis of Media", *Library Quarterly, 74* (1), 21- 41.

Jones, M. (2019); *Searching for Tarhuntassa: using GIS spatial analysis and diverse datasets to investigate a question of historical geography in Hittite Southern Anatolia.* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Birmingham. 15 Haziran 2020 tarihinde https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/8793/ adresinden erişildi.

Karasu, C. (1995), Some Considerations On Hittite Scribes. Archivum Anatolicum 1, 117–122.

15 Haziran 2020 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/771370 adresinden erişildi.

Karasu, C. (1997); Hattuša-Boğazköy Arşiv-Kitaplık Sistemleri Üzerine Bazı Yorumlar. 15 Haziran 2020 tarihinde https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/60438/22591.pdf?sequence=1 adresinden erişildi.

Karasu, C. (2006); Hititler Devri (MÖ 1650-1190) ve Hitit Biliminin Kuruluşu". Derleyenler: Ç. Atakuman ve diğerleri. İ. Koç (ed.) Hititler. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim. 1-13.

Kempinski, A., ve Košak, S. (1982); CTH 13: the extensive annals of Hattušili I (?). *Tel Aviv*, *9*(2), 87-116. DOI: 10.1179/tav.1982.9.2.87

Kloekhorst, A. (2020); "The Authorship of the Old Hittite Palace Chronicle (CTH 8): A Case for Anitta," *Journal of Cuneiform Studies 72*, 143-155.

Koç, İ. (Ed.) (2006), Hititler, ODTÜ Geliştirme Vakfı, Ankara.

Koropeckyj, D. (2019). Anatolian Women in the Linear B Texts. https://www.researchgate.net/profile/Damian_Koropeckyj/publication/338826270_Anatolian_Women_in_the_Linear_B_Texts/links/5e2cd05ba6fdcc70a14bd20e/Anatolian-Women-in-the-Linear-B-Texts.pdf adresinden erişildi.

Mansikka, P. (2019); *New chronology using solar eclipses*. BoD-Books on Demand.

Miller, J. (2014); Suzanne Herbordt, Daliah Bawanypeck and J. David Hawkins: Die Siegel der Grosskönige und Grossköniginnen auf Tonbullen aus dem Nişantepe-Archiv in Hattusa. (Deutsches Archäologisches Institut. Boğazköy-Ḫattuša XXIII.) xv, 308 pp., 60 plates. Darmstadt and Mainz: Philipp von Zabern, 2011. ISBN 978 3 8053 4331 2. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 77*(1), 197-198. doi:10.1017/S0041977X13000979

Pakrasi, M. (1994); *The world of libraries in antiquity and the renaissance: The heritage of libraries and library science* (Order No. 1358212). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304199591). Retrieved from https://search.proquest.com/docview/304199591?accountid=15410

Payton, R. (1991); Uluburun Yazı Tahtası Takımı, Anatolien, XLI. (Çev. C. Karasu). 15 Haziran 2020 tarihinde https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/60418/22571.pdf?sequence=1&isAllowed=y adresinden erişildi.

Peters, J. (1905); The Nippur Library. *Journal of the American Oriental Society, 26*, 145-164. doi:10.2307/592887

Pritchard, J. B. (Ed.). (2016); *Ancient Near Eastern texts relating to the Old Testament with supplement*. Princeton University Press.

Pulhan, G. (2003); Yakındoğu'da Yazının Ortaya Çıkışı. *Toplumsal Tarih Dergisi 109,* 46-51.

Riemschneider, K. K. (1972); Keilschrifturkunden aus Boghazköi/43 Omina, Rituale und literarische Texte in hethitischer Sprache, zum Teil im alten Duktus/von Kaspar K. Riemschneider. *Keilschrifturkunden aus Boghazköi*.

Rüster, C., ve Neu, E. (1989); *Hethitisches Zeichenlexikon: Inventar und Interpretation der Keilschriftzeichen aus den Boğazköy-Texten* (Vol. 2). Otto Harrassowitz Verlag.

Singer, I. (1998); A City of Many Temples: Ḫattuša, Capital of the Hittites. In *Sacred Space* (pp. 32-44). Palgrave Macmillan, London.

Symingtong. D. (1996); Geç Tunç Devri Yazı-tahtaları ve Kullanılışları: Anadolu ve Suriye'den Metin Kanıtları. (çev. C. Karasu). 15 Haziran 2020 tarihinde https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/60420/22573.pdf?sequence=1&isAllowed=y adresinden erişildi.

Ünal, A. (2002); Hititler Devrinde Anadolu. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Van den Hout, T. (2010); LÚ DUB.SAR.GIŠ = "Clerk"? *Orientalia,79*(2), nova series, 255-267. Retrieved June 17, 2020, from www.jstor.org/stable/43077915

Waal, W. (2011); They wrote on wood. The case for a hieroglyphic scribal tradition on wooden writing boards in Hittite Anatolia. *Anatolian Studies, 61*, 21-34. doi:10.1017/S0066154600008760.

Yıldız, N. (2003); Kalıntılar ve Edebi Kaynaklar Işığında Antikçağ Kütüphaneleri, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Yiğit, T. (2005); Hitit Çivi Yazısının İlk Ortaya Çıkışı. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, *24*(37), 79-86.

Zimmermann, T., Özen, L., Kalayci, Y., & Akdoğan, R. (2010); The metal tablet from Boğazköy-Hattuša: first archaeometric impressions. *Journal of Near Eastern Studies*, *69*(2), 225-229.

CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA SELAMİ MÜNİR YURDATAP'IN HALK EĞİTİMİ BAĞLAMINDA YAPTIĞI YAYIN FAALİYETLERİ*

Necla Gül ERCAN**

Öz: Halk ağzından derlenmiş ya da basılı olarak karşımıza çıkan halk kitapları, kültürümüze ait birçok unsuru bünyesinde taşımaktadır. İlk olarak bu kitaplar sözlü kültür ortamında yayılmış ve ağızdan ağza aktarılarak nakledilmiştir. Sözlü kültür ortamında meydana gelen bu kitaplardaki ürünler zaman içerisinde yazılı kültüre aktarılarak halkın eğitimine, halkın kültürel açıdan gelişmesine katkıda bulunmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde iktidarın desteğiyle halk kitaplarının modernizasyonu için adım atılmıştır. Bu adım neticesinde halk kitabı yazan yazarların kitaplarının tema ve içerik bakımından değiştirilerek toplumun yaşadığı olay ve durumların anlatılması istenmiştir. 1937 yılında ortaya atılan projeye birçok yazar destek vererek katkıda bulunmuştur. Bu yazarlardan biri de Selami Münir Yurdatap'tır. Çalışmamızda, Selami Münir Yurdatap'ın halk eğitimi bağlamında yazdığı halk kitapları tespit edilecek ve değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: halk kitabı, halk hikâyesi, halk kültürü, halk eğitimi, Selami Münir Yurdatap.

SELAMI MÜNİR YURDATAP'S PUBLISHING ACTIVITIES IN THE FIRST YEARS OF THE REPUBLIC IN THE CONTEXT OF PUBLIC EDUCATION

Abstract: Folk books compiled from the public or available in print contain many elements of our culture. First, these books were published in an oral culture environment and transferred from mouth to mouth. The products in these books, which occurred in the oral culture environment, were transferred to the written culture over time and contributed to the education of the people and the cultural development of the people. In the early Republican Period, steps were taken to modernize the people's books with the support of power. As a result of this step, the authors who wrote folk books were asked to change their books in terms of theme and content, and to explain the events and situations experienced by the society. Many authors supported and contributed to this project, which was launched in 1937. One of these authors is Selami Münir Yurdatap. İn our study, the folk books written by Selami Münir Yurdatap in the context of public education will be determined and evaluated.

Key Words: folk book, folk story, folk culture, public education, Selami Münir Yurdatap.

ORCID ID : 0000-0003-4781-3810

DOI : 10.31126: akrajournal.812881

Geliş tarihi : 19 Ekim 2020 / Kabul tarihi: 29 Kasım 2020

***** Bu makale hazırlamakta olduğum "*Selami Münir Yurdatap ve Halk Bilimi*" konulu doktora tezinden üretilmiştir.

** Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilgiler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi.

Giriş

Tanzimat'ın ilanı ile birlikte başlayan modernleşme hareketi, gerek sosyal gerek kültürel alanda birçok reformu beraberinde getirmiştir. Toplumun her alanında kendini hissettiren reformlar, basın - yayın organları vasıtasıyla topluma aktarılmıştır. Bu dönemde yazarlar, sözlü kültür ortamından derledikleri efsane, destan, masal, halk hikâyesi gibi ürünleri yazıya aktararak halka iletmişlerdir. Yazarlar tarafından sözlü ortamdan derlenerek yazıya aktarılan kültür unsurları ile halk kültürü kavramı ortaya çıkmıştır.

Tahir Alangu halk kültürü kavramını şu şekilde tanımlamıştır: "*İnsanda halka bağlı olan, halktan gelen maddi ve manevi unsurların toplamıdır.*" (Görkem, 2020: 476). Bu tanımdan hareketle on dokuzuncu yüzyıla baktığımız zaman halk kültürü kavramını içine alan halk kitaplarının içerik ve konusunun eski halk kitaplarının içerik ve konularından farklı olması için reformlar yapıldığını görüyoruz. Yazarlar, ilk olarak halk kitaplarının içeriğine müdahalelerde bulunmuşlardır. Kitapları yeni konularla süslemiş ya da eski konuları değiştirerek yeni halk kitapları yazmışlardır. Bunları topluma iletme gibi girişimlerde bulunarak halkın eğitim seviyesini yükseltmeye çalışmışlardır. Selami Münir Yurdatap da bu doğrultuda eserler vermiştir. Amacımızın daha iyi anlaşılması için yazarın yayın faaliyetlerine geçmeden önce genel anlamda halk kitabı ve halk kitaplarının özellikleri hakkında bilgi vermek doğru olacaktır.

Modernleşme sürecinin başladığı zamanlarda toplum arasında sözlü kültür yaygındı. Halk, sözlü kültür unsurlarının taşıyıcıları olarak kabul edilen meddah ve âşıkları dinleyerek halk hikâyelerini ve destanları öğrendiklerini söyleyebiliriz. Hikâyelerin yazıya geçirilmesiyle anlatılanların kuşaktan kuşağa aktarıldığını görmekteyiz. Geçmiş dönemde temelini ozanlık geleneğinden alan ve on beşinci yüzyıldan sonra âşık adını alan hikâye anlatıcıları, sanatlarını icra edebilmek için köylerde ve kahvehanelerde hikâye anlatma geleneğini sürdürdüler (Öztürk, 2006: 50). Sözlü gelenekte yayılan halk hikâyeleri, yazmadan taşbasmasına ve daha sonra da matbaa harfleriyle basıma geçmiştir (Boratav, 2015: 244). En eski halk kitapları İstanbul'da taş baskısı hâlinde basılmıştır (Spies, 1941: 9). Bu şekilde toplum içerisinde yayılan halk hikâyelerinin köylerde ve okuma salonlarında okunması neticesinde hikâyeleri dinleyenlerin yeni hikâyeler ürettiğini söylemek mümkündür.

Halk romanı olarak da bilinen halk kitaplarının konusu sabittir. Anlatılan tema, "*öteden beri söylenen*" şeydir (Spies, 1941: 14). Halk kitaplarının içeriğini oluşturan halk hikâyelerini Pertev Naili Boratav üçe ayırmıştır.

1. *Arap Acem klasik edebiyatından bize geçmiş hikâyeler: Leyla ile Mecnun, Ferhad ile Şirin.*

2. *Bazı halk şairlerinin hayatları etrafında teşekkül etmiş hikâyeler: Âşık Kerem, Âşık Garip.*

3. *Menşeinin Türklerde olduğunu tahmin etmekle beraber bir şaire irca edemediğimiz hikâyeler: Şah İsmail* (Boratav, 2016: 20).

Boratav'ın tasnifi halk hikâyelerinin kökeni ile ilgili yapılan bir tasniftir. Faruk Rıza Güloğul'un konuları bakımından yaptığı tasnif şöyledir:

1. *Aşk hikâyeleri: Âşık Gariboğlu, Şah İsmailin torunu, Âşık Garibin torunu*
2. *Cenk kitapları: Yedi Yol Cengi, Hazreti Ali cenkleri*
3. *Halk ağzından dinlenilen hikâyeler: Sürmelibey, Beyböğrek ile Akkavak kızı, Emrah ile Selvi*
4. *Millî Kitaplar: Ateş olup sardılar, Yanık Ömer* (Güloğul, 1937: 10-11).

Halk kitaplarının konuları ile ilgili bir diğer görüş Otto Spies'e aittir. Spies, kitapların konularını şu şekilde açıklamıştır: "*İki sevgilinin, doğmalarından evlenmelerine, murat alıp murat vermelerine yahut aşk yüzünden ölmelerine kadar devam eden hikâyelerdir.*" (Spies, 1941: 14). Bu kitapların konuları genellikle kahramanlık, yiğitlik, aşk, aşk uğruna hayatlarını feda eden yiğitler, bunların söyledikleri şiirler ve türküler, olağanüstü olay ve durumlar oluşturmaktadır.

Kitapların konusu yukarıda vermiş olduğumuz konular ile sınırlı değildir. Kitaplarda imana, ibadete ve ahlaka dair bilgiler de bulunmaktadır (Öztürk, 2007: 402). Halk kitapları ile ilgili çalışma yapan Otto Spies, kitaplarda dinî konulara yer verilmediğini dile getirmiştir. Eserde karşılaştığımız kahramanlar, metni dinsel motiflerle süslemişlerdir. Kahramanların namaz kılması, Allah'a dua etmesi, cami ve çeşme yapmaları bu motiflere örnek teşkil etmektedir. Bu durumlar dışında dinsel temellere dayalı ögelere yer verilmemiştir. Yazar, dinselliğe ait ögelerin az bulunduğu bu kitaplarda İslamiyet'in karşımıza *"teferruat"* olarak çıktığını dile getirmektedir. Halk kitaplarında saz çalınması ve düğün yapılması gibi ögelerin imanın önüne geçtiğini ileri sürmektedir (Spies, 1941: 56).

Spies'in ortaya koyduğu görüşün doğruluğu tartışmalı bir konudur. Halk kitaplarının genelinde dinsel ögeler geri planda tutulmakla birlikte dinî unsurlar da karşımıza çıkmaktadır. Kahramanın ve padişahın pir, Hızır ya da derviş ile karşılaşması ya da kahramanın Hızır elinden bade içmesi karşılaştığımız dinî unsurlara örnek olarak gösterilebilir.

Spies'in ileri sürdüğü bir diğer görüş ise kitapların dili ile ilgilidir: *"Halk kitaplarının dili, "kaba dil" yani görgüsüz, tahsilsiz adamın, halkın aşağı tabakasının dilidir. Bilindiği üzre, hiçbir yerde halk dili ile edebiyat dili arasındaki fark, klasik edebiyatları yalnız münevverlerin malı olan Türklerdeki kadar büyük değildi. Halk dili, henüz, her şeyden evvel halk mahsullerinde bulunmaktadır. Halk kitaplarında hikâye edenin edası, basit ve sade, edebiyat kültürü almışların duygusu için ekseriyetle tamamen iptidaîdir. Hikâye edilen şey, tamamen iddiasız, sade ve az kelimeyle anlatılır. Lisan tekellüflerinden ârî ve*

gramer yapısı itibarı ile basit, hafifi ve tasannusuz, iptidaî fakat plastik bir hâlde, hikâye akar gider." (Spies, 1941: 49).

Spies'in halk kitapları hakkında verdiği bilgilerden hareketle kitapların dilinin sade, anlatımının ise basit olduğunu söyleyebiliriz. Spies'in halk kitaplarının dili ile ilgili söylediklerine karşın Güloğul, halk kitabı yazmanın göründüğü gibi kolay bir iş olmadığını vurgulamaktadır. Halk kitaplarının yeniden yazılmasını bırakın taklidinin bile zor olduğunu dile getirmektedir (Güloğul, 1937: 8). Boratav, halk kitaplarının içeriğini oluşturan halk hikâyelerinde imla ve mana yanlışlarının düzeltilmesinin yanı sıra hikâyelerde dil ve üslûbun da değiştirilmesini faydalı bir iş olarak görmektedir. Ayrıca halk hikâyelerini modern roman ve hikâyeye uydurma işini üstlenen yazarların kitaplardaki eksikleri tamamlayarak hikâyeleri yeni baştan oluşturduklarını öne sürmektedir (Boratav, 2015: 247 – 248). Bu kitaplar, toplumun kültürüne ait unsurlar (âdet, gelenek ve görenek) hakkında bilgi verdiği için kaynak niteliğinde olan metinlerdir.

1. Halk Kitaplarının Yeniden Düzenlenmesi

Halk kitaplarının yeniden düzenlenmesi ve modernleştirilmesi sonucunda kitapların sayısı ile ilgili farklı görüşler ileri sürülmüştür. Spies'e göre halk kitaplarının sayısı 15'tir (Spies, 1941: 9). 1937 yılında Matbuat Umum Müdürlüğünün matbaa ve yazarlara verdiği bilgiler sonucunda Faruk Rıza Güloğul'un halk kitapları ile ilgili Dâhiliye Vekâletine verdiği sayı 70'tir. Matbuat Umum Müdürlüğünün sunduğu genelgenin içerisinde adı geçmeyen birçok halk kitabı bulunmaktadır (Boratav, 2015: 254). Bu süreçte, Matbuat Umum Müdürlüğü yazarların yazdığı halk kitaplarını eksik bulmuş halk romanlarında kullanılan dilin, üslubun ve resimlerin hikâyelere uygun olmadığını dile getirmiştir. Konu bakımından ise halk kitaplarının konusunun aynı olduğu halkın okuma ihtiyacını karşılayan kitaplar olmadığı için siyasal iktidar, halk kitaplarını modernleştirmek için bir proje üretmiştir. Bu proje kapsamında 1937 yılında Dâhiliye Vekâleti Bakanı olan Şükrü Kaya, dönemin önemli edebiyatçılarına birer mektup göndererek halk kitaplarını modernize etmeye davet etmiştir. İktidar tarafından yazarlara gönderilen bu mektuba göre, kasaba ve köy kahvehanelerinde *"geniş halk kitlelerinin okuma ihtiyacını karşılamak"* onların *"millî ve kültürel terbiyeleri üzerinde"* etkin olmak amacıyla halk kitapları yazılması istenmiştir (Kurun, 1937: 4). Dâhiliye Vekâletinin bu proje ile ortaya koymak istediği amaçları şöyle sıralayabiliriz:

1. *Halk arasında en çok satılan kitaplar halk hikâyeleridir. Anadolu'da Âşık Garip, Köroğlu, Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Yedi Âlimler, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Şahmeran, Kerem ile Aslı, Nasreddin Hoca halk*

arasında en çok okunan halk hikâyeleridir. Bu kitaplar 1937 yılında yeni harflerle, fakat eski üslup ve tarza uygun şekilde basılacaktır.

2. *Yazarların Dâhiliye Vekâletine gönderdiği eserler Maarif, iktidar ve Matbuat Müdürlüğü içinde bulunan jüri tarafından değerlendirilecektir.*

3. *Her eser elli bin tane basılacaktır ve 4-5 forma olacaktır.*

4. *Nasıl ki Mikimavz tipi daima aynı kalmakla beraber her filmde ayrı bir mevzuun ve ayrı bir muhitin kahramanı oluyorsa, yukarıda adları geçen ve halkın gayet iyi tanıdığı tipleri de yepyeni mevzular içinde kullanmak ve böylelikle halkın alışık olduğu kahramanları yeni Türk inkılâp ve medeniyeti gayelerine uygun telkinler yapan maceralar içinde yaşatmak istiyoruz* (Elçin, 1997: 63).

Anadolu köylüsünün eline geçen ilk kitaplar yukarıda adlarını verdiğimiz halk hikâyeleridir. Bu halk hikâyeleri yukarıda verdiğimiz amaçlara göre yeniden basılmıştır. Bu halk hikâyelerinde kahramanların aynı olması fakat hikâyelere yeni konuların dâhil edilmesi, toplumun yaşadığı olayların ve durumların anlatılması kararlaştırılmıştır. Vekâlet, toplumun her kesimine ulaşan halk hikâyeleri ile yapılan inkılâpları Anadolu'nun en küçük mecrasına ulaştırmayı hedeflemiştir. Böylece geniş halk kitlesine ulaşan halk kitapları köylünün okuma ihtiyacını karşılamıştır.

Bu projeye iktidarın katkıları ile destek veren yazarlar dışında, bağımsız bir şekilde iktidarın desteği olmadan katkı sağlayan yazarlar da bulunmaktadır. Süleyman Tevfik Özzorluoğlu, Muharrem Zeki Korgunal, Selami Münir Yurdatap ve Peyami Safa bu yazarlar arasındadır Peyami Safa, Muharrem Zeki Korgunal, Süleyman Tevfik ve Selami Münir eski basma kitapları yeniden düzenleyip ulusal halk kitabı da yazarak halkın gelişimine ve ilerlemesine katkı sağlamışlardır (Öztürk, 2006: 56 - 57).

1937 yılında eski halk kitaplarının tema ve içerik bakımından yenilenmesi ve modernleşmesi projesi sınırlı örnekler dışında ileri gidememiştir. Bu projeden verimli sonuç elde edilemediği için yazarlar, yeni tema ve içerik arama yoluna girmişler, devrimi ve Cumhuriyet'i halka telkin edecek ulusal halk kitabı yazmaya karar vermişlerdir (Çakan, 2006: 74). Selami Münir Yurdatap da ulusal halk ve devrimi halka anlatan yazarlar arasında yer almaktadır. Yazarın bu doğrultuda yazdığı halk kitaplarının dili oldukça basit ve sadedir.

Selami Münir Yurdatap,[1] halk kitaplarının modernizasyonu projesine

1. Selami Münir Yurdatap, gazeteci - yazardır. 1910 yılında Trablusgarp'ta dünyaya gelen yazar, Şam Sultanîsinde ve İtalyan Lisesinde okumuştur. 1927 yılında İkdam gazetesinde gazeteciliğe başlamıştır. Birçok gazete (Vakit, Pembe Gazete, Haber, Şehir, Tasvir, Hürriyet, Son Havadis, Yeni İstanbul) ve dergide (Bıldırcın, Yıldız, Aydabir, İnci, Akbaba) yazar ve sekreter olarak çalışmıştır. Edebiyat dünyasına birçok çeviri eser kazandıran Selami Münir Yurdatap, mizahî öyküleri ile de dikkat çekmiştir. Yazar, 1987 yılında vefat etmiştir (TDEA, 1998: 615).

iktidarın desteğini almadan katılmıştır. Yazarın halk kitaplarının başında "*bunlar hurafedir, temsildir, inanmayın"* şeklinde açıklamalar bulunmaktadır (Öztürk, 2006: 56). Halk kitaplarının başında yer alan bu açıklamadan anlıyoruz ki yazarın eserlerinde inanç ögelerinin bulunmadığı bunların uydurma eserler olduğu ve bu eserleri okuyan halkın bunlara inanmaması gerektiğidir.

Bu bağlamda halk kitapları, halkı bilgilendirmek, eğitmek ve onların hoşça vakit geçirmesini sağlamak gibi fonksiyonlara sahiptir.

1937 yılında gerçekleşen proje kapsamında eser veren Yurdatap, yenilediği halk kitaplarında toplumun benimsediği olay, durum ve kahramanların dışında millî duygu ve düşünceleri barındıran ulusal halk kitapları da yazmıştır Yazarın burada amacı, halkın yapılan devrim ve inkılâplardan bu kitaplar vasıtasıyla haberdar olmasını sağlamaktır. Yazar, bu kitaplarla yeni kahramanlar üretecek, devrim ve inkılâpları halka aşılayacaktır (Çakan, 2006: 74). Yazarın, halka devrimi ve inkılâpları anlatan kitapları, proje kapsamında yenilediği kitaplara oranla daha çok beğenildiğini ve toplum tarafından daha çok okunduğunu söyleyebiliriz. Bunun sebebini ise şöyle açıklayabiliriz: Sürekli aynı konu ve temaların işlendiği kitaplar, halk tarafından rağbet görmemeye başlamıştır. Bundan dolayı yeni tema ve konuların işlendiği ulusal halk kitaplarına ilgi daha büyük olmuştur.

Cumhuriyet Dönemi'nde halk kitaplarının çıktığı belli başlı yayınevleri bulunmaktadır. Bozkurt, Yusuf Ziya Bıçak, İkbal ve Emniyet bu yayınevlerinden birkaçıdır. Yurdatap, bu yayınevlerinin adı değişmeyen yazarları arasında yer almaktadır (Çakan, 2006: 67). Halk kitaplarının modernizasyonu bağlamında eser veren yazarın kitaplarının çoğunda olaylar resimlerle görselleştirilmiştir. Basımevleri ve yazarın kitapları görsel ögelerle süslemesinin nedeni, halk okuma salonlarında okunan kitapların köylüler tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır.

Yurdatap'ın halk eğitimi bağlamında yazdığı halk kitaplarını şu şekilde sınıflandırabiliriz*:*

A. Aşk hikâyeleri: Ferhat ile Şirin, Âşık Garip, Hançerli Hanım Hikâyesi, Billûr Köşk Hikâyesi, Beyböğrek ile Akkavak Kızı

B. Dinî kitaplar: Mufassal ve İlaveli Mızraklı İlmihal, Kerbela Vakası, Yedi Âlimler Hikâyesi

C. Cenk Kitapları: Çakıcı Efe, Hz. Ali ile Re'selgûl Cengi

Ç. Millî Kitaplar: Yanık Ömer ile Güzel Zeynep, Mehmetçik Çanakkale'de.

Yukarıda yapılan sınıflandırmadan hareketle Yurdatap'ın halk eğitimi bağlamında yazdığı halk kitapları hakkında da bilgi verilecektir.

2. Yurdatap'ın Yazdığı Halk Kitapları ve Kitaplarında İşlenen Konular

Aşk kitapları içerisinde ele aldığımız *Ferhat ile Şirin* hikâyesinde, Mehmene Banu'nun kardeşi Şirin ile nakkaş ustası Behzat'ın oğlu Ferhat'ın aşkları ve bu uğurda yaptıkları fedakârlıklar anlatılır. Mehmene Banu, Şirin için bir köşk yapılmasını ister. Köşk yapıldıktan sonra nakış işi Ferhat ve babasına verilir. Şirin ve Ferhat bu köşkün yapımı sırasında karşılaşır ve birbirlerine âşık olur. Ferhat, Şirin'in aşkından saz şairi olur ve Şirin'in aşkı uğruna birçok mücadeleye katlanır fakat amacına ulaşamaz. Eski bir hikâye olan Ferhat ile Şirin hikâyesi, merak ve heyecan uyandırıcı unsurlar taşımaktadır.

Şirin'in ablası Mehmene Banu'nun memleketini adalet içerisinde yönetmesi, halkın refahını sağlaması gibi unsurlar halk kitabı okuyan yazarlar için dikkat çekici bir noktadır. Yazarın burada halka iletmek istediği mesaj, adaletli yönetimin ve halkın huzurunun her şeyden üstün tutulması gerektiğidir. Yazar, İslamî unsurlara yer vererek dinî geri plana atmamıştır. Mehmene Banu'nun rüyasında bir ihtiyar görmesi, Ferhat'ın cenge çıkmadan önce dua etmesi ve rüyasına gelen pirin ona cenk usullerini öğretmesi İslamî motiflerin hikâye içerisinde aktif olarak işlendiğini göstermektedir.

Âşık Garip hikâyesinde zengin bir tüccarın oğlu olan Resul'ün, babası öldükten sonra kendisine bırakılan mirası yemesi sonucu yaşadıkları anlatılır. Resul, babası öldükten sonra babasının bıraktığı mirası babasının dostu sandığı kişilerle beraber yiyip bitirir. Parası kalmayan Resul, çalışmaya karar verir fakat girdiği bütün işlerde başarısız olur. Kahvelerde saz eşliğinde şiir söylemeye başlayan Resul, saz şairi olur ve ailenin geçimini bu şekilde sağlar. Rüyasında bade içen Resul'e Hızır, Âşık Garip adını koyar. Şah Sinem'in aşkına dayanamayan Âşık Garip, onu bulmak için Tiflis'e gitmeye karar verir. Şah Sinem'i bulan Âşık Garip ona şiirler söyler. Bu şekilde Âşık Garip'i rüyasında gören Şah Sinem de onu tanır. Şah Sinem'in hasret ateşi ile yanan Âşık Garip, başlık parası toplamak için gurbete gider. Kahvehanelerde askı asma geleneği ile söylediği türküler ve şiirler söyleyerek başlık parasını biriktirip memleketine döner.

Âşık Garip ve Şah Sinem hikâyesi, merak uyandıran ve içerisinde acıklı olayları da barındıran bir hikâyedir. Kahraman karşımıza mirasyedi bir tip olarak çıkmaktadır. Yazar, yeniden modernize ettiği Âşık Garip Hikâyesi'nde köylünün ilgisini çekmek ve kitapta ortaya koyduğu mesajları halka iletmek için hikâyeyi herkesin anlayabileceği sade bir dille kaleme almıştır.

Selami Münir Yurdatap'ın en eski nüshasından alarak yazdığı *Hançerli Hanım* hikâyesi, İstanbul'da yaşanmış bir aşk hikâyesidir. Hançerli Hanım hikâyesinin kahramanı, babasının bıraktığı parayı yiyen mirasyedi bir tiptir. Hançerli Hanım hikâyesinde ahlaki yönden iyi yetiştirilmiş kahramanın, para

yiyen kişiler tarafından kandırılması ve babasının bıraktığı mirasın bitmesi sonucu yaşadıkları ele alınır. Süleyman Bey, babasının yakın arkadaşı İbrahim Bey ve teyzesinin öğütleri ile ailesinin kaybettiği itibarı tekrardan kazanmak için farklı yollar dener. Teyzesinin verdiği öğütleri dinleyen Süleyman Bey, sevmediği hâlde Hançerli Hanım ile beraber olur. Süleyman Bey, Hançerli Hanım'ın yanında çalışan cariyeyi (Kamer), sevmektedir. Hançerli Hanım, Süleyman Bey'in Kamer'i sevdiğini anlayınca ona eziyet eder ve Süleyman Bey'den de intikam almak için farklı yollara başvurur. Bu olayın IV. Murad'ın kulağına gitmesi sonucu olaylar daha çok büyür. Hançerli Hanım, IV. Murat tarafından cezalandırılır fakat Süleyman Bey, bu duruma engel olur. Süleyman Bey, hem Kamer'le hem de Hançerli Hanım'la evlenir.

Yazar, hikâyeyi halkın anlayacağı sade bir dille kaleme almıştır. Yurdatap, kitabın ilk baskısında bulunan edep ve ahlaka uymayan kelimeleri çıkartarak Hançerli Hanım'ı yeniden yazmıştır. Yazar, o dönemin eğlence âlemine Boğaziçi yalılarında yaşayan kadınların, genç ve yakışıklı delikanlıları kendilerine âşık etmelerine, zevklerine düşkün olan kadınların çevirdikleri oyunlara, rüşvet vererek yol açtıkları cinayetlerin üzerinde durarak halkın bu durumlardan halk kitapları aracılığıyla haberdar olmasını istemiştir.

Billûr Köşk hikâyesi[2] içerisinde karşımıza on dört farklı hikâye çıkmaktadır. Hikâyelerin konuları birbirinden farklıdır. Yurdatap'ın kaleme aldığı bu hikâye kitabının giriş kısmında hikâyelerin içeriği ve dili hakkında *"Herkesin anlayabileceği düzgün bir dil ile yazılmış fevkalâde meraklı ve güzel on dört*

2. İlk hikâye: *Billur Köşk ile Elmas Sefine* hikâyesi Padişahın dualarla sahip olduğu kızını korumak için yaptırdığı Billur Köşkü'nü Yemen padişahının oğlu görmeye gelir. Yemen padişahının oğlunu gören kız, ona âşık olur. Yemen padişahının oğlu, aşkını padişahın kızına anlatmadan geri Yemen'e döner. Padişahın kızının Yemen'e gitmesi ve orada Yemen padişahına oynadığı oyunlar anlatılmıştır.

İkinci hikâye: *Helvacı Güzeli* hikâyesinde, babasının hacca gitmesi sonucu iftiraya uğrayan kızın yaşadığı haksızlıklarla mücadelesi ele alınmıştır.

Üçüncü hikâye: *Kahveci Güzeli* hikâyesi, bir delikanlının yaşadığı fakir hayattan kurtulup zenginliğe erişmesi ve bu süreçte yaşadığı olaylar anlatılmıştır.

Dördüncü hikâye: *Ağlayan Nar ile Gülen Ayva* hikâyesinde erkek çocuk hasreti çeken padişahın hep kız çocuğu olur. Eşi yeniden hamile kalır. Padişahın bu çocuğu da kız olur. Erkek kılığına giren kızın büyümesi, bu olayın anlaşılmaması için verdiği mücadeleler ve erkeğe dönüşmesi olayı anlatılır.

Beşinci hikâye: *Muradına Nail Olan Dilber* eski zamanlarda annesi ile yaşayan kızın bir kuş tarafından kaçırılıp bir sarayda hareketsiz yatan şehzadenin başında beklemesi anlatılmıştır. Şehzadenin başında otuz dokuz gün bekleyen kızın, denizden geçen bir gemiciden esir satın alması, kırkıncı gün esiri, şehzadenin başında bırakıp kendisinin sarayı gezmesi ve şehzadenin uyanması sonucu esir tarafından ihanete uğraması ele alınmıştır.

Altıncı hikâye: *Muradına Nail Olmayan Dilber* hikâyesinde fakir bir ortamda dünyaya gelen kızın teyzesi tarafından uğradığı ihanetler konu edilmiştir.

hikâyeyi şamildir" şeklinde bir açıklama bulunmaktadır.

Beyböğrek ile Akkavak Kız[3] hikâyesinde hükümdar olan beyin çocuğu yoktur. Hükümdar bu duruma çok üzülür ve bunu lalasına anlatır. Lala ile beraber ava çıkmaya karar verir. Ava gittiklerinde yolda bir seyyah ile karşılaşırlar. Seyyah hükümdarın çocuk hasreti çektiğini bilmektedir. Ona bir elma verir. Elmanın hikâye kitabının giriş kısmında hikâyelerin içeriği ve dili hakkında *"Herkesin anlayabileceği düzgün bir dil ile yazılmış fevkalâde meraklı ve*

Yedinci hikâye: *Tasa Kuşu* hikâyesinde, iyi ve âdil bir hükümdarın kızının yaşadıkları ele alınmıştır. Bir kuş tarafından kaçırılan kızın hayatı etrafında şekillenen olaylar anlatılmıştır. Kuş, sürekli kızın hayatına müdahale eder ve sürekli onun işlerini bozar. Şehzade ile evlendikten sonra da kızın kuşa karşı verdiği imtihanı devam etmektedir. Hikâyenin sonunda ise bütün zorluklarla mücadele eden kız, mutlu sona ulaşmıştır.

Sekizinci hikâye: *Zümrüdüanka Kuşu* hikâyesinde bir padişahın üç oğlu vardır. Bu hikâyede üç oğlandan en küçüğün başına gelenler ve cesareti ile kötülüklere karşı verdiği mücadeleler anlatılmıştır.

Dokuzuncu hikâye: *İğici Baba* hikâyesi, üç kız kardeşin etrafında cereyan etmiş olayları ele alan hikâyede İğici Baba'nın iki kız kardeşi öldürmesi ve üçüncü kardeşin İğici Baba'dan kurtulmak için verdiği mücadeleler anlatılmıştır.

Onuncu hikâye: *Hırsızla Yankesici* hikâyesi, aynı kadınla evli olan hırsız ve yankesicinin gerçeği ortaya çıkarmak için yaptıkları yarışı konu almıştır.

On birinci hikâye: *Sefa ile Cefa* hikâyesi, padişahın çocuğu yoktur. Lalası ile gezerken bir seyyah ile karşılaşırlar. Seyyah padişaha bir elma verir. Onun verdiği elmayı hem eşinin hem de kendisinin yemesi sonucunda çocuğunun olacağını söyler. Aradan zaman geçtikten sonra padişahın bir oğlu olur. Bu sırada yanındaki lalanın da bir oğlu olur. Bu çocuklara isimlerini seyyah verir. Bu iki çocuk beraber büyür. Hikâyede padişahın oğlu Sefa hep başına bela açar ve onu belalardan hep lalanın oğlu Cefa kurtarır. Hikâyede Sefa ve Cefa'nın etrafında gelişen olaylar anlatılmıştır.

On ikinci hikâye: *Ali Cengiz* hikâyesi, Hükümdarın yanında çalışmaya başlayan delikanlının hükümdarın isteği üzerine Ali Cengiz oyununu öğrenmek için gidişi ve bu sırada başına gelenler ele alınmıştır.

On üçüncü hikâye: *Saka Güzeli* hikâyesi, beraber büyüyen hükümdar ve vezirin kızları birbirlerini çok sevmektedir. Gel zaman git zaman padişahın kızı vezirin kızını kıskanır. Padişahın kızının yaptığı kötülüklerden kurtulmak isteyen vezirin kızı, Saka Güzeli ile evlenmesi ve daha sonra başına gelen olaylar anlatılmıştır.

On dördüncü hikâye: *Kara Yılan* hikâyesi, hükümdarın çocuğu yoktur ve bu durum onu çok üzmektedir. Kâhyasına bu durumu dile getirir. Kâhyası, hükümdarın üzülmesine dayanamaz ve onunla gezmeye çıkar. Kâhya ile gezerken bir seyyah ile karşılaşırlar. Seyyah hükümdarın çocuğu olmadığını anlar ve ona bir elma verir. Eşiyle beraber elmayı yiyen hükümdarın eşi hamile kalır. Dokuz ay sonra eşi doğum yapar, fakat bir yılan dünyaya getirir. Doğuma gelen bütün ebeleri öldüren Kara yılan, doğum için gelen kızı öldüremez. Bu hikâyede Kara yılan ve kızın etrafında gelişen olaylar ele alınmıştır.

3. *Beyböğrek ve Akkavak Kızı*, Dede Korkut Hikâyelerinde yer alan Kam Pürenin Oğlu Bamsı Beyrek hikâyesinin eş metnidir. İki hikâyede benzer ve farklı yönler bulunmaktadır. İlk olarak çocuksuzluk motifi, kahramanların tutsak olması benzer yönlerdir. Kahramanlarının isimlerinin farklı olması, Bamsı Beyrek hikâyesinde adının Dede Korkut, Beyböğrek hikâyesinde seyyah tarafından verilmesi gibi farklılıklar olduğunu söyleyebiliriz.

güzel on dört yarısını kendisinin yarısını eşinin yemesini söyler. Dokuz ay sonra hükümdarın bir oğlu olur. Çocuk büyür okuma çağına gelir fakat hâlâ adı konulmamıştır. Seyyah gelip çocuğa ad koyar. Çocuğun adı Beyböğrek onunla beraber doğan atın adı ise Bengiboz olur. Beyböğrek, delikanlı bir yiğit olur. Ata binmeyi ve silah atmayı öğrenir. Şehzade Beyböğrek, av avlarken bir ceylana rast gelir. Ceylanın peşine düşen Şehzade Beyböğrek, bir obaya denk gelir. Obada Akkavak kızını gören Beyböğrek, ona âşık olur. Oba beyinden kızını ister. Düğün hazırlıkları başladığı zaman cenge giden Beyböğrek ve 39 arkadaşı tutsak alınır. Yedi yıl tutsak kalan Beyböğrek, tekfurun kızı tarafından kurtarılır. Beyböğrek memleketine döner. Yedi yıldan beri ona hasret olan Akkavak kızına kavuşur. Daha sonra tekfurun kızını almak için cenge gider. Önce Akkavak kızı sonra tekfurun kızı ile evlenir.

Yurdatap, *Beyböğrek ve Akkavak kızı hikâyesinin* eski bir Türk masalı olduğunu dile getirmiştir. Hikâyeyi M. Baha Gökoğlu'nun verdiği notlardan hareketle kaleme almıştır. M. Baha Gökoğlu, hikâyeyi Anadolu'da halk ağzından dinleyerek tespit etmiştir. Selami Münir Yurdatap tarafından değiştirilmeden kaleme alınan hikâye herkesin anlayacağı bir dille yazılmıştır. Hikâyenin teması, heyecanlı bir aşk hikâyesidir.

Dinî kitaplar içerisinde ele aldığımız *Mufassal ve İlaveli Mızraklı İlmihal* halk kitabında yazarın, dinî ve ahlaki öğütlere yer verdiğini görürüz. Yurdatap, Müslümanlara lazım gördüğü dinî öğütleri herkesin anlayabileceği bir dilde sadeleştirerek önemsiz gördüğü yerleri ise çıkararak halk eğitimine katkı sağlamıştır.

Yazar, İslam tarihinin en büyük olayı olarak kabul edilen *Kerbela Vakasını* yeni Türk harflerine çevirerek manzum bir şekilde kaleme almıştır. Yazarın burada amacı, halk arasında detaylı olarak bilinmeyen bu olayı halkın anlamasını sağlamaktır.

Yurdatap'ın halk eğitimi bağlamında yazdığı ve dinî kitaplar içerisinde değerlendirdiğimiz *Yedi Âlimler hikâyesinde* ise karşımıza on iki hikâye çıkmaktadır. Yazarın kaleme aldığı on iki hikâye merak uyandırıcı ve ibret verici hikâyelerdir. Selami Münir, bu hikâyeler ile halka doğruluğu ve dürüstlüğü öğütlemeye çalışmıştır.

Bu halk kitaplarının dışında yazarın millî duygu ve hisleri, vatan uğruna yapılan fedakârlıkları anlatan kitapları da bulunmaktadır. Cenk kitapları içerisinde ele aldığımız *Çakıcı Efe halk hikâyesi*, Anadolu'yu, özellikle İzmir civarını gezen Ali adında ihtiyar bir âşık tarafından anlatılır. Yazar, anlatılan bu hikâyeyi derleyerek yeniden neşreder. Hikâyenin kahramanı olan Çakıcı Efe, Anadolu'nun Yozgat ilinde Süleyman Bey'in yanında bulunan bir yiğittir. Hikâyede Çakıcı Efe'nin Manisa beyinin kızını kurtarmak için verdiği mücadele anlatılır.

Hz. Ali ve Re'selgûl Cengi adlı hikâye, Yemen'in Hz. Ali tarafından fethedilmesi ve burada meydana gelen kanlı savaşları anlatan bir halk kitabıdır. Hz. Ali'nin Yemen'in fethi için verdiği mücadeleler, kitap içerisinde resimlerle süslenerek Arapça aslından Türkçeye aktarılmıştır.

Vatanın bölünmez bütünlüğünü ve ulusal devrimleri halka benimsetmeyi amaç edinen Yurdatap, devrimi halka anlatmak için ulusal halk kitapları yazmıştır. Millî kitaplar içerisinde değerlendirdiğimiz *Yanık Ömer ile Güzel Zeynep* ve *Mehmetçik Çanakkale*'de hikâyeleri bu sınıflandırma içerisinde yer almaktadır. *Yanık Ömer ile Güzel Zeynep* ulusal halk kitabının girişinde *"İki genç köylünün temiz aşkını, yurt uğrundaki fedakârlıklarını gösterir, çok meraklı ve heyecanlı ulusal bir serüvendir"* şeklinde bir yazı bulunmaktadır. Millî Mücadele Dönemi'nde geçen hikâyede Zeynep'in korkusuzca düşmanla savaşması ve vatan topraklarının bütünlüğü için verdiği mücadele anlatılmaktadır. Askerde bulunan Yanık Ömer adlı gençle nişanlı olan Zeynep'in savaş bittikten sonra birbirlerine kavuşması ve Cumhuriyet'in ilan edildiği gün nikâhlarını kıymaları oldukça önemlidir. Yurdatap, ulusal coşku ile düğün eğlencesini birbirine karıştırır, halka Cumhuriyet'i ve devrimleri benimsetmeye çalışır.

Yurdatap'ın kaleme aldığı bir diğer millî kitap *Mehmetçik Çanakkale*'de adlı ulusal halk kitabıdır. Birinci Dünya Savaşında Çanakkale'de süvari yedek subay olan Kazım Kayatürk'ün harp hatıralarından alınarak yazılmıştır. Kazım Kayatürk'ün dilinden anlatılan hikâyede, Çanakkale'de verilen mücadeleyi ve burada üstün başarı elde etmiş olan Mustafa Kemal Atatürk ve arkadaşlarının savaşta gösterdikleri mücadele anlatılmıştır.

Sonuç

1937 yılında halk kitaplarının modernizasyonu kapsamında eski halk kitaplarını yenileme ve değiştirme projesi halk arasında geniş bir yankı uyandırmıştır. Projeye iktidar, maarif ve matbuatın desteği oldukça büyüktür. Proje kapsamında yenilenmesi ve değiştirilmesi istenen halk kitaplarının sayısının ise sınırlı olduğunu görmekteyiz. İktidarın halk kitaplarını modernleştirme projesi amacına ulaşamamıştır. Güloğul, projenin ve halk kitabı yazan yazarların başarısız olmasının sebeplerini şu şekilde açıklamaktadır: *"Yazarlar, halkı tanımıyorlardı. Halk zevkini bilmiyorlardı. Halkın bu kitaplarda neler aradığını, neler bulduğunu bilmiyorlardı. Halk kitaplarının kirli kabuklarını sıyırıp iç güzelliğini göremiyorlar, görseler bile zevk alamıyorlardı. Halk kitaplarındaki kahramanları kendi hayallerinde canlandıramıyorlardı."* (Güloğul, 1937: 9-10). Halk kitaplarının modernizasyonu ile ilgili çalışmalar yine de yazarlar tarafından devam ettirilmiştir. Selami Münir Yurdatap, yeni tema ve konuları işleyen halk kitapları yazmış, yeni kahramanlar yaratmıştır. Yazar, eski basma halk kitaplarını sadeleştirmiş halkın anlayacağı şekilde kaleme almıştır. Aşk

kitapları içerisinde ele aldığımız Ferhat ile Şirin, Âşık Garip, Hançerli Hanım, Billûr Köşk Hikâyesi, Beyböğrek ile Akkavak Kızı bu duruma örnek halk kitaplarıdır. Yazar dinî kitaplarında dinî öğütlerle ve ibret verici hikâyeler ile yaşanılan olayları ve durumları anlatmaya çalışmıştır. Cenk kitaplarından olan Ali ile Re'selgul Cengi hikâyesinde cenk usulleri hakkında bilgi vermiştir. Çakıcı Efe hikâyesini bir âşıktan dinleyerek derleyen yazar, bu hikâyenin çeşitli varyantlarının bulunduğunu, ama en çok bilinen varyantının kendi derlediği hikâye olduğunu dile getirmiştir. Mehmetçik Çanakkale'de ve Yanık Ömer ile Güzel Zeynep adlı Millî kitaplarında ise yazar, vatan toprakları için verilen mücadeleyi, Cumhuriyet'i devrimi ve inkılâpları halka benimsetmeye çalışmıştır. Millî halk kitapları ile halka yol göstermiş ve halkı bilgilendirmiştir.

Halk kitaplarının geneline baktığımız zaman toplumun yaşantısı gözler önüne serilmiştir. Selami Münir Yurdatap, halk eğitimi bağlamında yazdığı halk kitaplarında kahramanların yaşadığı maddî – manevî, iyi – kötü, acı – tatlı bütün olayları işleyerek halkın, eğitim ve diğer alanlarda gelişmesini amaç edinmiştir.

KAYNAKÇA

Alangu, Tahir (2020); *Türkiye Folkloru El Kitabı* (haz: İsmail Görkem),Yapı Kredi Yayınları, 1.bs., İstanbul.

Boratav, Pertev Naili (2015); *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Bilgesu, 1. bs., Ankara.

Boratav, Pertev Naili (2016); *Köroğlu Destanı*, Bilgesu, 1.baskı, Ankara.

Çakan, Işıl (2006); Tek Parti Döneminde Devrim Eğitimi Tartışmaları Bağlamında Halk Kitaplarının Modernizasyonu ve Yeniden Üretimi, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, S. 9, s. 53-88.

Elçin, Şükrü (1997); *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*, Akçağ Yayınları, 2. bs., Ankara.

Güloğul, Rıza (1937); *Halk Kitaplarına Dair*, Çığır Kitabevi, İstanbul.

Kurun Gazetesi (1937); *Dâhiliye Vekâletinin Güzel Bir Teşebbüsü*, s. 1-4.

Öztürk, Sedat (2006); Cumhuriyetin İlk Yıllarında Halk Kitaplarını Modernleştirme Çabaları, *Kebikeç İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi*, S. 21, s. 47-72.

Öztürk, Zehra (2007); Osmanlı Döneminde Kıraat Meclislerinde Okunan Halk Kitapları, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 5, S. 9, s. 401- 445.

Spies, Otto (1941); *Türk Halk Kitapları Mukayeseli Masal Bilgisine Bir İlave* (çev: Behçet Gönül), Rıza Koşkun Basımevi, İstanbul.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler / İsimler / Eserler / Terimler (1998), C. 8, Dergâh Yayınları, İstanbul.

20. YÜZYILIN BAŞLARINDA MİLLÎ İDEALİN ŞEKİLLENMESİNDE ABDÜRRAHİM BEY HAKVERDİYEV'İN EDEBÎ KİŞİLİĞİ; "ATA VE OĞUL" HİKÂYESİNİN KONUSU VE İDEYASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Vüsale TAĞİZADE*

Öz: Makalede 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan realist edebiyatında, eleştirel realizminde, ulusal idealın şekillenmesinde ve korunmasında müstesna hizmetleri olan ünlü Azerbaycan yazarı Abdürrahim Bey Hakverdiyev`in yaşamı ve sanatından bahsolunur. Aynı zamanda yazarın "Baba ve Oğul" isimli hikâyesinin toplumsal ehemmiyeti, konusu ve ideası üzerine değerlendirme yapılır. Klasik Azerbaycan edebiyatının öncüllerinden olan tiyatro yazarı, Azerbaycan halkının eğitimci aydını Abdürrahim Bey Hakverdiyev`ın "Baba ve Oğul" hikâyesinin sanatsal özelliklerinden, yazarın sanatsal prensiplerinden, realizmin tamlığı gibi meselelerden bahsolunur ve inceleme sonucu hikâyenin sanatsal ve toplumsal değeri saptanmış oluyor.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan edebiyatı, Hakverdiyev, Baba ve Oğul, klasik, realizm, sanatsal, konu

Роль творчества Абдуррахим бека Хагвердиева в формировании национальных идеалов в начале XX века. Оценка на основе темы и идеи рассказа «Отец и сын»

В статье рассматриваются такие вопросы как, реалистическая литература Азербайджана, критический реализм, творчество известного азербайджанского писателя Абдуррахим бека Хагвердиева, сыгравший исключительную роль в пропаганде и защите национальных идеалов, а также упоминается рассказ писателя «Отец и сын». Автор, рассматривая жизнь и творчество драматурга, писателя и просветителя Абдуррахим бека Хагвердиева, который является корифеем Азербайджанской классической литературы, а также, художественные особенности рассказа «Отец и сын», раскрывает творческие принципы писателя и полноту реализма в его трудах на основе темы и идеи упомянутого рассказа.

Ключевые слова: А.Хагвердиев, рассказ «Отец и сын», реалистическая литература, критический реализм, национальные идеалы

THE ROLE OF ABDURRAHIM BEK HAGVERDIYEV'S WORKS IN THE FORMATION OF THE NATIONAL IDEALS IN THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY. THE EVALUATION BASED ON THE THEME AND IDEA OF THE STORY "FATHER AND SON"

Abstract: The article deals with such issues as Azerbaijan's realistic literature and critical realism, the works of the famous Azerbaijani writer Abdurrahim Bek Hagverdiyev, who played a crucial role in the promotion and protection of national ideals. It is also about the story called

ORCI ID : 0000-0002-1417-8497
DOI : 10.31126:akrajournal.794690
Geliş tarihi : 14 Eylül 2020 / Kabul tarihi: 13 Aralık 2020
*Bakü Devlet Üniversitesi, Doktora öğrencisi, Bakü Avrasya Üniversitesi, Öğretim Görevlisi

"Father and Son" written by him. The author, considering the life and works of writer and enlightener Abdurrahim Bek Hagverdiyev, as the leading figure of Azerbaijani classical literature, and also the artistic features of the story "Father and Son", reveals the creative principles of the writer and fullness of realism in his works on the base of theme and idea the mentioned story.

Key Words: A. Hagverdiyev, the story "Father and Son", realistic literature, critical realism, national ideals

Giriş

Azerbaycan edebiyatının tarihinde 19. ve 20. yüzyılların edebiyatı özel bir yere sahiptir. Azerbaycan realizmi, eleştirel realizmin edebî yöntem olarak hızlı gelişimi, "Molla Nasreddin" ve "Fuyuzat" gibi eğitimci dergilerin, sanat okullarının çok yönlü faaliyetleri 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan nesrinin gelişiminde önemli rol oynamakla, genellikle, 20. asır edebiyatının temellerini oluşturmuş oldu. Yirminci yüzyılın başlarında yirmi yıllık edebiyat, öncül fikirlere ve sanatsal güce sahip olmakla ilerideki yılların edebiyatının yollarını aydınlattı. C. Mammadkuluzade, A. Hakverdiyev, Y.V. Çimenzeminli gibi yazarlar Sovyetler Dönemi'nin, 1930'lu yılların yasaklarından dolayı faaliyetlerinin yönünü değiştirseler de, yirminci yüzyılın başlarındaki eleştirel realizmci tarzlarını yaşamları boyunca sürdürdüler.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda, Azerbaycan dramaturjisinde bir sonraki aydınlanma aşamasını tamamlayan Abdürrahim Bey Hakverdiyev Azerbaycan realist (gerçekçi) edebiyatının gelişiminde önemli hizmetlerde bulundu. Abdürrahim Bey Hakverdiyev'in yaşamı, edebî kişiliği, eğitimci faaliyeti ve eserleri, ulusal idealin yayılması ve korunmasında özel bir öneme sahiptir.

1. Ünlü Azerbaycan Yazarı Abdürrahim Bey Hakverdiyev'in Yaşamı ve Edebî Kişiliği

Azerbaycan edebiyatının ünlü ismi Abdürrahim Bey Asadbey oğlu Hakverdiyev'in sanatı ve faaliyeti, yirminci yüzyılın edebî-toplumsal fikrinin gelişiminde, ulusal idealin yayılması ve korunmasında son derece önemlidir. "Abdürrahim Bey Asadbey oğlu Hakverdiyev, 17 Mayıs 1870'te Azerbaycan`ın cennet toprağı olan Şuşa şehrinde doğdu. Klasik Azerbaycan edebiyatının öncül yazarı, tiyatro yazarı, eğitimci, edebiyat eleştirmeni gibi faaliyetleri üstlenmiş olan Hakverdiyev 1933 yılında Bakü'de yaşama veda etmiştir. Abdürrahim Bey Hakverdiyev Şuşa ve Tiflis'te Realnı isimli, dönemi için çok meşhur olan okullarda okudu. Ardından Petersburg Yol Mühendisleri Enstitüsü'nden mezun olmuştur. Faaliyeti sırasında Birinci Rus Duma'sına seçilen beş diplomattan biri olan Hakverdiyev, Azerbaycan`ın birinci Eğitim Bakanı, Tiyatro Konseyi'nin, Yazarlar Birliği'nin ilk başkanı, "Molla Nasreddin" dergisinin önderlerinden biri olmuştur." (Hakverdiyev, 2005: 2). Görüldüğü gibi, yaşam ve faaliyeti boyunca Hakverdiyev eğitime büyük önem vermiş, farklı makamlarda

çalışmakla halkının ulusal gelişimi için elinden geleni yapmıştır. Tüm yaşam ve faaliyetini eğitimci harekata, genç kuşağın eğitimine, ulusal ve maneviahlaki değerlerin korunmasına adamış ünlü yazarın "Baba ve Oğul", "Mozalanbey`in Gezisi", "Bomba", "Marallarım", "Deccalabad", "Mirza Safar", "Diş ağrısı", "Pir", "Çeşmek" vb. (Mutallimov, 1988: 27) hikâyeleri bir asrı aşmış süredir ki, Azerbaycan halkının sanat hazinesinde özgün yerini, ulusal ve evrensel değerini korumaktadır. Hikâyeleri dünyanın farklı dillerine çevrildiği yazarın hiciv ruhuyla yazdığı, ulusal dertlerimizin kaynağını, nedenlerini aradığı eserleri günümüzde de günceldir, çağdaştır.

Tüm Doğu dünyası ve Türk dünyasında ilk renkli, resimli, karikatürlü yeni yayın biçimiyle yayınlanan "Molla Nasreddin" dergisinde, sadece halkımızın değil, tüm Müslüman Doğu`nun gerilik ve cehaleti yaşaması ve bunların oluşum nedenleri eğitimci düşünürlerin kaleminde betimlenirdi. Milletin, halkın zor durumu, dertleri, kültürel, ekonomik açıdan gerilemesi milletini gönülden seven yazarları düşündürür, bu durumdan kurtulma yolları aranıyordu. "Molla Nasreddin" sanat okulunun ünlü yazarları, iyi bilinen temsilcileri sırasında Abdürrahim Bey Hakverdiyev`in özel yeri vardır. Tanınmış edebiyat eleştirmeni Firudin Huseynov: ""Molla Nasreddin" dergisinde Azerbaycancılık ideolojisinin taşıyıcıları - Celil Mammadguluzade, Ömer Faik Nemanzade, Mirza Alekper Sabir, Ali Nazmi, Mammad Said Ordubadi ve diğer yazarların arasında Abdürrahim Bey Hakverdiyev`in önemli bir yeri vardır (Karayev, 1980: 2) demektedir.

Celil Mammadguluzade'nin sanatının temelini, ulusal idealin teşvik edilmesi ve korunması olduğu bilinmektedir. O, halkının kaderi ile ilgili meseleleri gerçek bir vatandaş gibi eserlerinde canlandırmıştır. Uzmanlar: Abdürrahim Bey Hakverdiyev'in hikâyelerinde, Calil Mammadguluzade'nin sanatının etkisinin hissedildiği görüşündeler. İster "Molla Nasreddin" sayfalarında ve isterse nesir çalışmalarında Abdürrahim Bey Hakverdiyev tipik imgeler oluşturur ve onları gerçekleştirmeye, bağımsızlık kazandırmaya ve geliştirmeye hazırlamaktadır (Memmedli, 2019: 2). Ünlü yazar Celil Mammadguluzade`nin başyapıtı olan "Molla Nasreddin" dergisinin yazarları arasında özel hizmetleri olan Hakverdiyev halkının durumunun farkındaydı. Onları derinlemesine analiz eder ve halkın sorunlarına çözüm bulmaya çalışıyordu. Derginin kurucusu ve editörü Celil Mammadguluzade anılarında Hakverdiyev`den şöyle bahsediyor: "Molla Nasreddin" sadece bir yazarın eseri değil, "Molla Nasreddin" sevgili meslektaşlarımın eserlerinin toplusudur ki, ben sadece onların arkadaşıyım. En sadık yazarlar sırasında Abdürrahim Bey Hakverdiyev ise özel bir yere sahiptir." (Memmedli, 2019: 2).

"Molla Nasreddin"in yetenekli yazarlarından, sanatsal kahkahalar uzmanı Abdürrahim Bey Hakverdiyev Horttan, Ceyranali ve Mozalan Bey gibi takma

isimlerle eserler kaleme alırdı. Azerbaycan insanının kötü alışkanlıklar kazanması, bunları bırakmakta zorlanması, kötülüklerden kurtulması, gelişmesi için "Cehennem mektubları", "Merallarım" isimli dizi hikâyeleri, "Mozalan Bey'in Gezileri" gibi eserleri derginin sayfalarında yayımlandı.

Genel olarak, 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başı, Azerbaycan halkının ruhu ve zehniyetiyle kalkınma dönemidir. Ulusal haklarını idrak etek, istikbalını kazanmak uğruna kültürel mücadeleye atılmak, bağımsızlık talep etmek, bu yönde ulusal mirasları yabancı etkilerden korumak bu dönemin özellikleridir. Bu dönemde ve bu yönde Azerbaycan'ın eleştirel realizminin ve "Molla Nasreddin" edebî okulunun önde gelen temsilcilerinden biri olan Abdürrahim Bey Hakverdiyev'in sanatsal faaliyetinin özel bir önemi vardır. Ulusal sorunların başında özellikle halkın manevi mirasının korunmasında anahtar rolü üstlenen ana dilini korumak geliyordu. Hakverdiyev, halkın istiklaline kavuşması için drama sanatının her türlü araçlarını kullanıyordu. Diğer yandan kendimizi kendimize anlatmak ve karşılaştığımız sorunların nedenlerini halkımıza göstermek ve bunlardan kurtulmak için nelerin yapılması gerektiği konusunda realist çözüm önerileri sunuyordu.

2. Abdürrahim Bey Hakverdiyev'in "Baba ve Oğul" Hikâyesinin Konusu ve İdeası Üzerine Bir Değerlendirme

1892-1906 yıllar Azerbaycan realist edebiyatının gelişimine önemli katkıda bulunan Abdürrahim Bey Hakverdiyev`in dramatik eserler kaleme aldığı yıllardır (Karayev, 1980: 67). Diğer dönemleri ise yazarın sanatında müstesna yeri olan hikâyelerini yazdığı dönemi ihtiva ediyor. Bu açıdan uzmanlar Hakverdiyev sanatını iki aşamaya ayırmışlar: Hakkında bahsedeceğimiz "Baba ve Oğul" hikâyesi, yazarın yaratıcılığının ikinci aşamasında kaleme aldığı eseridir. 1906 yılında yazdığı ve "Hayat" gazetesinde yayımladığı hikâye konusu, toplumsal ehemmiyetiyle çağdaş dönemde de güncelliğini korumaktadır. Çağdaş dönemde büyük yazarın eserleri tekrar Latin Alfabesi ile basılmıştır. Aynı zamanda bilimsel araştırmalara konu olarak konu, içerik, üslup açısından incelenmektedir. "Baba ve Oğul", ulusal Müslüman yaşamının geçmişini, bugününü ve geleceğini yansıtan, geçmişle dönemini kıyaslayan ibretli bir hikâyedir. Hikâyenin süje hattında, imgelerin tanımında, Müslüman Doğu' nun, Azerbaycan halkının kalkınmasını engelleyen ve geriliğe götüren nedenler açıkça gösterilmiyor, fakat bu nedenler olaylar sırasında, imgelerin karakterinde açıkça tanımlanmaktadır. Yazarı, kalkınmak ve ilerlemek, halkının gelişmesi için neler yapabileceği düşündürür ve bundan dolayı yazar kuşakları karşılaştırıyor. Kuşkusuz, bu yönde ünlü yazarın amacı, öncelikle, insanları Tanrı'ya yaklaştırmak, ruhunu aydınlatmak, merhamet, şefkat, cömertlik gibi

hususları oluşturan Allah`ı ve dinimizi doğru, dürüst anlamalarını sağlamak, insan ve toplum ilişkilerini ayarlayan eğitime ve eğitimciliğe öncülük etmekti.

Abdürrahim Bey Hakverdiyev sanatında, özellikle, hikâyelerinde kuşakların karşılaştırılması, baba ve oğul ilişkileri büyük önem arz etmektedir. "Bahtsız Genç" trajedisinde baba-oğul ilişkilerine dikkat çeken yazarın aynı amacı, "babalar ve oğullar" çatışması "Baba ve Oğul" hikâyesinde de devam ediyor. Baba ve oğul yüzleşmesi, bu hikâyede kuşakların yüzleşmesi niteliğindedir. Hacı Halil, Kerbelayi Kulamali, Rüstem`in babası gibi imgeler, hayat tecrübesi edinmiş, düzü eğriden, doğruyu yalandan seçebilen olgun insanlardır. Diğer genç kuşaktan olan Rüstem ve Ekber, sorumsuz, anne ve babalarından maddi beklentileri olan, ağırbaşlı olmayı değil, kötü alışkanlıkları önemseyen, eğitime eğlence gibi bakan gençlerdir. Hikâyede yazar, eğitimci realizmin yardımıyla bir ailenin durumunu halkın trajedisine dönüştürür. Bir ailenin trajedisinin sosyal nedenlerini araştırır. Hakverdiyev, toplumun belalarının bir ailenin trajedisine dönüşmesini, aile ve toplum ilişkilerini kaleme almakta ve hikâyenin süje hattı boyunca bu iki mesele derin bir şekilde tezahür etmektedir.

Din, toplum ve eğitim meseleleri yazarın eğitici ulusal ideallerinin temelidir. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, toplumumuzu ve edebiyatımızı kapsayan aydınlanma hareketinin eleştirel realist nesnesini yansıtan Hakverdiyev tüm eğitimci aydınlar gibi Azerbaycan insanının ruhsal ve düşünceyle gelişimi için eğitim almayı cahillikten ve kötülüklerden kurtulma yolu görürdü. "Baba ve Oğul" hikâyesinde yazar, eğitimle ilgili görüşlerini, hem Hacı Halil'in hem de Rüstem'in babası imgesinin yaşam ve faaliyetinde yansıtıyor.

Yazar, Hacı Halil'in oğlu Ekber`e öğüt niteliğinde olan vasiyetinde eğitim almayı adam olmakla kıyaslar. Eğitimin sadece gününü değil, geleceğini de aydınlatacağını ibretli öğütlerle dile getirir: "Oğlum! Sana çok fazla devlet ve mülk bırakacağım ve bu devletin inşası benim eğitimimdir. Bu nedenle, bir çocuğun olursa eğitimsiz koyma, eğitim almak isteyen fakirlere yardımda bulun. Eğer yardım edersen onlara baktığın zaman memnun olacak ve her zaman bu yardımın tadını zevkle çıkaracaksın." (Hakverdiyev, 2019: 5) " Her şeyden önce evladım yaşamının sonuna kadar Müslüman olduğunu asla unutma. Her zaman Kuran'ın emirlerine ve Hz. Peygamber`in sünnetine itaat et ki, ahirette ve bu dünyada mutluluk seninle olsun, Allah`ın eli ve gölgesi her zaman üzerinde bulunsun. Herkese iyi davran, yardım isteyeni geri çevirme, çünki fakire, acize yardım etmek iyi özelliklerden biridir." (Hakverdiyev, 2019: 4) gibi öğüt veren Hacı Halil kendisi İslami değerlerle, dinine sadakatla bağlı olan, öğrenmeği ve öğretmeyi vicdan borcu kabul eden gerçek bir Müslümandır. Hacı Halil daha sonraki kuşaklara irfani ve dünyevi ilimleri sahiplenmeleri için dinini bilim olarak öğrenmeyi, eğitim almayı vasiyet eder. Dünyaya katılmak,

dünya bilimlerine, bilgilere sahip olmak için ruhun ve düşüncenin sağlıklı tutulmasını ve bu yönde dine ve eğitime özenle yaklaşmak gerektiğini öngörüyor. Yazar, ulusal sorunların çözümünde, halkın aydınlanmasında ve ülkenin kalkınmasında eğitim almanın en önemli çözüm yolu ve en önemli çare olduğunu vurgulamaktadır.

A. Hakverdiyev'in eğitimci realizmi ve gerçekçiliği çok ilginç. "Pir", "Şebih" ve "Seyidler Ocağı" gibi hikâyelerinde dinî fanatizmi, cehaleti eleştirir, ancak "Baba ve Oğul" hikâyesinde ise dinî bilgilere sahiplenmeyi Tanrı'ya yaklaşmanın temeli gibi görüyor. Bu ve diğer kesitlerden yola çıkarak söyleyebiliriz ki, Hakverdiyev'in sanatı realizmin doruklarına varan, milletin, halkın, toplumun, ailenin sorunlarına yüzeysel yaklaşmayan, insan yaşamını tüm gerçeklerle kapsayan bir sanat okuludur. Babalar kuşağını temsil eden Hacı Halil imgesiyle yazar bir insan yaşamının dönemlerini yansıtıyor. Küçük Halil, Hacı Halil`e dönüşene kadar öksüzlük çekmiş, ihtiyaç sahibi olarak binbir çileye katlanmıştır. Onun gerçekte ve mecazda elinden tutan ise imanı, Allah`ını ve dinini tanıması, saygısı, sevgisi, dinimizde olduğu gibi eğitime, bilgilere sahib olmak çabalarıydı. Binbir çile çeken küçük Halil`i imanı ve eğitimi Hacı Halil`e dönüştürür. Kendi hayatından öğrenen, ibret alan Hacı Halil, vasiyetinde bile oğluna eğitim ve inancına sahip olmayı, arkadaş seçmekte çok hassas davranmayı öğüt veriyor. "Evladım, kötü arkadaştan her daim uzak dur. Çünkü, böyle arkadaş nedeniyle, bin belaya girersin, yüzünün nuru gider, halk içinde perişan olursun. Tekrar söylüyorum, aman kötü arkadaş edinme!" (Hakverdiyev, 2019: 5). Ancak, babasının öğütlerini yerine getirmeyen, özellikle de kendi arkadaşını doğru seçmeyen oğlu Ekber, kötü çevresine karşı koyamadı, sonunda perişan hâle düştü ve toplumda alay konusu oldu.

Olayların gidişinde babası ölen Ekber dükkânda otururken kaç zamandır göremediği Rüstem`le karşılaşır. Kötü alışkanlıkları olan, gördüğü her kadına ve alkole düşkünlüğünden yaşlı görünen, gözaltları şişmiş Rüstem`in tanınmaz görünümü bile Ekber için ibret olmuyor. "Ağabeyim Ekber! Bu kadar yıllar süresinde o kadar zor olaylar yaşadım ki, ne söylemekle, ne yazmakla anlatılmaz. Vallahi, bilmiyorum nereden konuya gireyim: Paris`ten mi, Berlin`den mi, Viyana`dan mı, yahut Petersburg`tan mı? Biliyorsun ki, ben kendi memleketimde eğitim almaktan vaz geçtim. Babama; beni burada değil, eğitim almak için Paris`e gönder, dedim. Zavallı babam, nerden anlasın ki, dördüncü sınıftan kaçmış birini hiç Paris`e bırakırlar mı? Babamdan bin manat para aldım, "Ağanı Allah korusun" diyerek gittim Paris`e." (Hakverdiyev, 2019: 5). Ekber, Rüstem'i hayranlıkla dinliyor. Hatta, bir cahilin söyledikleri karşısında kendini kuçümsenmiş hissetmektedir. Rüstem`in yaşadığı bilimden, edepten uzak yaşamı tecrübe gibi değerlendirir.

Hakverdiyev bu olayla yetişmekte olan genç kuşağın dünyaya bakışının geriliğini, bu geriliği oluşturan nedenleri olay ve imgelerin diliyle anlatır. Toplumun sosyal belalarını sergileyen hikâyede her bir imgenin kaderinde toplumun kocaman belalarını yansıtmıştır. Doğru yolu şaşıran, öğüt ve nasihat dinlemeyen, merhamet hissinden uzak olan insanların kaderi her zaman ki gibi trajiktir.

Hakverdiyev'in biyografisinde görüldüğü kadarıyla, büyük yazar hayatında eğitime büyük önem vermiş, hayatının çoğunu eğitim almaya, aydınlanma harekatına adamıştır. Yazar, kendi yaşamının gerçeklerine dayanarak, Hacı Halil'in dilinden eğitim almayı vasiyet ediyor. Hacı Halil'in sözleriyle, "Bu devletin inşası benim eğitimim olmuştur. Eğer bir bebeğiniz ve çocuğunuz olursa, ona mutlaka eğitim vermekten pes etmeyin! "(Hasanova, 2010: 4) ifadesiyle gelecek kuşakların eğitim alması gibi ciddi meseleleri öne çekiyor.

Yazarın hikâyesinin isminden anlaşılacağı üzere hikâye baba ve oğul ilişkisine dayanmaktadır. Ancak hikâyede yazar, anne ve çocuk ilişkilerine de dikkat çekerek aile eğitiminin özünü ortaya çıkarmaya çalışır. Ekber annesine sürekli yalan söylemektedir. Ekber'in annesinden izin alamaması, yaşamını yalanlara adamış Rüstem'ın gülüşlere boğulmasına neden oluyor. "Rüstem kahkahalarla gülerek, "Yazıklar olsun, zavallı çocuk! Sen hâlâ annenden izin mi alıyorsun? Rahmetlinin oğlu, sen kocaman insansın, anneden izin almak ne demek, kurt yiyen, kedi ısıran yaşta değilsin! Ama, görüyorum sen izin almaya alışıksın." Babasının vasiyetini dinlememesi, kötü arkadaştan uzak durmamasının, yanı sıra annesine yalan söylemesi Ekber'i felaketlere götürür. Çok zaman geçmeden Ekber'in annesi onun yalanları, yaşam tarzı ve eve geç saatlerde dönmesi nedeniyle hasta düşer ve sonunda vefat eder.

Dönemini ve yarınları doğru analiz etme başarısını gösteren yazarın hikâyelerinin özelliklerinden ve realizminin temel ilkelerinden bahseden Hakverdiyev sanatının araştırmacısı M. Hasanova; "Hakverdiyev ve Halkın Kendini Kavramı" makalesinde şunları yazıyor: "A. Hakverdiyev'in nesrinin realizmi tutumlu realizmdir. Realizmin temel ilkesi olan imgelerin sosyal gerçeklere uygun tanıtımı ve betimlenmesi onun sanatında temel özelliktir. Hakverdiyev'in yarattığı ulusal Müslüman, somut olarak Müslüman toplumunun ürünüdür, tam bir sosyal ilişkiler taşıyıcısıdır. Bir başka realizm belirtisi olan tarihsel yaklaşım ise onun sanatında kendine özgün şekilde tezahür ediyor. Burada tarihin ilişkiler örgüsü bağlamında, dünya görüşünün en önemli prensibi olan olayların genel durumu ve gelişmesi de vardır." (Hasanova, 2010: 6).

Aslında, Hakverdiyev'in amacı, yaşadığı zamanın entelektüelleri gibi, eğitimli, dinî kuralları doğru uygulayan topluma sahip olması idi. Hayırseverliğin kurnazlığı, doğrunun yalanı yenmesini hayal eden yazar, sağlıklı arkadaşlığı, karşılıklı saygıyı, inam ve itibarı tebliğ ediyordu. Aile ve toplum ilişkilerini,

aile içindeki ilişkileri küçük bir hikâyede çeşitli yönlerden ele alan, neden ve sonuçları analiz eden yazar, insan ve toplum arasında sağlam ve sağlıklı bağlar oluşturmanın yollarını gösterir. Yazarı düşündüren bir diğer konu halkının, doğru şekilde, kültürlü ve eğitimli biçimde dünyaya açılması entegrasyonudur. Hacı Halil, Doğu dünyasının adamı, oğlu Ekber ise arkadaşı Rüstem gibi Paris, Petersburg ve Moskova'nın havasındadır. Kapalı anlamda yazarı bu durum endişelendirir. Çünkü Ekberler, Rüstemler gibileri halkımızı doğru tanıtmıyor, genellikle, halkımızın kültürel seviyesine uymayan izlenimler oluşturuyorlar. Halbuki halkımızın, küresel kültürel mirasları ve bilimsel konuları kavraması ve diğer tüm başarılarıyla çağdaş dünyaya uyum sağlama konusunda yeterli potansiyele sahiptir.

Sonuç

Azerbaycan'ın sanatsal nesrinin gelişiminde önemli bir rol oynayan Abdürrahim Bey Hakverdiyev'in sanatı, modern çağımız için karakteristiktir ve günceldir. Millî idealin edebiyatta şekillenmesinde müstesna hizmetleri olan yazarın eserleri, çağdaş dönemde yeniden basılmakta ve araştırmalara konu olmaktadır. Yazarın 1971 yılında basılmış eserlerinin 2005 yılında Latin alfabesiyle yeniden basılması (Hakverdiyev, 2005: 500) devletimizin ulusal ve kültürel mirasımıza ayrıca Hakverdiyev sanatına olan dikkatinin göstergesidir. 2019 yılında Azerbaycan Millî İlimler Akademisi (AMEA) Nizami Gencevi adına Edebiyat Enstitüsü'nde "Sanatkârın Bilimsel Pasaportu" serisinden ilk monografik araştırma "Abdürrahim Bey Hakverdiyev Yaşamı ve Sanatı"(8, 2020) kaleme alındı. Monografide ünlü yazar ve toplum adamı olan Abdürrahim Bey Hakverdiyev'in yaşam ve sanatı kapsamlı bir şekilde analiz ediliyor, edibin ömür yolu, sosyal faaliyeti ve sanatının temel alanları; dramaturji, sanatsal nesri, sosyopolitik yazıları, edebî görüşleri, ayrıca eserlerinde sanat özellikleri, edebî mirasının araştırılması ve yayını tarihleri hakkında geniş ve sistematik bilimsel analizler yapılıyor.

Abdürrahim Bey Hakverdiyev, Azerbaycan edebiyatı tarihinde beşerî ve toplumsal değeriyle arkasında büyük bir iz bırakmıştır. Azerbaycan'ın ünlü yazarının edebî kişiliği, tiyatro eserleri, hikâyeleri günümüzde ve bundan sonraki dönemlerde de her zaman güncel olacak ve yeni kuşakların eğitiminde rol oynayacaktır.

KAYNAKÇA

1. Hakverdiyev. A.; Seçilmiş Eserler. 2 cilt. Ben, II c. Bakü: 2005, Lider, s. 500.

2. Hakverdiyev. A.; "Baba ve Oğul" Hikâyesi, Ebdurrehimbey_Haqverdiyev_hekâyeleraze. PDF, 2019. S 257

3. Hasanova M.H.; Hakverdiyev ve Halkın Ulusal Bilgi Birikimi, Bakü Üniversitesi Haberi, İnsani Bilimler Dizisi, 2010, s. 25.
4. Karayev Y.; Gerçekçilik, Sanat ve Gerçek. Bakü: Bilim, 1980, s. 255.
5. Mutallimov T.A.; Hakverdiyev'in Poetikası. Bakü: Yazar, 1988, s. 323.
6. Memmedli Allahverdi, Azerbaycan`lıların Bireysel Yaratıcılığı Bağlamında: Abdürrahim bey Hakverdiyev, 525. gazete. 2019, s. 2.

İnternet Kaynakları

7. Abdürrahim Bey Hakverdiyev`in Eserlerinde Toplumsal Eleştiri. Pdf , https://www.academia.edu 35445758, Erişim Tarihi; 03.07.2019.
8. AMEA_da_Abdurrehim_bey_Haqverdiyev_Heyati_ve_yaradiciligi_kitabinin_teqdimati_olub-1244559, Erişim Tarihi; 02.05.2020.

KİTAP TANITIMI

HAZRETİ ŞA'BÂN-I VELÎ VE MUSTAFA ÇERKEŞÎ

Dr. Öğr. Üyesi Birol YILDIRIM*

Kastamonu İl Halk Kütüphanesi Kent Arşivi Bölümünde Bulunan Nadir Bir Eser: Muhammed İhsan Oğuz, Hazret-i Şa'bân-ı Velî ve Mustafa Çerkeşî, Oğuz Yayınları, 1993, No: 9, 202 sayfa.

19 Haziran 1887'de Kastamonu'da doğar. Hattatlar diye bilinen bir aileye mensup olduğu için "Hattatzâde" lakabıyla anılır. Devrin şartlarına göre iyi bir eğitim görür. Enişteşi Ahmed Ziyâeddin Efendi'den özel dersler alması onu daha da geliştirir. Tahsil hayatından sonra değişik memuriyetlerde bulunan müellif, Telgraf İdaresi'nde başmüdürlüğe kadar yükselir. 1938'de emekliye ayrılır. Altın silsilenin modern dönemde yeni bir halkası olarak ömrünü sessiz sedasız fakat ilim ve irfanla "haşir neşir" olarak tamamlayan İhsan Oğuz Efendi, 3 Ağustos 1991'de vefat eder ve Evliyalar şehri olarak bilinen Kastamonu'da defnedilir.

Dönemin Nakşibendî şeyhlerinden tasavvuf eğitimi alan müellif, 1941 yılından itibaren *fenâ fi'r-resûl mertebesine erişerek Peygamber Efendimiz'in ruhaniyetinden feyiz almaya başlar. Dolayısıyla şeyhleriyle irtibatı kesilir.* Ârifler Silsilesi adlı kitabının son cildinde yer alan listeye göre 95 esere imza atmış olan müellif, İmam Rabbanî çizgisinde olması hasebiyle vahdet-i şühûd/tevhîd-i şühûdî neşvesine sahiptir. Fikirleri doktora ve yüksek lisans tezlerine konu olmuştur. Eserlerinde sağlam bir üslup ve "şeriat tarikat" bütünlüğü göze çarpar.

Eserin Tanıtımı

Söze kadim geleneğe uyarak besmele-i şerif, hamdele ve salvele ile başlayan Muhammed İhsan Oğuz Efendi, eserin giriş yazısında önemli bir ilkeyi hatırlatır. Ehl-i sünnet ve'l-cemaat mezhebine bağlı bütün tasavvuf yollarının i'tikad amel ve ahlakları; edille-i erbaa denilen "kitâbullah, sünnet-i resûlullah, icmâ-i ümmet-i kâmile, kıyâs-ı müçtehidin" esasları ile mukeyyed ve

ORCID ID: 0000-0003-4640-8549
Geliş tarihi: 14 Ekim 2020 / Kabul tarihi: 15 Kasım 2020
*Kastamonu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Tasavvuf Bölümü.

müeyyeddir. Bu esaslara uymayan her yol ve meslek, hak ve doğru yol olmak vasıflarından yoksundur.

Müellif bu hayati ilkeyi va'z ettikten sonra Halvetiyye yolunun usûl ve esaslarını izaha başlamıştır. "*Zikrin efdali* 'la ilahe illallah', duanın en faziletlisi ise 'Elhamdülillah'dır" (İbn Mace Edeb: 55; Tirmizi Deavat: 8.) hadis-i şerifine atıf yaparak tasavvuf yolunun temelinin zikir olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Giriş mahiyetindeki bu bölümden sonra eserin birinci bölümü Şa'bân-ı Velî Hazretlerinin tanıtımına ayrılmıştır. Müellif Kastamonu için büyük bir şeref kaynağı olduğunu düşündüğünü bu zatın uzun zamandır bir öz geçmişini yazmak istediğini fakat fırsat bulamadığını, nihayet Allah Teâlâ'nın yardım ve inayeti muvaffak olduğunu söyler. Bölüm kendi içinde dört fasıldan oluşmaktadır. Birinci fasılda Halvetiyye tarikinin ilk piri olan Ömer el Halvetî, ikinci fasılda söz konusu tarikin ikinci pîri olan Seyyid Yahya Şirvânî, üçüncü fasılda Halvetiyyenin en büyük kolunun piri olan Şa'bân-ı Velî, dördüncü fasılda ise Şa'bâniyye büyüklerinden Karabaş Velî Hazretleri'nin öz geçmişleri anlatılmaktadır. Müellif "Hazreti Şa'bân-ı Velî" ismini alan bu bölümde diğer zatlardan bahsetmesinin nedeni olarak Şa'bân-ı Velî Hazretlerinden önce ve sonra gelen zatlar bilinmesinde büyük faydalar olacağını bu şekilde okuyucunun Allah dostlarına karşı daha kuvvetli sevgi ve saygı besleyeceğini dile getirir. Müellifin tespitine göre en büyük Halvetiyye kolu Şa'bâniyyedir.

İhsan Oğuz Efendi, yukarıda bahsi geçen ilk üç zatı kısaca tanıttıktan sonra, bölümün asıl konusu olan Şa'bân-ı Velî Hazretlerinin tanıtımına geçmiştir. Müellifin fasıl başlığı "Kutb-i Rabbânî, Ârif-i Sübhânî Şa'bân-ı Velî (Kuddise Sırrıhü'l-Aliyy)" şeklindedir. Tabii ki bu fasılda Hazreti Pir'in hayat serüveni geniş bir şekilde ele alınmıştır. Şa'bân-ı Velî Hazretleri bereketli bir manevî hayat yaşamıştır. Bu bereketli hayatın sonunda üç yüzü insanlardan altmışı cinlerden olmak üzere 360 halife yetiştirdiği rivayet edilmiştir. Müellif Hazreti Pîr'den sonra posta oturan on yedi kişinin ismini vermiştir. Bilindiği üzere beşinci sıradan posta oturan Şeyh Ömer Fuâdî el-Kastamonî Pir Hazretlerinin türbesini yaptırdığı gibi biri özet, diğeri de kapsamlı olmak üzere iki menakıpnâme yazmıştır.

Geniş menâkıpnâme kaybolmuş, özet olanı ise 1294/1877 yılında Kastamonu matbaasında basılmıştır. Müellifin tespitine göre bu on yedi kişiden on beşinci sırada olan Şeyh Hafız Mehmed Said ve son sırada bulunan Şeyh Ataullah Efendi irşat ehli olmayıp teberrüken Hz. Pîr'in postuna oturan fazilet ehli kişilerdir. Buradan şunu anlıyoruz ki her posta oturan irşat şeyhi değildir. Hz. Pîr'den sonra görev yapan bazı halifelerin nisbelerinden memleketleri anlaşılmaktadır. Hz. Pîr (k.s.)'in tesiri Kastamonu dışında Çorum, Zile, İskilip, Amasya ve Bolu'dan halife yetiştirecek kadar etkisini göstermiştir.

İhsan Oğuz Efendi Şeyh Şa'bân-ı Velî Hazretlerin kerametlerinden de bahsetmektedir. Bunları âlim ve ârif bir kişinin kaleminden okumak önemlidir. Hz. Pîr'in şehre gelişi hakkında pek çok rivayetler söylenir. Bunlardan biri şöyledir: O zamanlar Kastamonu'da Hacı Bayram-ı Velî Hazretleri'nin soyundan İsa Dede adında bir zat vardır. Bir gün İsa Dede, dervişleriyle otururken başını uzaklara doğru kaldırıp: "Bolu tarafından buraya "kemâl sahibi kâmil bir boyacı" geliyor, karşılayın" der. Bunun üzerine dervişler yola çıkarak "Derbend-Suluk" adlı yere kadar giderek beklerler. Bir süre sonra bir zâtın geldiğini görürler ve onu karşılayarak musafaha ederler. Hz. Pîr sırrını ifşâ etmez. Dervişler de meseleyi idrak edemezler. Beklenen zâtın başkası olduğunu zannederek elleri boş bir şekilde geri dönerek durumu İsâ Dede'ye anlatırlar. İsâ Dede sükût ederek Şeyh Şa'bân-ı Velî Hazretlerinin sırrını ifşâ etmez. Müellif İsa Dede'nin ima ettiği manayı izah eder. İsa Dede'nin "kemâl sahibi kâmil bir boyacı"dan kastı Hz. Pîr'in mürşid-i kâmil olduğunu anlatmaktır. Bu izah bize Kur'ân-ı Kerîm'de geçen sıbgatullah kavramını akla getirmektedir. "(Biz) Allah'ın boyasıyle (boyanmışızdır). Allah'tan daha güzel boyası olan kim? Biz ona kulluk edenleriz" (el-Bakara 2/136).

Yaşlılık dönemlerinde inzivaya çekilerek kendisine bağlı cinlerin irşadıyla meşgul oldukları bilgisi de dikkate değerdir. Hz. Pîr'in mürşid arayışı ta çocukluk döneminde başlamış, gördüğü bir rüya ile de bu arzusu Hayreddin Tokadî Hazretlerinde hitam bulmuştur. Eseri değerli kılan bir diğer husus da müellifin kutub, mürşid, velî, ricâlü'l-gayb, evtâd-ı erbaa gibi önemli tasavvufî kavramları izah etmesidir. Bahsi geçince Kastamonu'da önemli yer edinmiş Seyyid Ahmed Sünnetî, Benli Sultan gibi Allah dostları hakkında da bilgi vermiş, onlar hakkında izahlarda bulunmuştur. Mesela Seyyid Ahmed Hazretleri'ne "Sünnetî" denmesinin nedeni Peygamber (s.a.v) Efendimiz'in sünnetine çok bağlı olmasından dolayıdır. Bu bilgi gerçekten ufuk açıcıdır. Müellife göre ilim ehlinden ve halktan bazıları Hz. Pîr'e muhalefet etmişlerdir. Bunlardan bir kısmı gerçeği görerek hatalarından vaz geçmişlerdir. Bu durum tarih boyu hep görülmüş Osmanlı'da Kadızâdeliler örneğinde görüldüğü gibi mutassıb ülemâ zaman zaman tasavvuf ehline tekfire varan ithamlarda bulunmuşlardır.

İhsan Oğuz Efendi Pîr-i Âlîkadr Şa'bân-ı Velî (Kuddise Sırrıhu'l-Aliyy) şeklinde takdis ve taltif ettiği Şeyh Hazretleri'nin kerametlerini anlattıktan sonra şu ilmî izahı yapmaktan geri durmaz. Ona göre maddi âlemde olan bu kerametler sayılamayacak kadar çok olmakla birlikte Hazretin en büyük kerameti yüzbinlerce insanı eğitip nefsin tasallutundan kurtarması ve tesirinin kaybolmadan günümüze kadar gelmesidir. Yine insanlardan ve cinlerden yetiştirdiği halife sayısı da ortadadır. Dolayısıyla irşat faaliyetinin yanında diğer kerametler ve manevî haller müellifin kendine has ifadesi ile solda sıfır kalır.

Fakat Allah dostları için, bahse konu olan kerametlerden de kaçınmaya imkân yoktur. Bunlardan da çokça meydana gelmiştir. Bu değerlendirme tasavvuf mektebini daha çok keramet olgusu üzerinden algılayan günümüz dünyası için önemlidir.

Müellife göre Hazreti Pîr hayatında olduğu gibi, vefat sürecinde de kendisinden birçok keramet zuhur etmiştir. Halk da büyük teessür oluşmuştur. Tesiri günümüze kadar devam etmiş, keşif ve kemâl ehli insanlar onun türbesini ziyaret ederek birçok manevî hâllere şahit olmaktadır. Burada tanıtımını yaptığımız eserde yer almamakla birlikte şu anekdetu anlatmak yerinde olacaktır. Cumhuriyet Dönemi'nin önemli şairlerinden Süleyman Nazif (v. 1927) 1910 yılında Kastamonu'da bir buçuk yıl valilik yapmıştır. Süleyman Nazif, Kastamonu valisi iken Hz. Pîr'i sık sık ziyaret eden Süleyman Nazif'in Şâbân-ı Velî'nin manevî yönü ile ilgili şu tespitleri önem arz etmektedir: *"Bu zâttan ilmî bir neşve, ledünnî bir haz duymaktan halî olamıyorum. Anlıyorum ki, bu büyük zât gönüller fetheden, hâlâ ruhlarımıza hâkim olan bir mutasavvıftır. Bulanık bir yürekle huzuruna giriyor, tertemiz bir vicdanla lahdinden uzaklaşıyoruz"* demekten kendisini alamamıştır. Şehrimizin önemli simalarından olan İhsan Ozanoğlu bu hususta şu bilgileri aktarmıştır: "Süleyman Nazif, bu tahassürle *"Huzûr-ı Pîr'e yüz sür i'tilâ isterse vicdânın"* şeklinde bir mısra-i berceste söylemiş, bu mısra siyah zemin üzerine altın yaldızla ve ta'lik hattıyla yazılıp türbenin hâlen mevcut olmayan hol kapısının üzerine konulmuştu. Bu levha 1925'te alındı ve diğer eşya gibi ziyana uğratıldı." Burada bahsedilen mısraın beyit olarak tamamı şöyledir:

Bu Şa'bân-ı Velî'dir ki muktedâ-yı feyz-i irfânın
Huzûr-ı Pîr'e yüz sür i'tilâ isterse vicdânın

Şâbân-ı Velî'nin türbesi bugün de Anadolu'nun en yoğun dinî ziyaret yerlerinden biri olarak varlığını sürdürmektedir gelenlere derin bir ruhani haz vermeye devam etmektedir.

İhsan Oğuz Efendi Şeyh Şa'bân-ı Velî faslının sonuna bir na't eklemeyi ihmal etmemiş Hazret, Şa'bân-ı Velî ve onun bazı önemli halef ve seleflerini ele aldığı birinci bölümün sonuna bu risalenin 1336/1918 yılında yazıldığı notunu düşerek bölümü hitama erdirmiştir.

Eseri orijinal kılan bir husus da ele aldığı önemli kavramları izah etmesidir. Bunun için "*Biline ki, Şu hâlde, Dikkat, Hatırlatma, Uyarı ve hatırlatma, Bilinmek lazımdır ki, Biline ki, Önemli bir not, Not, Özetle"* şeklinde ara başlıklar açılarak mürşid-mürid ilişkileri, evrâd-ı şerîfenin icrası, zulmânî ve nurânî perdelerin ve sayısız mertebelerin aşılması, kurb-i ilahiyi elde etmenin güçlüğü, irşad yöntemleri ve bu farklı yöntemlerin özellikleri, mürşidler arasında derece ve makam farkları, vilâyet-i suğra ifadesinin bir küçümseme amacı taşımadığı, her mürşidin müridlerini kendi şeyhinin yöntemlerine göre yetiştirmesi, bir

makamın kemalatının elde edilmesi ile o makamda yetki sahibi olmak arasındaki fark, asıl kerâmetin irşad kerameti olduğu, tasavvufun üç hâli, keramet, sihir ve istidraç arasındaki farklar, ilhâmın delil olamayacağı, bazı şatahat türünden sözlerin izahı, ülema ve tasavvuf ehli arasındaki çekişmenin mahiyeti, kemâlat türleri gibi hususlarda zihinlerde oluşan istifhamları yer yer soru oluşturarak cevap oluşturmak suretiyle geniş izahlarıyla izale eden Hazret, kutub, dört binler, üç yüzler, kırklar, on ikiler, yediler, üçler, Halvetiyye tarikinin yirmi şartı olan tevbe ve telkin, zühd, tecrid, i'tikâd, takvâ, sabır, mücâhede, şecâat, sehâvet, fütüvvet, sıdk, ilim, recâ, tevekkül, melâmet, ikrâr, edeb, hulk-i hasen, teslîm, tefviz gibi kavramlarının lügat manalarını vermiştir. Bu açıdan eser ismi gereği düz bir biyografik eserden ibaret değildir. Eser günümüz tasavvuf meselelerine ışık tutacak ilmî izahlarla doludur.

Eserin ikinci bölümünde Halvetîliğin Şa'bâniyye kolunun ikinci pîri olan Şeyh Mustafa Çerkeşî (k.s.) ele alınmıştır. Müellif, Pîr-i Sâni'nin hayat öyküsü yanında meşhur eseri "Risâle-i fî Tahkîki't-Tasavvuf" isimli eserinin özetini de vermiştir. Risalede birçok hususun yanında her devirde gündemde olan ulemâ-meşâyıh çekişmesi ele alınmış, bu mücadelenin yüzeysel bir çekişme ve cedelin sözde olduğu Allah dostlarının buna rızaları olmadıklarını dile getirmiştir. Pîr-i Sâni Hazretleri Halvetiyye tarikinin yirmi şartını üçe indirmiştir. İhsan Oğuz Efendi bu zâtın da birçok kerametini dile getirmiş, silsilesinden ve aile efradından bahsetmiştir.

Müellif eserine şu ifadelerle temmet koymuştur: "Bu tercüme-i hâlin tahrîr ve te'lîfi, 1381 sene-i hicriyyesi Rebîulevvel ayının 1377 sene-i rûmiyye ve 1961 sene-i efrenciyyesine musâdif 24'üncü Salı gününde Kastamonu beldesinde Hattatzâde Muhammed İhsan Oğuz tarafından hitama erdirilmiştir"

İçeriğinin yanında, eseri değerli kılan bir unsur da, kitabın sonunda müellifin tasavvufla doğrudan ilgili olarak kaleme aldığı; *"Yunus Emre", "21 Soruda Tasavvufî Gerçekler"*, *"Tasavvuf Yolunda Mânevî Cihad"* gibi kitaplarının varlığından bizi haberdar eden bir liste olmasıdır.

KAYNAKÇA

Mustafa Aşkar, "Ömeru'l-Fuâdî'nin Menâkıbnâmesine Göre Şeyh Şâbân-ı Velî'nin Tasavvufî Şahsiyetine Bir Bakış" *Tasavvuf İlmî Ve Akademik Araştırma Dergisi* 30 [2012/2], s. 1-32.

İhsan Ozanoğlu, Türk Büyüklerinden Ünlü Bilgin ve Mutasavvıf Şaban-ı Veli Hayatı, Eserleri, Külliyesi, Kastamonu: Yenises Matbaası, 1966.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ 2021 (S.23) c.9 / s.281-285

MEHMED BİN SİNÂNEDDİN-DELÎLÜ'L-İBÂD
KİTAP KRİTİĞİ

Muhammed Felat AKTAN*

Osmanlı sahası klasik Türk edebiyatı ile ilgili çalışmalarıyla ön plana çıkan Abdulsamet Özmen, son çıkan kitabında Mehmed bin Sinâneddin'in "Delîlü'l-İbâd" adlı eserini metin neşri doğrultusunda incelemiştir. XV. yüzyılın ortalarında yaşayan Mehmed bin Sinâneddîn ile ilgili kaynaklar sınırlı olup doğum tarihi ve yılı hakkında bibliyografyalarda bilgi bulunmamaktadır. Kaynaklarda onun Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde yaşadığı, bilinen tek eserinin Delîlü'l-İbâd olduğu resmî kayıtlarda geçmektedir.

Araştırmacının Sonçağ yayınlarından çıkan bu eseri Mart 2020 tarihinde basılmıştır. Bordo renkli kapağın beyaz renkli arka zemininde müellifin ve eserin ismi yer almaktadır. Kulların kılavuzu anlamına gelen bu çalışma mensur ağırlıklı olup akâid alanını ihtiva eder. 374 sayfadan oluşan eser, on yedi bab üzerine inşa edilmiştir. Birinci bölüm şeytanın oyunlarından Yaratıcı'ya sığınma, ikinci bölüm besmelenin faziletleri (13a-20b), üçüncü bölüm zikir ve tesbihin önemi (20b-37a), dördüncü bölüm abdest ve gusül (37a-41a), beşinci bölüm namaz ve nafile ibadetler (41a-59b), altıncı bölüm zekât ve sadakanın faziletleri (59b-66b), yedinci bölüm üç ayların faziletleri (66b-87a), sekizinci bölüm hac ve umrenin faziletleri (87a-91a), dokuzuncu bölüm tefekkür, korku ve ümit (91a-98b), onuncu bölüm güzel ahlak (98b-104a), on birinci bölüm ilim ve âlimlerin fazileti (104a-111b), on ikinci bölüm Kur'ân'ın öğrenilmesi ve okunması (111b-114b), on üçüncü bölüm gıybet ve zinanın kötülüğü (114b-120b), on dördüncü bölüm tövbe (120b-128b), on beşinci bölüm ölüm ve kabir (128b-141b) , on altıncı bölüm kıyamet ve cehennemin belirtileri (141b-162b), on yedinci bölüm cennet ve nimetleri (162b-174a) başlıklarından oluşmuştur.

Birinci babda temel konu teavvüz olarak belirlenmiştir. Müellif bu konuyu Kur'ân-ı Kerîm'den ve bazı peygamber kıssalarından yola çıkarak izah etmiştir. İkinci babda besmelenin önemi âyet ve hadîslerden örnekler dile getirilerek anlatılmıştır. Eserde besmelenin köken harfleri ile bu harflerin remizlerinden

ORCID ID: 0000-0002-6052-969X
Geliş tarihi: 19 Ağustos 2020 / 15 Eylül 2020

*Arş. Gör. Dr. ; Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

bahsedilmiştir. Zikir ve tespihten bahsedilen üçüncü babda, zikrin ehemmiyeti olan kalpten ve kalbi aydınlatan ve karartan etkenlere değinilmiştir. Müellif, dördüncü babda abdest ve abdestten gelen temizliğin insanın hayatına kattığı değeri çeşitli kaynaklardan yaptığı alıntılarla anlatmıştır. Beşinci bab cemaat ile namaz kılmanın faziletleri; altıncı bab zekâtın gerekliliği, yedinci bab üç aylarda yapılan ibadetlerin önemi; sekizinci bab haccın farzları ve umrede dikkat edilecek hususlar; dokuzuncu bab ise ağırlıklı olarak tefekkürün sınıflandırılmasını ihtiva eder.

Onuncu babda güzel ahlak kötü ahlak ile mukayeseli olarak ele alınmış, on birinci babda ilmin önemi Kur'ân-ı Kerîm ve hadisler ışığında değerlendirilmiştir. On ikinci bab ilimle amel etmenin fazileti, on üçüncü bab insanların arkasından konuşup onu yermenin zararları, on dördüncü bab tövbenin tanımı ve çeşitlerini kapsamıştır. On beşinci babda ölüm ve ötesini tefekkür etmenin gerekliliği, on altıncı bab cehennem, son bölümde ise cennet tasvirleri üzerinde durulur.

Eser, her ne kadar mensur ağırlıklı olsa da manzum metinlerin mevcudiyeti bir hayli fazladır. Muhammed bin Sinâneddin manzum ibârelerle konunun ana fikrini vermiş, akabinde mensur metinlerle bu ibarelere muhakeme katmıştır. "Delîlü'l-İbâd" Kur'ân-ı Kerîm ve hadîs kitapları olmak üzere çeşitli dinî kaynaklardan yararlanılarak te'lîf edilmiştir. Muhammed bin Sinâneddin'in çalışmasında birincil kaynaklara ulaştığı görülür.

Eski Anadolu Türkçesi dil özellikleri kullanılmakla beraber eserin sade denilebilecek bir üslupla kaleme alındığı görülür. Eserde "givürmek dirneşmek, turgurmak, dirgürmek, eyitmek, dirneşmek, çokramak gibi birçok arkaik fiil kullanılmıştır.

Özmen'e göre müellif eserinin bazı bölümlerinde abartılı anlatıma fazlaca yer vermiştir. Konu hakkında bilgi sahibi olan okuyucular açısından bu durum eserin değerine gölge düşürmektedir. Eserde iktibâs edilen âyet ve hadîsler ile kullanılan Arapça ibâreler, bazen anlamlarıyla beraber verilmiştir. Araştırmacıya göre bu durum müellifin Arapçaya olan vukûfiyetini göstermesi açısından önem arz etmektedir.

Yazara göre Delîlü'l-ibâd'da iktibas edilen âyetler konunun muhtevasını pekiştirmek için referans kaynak görevini gördüğü söylenebilir. Eserde âyetlerin sayıları oldukça fazladır. Toplamda 182 âyet ve 33 hadis-i şeriften yararlanılmıştır. Eserde kullanılan âyetlerin inceleme bölümünde fazla yer kaplaması sebebiyle âyetlerin Latinize edilmiş hâli ve mealleri araştırmacı tarafından birlikte tabloda gösterilmiştir. Müellif, eserinde topladığı hadîslerle konuyu açıklamış ve açıklamak istediği fikirlere kullandığı hadisi delil olarak göstermiştir.

Müellif eseri telif ederken Kur'ân-ı Kerîm ve Kütüb-i Sitte'nin yanı sıra Taberî, İmam Gazâlî ve Atâullâh bin Fazlullâh'ın eserlerinden yararlandığı görülür. Eserde tekrar eden Arapça, Farsça ve Türkçe cümleler sıkça kullanılmış, Arapça ve Farsça ibarelerin tamamı italik olarak verilmiştir.

Araştırmacı, eserin giriş bölümünde akâid kitaplarının tasnifi ve değerlendirilmesi hususuna değinmiş, nüsha farklılıklarını metinde izlenilen yöntemler doğrultusunda ele almıştır. Müellif giriş bölümünden sonra birinci bölüm başlığı altında yazar hakkında bilgi vermiştir. Yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri bu bölümde incelenmiştir.

Özmen, ikinci bölümde eseri dil ve muhteva olarak incelemiş, eserin varaklara göre tasnifini "N1" nüshasına göre yapmıştır. Yine bu bölümde eserin telifinde yararlanılan kaynaklar hakkında bilgi vermiş, akabinde eserin üslup incelemesine geçmiştir. Ahenk unsurları, atasözü ve deyimler, edebî sanatlar, imla özellikleri, nazım şekilleri alt başlıklar hâlinde incelenmiştir. Muhammed bin Sinâneddin, eserinde devrik cümlelere yer vermiştir. Yüklemleri sonda olmayan devrik cümleler ve hitap sözcükleri eserde sayıca fazladır.

Esas metin akabinde sonuç bölümü verilmiştir. Araştırmacı tarafından yapılan bir takım tespitler ve eserin genel olarak özeti bu bölümde yer almaktadır. Özmen, eserin sonuç kısmında eserle ilgili literatür çalışmalarına değinmiş, Delîlü'l-İbâd ile ilgili nüsha farklılıklarını izah etmiştir.

Sonuç bölümünü takiben özel adlar dizini, kaynakça, ve yazarın özgeçmişi bölümlerine yer verilmiştir. Özel adlar dizini sadece tenkitli metni kapsayacak şekilde hazırlanmış, çalışmanın sonunda ise, eser hazırlanırken yararlanılan kaynakların künyeleri verilmiştir. Çalışmanın son sayfasında ise yazar ile ilgili bilgiler mevcuttur.

Muhammed bin Sinâneddin'in şiirlerini incelediğimizde aruz veznini kusursuz kullandığı dikkatimizi çeker. Şair, yazmış olduğu Türkçe manzumelerde 8 farklı vezin kullanmıştır. Aruz kalıplarından en çok hecez bahrini sık kullanılmış, mefâilün mefâîlün mefâîlün mefâilün kalıbı bahr-i hecezde en çok kullanılan vezin olmuştur. Eserde kullanılan diğer vezin kalıpları şunlardır: Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün, Fâilâtün fâilâtün fâilün, Müstefilün müstefilün müstefilün müstefilün, Mefûlü mefâîlü mefâîlü feûlün, Mefûlü fâilâtü mefâîlü fâilün, Mefûlü mefâilün feûlün, Mefûlü mefâîlü mefâîlü feûlün. Müellif te'lîf ettiği eserde 4'ü beyit, 1'i kıt'a, 28'i nazm, 4'ü mesnevi ve 3'ü müstezat olmak üzere 40 Türkçe manzume kaleme almıştır.

Eserde geçen âyet, hadis ve diğer Arapça ibareler, çeviri yazıya aktarılıp italik olarak gösterilmiştir. Mezkûr deyişlerden kaynağı tespit edilenler ile diğer ibârelerin tercümeleri dipnotta verilmiştir.

Hülasa eseri genel olarak değerlendirdiğimizde şu tespitlerde bulunabiliriz: Birkaç imla hatasına rağmen eserin genel olarak titizlikle incelendiği görülür.

Araştırmacı mensur metinde nüsha karşılaştırmalarından; manzum ibarelerde ise vezinden yararlanarak metinde okuma hatalarını gidermiştir. Eser Eski Anadolu Türkçesiyle yazılmış ve o döneme ait dil unsurlarını barındırmıştır. Eserin klasik Türk edebiyatına katkısı yadsınamaz bir gerçektir. Bugüne kadar Delîlü'l-İbâd ile ilgili bütünsel manada akademik bir çalışma yapılmamıştır. Sadece 1978 ve 1979 yıllarında İstanbul Üniversitesi'nde lisans bitirme tezi olarak parça varak şeklinde çalışma yapılmıştır. Dolaysıyla bu kitabın tanıtılması bakımından araştırmacının eseri önemli bir literatür çalışmasıdır.

Muhammed bin Sinâneddin ile ilgili bilgililer sınırlı olduğu için yazar da onun hakkındaki bilgileri sınırlı tutmuştur. Müellif onun hakkındaki bilgileri bu eserden yola çıkarak toplamıştır. Bunun yanında eserdeki manzum bilgilerden yola çıkılarak muhtevanın biraz daha geniş tutulması mümkün olabilirdi. Ayrıca böyle hacimli bir çalışmanın dil ve üslup incelemesi de aynı doğrultuda genişletilebilirdi.

Kaynakça bölümünde dipnotta olmayan birkaç çalışmanın fazladan eklendiği tespit edilmiştir. Ayrıca bu bölümde bazı kaynakların sonuna nokta konulmadığı görülmüştür.

Eserde birkaç kelimenin yazımında ihtilaf söz konusu olmuş, yazım birliği sağlanamamıştır. Kimse, degül ve eydür kelimelerin yazımı gibi. Metinde çoğu yerde kimesne adılı geçerken birkaç yerde kimse zamiri olarak yer aldığı görülür. Bazı yerlerde eyüdür bazılarında eydür (s.202); çoğu yerde degül, 18 b ve 31 b varaklarında değil yazılmıştır.

Metinde tespit edebildiğimiz kadarıyla birkaç yazım hatası mevcuttur. Örneğin klavuz (s.18), iceleme (s.19) cemaatla (s.26), tevbe (s.29), vukfiyetini (s.41), yanyana (s.41), dâhil (s.87), Hz. peygamberin (s.158), te'ala (s.182), haya (s.234) vb.

Bazı ayetlerin numaraları ile bazı hadislerin kaynağının verilmediği saptanmıştır. s.111(133 nolu dipnot), 167 (265 nolu dipnot), 177(291 nolu dipnot), 179(292 nolu dipnot), 196(353 nolu dipnot), 206(371 nolu dipnot),224(409 nolu dipnot), 230(417 nolu dipnot), 238(439 nolu dipnot), 262(478 nolu dipnot), 340(624 nolu dipnot).

Bazı özdeyişlerin kaynağının verilmediği tespit edilmiştir. 276 nolu dipnot: "Ümmet günahkârdır, Allah bağışlayıcıdır-İmam Rabbanî", 218 nolu dipnot: "Tefekkür imanın yarısıdır"- İmam Gazalî, 234 nolu dipnot: "Çok konuşanın çok hatası olur, hatası çok olanın hayâsı azalır."- Hz. Ömer.

Kitabın inceleme kısmındaki metinler de tıpkı esas metin gibi transkripsiyonlu ele alınmıştır. İnceleme kısmının transkripsiyonlu olarak yazılması estetik görüntüyü bozmuştur.

Sayfa 308'deki 563 nolu dipnotta yazı stili ve puntoda farklılık mevcuttur. Bir sonraki basımda bu hususa da dikkat edilmesi elzemdir.

Yazar eserde anlam karmaşası olmaması için noktalama işaretlerini kullanmıştır ancak metin 15. yüzyıl çalışması olduğu için noktalama işaretine gerek yoktur. Çalışma sayfa numaralarına göre ayrılmış, paragraflar anlam açısından ayrılmamış bu da eseri tekdüzeliğe sokmuştur. Esas metin paragraflara ayrılsaydı anlam açısından daha isabetli olurdu.

Son olarak diyebiliriz ki eser, disiplinler arası çalışmanın ürünü olarak karşımıza çıkmıştır. Delîlü'l-İbâd ile ilgili ilk ciddi araştırma olması hasebiyle eserin bilim dünyasına katkısı yadsınamaz. Çalışmanın akaid konularını içermesi bakımından ilahiyat alanını; didaktik mahiyette yazılmış mesnevi hüviyetinde olması ve manzum metinlerin mevcudiyeti eserin edebiyat alanının kapsamı içinde olduğunu gösterir. Akademik camiaya bu eseri kazandıran Dr. Öğretim Üyesi Abdulsamet Özmen'e mezkûr çalışması dolayısıyla teşekkür ediyor, eserin ilahiyat ve edebiyat alanına katkı sağlamasını temenni ediyoruz.

KAYNAKÇA

Özmen, Abdulsamet (2020); *Mehmed bin Sinâneddîn: Delîlü'l-İbâd,* Sonçağ Yayınları, 1. bs. Ankara.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Yayımlandığı aylar ocak, mayıs ve eylül aylarıdır. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'ne makale göndermek için zamanla ilgili bir sınırlama yoktur, makale her an gönderilebir.

2. Derginin Türkçe kısa adı "AKRA DERGİ" İngilizce kısa adı ise "AKRA JOURNAL"dır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (resim, şekil, grafik, düşünsel, ilmî, hukukî vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.

4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.

5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:

a. Hakemli yazılar

b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)

Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar ve kitap tanıtımları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayın kurulu değerlendirir.

6. Gönderilen yazılarda yazı sahibinin adı-soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.

7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin öz'ü ve Türkçe öz'ü de bulunmalıdır.

8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) öz ve anahtar kelime şartı aranmaz.

9. Subjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun millî ve manevi, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.

10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.

11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.

12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayın kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Hakemlere gönderilen yazıların, hakemler tarafından değerlendirme süresi on beş gündür. Gerekli hâllerde bu süre on beş gün daha uzatılabilir.

Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.

14. Düzeltme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirmeye alınmaz. Ancak, hakemler tarafından düzeltilmesi istenen yazılar, yazarlarınca düzeltildikten sonra hakemler düzeltilmiş hâlini tekrar görmek isterlerse hakemlere tekrar gönderilir ve hakemlerin vereceği rapor doğrultusunda hareket edilir.

15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez ve yazarlardan da ücret talep edilmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

GÖNDERİLEN YAZILARDA UYULMASI GEREKEN KURALLAR

1. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.
2. **DOI** numarası dergi tarafından verilmektedir.
3. Gönderilen yazılarda (hangi dilde yazılırsa yazılsın) akademik dil kullanılmalıdır.
4. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış olarak ve tek satır aralığında düzenlenmelidir.
5. Bölüm başlıkları ve alt başlıklar numaralandırılmalıdır. (1. Giriş, 2. Bölüm başlığı, 2.1. Alt başlık, gibi..).
6. Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre tek satır aralığında düzenlenmelidir.
7. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.
8. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.
9. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında verilmelidir. Kaynakçada yazarın soy adı başa gelecek şekilde alfabetik sıraya göre verilmelidir.
10. Kaynakçada, sadece yazı içinde atıfta bulunan kaynaklar verilmelidir.
11. Kaynakçada gösterilen kitap dergi ve gazete isimleri italik; şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde gösterilmelidir.
12. Kaynakçada internet kaynakları ayrı başlık altında verilmelidir.
13. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa öz 100 kelimeden az, 250 kelimeden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan öz'ün kelime sayısı bu sayının dışındadır.)
14. Anahtar kelimeler dört kelimeden az, on kelimeden fazla olmamalıdır
15. Yazılardaki benzerlik (intihal) oranı yüzde otuz beşten az olmalıdır.
16. Gönderilen yazılar yirmi beş (25) sayfayı geçmemelidir.

ALINTILAMA VE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

A. PARANTEZ İÇİ SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

(MLA -Modern Language Association)

MLA sisteminde gösterilen kaynaklar metin içinde kısa olarak verilir, dipnot olarak verilmez. Atıflar mümkün olduğunca cümlenin sonuna getirilmeli ve nokta, yapılan atıfın sonuna konmalıdır.

Örnekler:

I. Yapılan Alıntının İçinde Yazar Adının Geçmesi

Metin içinde yazarın adı geçtiği zaman sadece parantez içinde yıl ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Tanpınar; Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (2008: 161).

II. Yapılan Alıntıda Yazarın Referans Olarak Gösterilmesi

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (Tanpınar, 2008: 161).

Kaynakçada, her iki durumda da yazarın soyadı, adı, eserin adı, basıldığı kurum, kaçıncı baskı olduğu ve basıldığı yer belirtilir.

Ör: Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 4. bs. İstanbul.

III. Bir Yıl İçinde Birden Fazla Baskısı Yapılan Eserlerden Yapılan Alıntıların Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Eğer bir eserin bir yıl içinde birden fazla baskısı yapılmışsa ve bu baskılar aynı metin

içinde kaynak gösteriliyorsa (Tanpınar, 2008a:190), (Tanpınar 2008b: 250-251)....şeklinde gösterilmelidir.

IV. İki ve Üç Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

İki ve üç yazarı olan eserlerden yapılan alıntılarda, yazarların sırayla soyadları, eserin basım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: (Tosun – Yalvaç, 1975: 30).

Kaynakçada ise ilk yazarın soyadı ve adı, ikici (varsa üçüncü) yazarın adı ve soyadı, basım yılı, eserin adı, eseri basan kurum, kaçıncı baskı olduğu ve basım yeri belirtilir.

Ör: Tosun, Mebrure - Kadriye Yalvaç (1975); *Sümer, Babil, Assur, Kanunları ve Ammi-Şaduqa Fermanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1. bs. Ankara.

V. Üçten Fazla Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Pekolcay, Eraydın, Tahralı, Uzun, Subaşı 1981: 84).

Metin içinde birden fazla kullanılırsa, (Pekolcay vd. 1981: 100) şeklinde kullanılır.

Ör: Kaynakçada; Pekolcay, Necla - Selçuk Eraydın - Mustafa Tahralı - Mustafa Uzun- M. Hüsrev Subaşı (1981); *İslâmî Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınlar, 1. bs. İstanbul.

VI. Kurumsal Metinlerin Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, 2009: 17-20).

Ör: Kaynakçada; Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, (2009; 17-20), *Sekiz Bin Beş Yüz Yıllık Öykü: İstanbul*, Türsab Yayınları, 1. bs. İstanbul.

Metin içinde tekrarı hâlinde (TÜRSAB, 2009: 67-80) şeklinde gösterilir.

VII. Orijinal Kaynaktan Değil de Ondan Yararlanan Kaynaktan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Adıvar, 1982: 181; aktaran Berkes 2002: 67).

Ör: Kaynakçada; Berkes, Niyazi (2002); Türkiye'de Çağdaşlaşma, (haz. Ahmet Kuyaş), Yapı Kredi Yayınları, 16. bs. İstanbul.

VIII. Makalelerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Orhanoğlu, 2009: 73-104).

Ör: Kaynakçada; Orhanoğlu, Hayrettin; "Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

IX. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Uludağ, 1999: 540).

Ör: Kaynakçada; Uludağ, Süleyman (1999), TDV İslam Ansiklopedisi, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

X. Tezlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Ünsal, 2000: 28).

Ör: Kaynakçada; Ünsal, Veli (2000), *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum.

XI. Web Sayfasından Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı; yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası,* tyb.org.tr, SGT, (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET, (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

B. KLASİK DİPNOT SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERME

(CMS-Chıcago of Manuel Style)

I. Telif Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Yararlanılan kaynaklar ve gerekli açıklama notları sayfa sonunda veya metnin sonunda toplu olarak veriliyorsa yazarın adı ve soyadı, eser adı, basıldığı kurum, kaçıncı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenerek verilmelidir.

Ör: Abdurrahman Güzel; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı,* Akçağ Yayınları, 4. bs., Ankara 2009, s. 101.

Kaynakçada ise bu sıra izlenmeli ancak kaynakçada soyadı, adından önce yazılmalı ve kaynakçada sayfa numarası verilmemelidir.

Ör: Güzel, Abdurrahman; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı,* Akçağ Yayınları, 4. bs. Ankara 2009.

II. İki ve Üç Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

İki ve üç yazarlı eserlerden yapılan alıntılar için dipnotlarda adı ve soyadı, kitap adı, basıldığı kurum, kaçıncı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenmelidir.

Ör: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil; Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978, s. 384.

Kaynakçada ise aynı sıra izlenecek ancak ilk yazarın önce soyadı sonra adı yazılır. Sonraki yazarların ise önce adları sonra soyadları yazılmalı ve sayfa numarası gösterilmemeli.

Ör: Kaplan, Mehmet- İnci Enginün- Birol Emil; Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978.

III. Üçten Fazla Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Üçten fazla yazarlı eserlerden yapılan alıntılarda, iki ve üç yazarlı kitaplardan yapılan alıntıların sırası izlenecek ancak sadece ilk yazarın adı ve soyadından sonra vd. yazılacaktır.

Ör: Soner Gündüzöz vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010, s. 232.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı, adından önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Gündüzöz, Soner, vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010.

NOT: vd'nin açılımı: ve devamı; ve diğerleri.

IV. Hazırlanan Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Hazırlanan kitaplardan yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, eserin adı, (haz. Hazırlayanın adı-soyadı), yayımlayan kurum, kaçıncı baskı olduğu, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Ahmet B. Ercilasun; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014, s. 588.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı isimden önce yazılı ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ercilasun, Ahmet B.; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014.

V. Makalelerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Makalelerden yapılacak alıntılarda yazarın adı, soyadı, makalenin adı, makalenin yayınlandığı eser, dergini yayınlandığı tarih, dergi sayısı, derginin basıldığı yer ve alıntının yapıldığı sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 75.

Eğer makalenin tamamından alıntı yapılıyorsa, makalenin başlangıç ve son sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır.

NOT: Dergi sayısı büyük (S), sayfa numarası ise küçük (s) harfi ile gösterilir.

VI. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ansiklopedilerden yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, yararlanılan maddenin adı, ansiklopedinin adı ve cilt sayısı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Ahmet Arı; *Gönül,* Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004, s. 84-88.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası belirtilmez

Ör: Arı, Ahmet; *Gönül,* Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004.

VII. Tezlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Tezlerden alıntı yapıldığında yazarın adı ve soyadı, tezin adı, enstitünün adı, tezin türü, yayım yeri ve yılı, sayfa numarası belirtilir.

Ör: Veli Ünsal; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000, s. 28.

Kaynakça gösteriminde önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ünsal, Veli; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000.

VII. Kongre, Konferans ve Bildirilerden
Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Kongre, konferans ve bildirilerden alıntı yapıldığı zaman yazarın, konuşmacının ve bildiriyi sunanın adı soyadı, etkinliğin adı, etkinliğin tarihi, yayımlayan, yayım yeri, yayım yılı, sayfa aralığı belirtilir.

Ör: Mehmet Özsait; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999, s. 35-43.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır. Sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Özsait, Mehmet; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999.

VIII. Yazarı Belirtilmeyen Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Yazarı belirtilmeyen eserlerden yapılan alıntılarda eserin adı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım yılı ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hatıralar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz, Türkpetrol, İstanbul 1962-1963, s. 57-60.

Kaynakçada da aynı sıralama izlenir, sadece sayfa numarası belirtilmez.

IX. Web Sayfasından Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı, yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası,* tyb.org.tr, SGT (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

X. Dipnotlarda Yapılacak Kısaltmaların Gösterilmesi

Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynak girmişse yazarın adı ve soyadından sonra **age. (**adı geçen eser); **agm**., (adı geçen makale); **agt**., (adı geçen tez) gibi kısaltmalar kullanılır. Eğer araya başka kaynak girmemişse yazar soyadına gerek yoktur. Sadece **age., agm., agt.,** kısaltmaları yapılır.

Metin içinde bir yazarın aynı eserinden birden fazla alıntı yapıldığında zaman dip notlarda şu şekilde gösterilmelidir:

a. Daha önce kaynak gösterildikten sonra: **Ör:** Halil İnalcık, *age.*

b. Araya başka kaynak girdiği zaman: **Ör:** İnalcık, *age.*

c. Araya başka kaynak girmediği zaman: **Ör:** *age.*

C. Kısaltmalar

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, (T.C.) Türkiye Cumhuriyeti kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

Ör:

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Adı geçen yayın:	agy.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	C.
Santimetre	cm
Çeviren veya çevirenler:	çev.
Dakika	dk.
Derleyen	drl.
Desimetre	dm
1.Edebiyat / 2. Editör	ed.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa'dan Önce:	İÖ
İsa'dan Sonra:	İS
Metre	m
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S.
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
ve başkası, ve başkaları, ve benzeri,	
ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
ve devamı, ve diğerleri:	vd.
vesaire:	vs.