

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Erkan HİRİK

Doç. Dr., Samsun Üniversitesi /
Türkiye
erkanhirik@gmail.com

Abdullah ÇİĞİL

Doktora Öğrencisi, Nevşehir Hacı
Bektaş Veli Üniversitesi / Türkiye
abdullahcigil@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-6978-8981>

<https://orcid.org/0000-0002-6865-5463>

Seri Fiillerde Tür Değişimi ve Sözlükselleşme

Category Change in Serial Verbs and Lexicalization

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 17.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 09.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

HİRİK, E. ve ÇİĞİL, A. (2021). Seri Fiillerde Tür Değişimi ve Sözlükselleşme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 688-715. <https://doi.org/10.34083/akaded.938310>

HİRİK, E. ve ÇİĞİL, A. (2021). Category Change in Serial Verbs and Lexicalization. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 688-715. <https://doi.org/10.34083/akaded.938310>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Dil, insan ve çevre arasındaki etkileşimi sağlamakla birlikte aynı zamanda bu unsurlardan etkilenen konumdadır. Bir iletişim aracı olan dil, zamanın ve çevrenin getirdiği çeşitli etkilerle değişmek zorunda kaldığı gibi gelişmeye de devam etmektedir. Bu sebeple değişen şartlara göre kendi iç mekanizmasını kullanarak yeni sözcükler türetmek zorunda olan dil, sınırlı sayıda malzeme ile bunu gerçekleştirir. Bunun için de sürekli farklı yollara başvurur. Bu nedenle sözcük yapma yolları da çeşitlenmeye devam eder. Sözcük yapımı ve sözlükselleşme çeşitli ve birbirinden farklı süreçler içermektedir. Dilde daha önce var olmayan yeni sözcükler bu yollarla türetildiği gibi hâlihazırda var olan sözcüklerin işlev değişimi sonucu farklı bir sözcük sınıfına dâhil olması yoluyla da sözcük türetimi gerçekleşebilmektedir.

“Seri fiiller, birden fazla fiilin tek bir hareketi karşılaması ya da bir fiilin içerisinde birden fazla hareketin olması” şeklinde ortaya çıkmaktadır. Seri fiil yapıları Türkçede sözlükselleşme bağlamında işlev üstlenmektedir. Birden fazla fiilin art arda gelerek tek bir fiil gibi hareket ettiği seri fiil yapılarında art arda gelen fiiller, kullanım sıklığı ve kalıplaşma sonucu işlev değiştirerek birleşik isimlere dönüşebilmektedir. Bu birleşik isimlerin de büyük bir kısmının sözlükselleşme süreciyle anlamlı bir dil birimi hâline geldiği, kalıcılaştığı görülmektedir. Türkçede “çekyat, kapkaç, biçerdöver, oldubitti” gibi birleşik isimlerin ortaya çıkışlarının temelinde seri fiillerin işlev değiştirmesi bulunmaktadır. Bu sözcüklerden bir kısmı sadece konuşma dilinde, bir kısmı yazı dilinde, bir kısmı ise ağızlarda kullanılmaktadır. Kullanım sıklığı artanların yazı dilinde kalıcı birimler olduğu dikkat çekmektedir. Bu çalışmada seri fiiller ve sözlükselleşme arasındaki ilişki çok yönlü bakış açısıyla ele alınmış, Türkçedeki örnekler bu bağlamda incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: seri fiil yapıları, sözlükselleşme, sözcük yapımı, Türkiye Türkçesi

Abstract

While language provides the interaction between humans and the environment, it is also in a position affected by these factors. As a communication tool, language has to change with the various effects brought by time and the environment and continues to develop. For this reason, the language, which has to derive new words by using its internal mechanism according to changing conditions, realizes this with a limited number of materials. For this, it always uses different ways. Therefore, the ways of word formations continue to vary. Word formation and lexicalization involve various and different processes. New words that did not exist before in the language can be derived in these ways. Word formation can occur through the inclusion of existing words into a different word class due to the change in function.

Serial verbs appear as more than one verb meeting a single action or having more than one action in a verb. Serial verb constructions function in the context of lexicography in Turkish. In serial verb constructions in which more than one verb acted as a single verb, successive verbs can change function as a result of usage frequency and stereotyping and turn into compound nouns. It is seen that a large part of these compound nouns have become a

meaningful language unit and become permanent with the lexicalization process. In Turkish, underlying the emergence of compound nouns such as “çekyat, kapkaç, biçerdöver, oldubitti” lies the function change of serial verbs. Some of these words are used only in spoken language, some in written language and some in dialects. It is noteworthy that those with increasing frequency of use are permanent units in the written language. In this study, the relationship between serial verbs and lexicalization is dealt with from a multi-faceted perspective, and examples in Turkish are analyzed in this context.

Keywords: *Serial verb constructions, Lexicalization, word formation, Turkish*

Giriş

Dillerde sözcük türleri genellikle isim ve fiil olmak üzere iki sınıfta ele alınmaktadır. Evreni varlık ve hareket olarak iki farklı durum şeklinde algılayan insanoğlu, somut ya da soyut kavramları adlandırmak için *isimleri*, hareketleri adlandırmak için *fiilleri* kullanmıştır. İki sözcük türünden biri olan fiiller, her dilde aynı hareketi aynı sayıda fiil ile karşılamaz. Bir dilde iki sözcükle karşılanan bir hareket, diğer dilde tek bir fiille karşılanabilmektedir. İki fiilin herhangi bir bağlaç veya bağlayıcı unsur olmadan art arda gelerek tek bir hareketi karşıladığı veya tek bir fiilin kendi içinde birden fazla hareket barındırdığı bu yapılara *seri fiil yapıları* (SFY) denmektedir.

Seri fiil yapıları; biçimbilgisi, söz dizimi ve anlamın ölçüt alınarak fiillerin değerlendirildiği sınıflardan biridir. SFY birçok dilde yer alan ve tek yargı bildirmek üzere bir araya gelen birden fazla fiille (al gel, yat uyu, bas git vb.) birden fazla hareket içermesine rağmen yine tek yargı bildiren tekli fiilleri (getir-, sızlan-, zırla- vb.) içeren fiil ve fiil kullanım türünü ifade etmektedir (Hirik, 2019, s. 121).

Akan (Nijer-Kongo) dilinin gramerini yazan Christaller, SFY'den ilk bahseden araştırmacıdır. Christaller (1875), bahsi geçen çalışmasında bu dillerdeki SFY'yi fark etmiştir. Yine Riis (1853) *Akan* dilinde, Zimmermann (1858) ise *Ga* (Nijer-Kongo) dilinde, Westermann (1907) ise *Ewe* (Nijer-Kongo) dilinde bu yapıların varlığına dair çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Yapılan ilk çalışmaların genellikle Nijer-Kongo dilleri üzerinde olması, SFY'nin sadece Afrika dillerinde olduğu kanaatini uyandırmış ve çalışmalar bir süre bu bağlamda ilerlemiştir. Başlangıçta Afrika dillerinde var olduğu kabul edilen SFY'nin araştırmaların sayısı arttıkça dünyadaki pek çok dilde var olduğu anlaşılmıştır. Sebba (1987) ve Dixon (2006) tarafından yapılan çalışmalar SFY'nin dünyada birçok dilde var olduğunu ortaya koymuştur. Stewart (1963) “seri fiil yapıları” (serial verb constructions) terimini bugünkü anlamıyla kullanmıştır. 1970 yılından itibaren de bu terim yaygınlaşmıştır (Lovestrans, 2017, s. 5; Lovestrans, 2018, s. 7).

SFY’de konuşurların dünya algıları ve kültürel yapıları sebebiyle bazı olaylar bütünleşik bir şekilde algılanmaktadır. Türkçede konuşma dilinde oldukça yaygın olarak kullanılan SFY, sözcük yapımında ve sözlükselleşmede etkin olarak görev yapmaktadır. Bazı SFY işlev değişimi yoluyla kalıcı birleşik isimler yaparken bazı SFY de aynı zamanda anlam değişimine uğrayarak deyimleşmektedir. Örneğin, *örtbas* sözcüğü *örtbas et-*, *veryansın* sözcüğü *veryansın et-*, *oldubitti* sözcüğü *oldubittiye getir-* gibi söz öbekleri içerisinde deyimleşme eğilimi göstermektedir.

1. Seri Fiil Yapıları [SFY]

SFY, birden fazla fiilin herhangi bir sıralama ilişkisi veya bağlaç olmadan art arda gelerek tek bir hareketi betimlediği veya tek bir fiilin içinde birden fazla hareket barındırdığı yapılardır. Serileştirme dillerinde en dikkat çekici özellik, konuşurların bazı hareketleri daha ayrıntılı olarak betimleme isteği dolayısıyla birden fazla fiili art arda sıralayarak belirli fiil kalıpları oluşturmasıdır. Serileştirme özelliği olmayan dillerde¹ fiiller, belirli bağlaçlarla cümlelerin birbirine bağlanmasıyla, yan cümlelerle veya edatlarla detaylandırılmaya çalışılırken serileştiren dillerde² bu durum sadece fiillerin art arda sıralanmasıyla sağlanmaktadır.

SFY, kavramsallaştırılmış bir olayı açıklayan bir fiilin alt bölümlerine katkıda bulunan tek bir genel olayı ifade eder. Araştırmacılar tarafından “makro olay” şeklinde ifade edilen bu olay, birbiriyle ilişkili birkaç olayın bütünleşik bir yapı oluşturarak tek bir olayı (makro olay) meydana getirmesidir. Bu yapıdaki fiiller, tek bir genel olayın alt kısımlarına veya yönlerine atıfta bulunur. SFY’deki her unsur, söz dizimsel bir bütün oluşturur ve SFY genellikle başka dillere tek yüklem olarak çevrilebilir. SFY, genellikle bir durumdan ziyade bir olayı veya süreci tanımlar. Durumlara atıfta bulunan ve olaylara atıfta bulunmayan fiillerin SFY olabilme olasılığı oldukça azdır (Durie, 1997, s. 291; Aikhenvald, 2006, s. 3; Aikhenvald, 2017, s. 1; Aikhenvald, 2018; Bisang, 2009, s. 796).

Aikhenvald, SFY’yi “açık bir sıralama, altsıralama işaretleyicisi veya söz dizimsel bağımlılık belirteci olmadan tek bir yüklem/fiil olarak hareket eden fiil dizisi” olarak tanımlamakta ve SFY’nin kavramsallaştırılan bir şeyin *tek bir olay* olarak tanımlanmasına olanak tanıdığını belirtmektedir (Aikhenvald, 2006, s. 1). Benzer şekilde Riis (1853) SFY’yi “cümleleri herhangi bir bağlantı aracı kullanmadan bağlamayı da içeren bir sıralama türü” olarak ele almaktadır.

Tüm bu görüşlerden hareketle SFY’nin tek bir hareket bildirmek üzere bir araya gelerek anlamın tek bir fiil gibi ortaya çıkmasını sağlayan fiil dizisi olduğunu söylemek mümkündür. Bazı tek fiilli yapıların (one word constructions) da derin yapısında

¹ İngilizce, Portekizce, Macarca, İsveççe bk. (Aikhenvald, 2006)

² Afrika dillerinin çoğu, Igbo, Yoruba, Sranan, Paamese bk. (Lord, 1975) ve (Baker, 1989).

birden fazla hareketi içerdiği görülebilir, ancak vurgu yine tek bir hareket üzerindedir. Daha kısa bir söyleyişle SFY, biçimsel olarak birden fazla fiilli yapıdan oluşarak tek bir hareketi (al gel-, bas git-, yat uyu-, yırt at- vb.) ifade edebildiği gibi tek bir fiilden oluşarak (getir-, tutun-, sürükle- vb.) birden fazla hareketi içeren sözcükleri de kapsayabilmektedir. Her iki durumda da vurgulanan tek olay vardır.

Türkçede SFY üzerine yapılan çalışmalar sınırlı sayıdadır. Demir (1993), Csató (2001), Y. Aksan & M. Aksan (2005), Grashchenkov ve Markman (2011), Hirik (2019), Aydemir (2019) yaptıkları çalışmalarla Türkçede de SFY olduğunu göstermiştir. SFY, Türkçede iki türde görülmektedir.

a. “Tek fiilde çok hareket”

b. “Çok fiilde tek hareket” (Hirik, 2019).

“Tek fiilden birden fazla hareket” olan yapılarda *serileşme* anlam boyutunda yer almaktadır. Dolayısıyla bu tür yapılarda serileşmenin *derin yapıda* ortaya çıktığı söylenebilir. “Birden fazla fiilde tek hareket” bildiren yapılarda ise serileşme *yapısal* boyuttadır ve bu yapısal boyut yüzey yapıda yer almakla birlikte birtakım işlevlere (hareketin detaylıca tasavvur edilmesi, anlaşılabilirliği artırmak vb.) sahiptir.

Bu iki tür SFY için şu örnekler verilebilir:

a. **Tek fiilde çok hareket**

- Elindeki eşyaları kamyonu **yükledi**. (yükle- = tut- + kaldır- +koy-)
- Oyuncakları tek tek **fırlattı**. (fırlat- = tut- + at-)
- Elimden sıkıca **tutundu**. (tutun- = tut- + bırakma-)

b. **Çok fiilde tek hareket**

- Ortalık daha fazla karışmadan **çek git** buradan! (çek- + git- = uzaklaş-)
- **Yırt at** bütün mektupları. (yırt-+ at- = yok et-)
- Marketten iki ekmek **al gel**. (al- + gel- = getir-)

Örnekler incelendiğinde ister tek bir fiille ister birden fazla fiille ifade edilmiş olsun, konuşur zihninde kavramsallaştırdığı tek bir olayı (conceptual event) ifade etmektedir. Bunu da SFY aracılığı ile yapmaktadır. Öyle ki konuşur yukarıdaki örneklerde *fırlattı* yerine *tuttu attı* fiilini veya *gel gör* yerine sadece *gör* fiilini de kullanma olanağına sahiptir. Konuşur, kavramsallaştırdığı olayı detaylı olarak ifade etmek istediğinde birden fazla fiille anlatma yoluna gitmekte veya bütünleşik gördüğü bazı olayları tek bir fiille anlatabilmektedir. Hangi olayın bütünleşik olarak görüldüğü hangi olayın ayrıık olarak görüldüğü ise dil konuşurlarının kültürel özelliklerine ve dünya algısına göre değişebilmektedir. Durie’ye göre avcılıkla yaşamını sürdüren bir

dilin konuşurları için *ağaca çıkmak* ve *böcek aramak* bütünleşik bir olay olarak görülürken başka bir dilde bu iki eylem ayrı ayrı iki olay şeklinde ifade edebilmektedir. Bu sebeple Durie, SFY oluşturan fiillerin başka dillere ancak bir “ve” bağlacı yardımıyla çevrilebileceğini ifade eder (Durie, 1997, s. 291). Diller, birbiriyle aralarında kavramsal ilişki kurduğu fiilleri art arda kullanarak SFY oluşturmaktadır.

Tarihî süreç içinde SFY barındıran dillerin sayısının artması, SFY’deki yapı, anlam ve söz dizimi açısından benzerlikler, bu yapıların oluşum şekilleri üzerine bazı genellemeler yapma ve bazı ölçütler belirlenmesi ihtiyacını doğurmuştur.

Tüm bunlardan sonra SFY’nin farklı açılardan çeşitli özellikler taşıdığı söylenebilir. Dilbilgiselleşme ve sözlükselleşme süreçleri ile ilgili durumların Türkçe SFY arasında da oldukça belirgin olduğu, Türkiye Türkçesinde SFY’nin çok sayıda sözlük maddesi oluşturabilecek nitelikte sözcüklere dönüşerek sözlükselleştiği görülür.

2. Sözcük Yapımı, Sözlükselleşme ve Seri Fiiller

Dil dinamik bir sürece sahiptir ve değişimler/gelişmelerle bu süreci devam ettirir. Değişen dünya şartları yeni nesne ve kavramların ortaya çıkması ve benzeri birçok değişim, dilde yeni sözcük yapma ihtiyacı doğurmaktadır. Dil, sözcük yapma ihtiyacını genellikle kendi iç yapısı ile karşılamaya çalışsa da bazı durumlarda yetersiz kalmakta ve başka dillerden ödünçleme yoluna gitmektedir.

Sözcük yapımı, esasında biçimsel bir süreçtir, fakat birleşik sözcükler gibi çeşitli sözcük türleri söz konusu olduğunda söz dizimsel ve anlamsal boyutlar da ön plana çıkar. Biçimbilgisel boyutta sözcük yapım sürecinin sonucunda ister çekimsel ister türetimsel olsun, karmaşık sözcükler oluşur (Sarı, 2015, s. 41). Eklemeli bir dil olan Türkçede en çok kullanılan sözcük yapma yolu sözcüklere ekler getirmek suretiyle sözcük türetmedir. Bunun dışında pek çok sözcük yapma imkânına sahip olan Türkçe, kendi söz varlığında bulunan sözcüklere yeni anlam veya işlevler yükleyerek yeni sözcükler üretebilmektedir.

Türkçede *ekleme*, *birleştirme*, *kırpma*, *örnekseme*, *karma*, *başharfleştirme*, *geri oluşum*, *işlev değiştirme*, *genelleme*, *kopyalama*, *uydurma* vd. (Sarı, 2015; Eker 2015) sözcük yapım yolları bulunmaktadır. Bu yollar kendi içlerinde dil içi diğer kategorilerle birlikte yeni sözcük yapımına olanak tanır. Bu söz yapım yollarıyla birlikte sözlükselleşme (lexicalization) süreci de dilin işlevselliğini artıran bir metot olarak görev yapmaktadır.

Sözlükselleşme terimi çeşitli adlarla literatürde ele alınan konulardan biridir. Konu literatürde *sözlükleşme*, *sözcükleşme*, *sözcükselleşme*, *sözlükselleşme*, *kelimeleşme*,

*leksikalleşme, leksikalizasyon, sözlükbirimselleşme*³ gibi terimlerle araştırmalara konu olmuştur.

Sözlükselleşme, zihinde bulunan bir olgunun ses ortamına aktarılarak sözcüğe dönüşmesi olarak tanımlandığı gibi (Harley, 2005, s. 410) sözlükselleşme ve dilbilgiselleşme birbiriyle ilgili kavramlar olarak da ele alınmış ve birbirlerinin tersi süreçleri ifade ettikleri şeklinde değerlendirilmiştir. Bağımsız biçimbirimlerin zamanla başkalaşarak dilbilgisel görevler ifa eden birimler hâle gelmesi dilbilgiselleşme olarak tanımlanırken bu sürecin tam tersi de sözlükselleşme süreci olarak ele alınmıştır (Lehmann, 1989). Dilbilgiselleşme, bir birime analitik bir erişimi içerirken, sözlükselleşme ise bir birime bütünsel bir erişimi iç analizinden bağımsız olarak, ondan vazgeçerek ulaşmayı içerir (Lehmann, 2002, s. 15).

Sarı, sözcük yapım yolu olarak değerlendirilen *ekleme, birleştirme, kırpma, örneksene, karma, başharfleştirme, geri oluşum, işlev değiştirme, genelleme, kopyalama, uydurma* dışında kalan süreçleri; *sözlükselleşme* bağlamında biçimsel, söz dizimsel ve anlamsal kaynaşıma da uğrayarak yapı bakımından bütünleşmesi ve başkalaşması olarak ele almaktadır. Bununla birlikte Sarı, bazı araştırmalarda sözcük yapımının da sözlükselleşme içerisinde ele alındığını belirtir (Sarı, 2015, s. 86).

Marchand (1969) sözlükselleşmenin sadece sözcük öbekleri ve söz dizimsel unsurlarla ilgili olmadığını belirterek sözlükselleşme sürecinin vurgu birliğiyle nitelendirilmemiş önemli değişiklikler olduğunu ifade etmektedir. Blank, sözlükselleşmenin yeni dilsel varlıkların söz varlığı düzeyinde topluma uygun hâle gelmesinin süreci olduğunu ifade etmektedir (Blank, 2001, s. 1603). Huddleston ve Pullum, sözlükselleşmeyi “morfolojik olarak daha önce analiz edilebilen veya analiz edilebilen ancak mevcut anlamlarıyla mevcut kelime oluşturma kuralları ile oluşturulamayan kelimeler” olarak tanımlamaktadır (Huddleston & Pullum, 2002, s. 1629). Sözcük yapımı ve sözlükselleşmeyi ayıran araştırmalardan biri de Brinton ve Traugott’dur. Araştırmacılar sözleri dilin bilinen imkânları ve iç yapısı doğrusultusunda oluşturmayı sözcük yapımı açısından değerlendirirken dilin birçok boyutunun eşzamanlı devreye girerek söz oluşturmalarını ise sözlükselleşme bağlamında değerlendirmektedir (Brinton & Traugott, 2005, s. 34).

Vardar (2002, s. 185) sözlükselleşmeyi “dilbilgisel bir birimin sözlüksel bir birime dönüşmesi” olarak ifade etmektedir. Karaağaç’a göre sözlükselleşme bir bağlı biçim biriminin asıl biçim hâline gelmesi, bir söz dizimi biriminin kalıplaşarak ve anlam daralmasına uğrayarak bir sözlük birimi hâline gelmesidir (Karaağaç, 2013, s. 784). Sözlükselleşme, yeni bir sözcüğün dilde belirli bir sözlüksel içerikle, belirli bir çapta yaygınlaşması, tutunmasıdır (Uzun, 2006, s. 89). Bozkurt ise tüm çalışmalardan

³ (Günay, 2007; Demircan, 2010; Güzelşen vd. 2010; Durmuş, 2012; Bacanlı, 2013; Demirci, 2014; Akalın, 2014).

hareketle sözlükselleşmenin “Farklı yollarla oluşturulmuş ya da dilde zaten mevcut olan sözcükler veya sözcük öbeklerinin var olan anlamları ile ya da bunlara yeni anlamlar yüklenmesi ile veya başka bir dilden ödünçleme olarak alınan yapıların bir basılı veya elektronik bir sözlüğe dâhil edilme süreci olarak değerlendirmektedir (Bozkurt, 2017, s. 35). Sarı, öbek ya da cümle gibi sözcükten daha büyük söz dizimsel yapıların bir tanımdan, bir yargıdan çok bir kavramı ifade eder hâle gelerek söz varlığına dâhil olmalarının sözlükselleşmeyi ilgilendirdiğini belirterek *gözü pek, alın yazısı* gibi öbeklerin veya *albeni, gecekondu, dedikodu* gibi bitimli cümle hükmündeki yapıların bütünleşerek bir nitelikten, bir yargıdan ziyade bir kavramı ifade etmelerinin de sözlükselleşme içinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir (Sarı, 2015, s. 87).

SFY bahsi geçen bu yollar aracılığı ile bütünleşerek sözlükselleşme sürecinin aşamalarından geçer ve böylece birden fazla hareket/olay tek bir sözcük ile anlatılır hâle gelebilir. Buna ek olarak bu sözcükler tür değiştirerek isimleşebilmektedir. SFY’den türemiş bir ismin ortaya çıkmasında birden fazla aşama bulunmaktadır. Aşamalardan ilki sözcüklerin yapısal olarak birleşmesidir. Diğerleri ise sözlükselleşme sürecidir. Bahsi geçen bu iki süreç de kendi içerisinde alt aşamalara sahiptir. Dolayısıyla sözlükselleşme sürecinin dışında başka aşamalardan da bahsetmek mümkündür. Nitekim Türkçede birleşik yapıların tipolojileri üzerine Arcodia & Sarı (2018) tarafından yapılan çalışmada Türkçedeki birleşik yapılarda *bileşenler ile gönderimi arasındaki anlamsal ilişki, girdi ve çıktı sözcük türleri, morfolojik bağlılık ilişkisi, bürünsel bağlılık, sözlükselleşme derecesi* ele alınmıştır. SFY de bahsedilen bu ilişkileri içeren hususiyetlere sahiptir ve birleşikler içerisinde ele alınabilir.

SFY’yi oluşturan fiiller, kullanım sıklığı ve fiillerin birbirini kavramsal olarak tamamlaması sebebiyle konuşma dilinde yaygın bir şekilde kullanılır ve bazı SFY’ler zaman içinde yazı diline eklenirken bazı SFY de kalıplaşarak deyim oluştururlar. Sözlükselleşme kapsamında ele alınan bu süreçte seri fiillerin deyimleştiği ve işlev değişimi (conversion) yoluyla birleşik isim oluşturduğu görülmektedir.

2.1. Seri Fiil Yapılarından Oluşan Birleşik İsimler

Dilde var olan sözcüklerden yeni sözcükler türetilmesi sözlükselleşme bağlamında ele alınabilir. Bu sebeple dilde var olan ve SFY olarak kullanılan bazı sözcükler, işlev değişimi (conversion) sonucu birleşik isimler kurabilmektedir. Bu tür yapılarda SFY olarak kullanılan iki farklı fiil kökü bütünleşik bir anlam oluşturmakta ve bütünleşik anlam, işlev değişikliği yoluyla bir isme dönüşmektedir. Ortaya çıkan birleşik isim işlev değişimine uğrayan fiilin anlamıyla doğrudan ilişkilidir.

- İstanbul emniyeti *kapkaç* karşı alınacak yeni önlemleri açıkladı.

Bu örnekte “kapkaç” kavramı insan zihninde bir olay olarak belirmektedir. Bu olay “bir hırsızlık türü” olarak zihinde kavramlaşmaktadır. Sözcük her ne kadar *isim* olsa da insan zihninde *hareket* olarak canlanmaktadır. Bu hareket de *kap-* ve *kaç-* fiillerinin bütüncül bir çerçevede değerlendirilmesidir. Burada gerçekleşen olay, konuşurun zihninde tek bir olay (kapkaç) olarak görülmekte ve konuşur, bu olayı birden fazla fiille aslında resmetmektedir. Oysa *kapkaç* sözcüğünün anlamsal olarak “kap ve kaç” gibi iki bitimli cümleden ya da “kapıp kaç-” şeklinde bir öbekten farkı yoktur. Burada konuşur temelde iki fiili art arda sıralayarak anlatmayı tercih etmektedir. Art arda sıralanan bu fiiller ise daha sonra sözlükselleşme süreci ile kalıcı bir isim hâline dönüşmektedir. Dil bilimsel olarak SFY özelliği gösteren *kapıp kaçmak* fiili işlev değişimine uğrayarak birleşik isim olan *kapkaç* şekline dönüşmektedir. Buna ek olarak sözlük birimi hâline gelen bu sözcüğün yine başka biçimbirimleri üzerine alarak söz yapım sürecine devam ettiği de görülmektedir. Diğer bir deyişle SFY’den sözlük ögesi hâline gelen sözcük aynı zamanda başka sözcüklerin tabanı olarak da kullanılabilir mahiyettedir.

kap- + kaç- > kapkaç

> kapkaç+çı

> kapkaççı+lık

İşlev değişimi (conversion) süreciyle ortaya çıkan yeni sözcüğün ait olduğu sınıf değişir ve genellikle fiiller isim, isimler ise fiil soylu sözcükler hâlini alır. Esasında, ortaya yeni bir söz varlığı ögesi çıkmadığı için bir türetme veya oluşum söz konusu değildir. Fakat var olan sözcüklerin anlam özelliklerindeki artış ve sözcük sınıfının daha da genişlemesi sebebiyle, daha üst boyutta kavram karşılama yolları arasında değerlendirilebilir. Türkçede bazı sözcük türleri anlık olarak sözcük sınıfları arasında değiştirimli olarak kullanılabilir ve esasında açık veya kapalı sınıftan tüm sözcükler, hatta görevli biçimbirimler dahi ad, sıfat gibi işlevlerle söz dizimsel yapı içerisinde yer alabilir, fakat sadece bu işlev değişiminin kalıcı olması durumunda sözcük oluşumundan (veya kavram karşılama) söz edilebilir. İşlev değişimiyle ortaya çıkan “yeni” yapı, temel anlamı ya barındırır ya da onunla doğrudan ilgilidir ve çoğunlukla adın eylemi veya eylemin adı durumundadır (Sarı, 2015, s. 66).

- Bu sene araba **alsat**çıları çok fazla kazanç sağladı. → [Fiil-Ø+Fiil-Ø]^{SFY}
- Bugün çarşıya gittim. **Seçalistan**’da çok ucuz eşyalar vardı. → [(Fiil-Ø+Fiil-Ø)^{SFY}-istan]

Örneklerde verilen yapılardan biri (*alsat*) sözlükselleşme sürecini tamamlamış olsa da sözlüklerde yer almamaktadır. Keza sözlükselleşmenin tek ölçütü sözlükte yer alıyor olması değildir. Bir diğeri ise (*seçalistan*) ticarî kaygı, dikkat çekmek, akılda

kalıcı olmasını sağlamak gibi nedenlerle anlık oluşturulmuş şekildedir. İlk verilen örnek (*kapkaç*) ise sürecini tamamladığı gibi sözlüklerin bir ögesi hâline de gelmiştir.

Bu sözcüklerin başka bir özelliği de anlam ve çağrışım gücünün fazlalığı dolayısıyla mecaz veya yan anlam kazanabilmesidir. Hatta kimi zaman terim anlamı kazandığı da görülmektedir.

- Her gün oralara *gelgit* yapmak beni yoruyor. (Gerçek Anlam)
- Bir tuhaflığım vardı, içimde bir *gelgit* yaşıyordum (Mecaz Anlam) (TUD)
- Tuvalete gitme gereksinimi duyunca şu kapalı ufacık bölmeye *gelgit* kayışının üzerine oturarak gidebilecektik, bunu çok önceden biliyorduk (Yan Anlam) (TUD)
- Daha önce maruz kalmadığı yoğun bir *gelgit* etkisini, şimdi de Güneş'ten alıyordu ki, bu da jeolojik hareketin hızını yitirmemesine yol açtı (Terim Anlam) (TUD)

SFY, işlev değişimi sonucu farklı türlerde birleşik isimler yapabilmektedir. Bu birleşikleri alet/eşya isimleri, olay/olgu isimleri ve özel isimler şeklinde belirtmek mümkündür. Türkçede özel isim/kişi ismi olarak kullanılan bazı sözcüklerin [Vural (vur- + al-), Seval (sev- + al-), Sevgül (sev- + gül-)] sınırlı sayıda da olsa SFY biçiminde bulunduğu görülmektedir. Alet/eşya isimlerinde dikkat çeken en önemli özellik, birden fazla hareket oluşturan (*biçerdöver*) veya birden fazla hareket yaparak kullanılabilen (*yüzergezer, kesyap, yapboz*) aletlere/eşyalara SFY yoluyla birleşik isim verilmesidir. Olay /olgu isimlerinde ise yukarıda bahsedilen birden fazla hareket bildiren bütünlük bir olayın veya olgunun varlığı (*durkalk, doldurboşalt*) söz konusudur.

SFY'nin Anadolu ağızlarında da etkin bir şekilde isimleşerek sözlükselleşme sürecini tamamladığı görülmektedir. Bazı eşyalara işlevine ve ifade ettiği harekete göre (bu hareketler birden fazla fiilin birleşerek tek bir hareketi tamamladığı hareketlerdir) isimler verilmiştir. Derleme Sözlüğü'nde tespit edilen bazı örnekler şunlardır:

- *çalgeçir*: Kapı mandalı (Kahramanmaraş, DS)
- *çalkap*: Çalı kesmekte kullanılan demir, testere (Isparta, DS)
- *çalkop*: Çalı kesmekte kullanılan demir, testere (Samandıra, Kartal-İstanbul DS)
- *döngel*: Saat (Ergine, Bakacak-Balıkesir, Zile-Tokat, DS)
- *varangel*: Vinç (Rize, DS)
- *vergel*: Çekiç (Bursa, DS)

SFY'nin birleşik isme dönüştüğü kullanım alanlarından biri ilgi çekicidir. Ticari faaliyet gösteren yerlerde (mağaza veya dükkân isimlerinde), reklamlarda, çizgi filmlerde ve sosyal medyadaki kullanımlarda bilinçli üretimlerle SFY, birleşik olarak kullanılmaktadır. Bu kullanımların çoğu geçici kullanımlar olsa da SFY'nin sözlükselleşme işlevini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu isimlere örnek olarak *gelgör gıda*, *gelbak çiğ köfte*, *seçalistan*, *açbitir*, *bil-al ticaret* vb. verilebilir. Bir çizgi filmde *scooter* sözcüğü yerine *ittirgit* ismi verilmesi veya sosyal medyada *scooter* için yapılan ankette önerilen *basgit*, *sürgit*, *kaysür* vb. isimler önerilmesi SFY'nin [Fiil-Ø+Fiil-Ø]^{SFY} yapısı ile bazen anlık türetim yoluyla da olsa önemli bir sözcük yapım ihtiyacını karşılamakta olduğunu göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Sarı, Türkçede iki fiilin birleşmesi yoluyla oluşan *kapkaç*, *yapboz*, *kaçgöç*, *çekyat*, *gelgit* vb. birleşik isimlerin de tür değiştirme (işlev değişimi) kapsamında değerlendirilebileceğini ifade ederek bu değişim sonucunda ortaya çıkan sözcüğün diğer dillerde işlev değişimi yoluyla ortaya çıkan sözcüklerden farklı bir özellik gösterdiğini belirtir. Diğer dillerde tür değiştirme sonucu ortaya çıkan sözcük, önceki sözcüğün bir bakıma devamı niteliğinde iken Türkçede ortaya çıkan sözcük kısmen anlamca geçirimsiz⁴ hâle gelmiştir. Yani *çekyat* sözcüğü artık 'çekmek' ve 'yatmak' anlamlarının bütünleşmesiyle, emir kipinden de bağımsız olarak somut bir kavramın göstereni olurken *kaçgöç* sözcüğünde ise 'kaçmak' ve 'göçmek' sözcükleri anlamını kaybederek durum ifade eden sözcüğe dönüşmüştür, demektedir (Sarı, 2015, s. 67).

Tüm bunlardan sonra SFY'nin yaygın bir şekilde yeni nesne, kavram ve durumlara sözlükselleşme süreci neticesinde çeşitli birleşimlerle isim olduğu görülmektedir. Bu yapıların günlük konuşma dilinden, anlık üretimlerden ve kalıcı hâle gelmiş yapılardan oluştuğu söylenebilir.

2.1.1. Yapısal Bakımdan Sözlükselleşmiş SFY

SFY'nin anlamsal olarak oluşturduğu birleşiklerin yapısal olarak da kendine özgü biçimleri vardır. SFY'den yapılan birleşik isimlerin oluşum şekilleri Türkçe SFY'lerin oluşum şekillerine bakarak sınırlı bir çeşitliliğe sahiptir. Bu birleşik isimler, genellikle sıfır bağımlı biçimbirimli⁵ (*kesyap*, *kapkaç*, *kaçgöç*) veya çekimli fiillerin birleşmesiyle (*indibindi*, *girdiçikti*, *yüzergezer*) oluşmaktadır.

Birbirini kavramsal olarak tamamlayan fiiller bir SFY oluşturur ve bu SFY dilde kullanım sıklığına ve konuşurun ihtiyaçlarına cevap verip vermeme durumuna göre kalıcı veya geçici isim hâline gelir. Bu, dilin üretkenliğinin bir sonucudur. Bu açıdan ele alındığında SFY'nin Türkçede pragmatik ve üretken bir araç olduğu söylenebilir.

⁴ Geçirimsiz terimi için bk. (Sarı, 2016).

⁵ Sıfır biçimbirim ve aynı anlamda kullanılan diğer terimler için bk. (Üstünova, 2008, s. 164; Gemalmaz, 2010, s. 1-5; Öner, 2011, s. 231-235; Erdem Uçar, 2017).

Aşağıda işlev değişimi neticesinde ortaya çıkan SFY, yapısal olarak ele alınmıştır. Türkçe Sözlük'te (TS) gerçekleştirilen taramalar sonucu tespit edilen isimleşmiş SFY'nin yapısal olarak şu sınıflarda yer aldığı görülmektedir:

- [Fiil-İSK+Fiil-İSK]^{SFY}
- [Fiil-ZE+Fiil-ZE]^{SFY}
- [Fiil-Ø+Fiil-Ø]^{SFY}
- [Fiil-Ø+Fiil-EE]^{SFY}
- [Fiil-ZE-KE+Fiil-GZO]^{SFY}

2.1.1.1. [Fiil-İSK+Fiil-İSK]^{SFY} → [Bitimli (ve) Bitimli]

İstek kip ekini (İSK) alarak bitimli fiil olan sözcükler, birleşerek bütüncül bir kavramın ismi hâline gelmiştir. Sözcüklerde istek kip ekini alan fiiller birbirinden farklıdır. İstek kipi ekini alan fiiller “[Bitimli (ve) Bitimli]” yapısıyla kalıplaşarak isim hâline gelmiş ve sözlükselleşme sürecini tamamlamıştır.

***alavere* (TS)**

“1. Bir şeyin elden ele geçmesi. 2. Bir şeyi elden ele vererek aktarma. 3. Kargaşalık. 4. Vapurlarda bu biçimde taşıma işi için bordalarda kurulan basamaklı iskele.”

Sözcük, TS'de 4 anlama sahip olarak görünmektedir. Sözcüğün kökeni tartışmalı olsa da bu anlamlardan ilk ikisinin Türkçe kökene ait olduğu açıktır. Dolayısıyla SFY yapısında *al-* ve *ver-* fiillerinin -A istek kip ekini aldıktan sonra birleşerek sözlük ögesi hâline geldiği görülmektedir.

***varagele* (TS)**

“1. Bir şeyi, bir yerden bir yere çekerek götürüp getirmeye yarayan araç. 2. Belirsizlik”

TS'de iki anlama sahip olarak verilen sözcüğün *var-* ve *gel-* fiillerine istek kipi eki alarak kavramsallaştığı görülmektedir. İstek kipi eklerinin işlev değiştirmesiyle isimleşen *vara* ve *gele* sözcükleri yeni bir kavramı ifade eder hâle gelmiştir. Böylece hareket bütüncül bir bakışla SFY'den isimleşmiştir.

2.1.1.2. [Fiil-ZE+Fiil-ZE]^{SFY} → [Bitimli (ve) Bitimli]

Bitimli fiille çekimlenmiş olan iki cümlenin sözlükselleşme süreci neticesinde bütünlük bir yapı arz ederek meydana geldiği yapılar bu sınıfta yer almaktadır. İki cümle birleşerek tek bir sözcüğe dönüşmüştür. Cümlelerde yer alan zaman ekleri (ZE) sözlükselleşme süreci neticesinde yapım eki işlevini üzerine almıştır. Aşağıdaki

örneklerde yer alan *-DI*, *-Ar* eki morfolojik olarak yapım eki (sıfat-fiil) görevinde bulunsalar da yapının kökeni itibariyle iki bitimli yapıdan kaynaklı zaman eki geçmişine sahiptir. Elbette bu konuda farklı görüşler mevcuttur. Yani sıfat-fiil eklerinin öncelik-sonralık bakımından zaman eklerinden önce olduğu görüşü olduğu gibi zaman eklerinin sıfat-fiil eklerinden daha eskicil olduğuna dair görüşler de mevcuttur. Burada söz konusu yapıların birden fazla sözcükten oluşuyor olması işlevsel bakımdan cümle formundaki yapıların sözlükselleşmesi ile ilgilidir. Örneğin, Türkçede “şıpsevdi” sözcüğü yapısal olarak bir cümle formundadır. Ancak bu form zamanla bozulmuş ve bir anlam alanını karşılayan “sözcük” hâline gelmiştir. Tüm bu nedenlerle *-Ar*, *-DI* gibi morfemler burada zaman eki bağlamında değerlendirilmiştir. Fakat işlevsel olarak yapım eki oldukları da muhakkaktır. Bu açıdan aşağıdaki örneklerde yer alan yapıları “[Bitimli (ve) Bitimli]” biçiminde tanımlamak mümkündür. Bu durumda “[battı (ve) çıktı]”, “[biçer (ve) döver]”, “[biçer (ve) bağlar]” vb. şekilde izah edilebilir.

***battıçık* (TS)**

“1. Alt geçit. 2. Su kanallarında suyun engeli geçmesi için yapılan düzenek.”

Sözcükte yer alan *bat-* ve *çık-* fiilleri tek bir olay olarak kavramsallaşmıştır ve konuşur tek bir olayı algılamıştır. Dolayısıyla sözcük hareket anlamından çıkıp bir mimarî yapının ismi hâline gelmiştir. Alt geçitte yapılan *gir-* hareketi *bat-* ile ifade edilmiştir. Çünkü *girdiçikti* şeklinde bir ekonomi terimi bulunduğu için konuşurlar alt geçidi *battıçık* ile sözlükselleştirmiştir. Sözcük bütünsel olarak bir varlığın adı hâline gelerek tür değiştirmiştir.

***biçerdöver* (TS)**

“Ekin biçen, döven, taneleri ayıran, samanı deste veya balya durumuna getiren makine.”

Bir tarım aleti olan *biçerdöver*, adını yaptığı işlemlerden almaktadır. *Biç-* ve *döv-* hareketlerini gerçekleştiren makinenin işlevi tek bir hareket gibi algılanarak makinenin ismi hâline gelmiştir. *Biç-* ve *döv-* fiilleri SFY’den isimleşerek birleşik isim oluşturmuştur.

***biçerbağlar* (TS)**

“Ekini hem biçen hem de bağ durumuna getiren makine.”

Bir diğer tarım aleti olan *biçerbağlar*, adını yine yaptığı işlevlere bütüncül olarak bakılması neticesi almaktadır. Sözcük bitimli yapıdan bitimsiz yapıya geçmiş böylece çekim eki olan *-Ar*, yapım ekine dönüşmüştür. Sözcük, sözlükselleşme sürecini *biç-* ve *bağla-* fiillerine yapım eki işlevindeki geniş zaman ekini alarak tamamlamıştır.

***dedikodu* (TS)**

“Başkalarını çekiştirmek ve kınamak üzere yapılan konuşma, kov, gıybet, kılıkal”

Zaman ekinin yapım eki işleviyle *de-* ve *ko-* fiillerine gelmesi neticesinde SFY, birleşik isim oluşturmuş ve sözcük kalıcı bir sözlük unsuru hâline gelmiştir.

kaptıkaçtı (TS)

“1. Yolcu taşımakta kullanılan motorlu küçük taşıt. 2. İskambil kâğıtlarıyla oynanan bir oyun türü. 3. Kapıp kaçarak yapılan hırsızlık.”

Kap- ve *kaç-* fiillerinin anlam alanlarında olayın gerçekleşme hızı yüksektir. *Kap-* ve *kaç-* bu anlamda *anlık* hareket bildiren fiiller arasında ele alınabilir. Bu bağlamda bu iki fiilin SFY yapısında üç farklı anlamda sözlükselleştiği görülmektedir. Sözcüğün birinci anlamında yaptığı eylemi hızlı ve seri bir şekilde gerçekleştiren bir taşıt bulunmaktadır. Dolayısıyla *kap-* ve *kaç-* fiilleri aslında *al-* ve *götür-* fiilleriyle benzer anlamda kullanılmaktadır. Fiiller, yapım eki işlevli *-DI* ekini alarak birleşmiş ve sözlükselleşmiştir. Sözcüğün ikinci anlamı ise hız bağlamından uzak bir şekilde oyunun oynanış biçimiyle ilgilidir. Üçüncü anlamda ise yine hız anlamı ön plandadır ve SFY yapısı bu bağlamda sözlükselleşmiştir.

kazaratar (TS)

“Eklemler bir kol üzerinde hareket eden kepeçli bir çark veya zincirle donatılmış kazı makinesi, kazmaç, ekskavatör.”

Sözcük, *kaz-* ve *at-* fiillerinden oluşan SFY yapısının yapım eki işlevli *-Ar* ekini almasıyla oluşmuştur. Toprağı kazmaya yarayan aletin yaptığı hareketler, tek bir hareket olarak kavramsallaştırılmış ve sözcük ortaya çıkmıştır.

konargöçer / göçerkonar (TS)

“Göçebe bir hayat süren, bir yere sürekli yerleşmeyen (aşiret, oba vb.), göçerkonar.”

Sözcük, *kon-* ve *göç-* fiillerinin SFY oluşturup tek bir hareketi bütüncül bir bakışla anlatması neticesinde birleşik isim olarak bir sözlük ögesi hâline gelmiştir. *Konargöçer* sözcüğü konuşur için kavramsal olarak tek olayı ifade etmektedir. Bu da “yerleşik olmayan” ifadesiyle örtüşen bir anlam alanına sahiptir.

indibindi (TS)

“Dolmuş taşımacılığında belli bir alan içinde yapılan en kısa yolculuk.”

Sözcük *in-* ve *bin-* fiillerinin SFY yapısından birleşik isme dönüşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Toplu taşıma aracı olan dolmuş için yolcular *bin-* ve *in-* eylemini gerçekleştirir. *İndibindi* birleşiminde eylemin *kısa süreli* yapıldığı anlamı vardır ki TS’de “...kısa yolculuk” olarak ifade edilmektedir. Normal yapılan bir yolculuğun değil de kısa süreli yolculuğun *indibindi* ile ifade edilmesi birleşimi oluşturan fiillerin iç zamanı

ve sonuna gelen yapım eki işlevli *-DI* ekiyle ilgilidir. Sözcük, bu etkenler doğrultusunda isimleşerek sözlükselleşmiştir.

oldubitti (TS)

“Başkasına karışma fırsatı vermeden bir işi aceleye ve kargaşalığa getirip sonuca bağlama, olupbitti, emrivaki.”

Sözcük, *ol-* ve *bit-* fiillerinin yapım eki işlevli *-DI* ekini almasıyla birleşik isim hâline gelmiştir. Sözcüğün yapısında *ol-* ve *bit-* fiilleri SFY oluşturmuş ve sonlarına aldıkları *-DI* ekiyle “çabukluk, hızlılık” bildiren bir anlama sahip olmuştur. Sözcüğün içinde bulunan *ol-* ve *bit-* fiilleri kılınış bağlamında son sınırı vurgulamaktadır. Dolayısıyla iç zaman bakımından kısa süreli olmaya uygun fiillerdir. *-DI* eki de bitmişlik belirterek anlamın “çabukluk, hızlılık” belirtmesine olanak sağlamaktadır. Sözcük bu bağlamda sözlükselleşerek *hızlıca gerçekleşen* olayı betimleyen bir isme dönüşmüştür.

Oldubitti sözcüğünün aynı zamanda *-A getir-* yapısıyla birleşerek *oldubittiye getir-* “geri dönülmesi güç veya olanaksız bir durum yaratmak, emrivaki yapmak.” biçiminde deyimleşme eğiliminde olduğu ve gerek yazılı gerekse konuşma dilinde sıkça kullanıldığı söylenebilir.

uyurgezer (TS)

“uykusu sırasında konuşan, yürüyen (kimse), sairfilmenam.”

Uyu- ve *gez-* fiillerinin SFY yapısından meydana gelen sözcük, *-r/-Ar* ekleriyle “bir alışkanlık” ifade eden birleşik isme dönüşmüştür. *Uyu-* ve *gez-* fiillerinin iç zamanı “süreklilik” arz ettiği gibi *-r/-Ar* eki de süreklilik anlamı katmaktadır. Dolayısıyla sözcük bu doğrultuda anlam alanına sahip olarak sözlükselleşmiştir.

yanardöner (TS)

“1. Kıpırdadıkça çeşitli renklerde parlayan (kumaş, deri vb.), janjan, 2. Daldan dala atlanan, konudan konuya geçilen. 3. Çabuk fikir ve yön değiştiren (kimse).”

Yan- ve *dön-* fiillerinin mecazen kazandığı anlamlar, birlikte kullanılarak bir SFY oluşturmuş ve sözcük isimleşmiştir.

yüzergezer (TS)

“Karada olduğu gibi suda da kullanılabilen (araba, tank, uçak vb. araç), amfibi.”

Karada ve suda hareket edebilen aracı tanımlayan *yüzergezer*, bu özelliğinden dolayı *yüz-* ve *gez-* fiillerinden SFY oluşturarak bütüncül bakışla isimleşmiş ve sözlükselleşmiştir.

2.1.1.3. [Fiil-Ø +Fiil-Ø]^{SFY} → [Bitimli (ve) Bitimli]

Eksiz emir çekiminde bulunan bitimli fiillerin birleşmeleri ve sözlükselleşme süreci neticesinde isimleşmeleriyle ortaya çıkan sözcükler bu sınıfta yer almaktadır. Sözcüklerin temelde iki cümle olan “[Bitimli (ve) Bitimli]” yapısından donuklaştığı ve kavramsallaştığı söylenebilir. Bu bağlamda “[böl (ve) yönet]”, “[çek (ve) yat]”, “[kap (ve) kaç]” vd. yapıların sözlükselleşme süreciyle isimleştiği söylenebilir.

bölyönet (TS)

“Bir ulusun veya topluluğun birliğini bozmak üzere içeriden veya dışarıdan yapılan müdahale.”

Böl- ve *yönet-* fiillerinin oluşturduğu SFY, sıfır biçimbirimler ile fiil özelliğini yitirmiş ve birleşik isim hâline gelmiştir. Bu sözcük, fiillerin gerçek anlamının SFY oluşturması ve terimleşerek sözlükselleşmesi bakımından dikkat çekicidir.

çekçek (TS)

“Kişileri taşımak için kullanılan, insan gücüyle işleyen iki tekerlekli araç.”

TS’de kişileri taşımak için kullanılan araç anlamında yer alan *çekçek*, aynı zamanda temizlik işlerinde kullanılan bir aracın adıdır. Ancak temizlik aracı anlamı TS’de yer almamaktadır. İnsan gücüyle çalışan araçta kişi *çek-* eylemini yaptığı için araç “çekçek” adını almıştır. Benzer şekilde temizlik aracı olan *çekçek* ise genellikle yerde, camda vb. yüzeylerde bulunan sıvıları çekerek almak için kullanılır. Dolayısıyla hareket birkaç defa yapılır ve bu nedenle *çek-* fiili tekrarlı yapı olarak tek bir sözcük oluşturmuştur. Bu sözcük de SFY yapısından isimleşmiştir.

çekyat (TS)

“Gerektiğinde açılıp yatak durumuna getirilebilen koltuk, kanepeler”

Bir eşya adı olan *çekyat*, kullanılması için önce *çekilerek* açılır ve *yatak* hâline gelir. Dolayısıyla *çekyat* sözcüğünü oluşturan fiillerin eşyadaki hareketleri betimlediği görülür. İki fiilin sıfır biçimbirimle birleşerek oluşturduğu SFY yapısı isimleşerek eşyanın adı hâline gelmiştir.

doldurboşalt (TS)

“1. Oyunun son dakikalarında galip olan takım tarafından oyalama amacıyla topu uzun paslarla rakip kale önüne gönderme. 2. Nöbet sonrası namluda merminin kalıp kalmadığını denetlemek için verilen komut.”

SFY yapısı olarak *doldur-* ve *boşalt-* fiilleri birleşerek tek bir olayı kavramsallaştırmış ve bu kavram da durumun ismine dönüşmüştür. Böylece sözcük, sözlükselleşme sürecini tamamlamıştır.

döngel (TS)

“1. Bir şeyi, bir yerden bir yere çekerek götürüp getirmeye yarayan araç. 2. Belirsizlik.”

SFY yapısı *dön-* ve *gel-* fiillerinden oluşmuştur. Fiiller sıfır biçimbirim ile birleşerek birleşik isim hâline gelmiş ve sözlükte iki ayrı anlamı karşılamıştır.

eklesil (TS)

“Üniversitelerde öğrencilerin ders seçme veya bırakma işlemi.”

Sözcük, *ekle-* ve *sil-* ifadelerinde belirtilen hareketin yapıldığı bir fiilden durumun adı hâline gelmiştir. SFY olan ifade zaman içerisinde sözlükselleşme sürecini tamamlayarak isimleşmiştir.

geçgeç (TS)

“Seyredilecek uygun bir program aramak amacıyla televizyon kanallarını tarama.”

Tekrarlı bir yapıya sahip olan *geçgeç*, seri fiil olarak bir araya gelmiş ve isimleşmiştir. Sözcüğün sözlükselleşme sürecini tamamladığı ve gerçekleşme tarzı bakımından hızlilik bildiren *geç-* fiilinden oluştuğu görülmektedir. İngilizce *zapping* sözcüğünün karşılığı olarak türetilen sözcükte SFY'nin açık bir şekilde isimleştiği görülmektedir.

gelgel (TS)

“1. Başa takılan elmas veya altın iğne. 2. Çekicilik.”

Sözlükte iki anlama sahip olan *gelgel*, SFY'nin isimleşmesi neticesinde sözlüğün bir üyesi hâline gelmiştir. Sözcüğün ikinci anlamı olan “çekicilik”, *gel-* fiilinin *çağrı* anlamına paralel olarak türemiştir.

gelgeç (TS)

“1. Geçici, 2. Hercai.”

Sözcük *gel-* ve *geç-* fiillerinin birleşerek tek bir kavram alanını ifade eden isme dönüşmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu birleşme, tek bir kavram alanında bütüncül bir hareketi ifade ettiği için SFY olarak değerlendirilmektedir. Keza *geçici* anlamı bu şekilde ortaya çıkmıştır.

gelgit (TS)

“1. Boşuna gidip gelme. 2. Ay ve Güneş'in yer yuvarlağı üzerindeki çekim güçleri sebebiyle deniz yüzünde, özellikle ana denizlerde su düzeyinin alçalması, kabarması olayı, metcezir.”

Sözcüğün her iki anlamı da kavramsal olarak tek bir hareketi ifade etmektedir. Bu tek hareket de isimleşerek sözlükselleşme sürecini tamamlamıştır. *Gel-* ve *git-* fiillerinin gerçekleşme tarzlarının *sıklıkla* gerçekleştirilmesi sonucu sözcüğün birinci anlamı ortaya çıkarken ikinci anlamı da benzer şekilde denizdeki suların dalga yapması anlamında geri çekilme ve gelme hareketini ifade etmektedir. İki anlam da “süreklilik” bağlamında ortaklaşmaktadır. Bu süreçler neticesinde sözlükselleşmesi tamamlanan sözcüklerin bazı durumlarda dilde deyimleşmeye uygun yapıya dönüştüğü de görülmektedir. Örneğin, *gelgit* sözcüğü “gelgitler yaşa-” şeklinde dilde kullanılan metaforik bir söylemdir.

***kaçgöç* (TS)**

“*Dinî bir anlayışla Müslüman kadınların erkeklere görünmemeleri, bir arada oturup konuşmaktan kaçınmaları.*”

Görünür olmaktan kaçınmak için *kaç-* ve yer değiştirmek amacıyla kullanılan *göç-* fiillerinin birlikte kullanılmasıyla bütüncül bir hareketi tasvir eden *kaçgöç*, TS’de madde başı hâline gelmiştir.

***kapkaç* (TS)**

“*Kapıp kaçmak yoluyla yapılan bir hırsızlık türü.*”

Aniden, hızlı şekilde yapılan bir hırsızlık türü olan *kapkaç*, kendi içerisinde temelde iki hareket barındırmaktadır. Bunlardan biri *kap-* fiili ile hızlıca gerçekleştirilen harekettir. *Kaç-* fiili de yine hızlı şekilde gerçekleştirilen bir hareketi betimlemektedir. Bu iki fiil, bir araya gelerek oldukça hızlı bir şekilde gerçekleştirilen ve bütüncül olarak tek bir hareket olarak algılanan bir olayı ifade etmektedir. Bu da SFY yapısının işleviyle ortaya çıkmaktadır. Bu SFY daha sonra kalıcı isim hâline gelmiş ve sözlüğün bir üyesi olmuştur. Sözcük aynı zamanda *-A uğra-* ve *yap-* fiilleriyle birleşerek birden fazla bağlamda deyimleşme eğilimindedir.

***kaykay* (TS)**

“*Türlü maddelerden yapılmış, altında tekerlekler bulunan, üzerinde kayılan alet.*”

Altına tekerlek yerleştirilmiş olan ayakkabı türü ile yapılan *kay-* hareketinin ikili yapı ile SFY oluşturduğu ve bu SFY’nin sözlükselleşerek bir nesnenin adı hâline geldiği görülmektedir.

***kazıkazan* (TS)**

“*1. Kart kazındığında aynı tutardan üçünü bir arada bulma esasına dayalı bir tür talih oyunu. 2. Kart kazındığında üzerinde yazılı olan ödülü kazanmaya dayalı bir tür talih oyunu.*”

Kazıma sonucunda uygun şartlar sağlandığında oynayan kişinin *kazanmasını* sağlayan ve bir tür talih oyunu olan *kazıkazan*, iki fiilin birleşiminden isimleşmiştir. Temelde iki hareket olan *kazı-* ve *kazan-*, bütüncül bir bakışla tek hareket gibi algılanmış ve SFY oluşmuştur. SFY ise sözlükselleşme sürecini tamamlamış, isimleşmiştir. Sözcüğün isimleşmiş şekliyle iki hareket çağrışım uyandırır da temelde tek bir hareketi ifade eden kavram ortaya çıkmıştır.

kesyap (TS)

“*Kumaş, tahta vb. malzemelerle yapılan, kâğıt veya kartona yapıştırılan resim, kolaj.*”

Kes- ve *yap-* fiillerinin oluşturduğu SFY, sözlükselleşme süreci neticesinde isimleşmiş ve keserek yapılan bir nesnenin adı hâline gelmiştir.

kesyapıştır (TS)

“*Bilgisayar yazılımlarında seçilen bir metni veya nesneyi bir yerden yok edip başka bir yere taşıma işlemi.*”

Bilgisayar ortamında *kes-* ve *yapıştır-* fiillerinin tek bir kavramı ifade etmesi sonucu SFY oluşmuştur. Daha sonra bu yapının isimleşmesi neticesinde sözcük, sözlüğün bir üyesi hâline gelmiştir. *Kesyapıştır* sözcüğü, olayın tamamını bütüncül bir gözle tek hareketi çağrıştıran anlam alanına sahiptir.

kopyalayapıştır (TS)

“*Bilgisayar yazılımlarında seçilen bir metni veya nesneyi bir yerden kopyalayıp başka bir yerde de bulunmasını sağlama işlemi.*”

Kopyala- ve *yapıştır-* fiillerinde belirtilen hareketler, bilgisayar ortamında bir işin adı hâline gelmiştir. Temelde iki hareket bir hareket gibi algılanarak isimleşmiştir ve SFY burada hareketin bütüncül olarak algılanmasını sağlamıştır.

ödegeç (TS)

“*Belli bir miktara kadar yapılacak ödemelerde imza ve şifre gerektirmeden kartla ödeme yapma işlemi.*”

Ödeyerek geçme işleminin temelinde iki hareket bulunmaktadır. Ancak iki hareket bütüncül olarak kavramsallaşmıştır. Bahsi geçen ödeme sisteminin tamamı tek bir hareketi çağrıştıracak şekilde sözcükselleşmiştir. Dolayısıyla iki hareket tek bir SFY olmuş ve isimleşmiştir. *Öde-* fiilinden sonra gelen *geç-* fiili, ortaya çıkan ismin *hızlı bir şekilde ödeme yapma* yöntemi olduğu anlam alanını ortaya çıkarmıştır.

örtbas (TS)

“Bir durumun, bir olayın duyulmamasını, yayılmamasını sağlayan önlemler almak’ anlamındaki örtbas etmek ve ‘bir durum, bir olay duyulmamak, yayılmamak’ anlamındaki örtbas olmak deyimlerinde geçer.”

Sözcük ört- ve bas- fiillerinin metaforik olarak anlam alanı oluşturup isimleşmesi neticesinde oluşmuştur. Bir durumu saklamak anlamı ört- fiili ile ifade edilirken bas- fiili de ezilerek küçültülmek bağlamında saklamak anlamını destekleyici nitelikte metaforlaşmıştır. Bu iki fiil SFY oluşturmuş ve ortaya makro olay çıkmıştır. Bu makro olay da isimleşmiş ve sözcükselleşmiştir. Buna ek olarak örtbas sözcüğünün et- fiiliyle daha çok kullanıldığı ve ifadenin deyimleşme sürecini de gerçekleştirdiği ayrıca belirtilebilir.

seksek (TS)

“Zemine çeşitli şekiller çizildikten sonra taşları ayakla çizilen bölümler arasında sektirerek oynamaya dayalı bir çocuk oyunu.”

Bir çocuk oyunu adı olan seksek, tekrarlı yapıda sek- fiilinin ikili olarak kullanılması neticesinde birleşik isme dönüşmüştür. Oyunda sek- fiili çok defa yapılsa da bütüncül bir bakışla birden fazla sek- fiili yine tek bir hareketi ifade etmektedir. Diğer bir deyişle seksek sözcüğü her ne kadar iki tane sek- fiili içerse de SFY bağlamında tek bir hareket resmedilmektedir.

sürgit (TS)

“İlelebet.”

Türkçede sürüp git- birleşik yapısıyla benzer anlam alanında olan sürgit anlamsal olarak süreklilik ifade etmektedir. SFY yapısını oluşturan sür- ve git- fiilleri bu anlamın ortaya çıkmasını sağlamış ve sözcük sözlükte madde başı hâline isimleşerek gelmiştir.

tutçek (TS)

“Doğacak çocuğu ana rahminden çekmeye yarayan alet, lavta, forseps.”

Tıp alanında kullanılan bir alet olan tutçek, işe yaradığı alanda tut- ve çek- fiillerinde belirtilen hareketlerin yapılmasını sağlamaktadır. Ancak bütüncül bakışla bu iki hareket tek bir hareket olarak algılanmış ve tutçek isimleşerek sözlükselleşme sürecini tamamlamıştır.

tutkal (TS)

“Deri, kıkırdak vb. hayvansal maddelerden elde edilen, katılaşmış sertleşme özelliğiyle tahta, kâğıt vb. yapıştırılmaya yarayan madde.”

İki ayrı nesneyi ya da birden fazla parçayı birleştirerek tutma görevini yapan ve onun o şekilde kalmasını sağlayan bir nesne olan tutkal, iki ayrı fiil tut- ve kal- fiillerinin oluşturduğu SFY’den isimleşmiş ve sözlüğün bir unsuru hâline gelmiştir.

verkaç (TS)

“Futbol, hentbol ve basketbolda topa sahip oyuncunun yakındaki bir arkadaşına pas verip boş bir alana kaçarak tekrar topu alması.”

Bir spor terimi olan *verkaç* sözcüğünde iki hareket bulunmaktadır. Ancak bu iki hareket tek bir kavramı niteler konuma gelerek SFY’den sözlükselleşme evresine geçmiştir.

vrkaç (TS)

“Birden saldırıp hemen kaybolma.”

Sözcük, *vr-* ve *kaç-* fiillerinin SFY oluşturması neticesinde fiiller kavramı bütüncül olarak ifade eder hâle gelmiş ve isimleşmiştir. Burada iki hareket olan *vr-* ve *kaç-* anlamları çerçevesinde *çabukluk*, *tezlik*, *hızlılık* ifade etmektedir. Bu *çabukluk*, *tezlik* bildirme durumundan dolayı hızla gerçekleşen bir olayın/kavramın ismi hâline gelebilmiştir.

yapboz (TS)

“Kesilmiş resim parçacıklarını birbirine uygun duruma getirerek resmi yeniden oluşturmaya dayanan bir tür çocuk oyunu.”

Bir oyun olan *yapboz* temelde iki harekete dayanmaktadır. Bu hareketlerden birincisi *yapboz*u oluşturan parçaları *bozmak*, ikincisi ise bu parçaları birleştirerek bütünü *yapmak* şeklindedir. Bu iki hareket SFY oluşturarak bütüncül bir kavramın isimleşmesine yol açmış ve sözlükselleşme süreci tamamlanmıştır.

yapsat (TS)

“Bina yapıp satma işi”

Sözcük *yap-* ve *sat-* fiillerinin oluşturduğu SFY’nin kavramın yine bütün olarak algılanması ve kavramsallaşması neticesinde isimleşmiş ve sözlüğün bir unsuru hâline gelmiştir.

yazboz (TS)

“İskambil, okey vb. oyunlarda sonuçların yazıldığı kâğıt.”

Çeşitli oyunlarda sonuçların yazılması için kullanılan *yazboz*, üzerinde *yaz-* ve *boz-* hareketlerinin yapıldığı bir kâğıt türüdür. SFY olarak birinci hareket *yaz-* fiili ile tanımlanmıştır. Ancak *boz-* fiili ise aslında *sil-*, *karala-*, (üzerini) *çiz-* gibi hareketleri kapsayıcı niteliktedir. Bu hareketler bütüncül bir bakışla *yazboz* üzerinde toplanmıştır.

2.1.1.4. [Fiil-Ø+Fiil-EE⁶]^{SFY} → [Bitimli (ve) Bitimli]

Eksiz emir çekimi ile emir eki (EE) olarak çekimlenmiş iki bitimli fiilin birleşmesi neticesinde ortaya çıkan yapı “[Bitimli (ve) Bitimli]” yapısıyla sözlükselleşmiştir. Sözlükselleşen yapının iki cümleden tek bir sözcüğe, isme dönüştüğü görülmektedir.

veryansın (TS)

“Acımadan, hiçbir şey düşünmeden saldırmak, yok etmek, bol bol harcamak veya acımasızca söylemek` anlamlarındaki *veryansın* etmek deyiminde geçer.”

Genellikle *et-* fiiliyle birlikte kullanılan *veryansın* sözcüğü *ver-* ve *yan-* fiillerinin oluşturduğu SFY’den metaforik anlamıyla birlikte isimleşmiştir. Sözcüğün sıfır biçimbirimli fiil ve üçüncü tekil kişi ile emir işlevini üzerine alan *-sIn* ekiyle sözlükselleşerek isim kategorisinde yer aldığı görülmektedir. Sözcük sıklıkla *et-* fiiliyle birlikte kullanılarak deyimleşme eğilimi göstermektedir.

2.1.1.5. [Fiil-ZE-KE+Fiil-GZO⁷]^{SFY} → [Bitimli (ama) Bitimli]

Zaman eki ve kişi eki olarak (KE) çekimi yapılmış bir cümle ile geniş zamanın olumsuzu şeklinde çekimlenmiş başka bir cümlelerin *ama* bağlacı ile bağlanması ile ortaya çıkmış olan yapı, isimleşerek sözlükselleşmiştir. Diğer yapılar “[Bitimli (ve) Bitimli]” yapısına uygunken yalnızca bu sözcük türü “[Bitimli (ama) Bitimli]” yapısına uygundur.

vurdumduymaz (TS)

“Anladığı hâlde anlamamış gibi davranan, umursamaz, aldırmaz, aldırışsız, duygusuz, duvar yüzlü.”

Temelde iki cümle olan “vurdum (ama) duymaz” yapısının sözlükselleşme süreci neticesinde tek bir isme dönüştüğü *vurdumduymaz*, SFY yapısı şeklinde tek bir olayı bütüncül bir bakışla ifade eder niteliktedir.

Sonuç

SFY, tek fiilde birden fazla hareketi karşılayabildiği gibi birden fazla fiilde tek hareketi de karşılayabilmektedir. İki fiilin birlikte tek bir hareketi karşıladığı SFY, konuşur tarafından bütünleşik olarak görülen bir olayın iki fiille daha detaylı anlatılabilesine olanak tanımaktadır.

Türkçe, yeni sözcüklerin oluşturulmasında farklı yöntemlerin uygulanabildiği dillerdendir. Türkçede SFY bu bağlamda da işlev görebilmektedir. Türkçede SFY’nin dil içindeki görevlerinden biri de bunlardan bazılarının sözlükselleşme sürecinde etkin

⁶ Bu emir ekinde kişi işlevi de vardır.

⁷ Bu ek aynı zamanda teklik 3. kişiyi de ifade eder.

bir işlev üstlenmesidir. Bahsi geçen yapıların sözlükselleşme sürecine yatkınlığı, kalıplaşmaya ve tür değiştirmeye uygun bir yapıda olması, bazı SFY'nin işlev değişimi sonucu birleşik isimler yapmasını sağlamaktadır.

Türkçe Sözlük'ten tespit edilen ve yukarıda yer alan SFY'nin farklı biçimlerde gruplaştığı görülmektedir. Bu grupların biçimsel sınıflandırması şu şekildedir:

- [Fiil-İSK+Fiil-İSK]^{SFY}
- [Fiil-ZE+Fiil-ZE]^{SFY}
- [Fiil-Ø+Fiil-Ø]^{SFY}
- [Fiil-Ø+Fiil-EE]^{SFY}
- [Fiil-ZE-KE+Fiil-GZO]^{SFY}

Bu sınıflandırmalar içerisinde [Fiil-Ø+Fiil-Ø]^{SFY} yapısının en çok sözcük sayısına sahip olduğu görülmektedir. Bu açıdan eksiz fiil yapılarının Türkçede sözlükselleşme bağlamında diğer türlere göre daha işlevsel olduğu söylenebilir. Bununla birlikte beş yapıdan dört tanesi [Bitimli (ve) Bitimli] yapısına uygunken yalnız bir tanesi [Bitimli (ama) Bitimli] yapısına uygundur. Bu durum [Bitimli (ve) Bitimli] yapısının sözlükselleşme sürecinde daha işlevsel olduğunu göstermektedir. Hiçbir yapının *bitimsiz* olmaması da dikkat çeken bir diğer husus olarak görülmektedir. Dünyadaki diğer dillerde de SFY'lerin bitimli olmasının bir ölçüt olduğu göz önüne alınırsa Türkçenin de bu ölçüte uygun olduğu belirtilebilir.

SFY'nin işlev değişimi sonucu birleşik isim oluşturması neticesinde ortaya çıkan *biçerdöver, çekyat, kapkaç, tutkal* vb. sözcükler içinde birden fazla hareket ya da olay barındırmaktadır. Ancak bu birden fazla hareket ya da olay bütüncül bakışla bir hareket/olay gibi kavramsallaşmıştır. Yine SFY yapısından isimleşerek sözlükselleşen sözcüklerden bazıları iki fiilin ifade ettiği anlamı doğrudan yansıtırken bazıları ise metaforik anlam (*oldubitti, örtbas, veryansın* vd.) ifade etmektedir. Bu husus SFY'nin metaforik yapıya da dönüşebileceğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Birleşik isme dönüşen SFY'nin özelliklerinden bir diğeri de birleşen fiil yapılarının anlam alanlarının birleşik isimde de hissedilebilir olmasıdır. Örneğin, *kap-* ve *kaç-* fiilleri anlam alanı olarak *hızlılık, tezlik, çabuk gerçekleşme* içermektedir. Bu sözcüklerin birleşiminden oluşan *kapkaç* sözcüğü de yine anlam alanı olarak *hızlılık, tezlik, çabukluk* ile ilgilidir.

SFY'nin Türkçede çok sayıda rolünün olduğu, sözlükte yer almasa da gündelik hayatta kullanılan, Anadolu ağızlarında yer alan benzer yapıda çok sayıda sözcüğün olduğu söylenebilir. SFY, dilin dinamik, değişken yapısında yer alarak birden fazla olayı tek bir sözcükte toplayıp isimleştirme kabiliyeti olan kullanışlı dil içi araçlar olarak kullanılmaktadır. SFY, Türkçenin evrende gerçekleşen hareketleri ifade

edebilme kabiliyetine önemli derecede esneklik kazandırdığı gibi bu hareketler sözlükselleşme süreci neticesinde isimleşmekte ve bu birleşik isim biçimli yapılar da birçok somut ya da soyut kavramı ifade edebilir mahiyette olabilmektedir.

Kısaltmalar

DS: Derleme Sözlüğü

EE: Emir Eki

GZO: Geniş Zamanın Olumsuzu

İSK: İstek Kipi Eki

KE: Kişi Eki

SFY: Seri Fiil Yapıları

TS: Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (2019)

TUD: Türkçe Ulusal Derlemi

ZE: Zaman Eki

Ø: Sıfır Biçimbirim

Kaynakça

- Aikhenvald, A. Y. (2006). Serial verb constructions in typological perspective. Aikhenvald, Alexandra & Dixon, Robert (Ed.), *Serial Verb Constructions: A Crosslinguistic Typology* (s. 1-68). Oxford University Press.
- Aikhenvald, A. Y. (2017). Serial verb constructions in Amazonian languages. *Italo-Americana* (s. 1-32).
- Aikhenvald, A. Y. (2018). *Serial verbs*. Oxford University Press.
- Akalın, Ş. H. (2014). Türkçede eksilteli yapıdan sözlükselleşme. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 31(2), 13-29.
- Aksan, Y., & Aksan, M. (2005). Birleşik eylemler, sıralı eylemler ve görünüş. Sarı M.-Nas H. (Ed.) *Proceedings of the XIX. National Linguistics Conference* (s. 398-413). Elif Printing House.
- Arcodia, G. F., & Sarı, İ. (2018). Towards a typology of coordinating compounds in Turkish. *Folia Linguistica*, 52(2), 319-349.
- Aydemir, İ. A. (2019). Çağdaş Türk dillerinde sıralı fiil yapıları. Ağca, Ferruh-Koç, Adem (Ed.) *X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı*. (s. 155-163). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Bacanlı, E. (2013). Güney Sibirya Türk dillerinde birleşik fiillerle ilgili teorik sorunlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(24), 27-33.
- Baker, M. C. (1989). Object sharing and projection in serial verb constructions. *Linguistic Inquiry*, 20, 513-553.
- Bisang, W. (2009). Serial verb constructions. *Language and Linguistics Compass*. III/3, 792-814.
- Blank, A. (2001). Pathways of lexicalization. Haspelmath, Martin (Ed.), *Language typology and universals*. (s. 1596-1608). De Gruyter.
- Bozkurt, F. (2017). *Sözlükselleşme: genel sözlükler için sözlük birim seçimi*. Kesit Yayınları.
- Brinton, L., & Traugott, E. C. (2005). *Lexicalization and language change*. Cambridge University Press.
- Christaller, J. G. (1875). *A Grammar of the asante and fante language called tshi[chwee, twi] based on the akuapem dialect with reference to the other (akan and fante) dialects*. Basel Evangelical Mission Society.

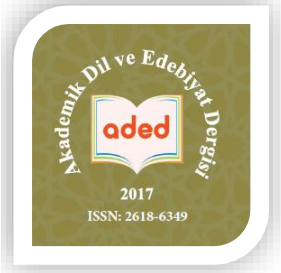
- Csató, E. A. (2001). Turkic double verbs in typological perspective. Ebert K. H. – Zuniga F. (Ed.), *Aktionsart and aspectotemporality in non-european languages* (s. 175-187). ASAS-Verlag.
- Demir, N. (1993). *Postverbien im türkeittürkischen unter besonderer berücksichtigung eines südanatlichen dorfdialekts*. Otto Harrassowitz
- Demircan, Ö. (2010). -CI eki bir niteleyici türetir, adlaştırmaz. *Türk dili dergisi*. 139: 90-113.
- Demirci, K. (2014). *Türkoloji için dilbilim: konular, kavramlar, teoriler*. Anı Yayınları.
- Dixon, R. M. W. (2006). Serial verb constructions: conspectus and coda. Aikhenvald A. Y. – Dixon R. M. W. (Ed.), *Serial verb constructions a cross-linguistic typology* (s. 338-350). Oxford University Press.
- Durie, M. (1997). Grammatical sructures in verb serialization. Alsina Alex - Bresnan Joan - Sells Peter (Ed.), *Complex predicates* (s. 289-354). Cslı Publications.
- Durmuş, O. (2012). {-y)ArAK} zarf-fiil ekinin kökeni üzerine. *Türkbilig türkoloji araştırmaları dergisi*, 23, 19-60.
- Eker, S. (2015). *Çağdaş Türk dili*. Grafiker Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (1984). *Kutadgu Bilig grameri-fiil*. Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Erdem Uçar, F. M. (2017). Çağatay Türkçesinde sıfır biçimbirim. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 7(2), 82-101.
- Gemalmaz, E. (2010). STT'nde işaretiz (*./ø./*) görev öğeleri üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü dergisi*, (6), 1-5.
- Grashchenkov, P., & Markman, V. (2011). Serial verb ditransitives in Turkic. Simpson, Andrew (Ed.), *Proceedings of working on Altaic formal linguistics 7* (s. 79-90). MIT Working Papers in Linguistics.
- Günay, D. (2007). *Sözcükbilime giriş*. Multilingual Yayınları.
- Güzelşen, M. R., Rifat, S., Tekgül, D., Koş, A. (2010). *Göstergebilim, dilbilim ve çeviribilim terimleri sözlüğü*. Sel Yayıncılık.
- Harley, T. A. (2005). *The psychology of language*. Psychology Press.
- Hirik, E. (2019). Seri fiil yapıları ve Türkçe. *Karadeniz araştırmaları*, XVI/61, 120-141.
- Huddleston, R., & Pullum, G. K. (2002) *The Cambridge grammar of the english language*. Cambridge University Press.
- Karaağaç, G. (2013). *Dil bilimi terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Lehmann, C. (1989). Grammatikalisierung und Lexikalisierung. *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* (ZPSK), 42 (1), 11-19.
- Lehmann, C. (2002). New reflections on grammaticalization and lexicalization. Wischer, Ilse-Diewald, Gabriele (Ed.), *New reflections on grammaticalization*. (s. 1-19). John Benjamins.
- Lord, C. (1975). Igbo verb compounds and the lexicon. *Studies in African Linguistics*, 61, 23-48.
- Lovestrand, J. (2017). An overview of the literature on serial verb constructions. https://www.academia.edu/31061255/DRAFT_
- Lovestrand, J. (2018). *Serial verb constructions in Barayin: typology, description and lexical-functional grammar*. Oxford University.
- Marchand H. (1969). The categories and types of present-day English word-formation: A synchronic-diachronic approach. *Handbücher für das Stadium der Anglistik*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Öner, M. (2011). Kırım-Tatar Türkçesinde sıfır morfem. *Türkçe yazıları*, (s. 231-235) Kesit Yayınları.
- Riis, H. N. (1853). *Elemente des akwapim-dialects der odschi-sprache, enthaltend grammatische grundzüge und wörtersammlung nebst sammlung von sprüchwörtern der eingeborenen*. Bahnmaier.
- Sarı, İ. (2015). *Türkçede ekleme dışı sözcük yapımı ve sözlükselleşme*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sarı, İ. (2016). Türkiye Türkçesinde birleşik sözcüklerin merkezlik odağında sınıflandırılması. *Dil araştırmaları*, 18, 199-217.
- Sebba, M. (1987). *The Syntax of serial verbs: an investigation into serialization in sranan and other languages*. John Benjamins.
- Stewart, J. (1963). Some Restrictions on objects in Twi. *Journal of African Languages*, II/2, 145-149.
- Tallerman, M. (2014). *Understanding syntax*. Routledge.
- Türk Dil Kurumu (1993) Yayın. Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğü C. I-12.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Yayın. *Güncel Türkçe sözlük*. Erişim tarihi: Ocak 15, 2021, <https://sozluk.gov.tr>
- Uzun, N. E. (2006). *Biçimbilim: temel kavramlar*. Papatya Eğitim Yayıncılık.
- Üstünova, K. (2008). *Türkiye Türkçesi ad işletimi (biçim bilgisi)*. Kesit Yayınları.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. Multilingual Yayınları.

Westermann, D. (1907). *Grammatik der Ewe-Sprache*. Dietrich Reimer.

Zimmermann, J. (1858). *A Grammatical Sketch of the Akra or Gā-Language, with Some Specimens of It from the Mouth of the Natives and a Vocabulary of the Same, with an Appendix on the Adanme Dialect. 1*. J.F. Steinkopf for the Basel Missionary Society.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

İsmail YILDIRIM

Doç. Dr., Kayseri Üniversitesi /
Türkiye
ismailyildirim@gmail.com

Mehmet Yunus YAZICI

Arş. Gör. Dr., Bartın Üniversitesi /
Türkiye
mehmetyunusyazici@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-5426-224X>
<https://orcid.org/0000-0003-3817-931X>

Nevbahârında Göğekini Biçen Bir Şair: Mehmed Emîn Bey ve Şiirleri

*A Poet Mowing Green Crops in His Spring: Mehmed
Emîn Bey and His Poems*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 28.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 06.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

YILDIRIM, İ. ve YAZICI, M. Y. (2021). Nevbahârında Göğekini Biçen Bir Şair: Mehmed Emîn Bey ve Şiirleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 716-752. <https://doi.org/10.34083/akaded.944411>

YILDIRIM, İ. ve YAZICI, M. Y. (2021). A Poet Mowing Green Crops in His Spring: Mehmed Emîn Bey and His Poems. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 716-752. <https://doi.org/10.34083/akaded.944411>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

1862 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Mehmed Emîn Bey, devletin çeşitli kademelerinde memurluk yapmış, vazifeleri esnasında edebiyat ve sanatla ilgilenmekten de geri kalmamıştır. Zira onun manzum ve mensur tarzda kaleme aldığı yazılar, 1884 senesinde vefat eden müellifin yirmi iki senelik kısa ömrünü verimli bir şekilde geçirmiş bir şahsiyet olduğunu işaret etmektedir. Yazımıza kaynak teşkil eden manzumelerinde şair, "Aşkî" ve "Hümâyî" mahlaslarını kullanmış fakat bu şiirleri sağlığında bir araya getirememiştir. Şiirler, Muallim Nâcî'nin teşvikleriyle şairin kardeşi Mehmed Ali Bey tarafından bir araya getirilerek 1884 yılında *Nevbahârım* adı altında İstanbul'da basılmıştır. Eserde yer alan şiirlerin ekseriyetini gazeller oluşturmaktadır. Bu gazeller, şairin ölümünden sonra Manastırlı Rızâ Nûrî tarafından *Tahmîsât-ı Nevbahârım* adlı eserde tahmis edilerek yayınlanmıştır. Emîn Bey'in genç yaşta ölümü edebiyat mahfillerinde üzüntüyle karşılanmış, cenaze merasimi ve ardından kaleme alınan övgü dolu yazılar *Nevbahârım*'ın giriş kısmına eklenmiştir. Makalede, Mehmed Emîn Bey'in hayatı ve *Nevbahârım*'ın muhtevası üzerinden edebî kimliği değerlendirilerek bu eserde kayıtlı şiirlerin çeviri yazılı metinleri verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mehmed Emîn Bey, Nevbahârım, Gazel, Muallim Nâcî

Abstract

*Mehmed Emîn Bey, born in Istanbul in 1862, worked as a civil servant in various levels of the state and did not fail to deal with literature and art during his service. His writings both in verse and prose indicate that the author, who died in 1884, was an individual who spent his short life of twenty two years efficientl. The poet used the pseudonyms "Aşkî" and "Hümâyî" in his poems that constitute the source for this paper, yet could not bring these poems together in his lifetime. With the encouragement of Muallim Nâcî, the poems were compiled by the poet's brother, Mehmed Ali Bey, and published in Istanbul in 1884 under the name of *Nevbahârım* (My Spring). The majority of the poems in the work consist of ghazals. These ghazals were converted into the form of tahmis and published by Manastırlı Rızâ Nûrî in his work named *Tahmîsât-ı Nevbahârım* after the death of the poet. The demise of Emîn Bey at a young age was greeted with sorrow in the literary circles, and eulogistic texts written for and after his funeral ceremony were appended to the introduction of *Nevbahârım*. In this paper, Mehmed Emîn Bey's life and his literary personality will be evaluated through the content of *Nevbahârım*, and the transcriptions of the poems recorded in that work will be provided.*

Keywords: Mehmed Emîn Bey, Nevbahârım, Ghazal, Muallim Nâcî

Giriş

Yaşamın ölüme doğru olması ve bu olgunun kişinin idrakinde bulunması insanın ömrü boyunca tüm eylemlerine bir gerilim yükler. Başka bir deyişle yaşam ölümle nihayete erecek bir süreçtir. Bunun farkında olan insan ise ölümün soğuk yüzüne rağmen hayatını sürdürür. Ölüm ile yaşam arasındaki bu gerilimden neşet eden yük; insanı sanat, edebiyat gibi “güzel” olarak nitelendirilen üretime iter. Mezkûr üretimler, insandaki gerilimin izlerini, etkilerini, yaşanmışlıklarını taşır. Şiir de dil üzerinden üretilmiştir ve dilin en üst estetik formunu oluşturmuştur. Bu bağlamda sanat ve edebiyat eserlerinde ölüm en dikkat çekici temalardan birini teşkil etmektedir. Çünkü ölüm, gerilimin içerisindeki insanın bir cenahında onu kendisine doğru çeken bir unsurdur. Bu çekimde olmak, insanın kendisi için bir yükken kişinin ölümünü temaşa ettiği insanlar için ayrı bir yükür. Bu sebeple âşına olunan bir kişinin yaşamının nihayeti, geride kalanlar adına trajedir ve her ölüm için “erken ölüm” denilebilir. Ölüm trajik, genç yaşta gelen ölüm daha trajiktir. Buna rağmen ölümü bazen “Her canlı doğar, yaşar, ölü.” şeklinde sıradanlaştırırız. Bazen de ailemizden, sevdiklerimizden, dostlarımızdan, vatanımızdan ayırdığı için görmezden gelerek kendimize yaklaştırmayız. Oysa Kur’ân-ı Kerîm’de “Küllü nefsin zâikatü’l-mevt” yani “Her nefis ölümü tadacaktır.” ifadesi kullanılmaktadır (Aydın, 2013).

Klasik Türk edebiyatında özellikle mutasavvîf şairler ölümün bu elim yönünü örtmüş ve bu olguyu bir vuslat olarak görmüşlerdir. Bunun sebebi tasavvufî anlayışın dünyayı bir isim değil bir sıfat olarak kendisine konu etmiş olmasıdır.¹ Dünya; aşağı, bayağı, değersiz olarak görülmüş “denî dünyâ, dünyâ-yı denî, dünyâ-yı dún, dünyâ-yı denî-perver” gibi sıfat ve terkiplerle anılmıştır. Diğer yandan “dünya” ismi, Hak’tan meşgul eden şeyler için kullanılmıştır. Dünyanın; devamı olmayan, sonlu lezzetlerin bulunduğu mekân olarak konumlandırılması, mutasavvîf şairlerin dünya hayatının sonlanmasına olumlu bir şekilde bakmalarına sebebiyet vermiştir. “Çünkü ölüm bir yok oluş değil, insanın aslına rücûu, Allah’a kavuşması, gerçek hayatı ve ebediliği kazanması olarak nitelendirilmektedir. Bu nedenledir ki mutasavvîf şair, ölüme kara gözlerle bakmaz. Onun için ölüm, dünyada iken gurbette olan insanın asıl vatanına dönüşü veya sevgiliye kavuşulan bir ‘şeb-i arûs’tur” (Yeniterzi, 1999). “Her ölüm erkendir, her ölüm zamansızdır!” ancak genç insanların ölümü ayrı bir zamansız ve ayrı bir erkendir. Genç ölümün yüreklerde meydana getirdiği yangın ayrı bir büyük, gönüllerde açtığı yara ayrı bir derindir. Bu yarayı Yûnus Emre, erken

¹ Bu konu hakkında şu kaynaklara bakılabilir: (Kaplan, 2012; Yazar, 2013; Durmuş, 2012)

yaşta hayatını kaybedenler için “gök ekini biçmiş gibi” şeklinde tasvir etmektedir. Şairin içini yakan, özünü göyündüren yiğitlerin erken yaşta ölmeleridir:

Bu dünyâda bir nesneye yanar içim, göynür özüm
Yiğit iken ölenlere, gök ekini biçmiş gibi (Tatcı, 2012)

Mehmed Emîn Bey de henüz yirmi iki yaşında iken dünyaya gözlerini kapamıştır. Kısa ömründe uzun sayılabilecek bir memuriyet görevi ifa etmiş ve edebiyat meclislerinde erken yaşta tanınmıştır. Hümâyî ve Aşkî mahlaslarıyla klasik üslûpta birçok şiir yazan, devamlı ümit ve korku arasında olduğunu hissettiren bir dille nesirler kaleme alan Mehmed Emin Bey’in ölümü, edebiyat camiasında büyük bir üzüntü meydana getirmiştir. Muallim Nâcî, Mehmed Emin Bey’in ölümünden sonra onun eserlerini bir nev’i mecmua niteliği taşıyan *Nevbahârım* isimli eserde toplamış, bu eseri adeta yaşayan bir varlık hazinesi olarak görmüştür. Nâcî, *Nevbahârım*’ı Emîn’in “ömr-i sânisî” olarak nitelemiş ve şairin adının bu eserle bâkî kalacağını yazdığı takrizde dile getirmiştir:

“Henüz yirmi, yirmi bir yaşlarında iken terk-i hayât etmiş bir ‘Osmânî gencinin ‘ömr-i sânisidir. Şâyân-ı ihtirâmdır. Hacmi küçük ise, ifâ edeceği hizmet büyüktür. ‘Emîn’ nâmı bununla bekâ bulacak, edeb-i ‘Osmânî bâkî oldukça genç şâ’ir unutulmayacak.” (Mehmed Emîn Bey, 1301). Yine Muallim Nâcî, Mehmed Emîn Bey’in ölümü üzerine yazdığı “Âlem-i Edebiyyâtımızda Bir Mahzûniyyet” adlı yazısına “Bir sâhib-i hüner kantara-i dünyâdan güzer ettiği zamân bütün ‘âlem-i insâniyyet mahzûn olur.” (Mehmed Emîn Bey, 1301) cümlesi ile başlayarak bir şairin vefat ettiğinde en çok şairlerin teessür içerisinde olacağını dile getirmiştir. Emîn’in kısa ömrüne sığdırdığı şiirleri ve vefatından sonra yazılanlar dönemin edebî ve entelektüel muhitini anlamaya katkı sağlayacaktır.

Mehmed Emîn Bey’in Hayatı

Mehmed Emîn Bey’in hayatı hakkındaki detaylı bilgiler devlet arşivlerindeki kayıtlarda, İbnülemin’in *Son Asır Türk Şairleri* adlı eserinde ve ölümünden sonra yazılarının toplandığı *Nevbahârım* isimli eserde yer almaktadır. Arşiv kayıtlarına göre



Mehmed Emîn Bey,² Nâfia Mektupçusu İbrahim Tevfik Bey'in oğludur. Hicrî 1279 (1862) senesinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Kapudan Paşa Mekteb-i İbtidâiyyesi'nde ilköğrenimini tamamladıktan sonra Mahmûd Paşa Mekteb-i Rüşdiyyesi'nde öğrenimine devam etmiştir. Burada Arapça dilbilgisinden *İzhâr* adlı esere kadar okumuştur. Farsçayı ise *Gülistân* isimli esere dek tedris etmiştir. Bu okulda öğrenimini tamamladıktan sonra bir müddet Mekteb-i Sultânî'de ders görmüştür. Hemen ardından Bâb-ı Vâlâ-yı Ser-Askerî idaresinde bulunan Menşe-i Küttâb'a girerek burada; coğrafya, inşâ, tarih ve hesap dersleri almıştır. Hicrî 1294 senesinin Ramazan ayında (1877 Eylül/Ekim) Nâfia Nezâret-i Celilesi Mektupçu Odası'nda işe başlamıştır. Bundan dört sene sonra ise Turuk-ı Maâbir İdaresi Tahrîrat Kalemi'ne memur olarak atanmıştır.³ Bunun dışında Medrese-i Hayriyye'de kitabet muallimliği görevini üstlenmiştir (Özgül, 2000). Arşiv kayıtlarına göre 1301 senesinin Receb ayının yirmi sekizinci günü, İbnülemin'e göre (Özgül, 2000) yirmi dokuzuncu günü Pazar gecesinde (25 Mayıs 1884) hunnaktan muztarip olarak vefat etmiştir. İbnülemin büyük ihtimalle bu tarihi Muallim Nâcî'nin önce *Tercümân-ı Hakikat* daha sonra ise *Nevbahârım*'in giriş kısmında yayınlanan yazıdan tahriç etmiştir (Mehmed Emîn Bey, 1301). Eyüp Kabristanına defnedilmiştir.⁴ Cenazesine Mekteb-i Hayriyye'deki öğrenciler ve hocalar iştirak etmişlerdir. Nâcî, Emîn Bey'in tabutunun ağlamaklı bir şekilde öğrencileri tarafından Unkapanı'na kadar taşınmasını edebî bir şekilde dile getirmiştir. Defin sırasında öğrencileri, Kur'ân tilaveti ifa etmişlerdir. Hoca Ali Efendi ise şâirâne denilebilecek bir dua yapmıştır (Mehmed Emîn Bey, 1301). Emîn Bey'in Mekteb-i Hayriyye'den mesâi arkadaşı, "Hamdî" mahlasıyla şiirler yazan Ahmed Hamdî Bey (ö. 1917) şairin vefatına şu tarihi söylemiştir.⁵

"Dedi pâ-bestegân-ı dâm-ı kesret böyle târihin
Hümâyî âsmân-ı vasla doğru kıldı bak pervâz"⁶

Muallim Nâcî, Mehmed Emîn Bey'in ölümü üzerine *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde bir yazı kaleme almıştır. "Âlem-i Edebiyyâtımızda Bir Mahzûniyet" ismini taşıyan ve *Nevbahârım*'a da alınan yazıda Nâcî, şairin vefatından duyduğu hüznü bir manzûme ile dile getirmiştir. Söz konusu şiir Mehmed Emîn'in şairliğini övmekle birlikte ona bir dua niteliğindedir:

² Fotoğraf, Mehmed Emîn Bey'e aittir. Bkz. (İsmail Hakkı, 1311)

³ Bkz. Devlet Arşivleri Başkanlığı, *DH.SAİD*, 5/953, 1863 Tarihli Belge.

⁴ Bkz. Devlet Arşivleri Başkanlığı, *DH.SAİD*, 5/953, 1863 Tarihli Belge; Özgül, 2000.

⁵ Ahmed Hamdî Bey için bkz. Arslan, M. (2014, Ekim 9) *Hamdî, Ahmed Hamdî Bey, İstanbullu*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hamdi-ahmed-hamdi-bey-istanbullu>.

⁶ Tarih manzûmesinin tamamı için bkz. (Mehmed Emîn Bey, 1301)

“Şî’rin gibi âlî idin ey fahr-i edîbân
 Cennetde de şâ’irler ile gurfe-nişîn ol
 Dünyâda edeb nâmını andıkça lisânlar
 Ta’zîm ile tekrâr olunur nâmın emîn ol”
 “Sana îmânla vâsıl oldu Emîn
 Onu yâ Rab muazzez it, âmîn” (Özgül, 2000)

Mehmed Emîn, Aşkî ve Hümâyî mahlaslarını şiirlerinde kullanmıştır. Ali Rûhî Bey (ö. 1890) ve Mehmed Emîn Bey iki yakın arkadaştır. Hattâ ilk olarak Aşkî mahlasını kullanan şaire Hümâyî mahlasını kendi gibi bir şair olan Rûhî Bey vermiştir.⁷ Emîn’in vefatı Rûhî Bey’i derinden etkilemiştir. Duyduğu üzüntüyle ağlayarak bir kıt’a yazmıştır. Muallim Nâcî bu kıt’a için Emîn’in mezar taşına yazılsa yakışır diyerek mezkûr şiiri övmüştür:

“Avâlimden edip kat’-ı ta’alluk
 Çek ‘id-i bezm-i Rabbü’l-âlemîne
 Emîn’in etdi rûhu ‘arşa pervaz
 Bu ‘âlem tengdir rûhü’l-emîne” (Özgül, 2000)

Nevbahârım

Nevbahârım, Muallim Nâcî’nin *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde yazmış olduğu bir yazı ve mersiye vesilesiyle vücuda getirilmiştir. Söz konusu yazı üzerine Mehmed Emîn’in kardeşi Mehmed Ali Bey⁸ bu çağrıya kulak vererek eseri bastırmıştır. *Nevbahârım*’ın kapağında “Nâfia Nezâreti Mektupçusu Esbak İbrâhîm Tevfik Bey’in Mahdûmu Mehmed Emîn Bey Merhûmun Âsâr-ı Müntehibesini Hâvîdir” ibaresi yer almaktadır. Hemen altında ise “Sâhibi: Emîn’in Birâderi Mehmed Ali” kaydı bulunmaktadır. Muallim Nâcî’den esere isim verilmesi istenmiş o da *Nevbahârım* ismini uygun bulmuştur (Mehmed Emîn Bey, 1301).

Eser, Emîn Bey’in şiir, nesir ve çevirilerinin yanı sıra vefeyât hüviyetinde yazılan bazı yazıları da ihtiva etmektedir. “Mukaddime” başlığında Muallim Nâcî, Emîn Bey’den ve şairliğinden övgü ile söz etmiştir. Mukaddimenin ardından daha önce *Tercümân-ı Hakikat*’te yayınlanan “Âlem-i Edebiyyâtımızda Bir Mahzûniyyet” başlıklı yazı yine Muallim Nâcî

⁷ Şairin “Hümâyî” mahlasını almasıyla ilgili Muallim Nâcî’ye gönderdiği mektup için bkz. (İsmail Hakkı, 1311)

⁸ Mehmed Ali Bey’in hayatı için bkz. Devlet Arşivleri Başkanlığı, *DH.SAİD*, 5/937, 1859 Tarihli Belge.

tarafından kaleme alınmıştır. Anılan yazı Emîn Bey'in ölümü üzerine yayınlanmıştır. Emîn'in vefatı dolayısı ile Nâcî ve diğer şairler tarafından yazılan şiirler de bu kısımda yer almaktadır. Bu bölümün ardından yine aynı gazetede yayınlanan ve Mehmed Emîn'in kardeşi Mehmed Ali Bey tarafından kaleme alınan yazı mevcuttur. Bu yazı, Muallim Nâcî'nin takrizine bir teşekkür mahiyetinde gazeteye gönderilmiştir. Bir sonraki iki paragraflık küçük kısım yine aynı gazetede vefa kabîlinden bir nottur. Emîn'in eserlerinin basımı ile ilgili şu ibareler yer almaktadır: “Merhûmun âsârı matba‘amızda irsâl buyurulur ise nezâretiniz tahtında olarak tab‘ u neşriyle incâz ve addetmemiz tabî‘idir. Cenâb-ı Hak şâ‘ire kerîmâne tecellî ve akrabâsıyla muhibbânını mütesellî buyursun!” Bu ifadelerden sonra *Tercümân-ı Hakikat*'te yayınlanmış “Ali Rûhî Bey'de Şiddet-i Te'essür” başlıklı makale gelmektedir. Nâcî'nin yazısında yer alan ve Rûhî Bey'in kaleme aldığı mersiye'nin yankıları, Rûhî Bey'in üzüntüsünü ve Rûhî ile Emîn'in arkadaşlıkları hakkında yazılmıştır. Bu yazı ile birlikte Emîn Bey hakkında yazılanlar sona ermiştir (Mehmed Emîn Bey, 1301).

Emîn'in eserleri on beşinci sayfadan itibaren “Âsâr-ı Emîn” başlığıyla başlamaktadır. “Rebî” başlığıyla yer alan ilk parça baharı tasvir eden bir nesir örneğidir. Emîn bu yazısında Arapça, Farsça terkipleri sıkça kullanmış, sanatlı uzun cümleler kurarak âyet iktibasında bulunmuştur: “Ba‘zı kûhsârın zirvelerinde bulunan hatt-ı taksîmlerinden bi'l-müfâraka her biri bir sadâ-yı dehşet-peymâ ile menba‘-i zâtîleri semtine revân olan miyâh-ı lezîze ırmaklarının sûret-i seylânı ve gûyâ cânlı ve zevîl-‘ukûldenmiş gibi melce’ ü penâhı olan menba‘-i kadîmini unutmuyarak doğruca o tarâfdan cereyânî bir zât-ı umûr-dîde ve germ ü serd-i çeşîde vü keşîdeyi ne derecelerde üftâde-i hayret ve nazar-ı im‘ânına çarparak *ve hüve ‘alâ külli şey'in kadîr*⁹ sırrını tekrâr tekrâr okumaya mecbûr eyler.” (Mehmed Emîn Bey, 1301). Emîn bu yazıyı henüz on sekiz yaşındayken hicrî 25 Rebiülâhîr 1297'de (6 Nisan 1880) kaleme almıştır. Genç yaşına rağmen dile olan hâkimiyeti ve nesrinin dönemine nazaran ağıdalı yapısı dikkat çekmektedir (Mehmed Emîn Bey, 1301). Bir sonraki yazının ismi “Nevha-i Yetîmâne” ismini taşımaktadır. Bir önceki nesre nispetle bu yazıda Emîn daha sade bir dil kullanmıştır. Tahkiyevî bir üslûpla yazılan yazıya müellif, kasvetli rûh hâlini anlatarak başlamıştır. Seher vaktinde içine gelen elem ve sıkıntılar içerisinde kendisini Eyüp semtine atmış ve burada önce babasının daha sonra annesinin mezarını ziyaret etmiştir. Burada mezar taşına ağlayıp feryatlar eden bir çocuk görmüş ve çocuğun oldukça edebî ve hüzünlü bir şekilde

⁹ “O, her şeye hakkıyla gücü yetendir.” anlamına gelen bu ibare, Mülk Süresi'nin 1. âyetinden alıntılanmıştır.

söyledikleri Emîn'i derinden etkileyerek kendi derdini unutturmuştur. Bu hikâyede çocuğun söyledikleri bir tiradı andırır şekilde oldukça uzun ve kurmaca olduğu hissedilir bir üslûpla resmedilmiştir. Emîn, bu sahneye tanıklık ettikten sonra evine döner ancak huzursuz olur, uyuyamaz ve hikâye burada sonlanır. Teması baştan sona kadar ölüm olan bu hikâyenin Emîn'in ölümle ilişkisini göstermesi açısından önemlidir. Hattâ müellif, hikâyenin başında iç sıkıntısından intiharın eşiğine geldiğini de ifade etmektedir. Anılan hikâyenin neşredilme tarihi 2 Ağustos 1881'dir (Mehmed Emîn Bey, 1301). Bu yazının ardından "Efendimiz Hazretleri" adlı bir bölüm gelmektedir ki bir eleştiriye cevap niteliğindedir. Bundan sonraki düz yazıları ise çeşitli küçük tercümelemleri teşkil etmektedir (Mehmed Emîn Bey, 1301).

Nevbahârım'da ilerleyen kısımlarda çeviri yazılı metinleri de verilecek olan 27 adet manzûme yer almaktadır. Bu manzûmelerden ikisi kıt'a, ikisi müseddes, biri muhammes, biri mesnevî, yirmi biri ise gazel nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Manzûmelerin şekli bilgilerini içeren tablo şu şekildedir:

Sayfa(lar)	Nazım Şekli	Vezni	Başlık	Beyit/Bend Sayısı
5	Kıt'a	fe'îlâtün mefâ'ilün fe'îlün	-	2
46-48	Müseddes	mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün	Manzûme	5
49-55	Müseddes	mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün	Mersiye	20
56-58	Kıt'a-i Kebîre	müstefîlâtün müstefîlâtün	Beytül-hazen	22
59	Muhammes	mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün	Tazmîn	2
60	Mesnevî	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Resm Talebi Hakkında	8
61-79	Gazel	mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün (1) ¹⁰	Gazeliyyât ¹¹	21 adet
		fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün (2-4-5-6-7-8-9-11-12-13-17-18-21)		

¹⁰ Parantez içindeki rakamlar, ilgili gazelin eserdeki sıra numarasını göstermektedir.

¹¹ *Nevbahârım*'da sırasıyla 3, 4, 5, 6 ve 12. gazellerin başında "Nazîre" başlığı bulunmaktadır. Bu gazeller Muallim Nâcî'ye naziredir. Yine 18. gazelin matla beytinden hemen önce "Gazel" başlığı kullanılmış, dipnota "Merhûmun âvân-ı sabâvetinde söylediği âsârındandır." kaydı düşürülmüştür. 22 yaşında vefat ettiğini bildiğimiz Emîn Bey'in bu gazeli, anlaşılan daha erken yaşlarda kaleme alınmış olmalıdır. Zira şair söz konusu gazelinde "Hümâyî, Aşkî" mahlasını kullanmamış, isminden hareketle son beyitte mahlasını "Emînâ" olarak ifade etmiştir (Mehmed Emîn Bey, 1301).

		mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün (3-15-16)		
		mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün (10)		
		fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün (14-19-20)		

Tablo 1. *Nevbahârım*'daki Şiirlerin Tertip Şekli

Emîn'in şiirleri -girişteki iki beyitlik kıt'a hâriç tutulursa- "Manzûme" başlığıyla başlar. Bu şiirde dönemin sultanına övgüler mevcuttur. Emîn Bey kısa ömründe üç padişahın saltanat yıllarına tanıklık etmiştir. Bunlar Abdülazîz (1861-1876), V. Murâd (1876) ve II. Abdülhamîd'tir (1876-1909). Şiirde özellikle okulların açılması ve talebelerin aldıkları eğitime dair övgüler mevcuttur. Emîn Bey çok erken yaşta (15) memuriyet hayatına başlamıştır. Öğrenim gördüğü yıllar Abdülazîz ve V. Murâd dönemlerine denk gelmektedir. V. Murâd'ın yaklaşık üç aylık bir saltanatı olduğu göz önünde bulundurulursa şairin övgüde bulunduğu okul, Abdülazîz'in açtığı okul olan Mekteb-i Sultânî, övgüde bulunduğu padişah da Abdülazîz'dir. Yukarıda değinildiği üzere Emîn Bey'in son öğrenim gördüğü yer Mekteb-i Sultânî'dir ki yaptığı çevirilerden hareketle Fransızca'yı burada öğrendiği anlaşılmaktadır. On beş yaşında memuriyete başlayıp kâtiplik yapan birisi için de bu şiiri kaleme alması olağan görülebilir.

İkinci şiir ise "Mersiye" başlığını taşır. İsmail Hakkı bu şiiri *Muasır Şairlerimiz* adlı biyografik eserinde Emîn'in hayat hikâyesi ile birlikte neşretmiştir. Şiire koyduğu dipnotta "Müdâfa'a-i nâmûs uğrunda genç iken şehîd olan Abdurrahmân Bey içindir." ifadesi mevcuttur (İsmail Hakkı, 1311). Manastırlı Rızâ Nûri'nin *Tahmîsât-ı Nevbahârım*¹² adlı eserinde ise "Şûrâ-yı devlet ketebesinden Abdurrahmân Bey hakkında şâ'ir-i hikem-âmûz Mehmed Emîn Bey Efendi merhûmun çekîde-i silkü'l-le'âl-i nazm u belâgat buyurmuş oldukları mersiye-i ciger-sûzdur." ibareleriyle Emîn'in mersiyesi takdim edilmiştir (Akdağ, 2019). Mersiyenin ilk olarak gazetede neşredildiği, Muallim Nâcî'nin, hem *Nevbahârım*'da hem de *Tahmîsât-ı Nevbahârım*'da yer alan şu ifadelerinden anlaşılmaktadır: "Biz böyle birkaç sözle merhûma karşı hakîkaten ifâ-yı vazîfe-i tekrîm itmiş olamayız. Zîrâ gazetemizi okuyanların hâtır-nişânı olmak lâzım geleceği üzere geçenlerden müdâfa'a-i nâmûs uğrunda şehîd olup giden genç Abdurrahmân Bey için

¹² Eserde Mehmed Emîn Bey'in gazelleri tahmis edilmiştir. Eserin neşri ve hakkındaki ayrıntılı bilgi için bkz. (Akdağ, 2019)

büyük bir mersiye-i dil-sûz yazan bizim hamîyyetli Emîn idi.” (Mehmed Emîn Bey, 1301; Akdağ, 2019). Şairin “Beytü’l-hazen” başlıklı şiiri onun varlık sancılarının felsefî izlerini taşımakta, dünyayı bir hüznün evi olarak tasvir etmektedir. Bunun yanı sıra kendini gökyüzünde özgürce uçan bir kuşa teşbih eden Emîn, yokluktan varlığa doğru gelerek dünyaya yönelmekte ve Beytü’l-hazen’de yuva yapmaktadır. Bu kıt’anın ardından hüznün sonunun gelip gelmeyeceğini sorgulamış ve olumsuz bir hava ile şiirini sonlandırmıştır:

“Bir murg-ı kudsi-perdim ‘ademde
Kıldım tenezzül geldim cihâna
Etdim Hümâ-tînetken kademde
Beytü’l-hazende te’sîs-i lâne” (Mehmed Emîn Bey, 1301)

Emîn Bey, Muallim Nâcî’nin gazellerine nazire yazmayı da ihmal etmemiştir. Yine nazire şeklinde söylediği gazellerin yanı sıra Nâcî’nin *Niyâz-ı Esîrâne* şiirine bir de tazmini bulunmaktadır. Emîn Bey bu tazmini, Nâcî’nin vasıta mısraı “ver tîg-i hun-feşânını al intikâmını” olan mısraıyla yapmıştır.¹³ Emîn Bey’in, Muallim Nâcî’nin gazellerine yazdığı nazirelerinin matla beyitleri şu şekildedir:

Mehmed Emîn Bey	Muallim Nâcî
Şî’âr-ı feyz-yâbî-i cemâl-i yâr ‘âlidir Bu yüzdendir ki tab’-ı ‘âşik-ı dîdâr ‘âlidir	Muhibbânımda hem güftâr hem girdâr ‘âlidir Te’âlî-perverim neşrettiğim efkâr ‘âlidir
‘Âlemi ‘âlem-şînâsân-ı safâ-yı cem bilir Zâtını bîgâne-i ‘âlem nasl âdem bilir	Tarz-ı inşâdımındaki i’câzımı mu’ciz-dem bilir Bilmeyenler varsa söz yok âdemi âdem bilir
Vechini kılmış fûrûğ-ı feyz-i Mevlâ gark-ı nûr La’lîni etmiş dem-i i’câz-ı ‘Îsâ gark-ı nûr	Çok mudur olduysa mihrinden süveydâ gark-ı nûr Sen keşel-dem ben ne var olsam ser-â-pâ gark-ı nûr
Gâyet ü mevzû’u hüsn ü ‘aşkıdır âsârımın Bak ne ‘âlidir ser-â-pâ şivesi güftârımın	Rütbe-i ‘ulviyyetin fîkr et dil-i bidârımın ‘Arş-ı istiğnâ tenezzülghâhıdır efkârımın
Bezmi-rindânı harâbât içre teşkîl eylerim ‘Ukde-i müşkil-ter-i tevhîdi tahlîl eylerim ¹⁴	Her melâl-âbâdı nühzetgâha tahvîl eylerim Gittiğim her yerde bir meyhâne teşkîl eylerim ¹⁵

¹³ *Niyâz-ı Esîrâne* için bkz. (Özgül, 2016)

¹⁴ Söz konusu matla beyitleri, *Nevbahârım*’da sırasıyla 3, 4, 5, 6 ve 12. gazelleri teşkil etmektedir.

¹⁵ Muallim Nâcî’nin şiirleri için bkz. (Özgül, 2016)

Tablo 2. Emîn Bey ve Muallim Nâcî'nin Matla Beyitleri

Mehmed Emîn Bey'in gazelleri kendi içinde bir tasnife tâbi tutulursa konularını karamsar ve melankolik dünya görüşü, yalnızlık, insan aklının Allah'ın yaratma kudretini idrak edemeyip bu kudret karşısında duyduğu şaşkınlık, sevgilinin tasviri, ondan ayrı kalmanın verdiği ızdırap ve yine ona duyulan özlem teşkil etmektedir. Şair, kısa hayatında aradığını bulamamıştır. Dolayısıyla onun şiirlerinin ana temasını yalnızlık ve hüznün oluşturmuştur. Şair bu bedbinliğini biraz da mübalağa sanatının yardımıyla şu şekilde izah etmeye çalışmıştır:

Hâlîme Tîmûr u Cengiz ü Hülâgû ağladı
Cân yakıp kanlar için cellâd-ı bed-hû ağladı¹⁶

Emîn Bey'i bu ruh hâline sürükleyen ise yakın arkadaşı Abdurrahman Bey'in vefatı olmuş, şair bu durumu "Mersiye" başlığı altında kaleme aldığı uzunca bir metin vasıtasıyla terennüm etmiştir. Yine bir şiirinin ismini "Beytül-hazen" şeklinde tercih etmiş, yaşadığı dünyanın aslında hüznün ve keder evinden ibaret olduğunu dile getirmiştir. Onun bu karamsar ve hüznün dolu hâli, birkaç şiiri istisna tutulursa şairin hemen bütün şiirlerine sirayet etmiştir. Aşağıda yeni harflere aktarılan söz konusu manzûmeler, sade ve külfetsiz üslûbuyla okuyucular nezdinde hem Mehmed Emîn Bey'in edebî kimliğini teşhir edecek hem de genç yaşta hayatını kaybeden bir şairin hissiyatına ışık tutacaktır.

¹⁶ Bkz. (Mehmed Emîn Bey, 1301)

Mehmed Emîn Bey'in *Nevbahârım*'ında Kayıtlı Şiirleri

fe'îlâtün mefâ'ilün fe'îlün

Bu kadar cürm ü seyyi'âtımla
Rahmet ümîdimin budur sebebi
Ki buyurmuş Hudâ-yı 'azze ve cell
*Sebekat rahmetî 'alâ gazabî*¹⁷

Manzûme

mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

I
'İrfân beşere bahşîş-i sultân kadardır
İkmâl eden 'îrfânı fakat 'ilm ü hünerdir
Tahsîl-i hüner vâcibe-i nev'-i beşerdir
Ol vâcibe hem âdeme bir zînet ü ferdîr
Her kim ki kılar vâcibe-i zimmetin ifâ
Kadr-i şerefin 'âleme karşı eder i'lâ

II
Hamd olsun o Mennân'a ki bahş eyledi el-hak
'Osmânlılara bir şeh-i dâd-âver-i eşfak
Ol şâh-ı cihânın kerem ü lutfudur ancak
Fânûs-ı kemâlâta veren pertev ü revnak
Tanzîm olunup medrese mektebler açıldı
Envâr-ı ma'ârif bütün âfâka saçıldı

III
Ez-cümle biz 'âcizleri de mektebimizde
Tahsîl ederiz feyz ü ma'ârif hepimiz de
De'b-i edebi öğreniriz me'debimizde
Envâ'-ı hüner kesb ederiz meksebizimizde
Şâkird-i debistân-ı kemâl ü edebiz biz
Her ma'rifete mâ'il-i sa'y ü talebiz biz

IV
Üşkûfe-i nev-reste-i gülzâr-ı kemâlât

¹⁷ Kudsî Hadis: "Rahmetim gazabımı geçti." Bkz. (Yılmaz, 2013)

Gül-deste-i hoş-beste-i envâ'-ı füyûzât
 Dürc-i sadef-i fikr-i güherzâr-ı sünûhât
 Hep oldu bize zînet-i ser-tâc-ı mübâhât
 Ol tâc-ı mübâhâtı giyip devlete erdik
 Gûyâ ki değil mektebe biz cennete girdik

V

Minnet sana ey şâh-ı cihân dâver-i 'âlem
 Minnet sana vey mefhar-i sad-saf-der-i 'âlem
 Kıldın bizi lutfunla hüner-perver-i 'âlem
 Dâ'im bula ârâyış-i zıllin ser-i 'âlem
 Yâ Rab o şehi atvel-i 'ömr ile be-kâm et
 Şevketle sa'âdetle serîrinde müdâm et

Mersiye

mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün

I

Dîvân-ı 'azîm-i kibriyâda
 Fermân-ı kazâ olunca cârî
 Gelmekde zuhûra ıztırârî
 Bin vak'a bu dâr-ı ibtilâda
 Sırr-ı hikem-i hakîm-i kudret
 Etmekde 'ukûlü gark-ı hayret

II

Gösterdi yine felek cihâna
 Bir fâcî'a-i nevîn-i hasret
 Verdi yine kâ'inâta zulmet
 Bir zulm-i elîm ü vahşiyâne
 İnsân denilen sibâ'-ı vahşî
 Hak'dan bile etmiyor tehaşî

III

Bir dest-karîn-i gayz ü 'udvân
 Olmaya 'amel-pezîr-i vahşet
 Bir dürr-i yetîm-i âdemiyyet
 Al kanlar içinde oldu galtân
 Yâ Rab bu ne hâl-i mâtem-engîz
 Yâ Rab bu ne zulm-i dehşet-âmîz

IV

Bir vâlidenin cihânda işte
Mahsûl-i hayât-ı müste‘ârı
Cây eyledi genc iken mezârı
Şaşmaz mı cihân şu ser-nüvişte
Îcâb-ı zuhûr-ı fi‘l-i şeytân
Hâk oldu zavâllı ‘abd-i Rahmân

V

‘Âlemde hayât ‘âleminden
Tâm zevk alacak zamân iken âh
Meydân-ı kazâya düşdü eyvâh
Ayrıldı o bî-bahâ deminden
Encâma erince vakt-i merhûn
Tâ sağ memesinden urdu kurşun

VI

Mahvetdi o zahm-ı hûn-feşânın
Te’sîr-i şedîd-i ıztırâbı
Vehindeki revnak-ı şebâbı
Pek şâtır imiş zavâllı onun
Gelmezdi gurûb vakti dehre
Bir öyle garîb gamlı çehre

VII

Olmakda enîn-i gamla dem-sâz
Âheng-i hurûş-ı cûy-ı hûn-âb
Nâzlım yatıyor bu hâlde bî-tâb
Rûhu ediyor semâda pervâz
Belki melekûta oldu vâsıl
Gül cismi fakat zemîne âfil

VIII

Kıl meşhed-i pâkini ziyâret
Gör hâlet-i Kerbelâ’yı onda
Giryân melekler âsumânda
Yağmakda o hâke nûr-ı rahmet
Âfâkı muhît ebr-i âlâm
Bârân-ı sirişke yokdur ârâm

IX

Ey gonce-i nahl-i nev-cüvânî
Ey tâze nihâl-i bâğ-ı fitrat
Verdin mi bahâr-ı 'ömre gâyet
Gördün mü bu nâ-be-câ hazânı
Yok şimdi tarâvetin yüzünde
Baygın bakıyor güzel gözünde

X

Ol âlet-i saht-ı merge karşı
Nâzik elini hedef mi etdin
Parmaklarını telef mi etdin
Billûr dayanır mı senge karşı
Kurşunla olur mu hiç gülüşmek
Kâbil mi ecelle pençeleşmek

XI

Eyvâh sarardı soldu rûyun
Hayfâ heder oldu gitdi cismin
Yalnız bir ağızda kaldı ismin
'Aks etmede hem meşâma büyü
Efsûs sana hezâr efsûs
Oldun güzelim şehîd-i nâmûs

XII

Âtide o şanlı hânümânın
İkbâlini bekliyordu senden
Hâtırda bile değildi şîven
Bak gâyeti n'oldu mâcerânın
Sen hâneni bir zamân şen etdin
Şimdi kime terk edip gittin

XIII

Oldun bu acıklı vâkı'anla
Ser-defter-i hâdisât-ı 'âlem
Sâl-nâme-i vâkı'ât-ı 'âlem
Al kana boyandı fâci'anla
Hoşdur yine hoş mizâc-ı devrân
Hûn-ı şühedâda olsa tûfân

XIV

Ey mâder-i mihrîbân-ı mazlûm
Ey gûşe-güzîn-i beyt-i ahzân
Ey derd-keş-i belâ-yı hicrân
Ey girye-güzâr-ı tıfl-ı ma'sûm
Kıl fâci'ayı hemîşe tezkâr
Çek âh-ı hazîni ağla her bâr

XV

Âyîn-i gamîn-i derd-i mâtem
Âheste-enîn-i nevha-gerdir
Âheng-i hazîn-i eşk-i terdir
Bin âh-ı siyâh-ı serd-i mâtem
'Âlemde yaman belâ-yı kâhir
Hasret denilen felâketindir

XVI

Dil gam-zede sîne dâğ-güster
Git hûn-ı ciger akıt mezâra
Dönder o mezârı lâlezâra
Bir manzara-i feci'a göster
Et göklere sevk-ı âh-ı firkat
Kıl mâteme ehl-i 'arş da'vet

XVII

Azdır ebediyyen ağlasan az
Azdır ne kadar te'ellüm etsen
Evlâdın için teverrüm etsen
Mahşerde de nâle eylesen az
Bir yâre ki iltiyâm bulmaz
Te'sîri onun hitâm bulmaz

XVIII

Lâkin azacık da kıl ta'akkul
Ahkâm-ı kazâ-yı Kirdigâr'ı
Ta'dîl-i hasret ile bârî
Allâh'a biraz da et tevekkül
Kulluk bize çünkü feyz-i Hak'dır
Taktîre rızâ da farz-ı Hak'dır

XIX

Takdire hemân ‘akîde-bend ol
 Tut dest-i rızâda habl-i sabrı
 Hak’dan ara inşirâh-ı sadrı
 Her yârene sen cebîre-bend ol
 Gel kendine gel tecennün etme
 Derd üstüne derde karşı gitme

XX

Allâh sana iktidâr versin
 Katlanmaya bu acıklı hâle
 Âlâmını eylesin izâle
 Bir kuvvet-i ıstıbâr versin
 Etsin o Cenâb-ı Rabb-i Rahmân
 Cân pâreni de enîs-i rıdvân

Beytü’l-hazen***müstefîlâtün müstefîlâtün***

Kasvet-fezâ-yı kalb-i hazînim
 Beytü’l-hazendir beytü’l-hazendir
 ‘Aks-âver-i feryâd-ı enîsim
 Beytü’l-hazendir beytü’l-hazendir

Mebnâsı bir makberdir sanırsam
 ‘Aynımda sâ’irdir mevt-i hâ’il
 Her rüknü bir müdhiş heykel-i gam
 Gûyâ zebânıdır kahra mâ’il

Fevkimde sakfı ebr-i musîbet
 Tahtımda sathı bir deşt-i dehyâ
 Hâzır benimçün her dürlü âfet
 Fevka’s-serâ vü tahte’s-süreyyâ

Bir yandan endûh u cevr-i devrân
 Bir yandan âzâr-ı ‘aşk-ı dil-sûz
 Diğer taraftan da nâr-ı hicrân
 Beytü’l-hazende hep cilve-efrûz

Girdâb-ı bahr-i sevdâya dalmak
Îcâb-ı sevk-ı bâd-ı fitendir
Cândan cihândan bî-vâye kalmak
Hep vâkı'ât-ı beytû'l-hazendir

Bir murg-ı kudsî-perdim 'ademde
Kıldım tenezzül geldim cihâna
Etdim Hümâ-tînetken kademde
Beytû'l-hazende te'sis-i lâne

Mecmû'a-i efkârım perîşân
Âsâr-ı gam-ı dilde tûde tûde
Vechimde za'f-ı hâlim nümâyân
Cismim nizâr u 'aklım rubûde

Yâ Rab bu dehşet-güster mesâ'ib
Tâ vakt-i âhir mahdûd olur mu
Bir ben gibi mahsûr-ı nevâ'ib
Beytû'l-hazende mes'ûd olur mu

Lâkin bu vakfiyyet etmese ger
'Aklımda bir ma'kûle telâhuk
Olmazdı cennetle hiç müyesser
Rûhumla istibkâ-yı ta'alluk

Çünkü tevekkülle feyz-i Hak'dan
Eyler gül-i maksad 'arz-ı hande
Bir dem gelir kim Rabbû'l-felakdan
Günler doğar hep beytû'l-hazende

Terk etmek ister gönlüm bu dârı
Bir dürlü etmez matlab tahassul
Ol dem bu hâl ile ıztırârı
Beytû'l-hazende vakf-ı tevekkül

Tazmîn

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

I
Mahvetmede tereddüdün artık karârımı
Selb eyliyor tasavvur-ı cürm-i ihtiyârımı

‘Aşkın gönülde hükmediyor intihârımı
 Îcâb eder ki göstereyim iktidârımı
 Ver tîg-ı hûn-feşânını al intikâmını¹⁸

II
 Mahbûbuyum o rütbe ki ben pâdişâhımın
 Kâbil değil görünmesi rûy-ı siyâhımın
 Kanımladır izâlesi levs-i günâhımın
 Ol dem birinci düşmeni nefsi-i tebâhımın
 Ver tîg-ı hûn-feşânını al intikâmını

Resm Talebi Hakkında
fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

Ey nedîm-i meclis-i erbâb-ı hâl
 Şâ‘ir-i mu‘ciz-dem-i rengîn-makâl

Dilde varken ârzû-yı iltikâ
 Oldu resmin çeşmime pertev-fezâ

Olmasın mı nûr-bahş-ı çeşm-i cân
 Neyyir-i resm-i nedîm-i nükte-dân

Zâtı en ‘âlî bedâyi‘den latîf
 Sûreti mihr-i tavâli‘den latîf

Olmadı seyr-i temâşâ gözlerim
 Görmek ister resmi hâlâ gözlerim

Ey bihîn-etvâr-ı sâhib-iktidâr
 Muhsin-i deryâ-dil-i Hâtem-şi‘âr

‘Arz ile ta‘zîm [û] tebcîlâtımı
 Eylerim inhâ temennîyâtımı

Var iken tab‘-ı Hümâ felek senin
 İsterim bir kıt‘a timsâlin senin

¹⁸ Yayınlayanın Notu: “Mısrâ‘, Mu‘allim Nâcî’nin Niyâz-ı Esrâne ‘unvânlı manzûmesindendir.” Bkz. (Mehmed Emîn Bey, 1301)

Gazeliyyât

1

mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Günden güne gamgîn oluyor şu dil-i nâ-şâd
Gadri edeli çarh-ı denî kendine mu'tâd

Şîrîn suhan u Leyli-i zülfün beni cânâ
Mecnûn ediyor derd ile mânende-i Ferhâd

Geçdi cigere nâvek-i hicrân u firâkın
'Aşkınla benim hâl-i dilim olmada berbâd

Ta'mîr ediver lutf ile vîrâne-i kalbim
Bir hâne harâb olsa onu etmeli âbâd

Yalvarmadadır ye's ile bî-çâre zebânım
Çeşmim döküyor eşkini dil etmede feryâd

2

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Vech-i ahsenden fütûhât-ı hidâyet bekleriz
Hakperestiz Hak yüzünden hayr u rahmet bekleriz

'Âlem-i ma'nâ temâşâsında vakf-ı hayretiz
Öyle bir 'âlemde biz encâm-ı hayret bekleriz

Olmayız zulmet görüp nevmîd feyz-i infilâk
Her şeb-i mihnetde bir subh-ı sa'âdet bekleriz

'Âşıkız bir mazhar-ı feyz-i cemâl-i mutlaka
'Aşkımız gerçi mecâzîdir hakikat bekleriz

Firkatin görmezden evvel kılmayız vuslat taleb
'Âkiliz her bir talebde vakt ü sa'at bekleriz

Hâzırız cân vermeye ol gamze-i hûnhârına
Çeşm-i mestinden fakat bir nîm işâret bekleriz

Pey-rev-i pîr olduk ey ‘Aşkî kemâl-i naks ile
Rûh-ı pâkinden onun ma‘nîde himmet bekleriz

*Nazîre*¹⁹

3

mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün

Şi‘âr-ı feyz-yâbî-i cemâl-i yâr ‘âlîdir
Bu yüzdendir ki tab‘-ı ‘âşık-ı dîdâr ‘âlîdir

Gönülde ‘aşk ‘ulviyyet-nisâr-ı feyz-i kudsîdir
Te‘âla’llâh ne rütbe dildeki esrâr ‘âlîdir

Vusûlü âsumân-ı Hakk’a yoldur vâdi-i feyzi
Zemîn-i ma‘rifet-perdâzî-i iş‘âr ‘âlîdir

Nazar erbâbına her nakş bir nûr-ı tecellîdir
Bedâyi‘-hâne-i hikmetdeki âsâr ‘âlîdir

Kafâdârî-i ehl-i fazlla a‘lâlanır ednâ
Medâr-ı züill iken Mansûr’a nisbet dâr ‘âlîdir

Cihâna vaz‘ı bâr olmakla sâfildir girân kıymet
Kef-i mizânda her bâr kim mikdâr ‘âlîdir

Çekip dâmân-ı istiğnâsını kayd-ı ta‘allukdan
Tenezzül etmeyen dehre Hümâ’îvâr ‘âlîdir

*Nazîre*²⁰

4

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

‘Âlemi ‘âlem-şinâsân-ı safâ-yı Cem bilir
Zâtını bigâne-i ‘âlem nasıl âdem bilir

¹⁹ Yayınlayanın Notu: “Mes‘ûd-ı Harâbâtî’ye.” Bkz. (Mehmed Emin Bey, 1301)

²⁰ Yayınlayanın Notu: “Mes‘ûd-ı Harâbâtî’ye.” Bkz. (Mehmed Emin Bey, 1301)

Neşvesin hayret-fezâyî-i dem-i i'câzımın
Bilmeyen dem-beste-i erbâb-ı dili ebkem bilir

Meşreb-i pehnâ-yı ahrârânededen dil-teng olur
Kendini eyler esîr-i meslek-i 'âlim bilir

İstemez âfâka istilâ-yı mes'ûdiyyeti
Câhilân ebr-i bahârı bî-gamâm-ı gam bilir

Kim bilir ehliyyeti kudsî sarîrin hâmemin
Bilse tevhîd-âşinâ rind-i Mesîhâ-dem bilir

*Nazîre*²¹

5

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Vechini kılmış fûrûğ-ı feyz-i Mevlâ gark-ı nûr
La'lini etmiş dem-i i'câz-ı 'Îsâ gark-ı nûr

Feyz-i envâr-ı nigâhınla vücûd-ârâ olup
Pîş-i enzârında ol dem zerreâsâ gark-ı nûr

Tal'atın yâd eyledikçe her zebân-ı âteşin
Oldu vahdet-hâne-i erbâb-ı sevdâ gark-ı nûr

Fart-ı şevkımden şitâb etdimse şem'-i vaslına
Yanmadım pervâneveş oldum ser-â-pâ gark-ı nûr

Nûra gark etdi Hümâyî cezbe-i haytü'ş-şu'â'
'Aks-i mihrinden olunca evc-i bâlâ gark-ı nûr

*Nazîre*²²

6

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Gâyet ü mevzû'u hüsn ü 'aşkdır âsârımın

²¹ Yayınlayanın Notu: "Mes'ûd-ı Harâbâtî'ye." Bkz. (Mehmed Emîn Bey, 1301)

²² Yayınlayanın Notu: "Mes'ûd-ı Harâbâtî'ye." Bkz. (Mehmed Emîn Bey, 1301)

Bak ne ‘âlîdir ser-â-pâ şîvesi güftârımın

Kudsiyân tab‘-1 bülendimden ümîd-i feyz eder
Cebhe-sâdır her tenezzülghâna efkârımın

Cilvezâr-1 lâ-mekânîden de ‘âlî yer tutar
Olsa ger imkân-1 temkîni dil-i seyyârımın

Hâmemin peydâ harîrinden lisân-1 ehl-i hâl
Anlayan hayrânıdır takrîr-i ma‘nîdârımın

Olmak ister münşerih sînem cevâhir-pâş-1 râz
Seddi nâ-kâbil açık gencîne-i esrârımın

7

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

Mürtesemdir gözde tasvîr-i safâ-bârın senin
Sâye salmış cûy-1 ‘aşka bîd-i etvârın senin

Kande olsam ben gelir bûyun meşâmm-1 cânıma
Nağme-i bâd-1 sabâdır peyk-i refâtârın senin

Tâb-1 hüsnün hîre-yâb u eşk-rîz eyler gözüm
Allah Allâh derd olur ‘uşşâka dîdârın senin

Gâh eder fikr-i visâlin ki hayâl-i firkatın
Bister-i gamda can alıp cân verir zârın senin

Rûh-1 üstâdın rumûz-âmûz-1 ma‘nâdır sana
Yoksa mümkün mi Hümâyî fehm-i güftârın senin

8

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

Hâle kim kurs-1 kamerle gösterir tâb-1 safâ
Farkı yok destindeki câm-1 şarâbından senin

Hâki sâyen tal‘atın hurşîdi etmiş müstenîr
Feyz alır arz u semâ feyz-i cenâbından senin

Dem urur rûh-ı Mesihâ'dan leb-i la'lin müdâm
Cân bulur her mürde-dil zevk-ı hitâbından senin

Meyleler her dem Hümâyî 'aksgâh-ı hüsnüne
Aldanır ol teşne-dil dâ'im serâbından senin

9

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Hak beğenmiş eylemiş Tübâ'ya nisbet kâmetin
Ol sebebden neşreder gül-bûy-ı cennet kâmetin

Ruhlarında berk urur envârı gûyâ vezneder
Cünbişe geldikçe ol mîzân-ı kudret kâmetin

Zülf-i zer-târ u perîşânın bulunca ihtizâz
Gösterir şekl-i livâ'ül-hamd-ı rahmet kâmetin

Râh-ı 'aşkın sâliki tutmaz tarîk-ı inhirâf
Eylemiş ta'yîn hatt-ı istikâmet senin

Çokların 'Aşkî gibi seyrinde kalmışdır gözü
Kem-nazardan olsun Allâh'a emânet kâmetin

10

mef'ûlü fâ'ilâtü mef'ûlü fâ'ilün

Bir başka sırr u cilveye mazhar yüzün güzel
Zâhir hemâre çeşmime bir yer yüzün güzel

Hak verse 'âşıkın sana bi'llâh vechi var
'Ayn-ı cemâl-i mutlaka benzer yüzün güzel

Bir tıfl-ı sâf-sûret-i nev-sâlesin fakat
Bin zâde-i havâdise mâder yüzün güzel

A'sâbıma sözündeki te'sir ber-teraf
Kılmış beni yedinde musahhar yüzün güzel

Hâbîde gördüğüm seni artardı 'aşkıımı

Olmuş safâ-yı hâb ile hoş-ter yüzün güzel

11

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Vakf-ı dîdâr-ı cemâl-i yârdır gönlüm gözüm
Müstefiz-i matla'û'l-envârdır gönlüm gözüm

Gördüğü esrâr-ı Hakk u ma'rifet hayrânıdır
Nâzır-ı âyîne-i esrârdır gönlüm gözüm

Derk eder la'linde muzmer olduğun feyz-i Mesîh
Vâlih-i sun'-ı yed-i Settâr'dır gönlüm gözüm

Ma'nevî bin 'âlem-i tahkîki seyreyler durur
Sûretâ sâbit fakat seyyâredir gönlüm gözüm

Nâle vü âhım sadâ-yı cûşîş-i eşkim hazîn
Yek-ser-i şest mâye-i ekdârdır gönlüm gözüm

Etmek olmaz hâsılı 'Aşkî bana inkâr-ı 'aşk
Kim hemîşe mâ'il-i ikrârdır gönlüm gözüm

*Nazîre*²³

12

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Bezm-i rindânı harâbât içre teşkil eylerim
'Ukde-i müşkil-ter-i tevhîdi tahlîl eylerim

Safvetin gördükçe ey rûh-ı musavver câmda
Pîş-i çeşmimde safâ-yı rûhu tahyîl eylerim

Ma'rifet-âmûz-ı Hakk'ım gaybgâh-ı sîneden
Hâtifi bir savt ile bast-ı ekâvîl eylerim

Gönlüme vahy-âver-i feyz-i hakîkat olmaya
Kâsıd-ı idrâki hem-pervâz-ı Cibrîl eylerim

²³ Yayınlayanın Notu: "Mes'ûd-ı Harâbâtî'ye." Bkz. (Mehmed Emin Bey, 1301)

Vecde gelmezsem sükûnet bulmaz aslâ şiddetim
Ben bu sûretle cünûn-ı ‘aşkı ta‘dil eylerim

Açdığım bâl-i temennâyı Hümâyî şübhesiz
Dâmen-i ‘arş-ı Cenâb-ı Hakk’a tavsîl eylerim

13

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

‘Ârifim küllü cemîlin min cemâli’llâhi²⁴ ben
Secdegâh ettim onunçün rûyun ey vecdi hasen

Bahs-i hüsnün sübha-i sübhânı tekrâr etdirir
Allâh Allâh der gönül vasfınla olsa nağme-zen

Bence sâbitdir tenâsuhdan bekâ-yı ehl-i ‘aşk
Bu cihânın şimdi Mecnûn’u benim Leylâ’sı sen

Kaçma benden reh-güzârın hâr-ı zâr-ı âhdan
Gel gülüm pâ-mâlin olsun kâle-i sad-çâk-i ten

Düşdü dâm-ı zülfüne buldu Hümâyî râhatı
Kâf-ı istiğnâda bî-kaydâne seyreyler iken

14

fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün

Hâk-i zilletde kalıp meşreb-i rindâne diye
Çekerim câm-ı gam-ı ‘âlemi peymâne diye

Şiddet-i ‘aşkıyı ‘arz ettiğim ânda yâre
Bağladı silsile-i zülfüne divâne diye

.....²⁵
Çeşmimi gamz etdi bütün gamzeye gir câna diye

Ayrılıp fülk-i emel gözden irak olmadadır

²⁴ “Tüm güzellikler, Allah’ın cemâlindedir.”

²⁵ Bu mısra eserde boş bırakılmıştır.

Seyl-i eşk-i elemim benzedi tûfâna diye

Dolaşır bâl-i hayâl ile Hümâyî şimdi
Kanı ol bârgeh-i vuslat-ı cânâne diye

15

mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün

Şeker-handen bedâ‘atda müşâbih feyz-i Mevlâ’ya
Gören bir handeni lâ-havle-hândır²⁶ Hak Te‘âlâ’ya

Temâşâ-yı cemâlinden safâ-yı rûh olur hâsıl
Nasıl doysun gönül bir böyle rûhânî temâşâya

Süveydâ levhine bin dürlü sevdâ oldu nakş-efken
Düşünce reng-târ-ı kâkülün levh-i süveydâya

Bana beytü’l-hazende nahl-i kaddin cilve-peymâdır
Hayâlimde döner beytü’l-hazen Tûr-ı tecellâya

Hümâyîveş makâmım Kâf-ı kûy-ı Sidre-sâyindir
Emîn-i vahy-i ‘aşkım cebhe-sâyım beyt-i ‘ulyâya

16

mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün

Tutarsan âşiyân ey dil bu tâk-ı bî-kerân içre
Yine ondan edersen şekve her ân u zamân içre

Gamından ‘âlemin râhat gelsen bâri vazgeç de
Tarîk-ı Hak’da cân ver bir mekân bul lâ-mekân içre

Bırak bu gîr ü dârı cân için nâna esîr olma
Basîret kıl gör ol nânı ki müdgam imtinân içre

Sana çeşm-i nihânı hisse-i eltâf-ı kudretse
Görürsün böyle binlerce cihânı bir cihân içre

²⁶ Lâ-havle-hân: lâ-havle (duasını) okuyan: “Kuvvet ve kudret ancak yüce Allah’ındır.” anlamına gelen dua cümlesinden kısmî iktibas.

Hümâyî tâ'ir-i kuds-âşiyânım ben hakikatde
Ne gam işkeste-bâl oldumsa süflî hâkdân içre

17

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Âhım izhâr etdi hâl-i ibtilâ-yı tab'ımı
Eşkım anlatdı cihâna mâcerâ-yı tab'ımı

Müncelî âyîne-i rûyumda 'aks-i feyz-i 'aşk
Eyle istişhâd ondan incilâ-yı tab'ımı

Sanma süflîyim görüp hâk üzre cism-i zârımı
Bak da çeşm-i kalb ile gör i'tilâ-yı tab'ımı

Tab'ım ünsiyyet-pezîr-i derd ü gamdır muttasıl
Muttasıl devr etmesin Hak âşinâ-yı tab'ımı

Âteşîn ruhsârını yârin görüp meyl eyledim
Nâra yandım 'âkıbet gördüm cezâ-yı tab'ımı

Nûr-ı ma'nî berk urur her bir sözümde 'Aşkiyâ
Gösterir her bir sözüm feyz-i safâ-yı tab'ımı

*Gazel*²⁷

18

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Hâlîme Tîmûr u Cengiz ü Hülâgû ağladı
Cân yakıp kanlar için cellâd-ı bed-hû ağladı

Gülşen-i sînem perîşân olduğun gördükde hep
Lâle vü sünbül gül ü ezhâr-ı hoş-bû ağladı

İnledi âhımla bi'l-cümle vuhûş-ı kûhsâr
Yandı hep dağlar bana eşcâr-ı hod-rû ağladı

²⁷ Yayınlayanın Notu: "Merhûmun âvân-ı sabâvetinde söylediği âsârındandır." Bkz. (Mehmed Emîn Bey, 1301)

Çâresiz bir haste-i hecrim Emînâ öyle kim
Derdime merhem terahhum etdi dârû ağladı

19

fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün

Etmeyiz ‘âlemin endîşe-i keyf ü kemini
Vermeyiz bâda tecerrüd deminin bir demini

Buluruz râhatı biz künc-i melâmet içre
Süreriz böyle fenâ ‘âleminin ‘âlemini

‘Aşk meydânının ol erleriyiz kim atdık
Vâdi-i vahşete Mecnûn gibi çok Rüstem’ini

‘Aşk ile gerçi fedâ eylemişiz cân u teni
Etmeyiz lîk fedâ kimseye cân mahremini

Takmışız boynumuza bir sürü divâneleriz
Dil-berin silsile-i zülf-i ham-ender-hamını

Taparız hüsn-i melek sözüne zîrâ biliriz
Secdegâh etdi melekler bile Hak Âdem’ini

20

fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün

‘Aşk gönlümde eser-sâz-ı melâl olsa dahi
Yine terk eyleyemem terke mecâl olsa dahi

Ma‘ni-i nüsha-i esrâr-ı mahabbet hoşdur
Nakş-ı elfâzı sevâd-ı gama dâl olsa dahi

İbtîlâ ehl-i kemâl etdi hakikatde beni
N’ola zâhirde kemâlimde zevâl olsa dahi

Neşve-i feyz alırım câm-ı gam-ı cânândan
Eseri sem gibi bir dâ’-i ‘udâl olsa dahi

Bulurum ben de Hümâyî gibi yoklukda vücûd
Yakarım âteş-i ‘aşka per ü bâl olsa dahi

21

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

Eyliyor tasvîr seyret kâkûl-i zer-târını
Ben perîşân-hâtırın berbâdi-i efkârını

Rûy-ı sâf u âteşini eylemiş tevhîd bak
Hakk’ın envâr-ı cemâliyle celâl-i âsârını

Gönlümü bir gülşen-i pür-nûr kılmış nâr-ı ‘aşk
Sînemi aç gör Hâlîlu’llâh’ın âteşzârını

Andırırdım dîde tûfân-hîz-i feyz oldukça ben
Bezm-i cûş-â-cûş-ı ‘aşkın sâgar-ı serşârını

Müstefiz-i devr-i ikbâl-i melâmet olmayan
‘Âlemin ikbâli zanneyler idim idbârını

Hesti-i mevhûmdan geçmiş Hümâyî derk edip
Zulmet-âbâd-ı fenâ içre bekâ envârını

Sonuç

Nevbahârım, genç yaşta vefat eden Mehmed Emîn Bey’in şiir, çeviri ve nesirlerinden ibaret bir kitap hüviyetindedir. Eser, Emîn Bey’in sağlığında bir araya getirilememiş; muasırı Muallim Nâcî’nin teşvik ve gayretleriyle Emîn Bey’in kardeşi Mehmed Ali Bey tarafından toplu hâlde neşredilmiştir. Emîn Bey genç yaşına rağmen kaleme aldığı mensur ve manzum müellefatıyla devrin edebiyat muhitlerince kabul görmüştür. Zira Nâcî’nin esere yazdığı takriz, Manastırlı Rızâ Nûrî’nin şairin gazellerini tahmis etmesi, cenaze merasimi sonrası şairin ardından edilen iltifat ve övgü dolu sözler bunun açık bir göstergesidir. Bunun yanı sıra makalede bahis konusu edilen şiirler de yine Mehmed Emîn Bey’in dünya görüşünü, klâsik şiire olan yatkınlığını, aruz veznini şiire tatbik etmedeki başarısını göstermesi bakımından da ilgi çekicidir. Bu bağlamda 22 yaşında vefat eden bir şairin son derece edebî bir üslûpla vücuda getirdiği manzumeler, hem modern hem de klasik edebiyata kaynak teşkil edecek metinler arasında yer almaktadır. *Nevbahârım*’da kayıtlı toplam şiir sayısı 27’dir. Bu şiirlerden ikisi

kıt'a, ikisi müseddes, biri muhammes, biri mesnevî, yirmi biri ise gazel nazım şekliyle kaleme alınmıştır.

Şairin mevcut tek eseri *Nevbahârım*, daha önce müstakil bir yayın hâlinde tanıtılmamış; sadece şairin gazellerini tahmis eden Manastırlı Rızâ Nûrî'nin eserinden hareketle *Nevbahârım*'dan söz edilmiştir. Çeşitli vesilelerle İsmail Hakkı, İbnülemin gibi aydınlar *Nevbahârım*'la ilgili mülahazalarda bulunmuşlarsa da bu düşünceler eserin kıymeti ve haiz olduğu ehemmiyeti göstermesi açısından yeterli olmamıştır. Bu makale bahis konusu edilen düşüncelerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Diğer yandan Mehmed Emîn Bey'in *Nevbahârım*'ı, Muallim Nâcî'ye nazire barındıran gazeller ihtiva etmesi açısından da ayrı bir önem taşımaktadır. Emîn Bey, altı gazelini Nâcî'ye nazire olarak kaleme almıştır. Yine Nâcî'nin *Niyâz-ı Esîrâne* şiirine bir de tazmini bulunmaktadır. Onun şiirlerinde genel olarak yalnızlık ve hüznün teması hâkimdir. "Beytül-hazen" başlıklı manzûmesi bu terennümün ağır bastığı şiirlerinden biridir. Karamsar ve melankolik dünya görüşü, Allah'ın yaratma kudretine karşı duyulan derin hissiyat, klasik şiirin ana temlerinden sevgili, onun tasviri ve ona duyulan iştihak şairin şiirlerine konu olan diğer temel motifler olarak ön plana çıkmaktadır. Mehmed Emîn Bey'in *Nevbahârım*'ında yer alan en uzun manzûme "Mersiye" başlıklı şiiridir. En yakın dostlarından Abdurrahman Bey'in ömrünün baharında âhirete göç etmesi Emîn Bey'i derinden etkilemiştir. Aynı mukadderata maruz kalacak olan şair bu durumu yirmi bentlik mersiyesinde dramatize ederek okuyucuyu ile paylaşmıştır. Anılan yönleriyle Mehmed Emîn Bey son dönem edebiyat tarihinin genç yaşta vefat eden "edîb" şahsiyetlerinden biri olarak temayüz etmekte, şairin *Nevbahârım*'ı ise müellefatını barındıran mevcut yegâne eser olma hüviyetini korumaktadır.

Kaynakça

- Akdağ, A. (2019). Manastırlı Rızâ Nûrî'nin Tahmîsât-ı Nevbahârım Adlı Eseri. *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, 4(1), 51-65. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/769650>
- Arslan, M. (2014, Ekim 9) *Hamdî, Ahmed Hamdî Bey, İstanbullu*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hamdi-ahmed-hamdi-bey-istanbullu>
- Aydın, A. (2013). Asude Bahar Ülkesine Yolculuk Olan Ölümün Şair Biyografilerinde İfade Edilmesi. *Turkish Studies*, 8(8), 161-188. https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1460258388_011Ayd%C4%B1nAbdullah-161-188.pdf&key=16517
- Devlet Arşivleri Başkanlığı, *DH.SAİD*, 5/937, 1859 Tarihli Belge.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı, *DH.SAİD*, 5/953, 1863 Tarihli Belge.
- Durmuş, M. (2012). Ölümü Güzelleştiren Eda: Türkçe Şair Tezkireleri ile Şairnâmelerde Ölümüne Bakış ve Ölümün İfade Biçimleri Üzerine. *Millî Folklor*, 94, 105-122. <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=94&Sayfa=102>
- İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal (2000). *Son asır Türk şairleri C. II*. AKM Yayınları.
- İsmail Hakkı (1311). *Muasır şairlerimiz*. Âlem Matbaası.
- Kaplan, M. (2012). Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'da Vefatlara Düşülen Notlar. *Turkish Studies*, 7(1), 57-80. https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=139303025_6_kaplanmahmut.pdf&key=15379
- Mehmed Emîn Bey (1301). *Nevbahârım*. Mahmûd Bey Matbaası.
- Özgül, M. Kayahan (2016). *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler - V Muallim Naci Efendi*. Kitabevi Yayınları.
- Tatçı, M. (2012). *Yünus Emre, Dîvân-ı İlâhiyyat*. Kapı Yayınları.
- Yazar, İ. (2013). Şair Tezkirelerinde Ölüm Bağlamında Dil ve Üslup Üzerine Bir İnceleme. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 11, 457-466. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/45867>
- Yeniterzi, E. (1999). Divan Şiirinde Ölümüne Dair Bazı Hususlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5, 115-139.

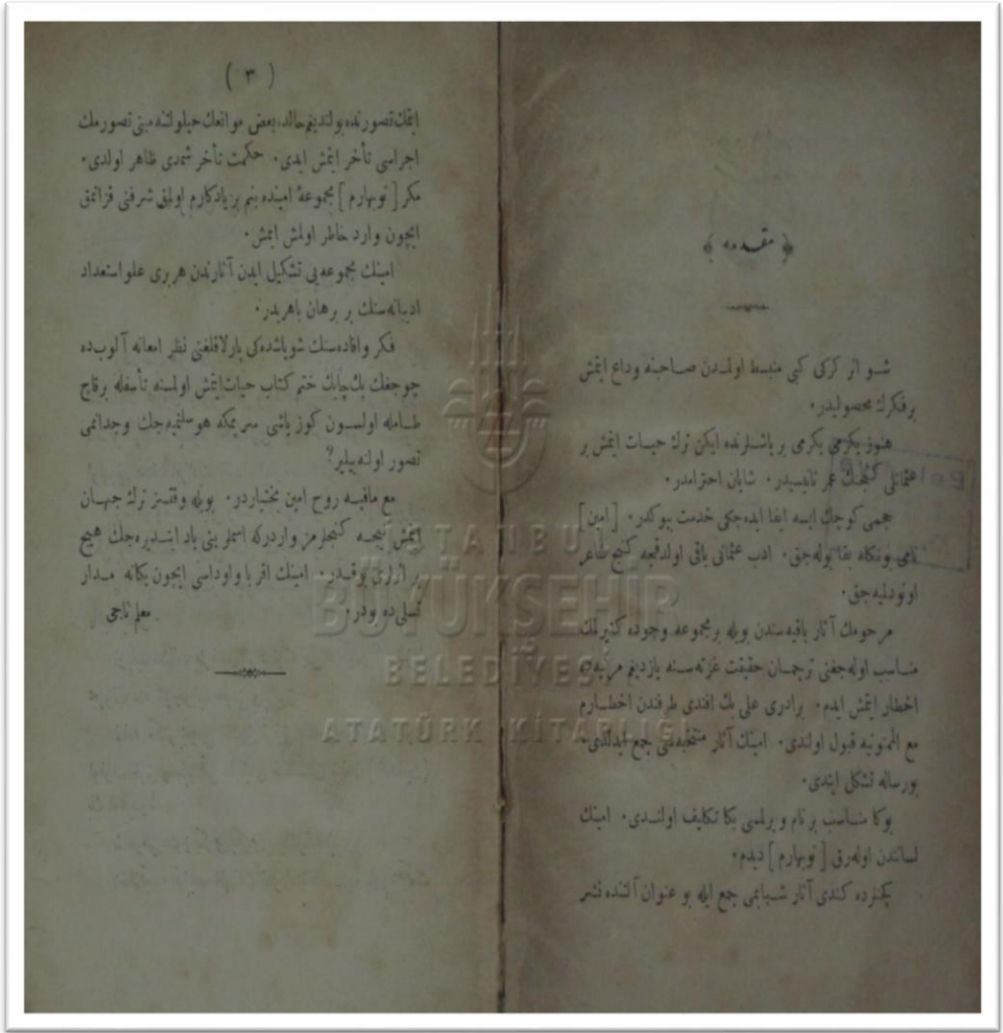
http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/yeniterzi_07.pdf

Yılmaz, M. (2013). *Kültürümüzde âyet ve hadisler*. Kesit Yayınları.

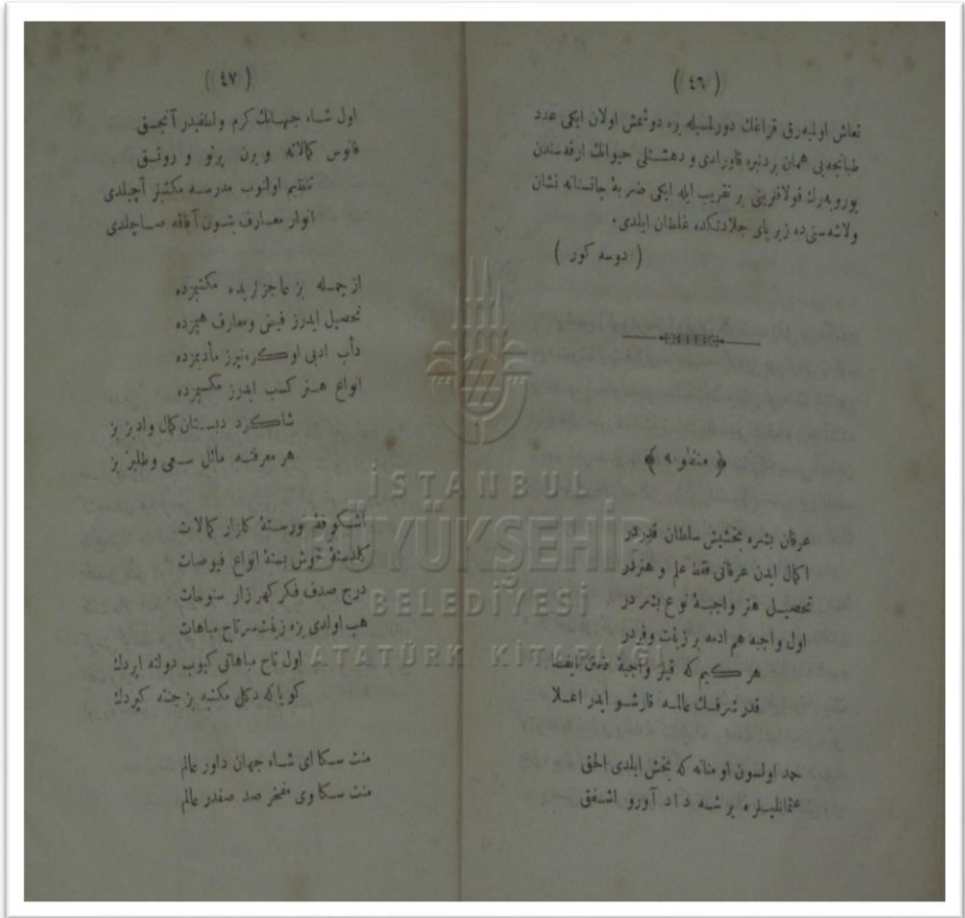
Ekler

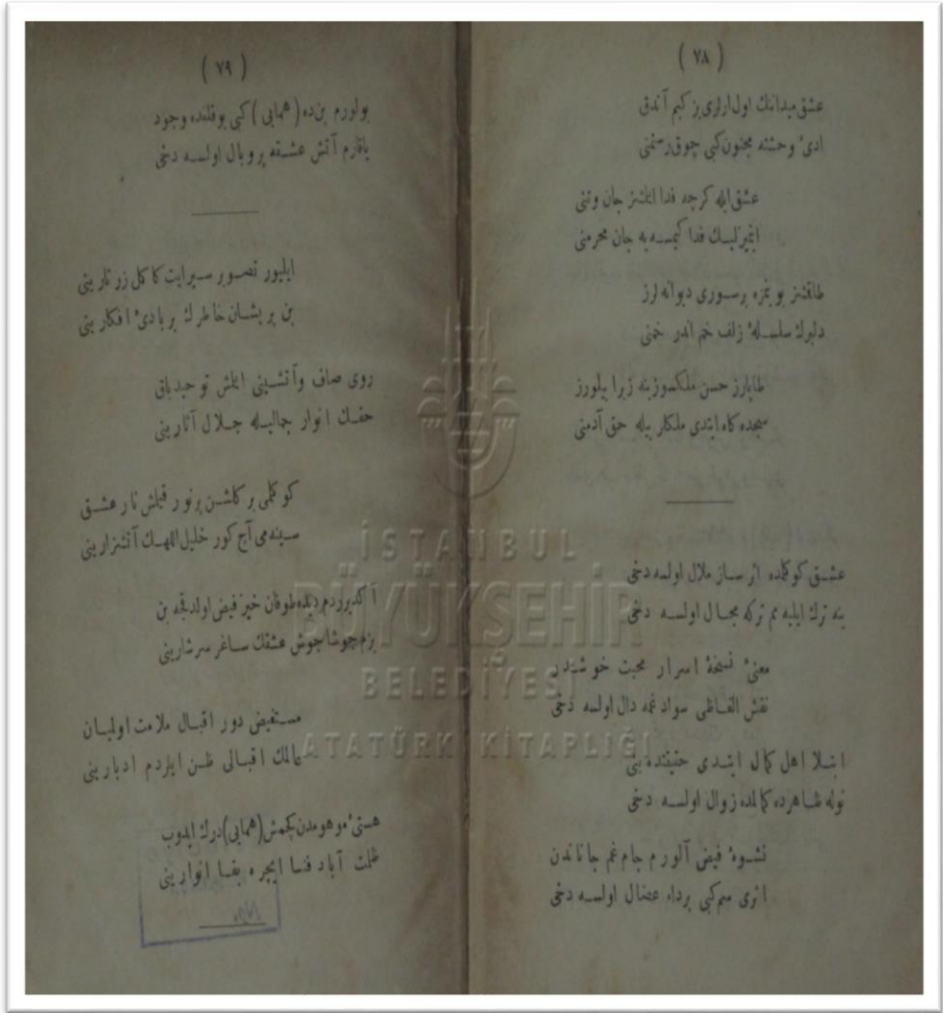


Ek 1. *Nevbahârım*'ın İBB Atatürk Kitaplığında Kayıtlı Nüshası

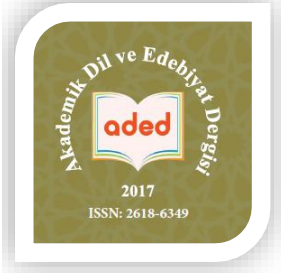


Ek 2. Muallim Nâci'nin Takrizini de İhtiva Eden *Nevbahârım*'ın Mukaddime Kısmı

Ek 3. Şairin *Nevbahârım*'ında Kayıtlı Manzumelerin Başlangıç Kısmı



Ek 4. Nevbahârım'ın Hâtimesi



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Ayşe ERTUŞ

Dr. Öğr. Üyesi, Hakkari
Üniversitesi / Türkiye
ayseertus@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-5748-5964>

Yol ve Yolculuk Bağlamında Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirleri

*Faruk Nafiz Çamlıbel's Poems in The Context of
Road and Journey*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 04.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ERTUŞ. A. (2021). Yol ve Yolculuk Bağlamında Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 753-774. <https://doi.org/10.34083/akaded.948097>

ERTUŞ. A. (2021). Faruk Nafiz Çamlıbel's Poems in The Context of Road and Journey. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 753-774. <https://doi.org/10.34083/akaded.948097>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Memleketçi şairler arasında akla ilk gelen isimlerden biri Faruk Nafiz Çamlıbel'dir. İlk başlarda Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati şiirinin etkileri görülen şairin şiir anlayışı, şairin Anadolu'ya yolculuğuyla değişmiş ve bundan sonra şair "memleketçi şairler" arasındaki yerini almıştır.

Faruk Nafiz, 1922 yılında *İleri* gazetesinin Ankara temsilcisi olarak İstanbul'dan Ankara'ya gitmiş aynı yıl Kayseri'ye öğretmen olarak atanmasıyla Ulukışla yolundan Kayseri'ye yolculuk yapmıştır. Bu yolculuk ve yol, şairin "Han Duvarları" adlı şiirine yansımıştır. Şair, bu şiir ile asıl ününü kazanmıştır. Faruk Nafiz'in "yol ve yolculuk" şiiri diyebileceğimiz "Han Duvarları" dışında da birçok şiirinde yol ve yolculuk kavramlarına yer verdiği görülmektedir.

Çalışmada Faruk Nafiz'in seçme şiirlerinin yer aldığı *Han Duvarları Toplu Şiirler* adlı eserinden hareketle şairin şiirleri yol ve yolculuk bağlamında ele alınmıştır. Şair şiirinde "yol ve yolculuk" kavramlarını hem maddi ve hem de manevi anlamda kullanmıştır. Şiirlerde yol ve yolculuk; gurbet, aşka meyil, sevgiliye kavuşma isteği, ölüm, milli ülkü, mücadele ve göç kavramlarının ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmadaki başlıklar da şiirlerde yol ve yolculuğun karşıladığı bu ifadeler doğrultusunda oluşturulmuştur. Şairin yaşanmışlıklarını da yansıttığını gördüğümüz şiirlerde yol ve yolculuk kavramlarının azımsanmayacak sayıda kullanıldığı da görülmektedir. Şiirlerde yol ve yolculuk ifadelerinin, "varma, ulaşma, bulma" amacı taşıdığı görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Faruk Nafiz Çamlıbel, şair, yol, yolculuk, şiir.

Abstract

One of the first names that come to mind among the nationalist poets is Faruk Nafiz Çamlıbel. The poet's understanding of poetry, which was influenced by the poems of Servet-i Fünun and Fecr-i Ati at the beginning, changed with the poet's journey to Anatolia and after that, the poet took his place among "the nationalist poets".

Faruk Nafiz went to Ankara from İstanbul as the Ankara representative of the newspaper İleri in 1922, and when he was appointed as a teacher to Kayseri in the same year, he traveled to Kayseri through Ulukışla road. This journey and the road were reflected in the poet's poem called "Inn Walls". The poet gained his actual reputation with this poem. It was observed that Faruk Nafiz made use of the concepts of road and journey in many of his poems, apart from "Inn Walls", which we can call the "road and journey" poem.

In the study, the poet's poems were discussed in the context of road and journey, based on Faruk Nafiz's work called Inn Walls Collection of Poems, where a selection of his poems was included. The poet utilized the concepts of "road and journey" in both literal and figurative meanings in his poetry. In the poems, road and journey appear as expressions of

the concepts of homesickness, the inclination for love, desire to meet the lover, death, national ideal, struggle, and migration. The titles in the study were created in line with these statements of the road and journey in the poems. It was also observed that the concepts of road and journey were used considerable times in the poems that reflect the poet's experiences as we can see. It is seen that the words road and journey in the poems have the purpose of "arriving, reaching, finding."

Keywords: Faruk Nafiz Çamlıbel, poet, road, journey, poetry.

Giriş

Faruk Nafiz Çamlıbel, 1898 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Şiire küçük yaşlarda başlayan şairin ilk şiirlerinde Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati şiirinin etkileri görülür. Hazin aşk ve tabiat terennümlerini aksettiren bu şiirler aruz ölçüsüyle kaleme alınmıştır. Ayrıca bu manzumeler, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin şiirinin etkilerini yansıtır. 1914-1917 yıllarını kapsayan bu şiir anlayışı Faruk Nafiz'in Milli Edebiyat cereyanına kapılmasıyla son bulur. Faruk Nafiz asıl ününü Milli edebiyat cereyanı içinde Anadolu'yu anlattığı şiirlerinde bulur.

Milli Edebiyat cereyanı Ömer Seyfettin ve Ali Canip'in *Genç Kalemler* dergisinde yayımladıkları "Yeni Lisan" yazılarıyla edebiyatta sesini yükseltmiştir. Öncesinde Mehmet Emin'in, hece ölçüsü ve halk dili ile kaleme aldığı hamasi şiirleri unutmamak gerekmektedir. Mehmet Emin, kaleme aldığı şiirlerle dikkatleri Anadolu insanına yöneltmek istemiş; şiirleriyle dönemi içinde büyük yankı uyandırmıştır. Ancak şiirlerinde kullandığı tabii Türkçenin etkisiyle de çok yaygınlık kazanamamıştır. Ziya Gökalp'in büyük çabalarıyla millî vezin olarak hece ölçüsünün kullanılması hususu; edebiyatta yavaş yavaş kendisini göstermiş ve Milli Edebiyat cereyanı içinde "Beş Hececiler" adıyla- çok da doğru olmayan bir tabir olmakla birlikte- bir şairler topluluğu vücut bulmuştur. Bu şairler arasında yer alan ve Hecenin Beş Şairi arasında en verimli şair olarak Faruk Nafiz öne çıkmaktadır.

Faruk Nafiz'in, "Memleketçi şairler" arasında ilk zikredilen isimlerden biri olması onun sadece hece ölçüsüyle şiirler kaleme alması mıdır? Bu soruya cevap vermeden evvel Fuat Köprülü'nün Milli bir edebiyatın önemi ve gerekliliğini ortaya koyan yazısına bakmak gerekmektedir. Fuat Köprülü, Servet-i Fünûn dönemi ile edebiyatımızın Milli değerlerden koparak tamamıyla yüzünü Batıya dönmesinin olumsuz etkilerini şöyle açıklar:

Fikir ve sanat hayatımızda şu beş on senelik edebiyatımız kadar berbat millî ruha ve millî hayata yabancı bir edebiyat devresi nâdir bulunur! Tiyatromuz nasıl Fransızların 'fuhuş ve 'zina' piyeslerini adapte etmekle meşgul olduysa, matbuatımız da mütemâdi bir faaliyetle aynı cins roman ve hikâyeleri ailelerimizin haremine kadar soktu; güyâ millî hikayecilerimiz, bu pis hayatın bayağı taklitleriyle ortalığı doldurdular: İstanbul hayatının en kirli, en mütereddidi (soysuzlaşan) safhalarını, adetâ büyük bir zevk ve lezzetle ortaya dökmekle vazifelerini yaptılar.(...) Lâkin memleketin her köşesine yüz binlerle nüshası dağılan bu şeylerin, memleket için ne kadar muzır ve felaketli olduğunu, genç nesilleri zehirlemek hususunda ne korkunç ve ne tahripkâr mahiyet aldığını asla unutmamalıyız.”(Köprülü, 1926, s.72)

Edebiyatın millîlikten uzak ve genç nesiller için adeta yozlaşma malzemesi taşıyan yönünü eleştirirken Millî edebiyat cereyanının gerekliliğini ve bu akımı desteklediğini açıkça ortaya koyar. Köprülü bu millîleşme hareketinin “yalnız şekli ve haricî kalmayarak” ruha da tesir etmesi gerektiğini düşünür (Köprülü, 1926, s.73).

Fuat Köprülü burada Millî edebiyat döneminde cemiyetten uzak temaların hece ölçüsüyle dile getirilmesinin millîye dönüş olarak algılanmasına olan tepkisini de ifade eder. Millî kavramını, millete ait olan her şeyi içine alır (Ercilasun, 1997, s. 450) şeklinde izah eden Bilge Ercilasun, millî ve Millî Edebiyat döneminde öne çıkan Milliyetçilik akımını şöyle tanımlar: “*Edebî eserde millîlik bir vasfın, bir özelliğin belirtilmesi, milliyetçilik bu dünya görüşünün eserde vurgulanması ve okuyucuya empoze edilmesi demektir*” (Ercilasun, 1997, s. 450).

Fuat Köprülü'nün eleştirilerini yönelttiği noktada, Ercilasun'un millî ve milliyetçilik kavramlarına getirdiği açıklık doğrultusunda Faruk Nafiz'in Memleketçi şiir içinde öne çıkan isim olmasının anlaşılabilirliği daha da netleşir. Faruk Nafiz, özellikle “Han Duvarları” ve “Sanat” şiirleriyle Anadolu insanını ele alır. “Han Duvarları”nda Anadolu ve Anadolu insanını - hem mekânsal hem de duygusal olarak- gerçekçi bir bakış ile ortaya koyarken; “Sanat” şiiri ile millî olanı yüceltip Batı ile yollarını ayırır.

Faruk Nafiz'in şiirlerinde dikkati çeken bir nokta yol ve yolculuk ifadelerinin öne çıkmasıdır. Türkçe sözlükte “yol” kelimesi, “*Karada, havada, suda bir yerden bir yere gitmek için aşılacak uzaklık, tarik; karada insan veya hayvanların geçmesi için açılan veya kendi kendine oluşmuş, yürümeye uygun yer; genellikle yerleşim alanlarını bağlamak için düzeltilerek açılmış ulaşım şeridi; içinden veya üstünden bir sıvının geçtiği/aktığı yer; bir amaca ulaşmak için başvurulması gereken çare, yöntem; davranış, tutum, gidiş veya davranış biçimi; uyulan ilke, sistem, usul, tarz, tarik; gaye, uğur, maksat*”(TDK, 1998, s. 2458) şeklinde “yolculuk” ise “*ülkeden ülkeye veya bir ülke içinde bir yerden bir yere gidiş veya gelişi, gezi, seyahat, sefer*”(TDK, 1998, s. 2460) olarak tanımlanır.

Doğu ve Batı'da farklı serüvenleri barındırmasının yanında “yol” ve “yolculuk” kavramlarına sıkça rastlanmaktadır. Doğu'da yol ve yolculuk maddi ve manevi anlamlar yüklenerek çeşitli boyutlarda işlenmiştir. Edebî eserde kahramanın çıktığı maddi yol aynı zamanda manevi bir yolculuğu imlemektedir. Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk mesnevisinde Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak için çıktığı yolculuk, dinî terminolojide manevi yolculuğun en güzel sembolik anlatılarından biridir. Hüsn ü Aşk'ta yol ve yolculuk tamamen mecazi anlamlar yüklenmiştir. Batı kültürüne ait eserlerde yol ve yolculuk çoğunlukla mecazi anlamdan sıyrılarak bir seyahat ya da seyahate çıkma anlamlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Ancak maddi olarak çıkan bu yolda kahramanın iç dünyasında yaşadığı yolculuk da söz konusudur. Don Kişot'un yeni maceralara atılmak adına çıktığı yol ve yolculuk gibi. Masalların yapısı üzerine yaptığı çalışmasıyla Vladimir Propp ele aldığı Rus halk masallarının işlev adını verdiği 31 eylemde¹ ortaklıklarını ortaya koymaktadır. Bu masalların hemen hepsinde dikkati çeken husus kahramanın bir amaç uğruna bir yola ya da yolculuğa çıkmasıdır. Doğu ve Batı kültürlerine ait edebî eserlerde yol ve yolculuk kavramlarının hem maddi hem manevi anlamlar yüklendiği söylenebilir. Ancak Şerife Yalçınkaya'nın da ifade ettiği gibi Doğu yolculuklarının temel sebebi arayışken; Batı'da “*daha çok buluş, yüzleşme veya kaçma*” (Yalçınkaya, 2007, s.5) anlamlarıyla birbirlerinden felsefi bağlamda farklılıklar göstermektedir.

Faruk Nafiz de şiirlerinde yol ve yolculuk kavramlarını hem maddi hem manevi anlamda kullanmıştır. Şairin kimi şiirinde “yol” bir duygunun aktarımının tek ifadesi olarak öne çıkarken; kiminde bir fon olarak belirir. Bu çalışmada Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinde² kullandığı “yol” ve “yolculuk” kavramlarını ele aldık. Çalışmamızdaki amacımız Faruk Nafiz'in şiirlerinde kullandığı bu kavramların ne anlattığına değinmektir. Çalışmanın sonunda yol, yolculuk ve bunlarla bağlantılı olan yolcu kavramlarının hangi şiirde kaç defa geçtiğine dair bir tabloya da yer verilmiştir. Bu doğrultuda şiirlerde yol, şu başlıklar altında ele alınabilir:

1. Gurbetin Ayrılığın İfadesi Olarak Yol

Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinde yol; özellikle gurbet ve ayrılığın ifadesi olarak öne çıkmaktadır. 1922 yılında Kayseri Lisesine öğretmen olarak atanan Faruk Nafiz, Anadolu'yu ilk defa görmüş bir İstanbullu genç olarak Anadolu yolculuğunu ve bu yolculuğun kendisinde yarattığı gurbet duygusunu bizzat yaşamış ve bu haliyle şiirlerine de yansıtmıştır.

¹ Bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 7. Baskı 2002, İletişim Yayınları, ss.254-256.

² Bu çalışmada Faruk Nafiz Çamlıbel'in seçilmiş şiirlerinin yer aldığı *Han Duvarları, Toplu Şiirler*, (Yapı Kredi Yayınları, 17. Baskı Ocak 2012) adlı eseri esas alınmış, şiir alıntıları da eserin bu baskısından yapılmıştır.

Faruk Nafiz'in Anadolu, yol ve yolculuk denilince akla ilk gelen şiiri elbette "Han Duvarları"dır. "Han Duvarları"nda "yol" tek başına gurbetin ifadesinde önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Mehmet Kaplan, "Han Duvarları" şiirinin muhtevasını coğrafya, Maraşlı Şeyhoğlu ve şairin kendisini birleştiren gurbet duygusunun teşkil ettiğini ifade eder(Kaplan, 2011, s.21). Gurbet duygusu Anadolu coğrafyası ve insanının yoksulluğuyla bütünleşmiş yollarla derinleşmiştir. Faruk Nafiz, ilk defa gittiği Anadolu coğrafyasına dair intibalarını "Han Duvarları"nda yaşayarak anlatır. Şairin yaşanmışlığının aktarımı olan şiir, İstanbullu gencin Anadolu'yla bütünleşme isteğine karşılık yabancılığının da ifadesidir. Şiirin başında, "ben"in yolculuğunun nereden nereye doğru olduğu aktarılır:

*Gidiyorum, gurbeti gönlümde duya duya,
Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya (s.15)*

Sevgi, acı ve ayrılığı birlikte düşünen yolcu "ben"in yolculuk esnasında çevresinde gördükleri, onun iç dünyasında yarattığı etkilerle yansıtılır. Anadolu "ben"in yabancı olduğu bir coğrafyadır:

*Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,
Önde uzun kışın soldurduğu etekler,
Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler...(s.15)*

Yolcu ben, Anadolu'ya dair ne gördüklerinden ne de çıktığı bu yolculuktan memnundur. Çünkü Anadolu ıssızdır, çoraktır, yolları çok kötüdür. Bu zorlu yolculuk "ben"de hayal kırıklığı yaratmıştır. "Ben" ilk defa yolların bitmek bilmezliğine ve tehlikesine şahit olmuştur. Bu da şiirde yolların kıvrılıp dönmesi ve yılan benzetilmesiyle ortaya konulmaktadır:

*Her tarafta yükseklik, her tarafta ıssızlık,
Yalnız arabacımın dudağında bir ıslık!
Bu ıslıkla uzayan, dönen kıvrılan yollar
Uykuya varmış gibi görünen yılan yollar(s. 15)*

"ben"in bu yolculuktaki memnuniyetsizliği, içinde hissettiği gurbet duygusu ve yolların bitmek bilmeyen uzunluğuyla aktarılır.

*Gurbet beni muttasıl çekiyordu kendine,
Yol, hep yol, daima yol...Bitmiyor düzlük yine.
Ne civarda bir köy var, ne bir evin hayali,*

Sonun ademdir diyor insana yolun hali.”(s. 16)

Bu mısralarda yolun, yolcu ben’de yarattığı korkuyu da okumak mümkündür. Yolların bozuk oluşu, araba tekerleklerinin yola anlattığı şey ile yolun silkinmesine benzetilmiştir.

*Tekerlekler yollara bir şeyler anlatıyor,
Uzun yollar bu sestten silkinerek yatıyor...(s.16)*

Yolculuk boyunca “yolcu ben”in zihninde hanlar unutulmaz bir yer tutmuştur. “ben” çıktığı uzun Orta Anadolu yolculuğunda akşamları handa konaklamıştır. Hanın duvarlarında başka yolcuların hikayelerine dair mısralar onu derinden üzmüş ve bu yolcuların üzüntüsünü adeta içinde yaşamıştır. Şiirde “yolcu ben”in hanın duvarlarında gördüğü ve “Maraşlı Şeyhoğlu” imzasını taşıyan koşma Anadolu insanının ve bu insanların hazin hikayelerinin temsiliyetini taşımaktadır. Yolcu ben’in han duvarında gördüğü mısralar ben’in, hanlarla birlikte yollara bakışını da etkilemiştir. Yollar gurbeti hatırlatmasıyla ayrılığın ifadesi olduğu gibi köyleri hudutlara bağlamasıyla da birleştirici bir işlevsellikle şiirde yer almıştır:

*Ey köyleri hududa bağlayan yaşlı yollar,
Dönmeyen yolculara ağlayan yaşlı yollar!(s.19)*

Şiirde yollar, muhtevanın iletilmesinde önemli bir unsur olarak kullanılmış ve kimi yerde muhtevaya uygun kişileştirilmiştir. Cevdet Kudret “Faruk Nafiz’in Şiiri ve Han Duvarları’nın Kaynakları Üzerine Notlar” başlıklı yazısında Faruk Nafiz’in “*eskiyen fakat tarihi görevini de yerine getiren bu şiirinde*” şiirin yazılmasından üç yıl önce Fevzi Lütfü (Karaosmanoğlu)’nün *Dergâh* dergisinde çıkan “Anadolu Hanları” başlıklı yazısı ile Refik Halit’in *Ay Peşinde*’de yer alan “Anadolu’da Bahar” adlı yazılarının etkilerini görmenin mümkün olduğunu, yazılardan ve şiirden örneklerle, söyler. Cevdet Kudret, Faruk Nafiz’in şiirde kar anlatımında Tevfik Fikret’in “Sis” şiirindeki “*Bir zulmet-i beyzâ ki peyâpey mütezâyid [Beyaz bir karanlık ki gittikçe çoğalmakta]*” mısraının etkilerinin görüldüğünü de aktarır. (Solok, 1974, ss. 399-402). Cevdet Kudret’in bu yazısından hareketle gerek Fevzi Lütfü’nün yazısı gerek Refik Halit’in yazısında Anadolu ve insanı için çizilen resmi “Han Duvarları”nda görmek mümkündür.

“Gurbet” adlı şiirde “ben”in gurbette oluşunun kendi iç dünyasında yarattığı yalnızlık hissi ve iç sıkıntısının aktarımı yer alır. Gurbette olan “ben” kendi yalnızlığını kendisi gibi gurbette olduğunu düşündüğü bir kuş ile avutarak geçirir. Burada kuş göçmen oluşu, gurbeti yaşıyor olmasıyla şairin şiirindeki “ben” ile özdeşleştirilmiştir. Bir sabah ani yağın kar, kendisine arkadaş olan kuşun cansız bedenini gören benin yalnızlığını daha da pekiştirir ve yaşadığı gurbet acısı biraz daha artar. Şiirde kar her

yeri kaplamış yolları da uyuşturmuştur. Burada yolların uyuşukluğu iş görmez anlamının yanında gurbetliğin devamı olarak da düşünülebilir:

*Bir gün camı açtım ki, ufuk bir kara perde;
Sahrayı beyazlar bürünmüş, yollar uyuşmuş;*(s.55)

Şiirin devamında ben'in gurbette oluşunun kendisinde yarattığı memnuniyetsizliği aktarır. Faruk Nafiz, 1922 yılında *İleri* gazetesinin Ankara temsilciliği görevini üstlenmiş ve aynı yılda Kayseri'ye öğretmen olarak atanmıştır. 1922-1924 yılları arasında Kayseri'de öğretmenlik yapan şair, 1924'te Ankara Muallim Mektebine atanır ve Ankara Kız ve Erkek Lisesinde 1924-1932 yılları arasında öğretmenlik yapar. Cumhuriyet ile birlikte dikkatlerini Anadolu'ya çevirmiş olan aydınların yegane görevlerinden biri halkı eğitmek ve aydınlatmaktır. Cumhuriyet'in getirdiği ilerici fikirlerin halk tabakasında karşılık bulması için var güçleriyle çalışmış olan aydınlar, bu dönemde öğretmenliğin nasıl da kutsal bir görev olduğunun bilinciyle her türlü olumsuzluğa karşın mücadele etmişlerdir. Faruk Nafiz de bu görev ve sorumluluğun bilinciyle gerek Kayseri gerek Ankara'da bu görevi layıkıyla yerine getirmiş öğretmenlerden birisidir. Öğrencilerinin anlatımlarıyla şair, idealist öğretmen tavrıyla öğrencilerini eğitmek için çalışmış ve öğrencileri arasında büyük bir saygınlık kazanmıştır.³ İstanbul'dan Anadolu'ya ilk defa giden genç bir şair için elbette bu hiç de kolay olmamıştır. Şair, Anadolu yolculuğu sırasında bile gurbet duygusunu yaşamış ve bunu şiirlerine de aktarmıştır. Bu gurbet duygusu, İstanbul'a hiç benzemeyen Anadolu ve insanıyla birleşince şairde büyük bir memnuniyetsizlik yaratmıştır. Bu memnuniyetsizliğini 26 Ağustos 1926 yılında Yahya Kemal'e yazmış olduğu mektupta şöyle dile döker:

Bence, Ankara'daki sefâleti çekmek için ya mebus, ya bir meclis idare azası olmak ihtirasını taşımak lazımdır. Halbuki bende ne böyle bir hayal, ne de buna ihtimal var. binaenaleyh en iyisi İstanbul'a tevcih-i seferdir mütalaasındayım.

Varşova'nın düzlüğünden, denizsizliğinden bahsediyorsunuz. Ya ben Ankara'nın çarpıklığından, susuzluğundan nasıl bahsedeyim?..(Kubbealtı Akademi, 1977, s.12)

Şairin Ankara özelinde aktardığı bu memnuniyetsizlik "Gurbet" şiirinin devamında kendisini gösterir. Şiirdeki memnuniyetsizlik gurbet duygusunun yollar ile ifadesiyle karşımıza çıkar:

Ey gözlerinin çevresi mor, benzi tutuşmuş,

³ Ahmet Muhip Dranas, öğretmeni Faruk Nafiz için; *Öğretmen olarak Faruk Nafiz'den öte, o zamanlar Ankara'da bir şâir Faruk Nafiz vardı.(...)İlk gençlik yıllarımızda bizler ona hayranlık ve imreni ile ilk şiirler yazmak, onun gibi bir şâir olmak hevesine kapılırdık. O zamanlar okullarda kız olsun, erkek olsun bütün öğrenciler birbirleriyle şiir yazma yarışına girmişlerdi. Ve bu, kızların ona âşık, erkeklerin de hayran olmalarındandı (Şimşek, 1973, s.44).*

*Akşamladığım yolları yalnız gezen afet!
Kaç yıl geçecek, böyle hazin, böyle habersiz,(s.56)*

Yol bu şiirde gurbeti temsiliyetiyle öne çıkmaktadır. Sevgiliye duyulan özlemin de aktarıldığı şiirde öne çıkan gurbet duygusudur.

“Yolcu” adlı şiirde yine ben’in gurbetteki yalnızlığı ve gurbetin ona yaşattığı hüznü dile getirilmiştir. Ben gurbette kendisini “Gurbet akşamlarının bağı yanık yolcusu” olarak nitelendirmiştir. Şiirde hayali sarışın bir sevgiliden kendisini yolundan döndürmemesini isteyen ben “gece kırılan değneğini” yollarda bıraktığını söyler. Burada değnek benim yolunu bulmakta bir rehber gibi kullandığı araçtır:

*Bir hazan akşamı kırlarda unuttun neyimi,
Hasta kalbimde bütün matemini bir sisli kışın;
Gece, yollarda bıraktım kırılan değneğimi;
Rehberim yok, beni döndürme yolundan, sarışın! (s. 61)*

Faruk Nafiz, gurbetin yarattığı hüznü “Yolcu ile Arabacı” başlıklı şiirde yolculuk, yol ile ortaya koyar. Gurbete giden “yolcu ben” bu şiirde de öne çıkar. Şiirde benim gurbetten dönüş isteği arabacıya “ne zaman tükenecek bu yollar, arabacı?” diye sormasıyla ortaya konulur:

*-Gurbet ademden kara, hasret ölümden acı,
Ne zaman tükenecek bu yollar, arabacı?
-Henüz bana “Yolunun sonu budur!” denmedi,
Ben ömrümü harcadım, bu yollar tükenmedi.(s.116).*

Şiirde ben dışında sürekli yollarda olan arabacının yaşadığı gurbet duygusu da yer alır:

*-Senin de yolun biter, diner gözünde yaşlar,
Benim uğursuz yolum bittiği yerden başlar!(s.116).*

Faruk Nafiz’i “Memleketçi şairler” arasında sarsılmaz bir tahta oturtan hususun şiirlerinde hece ölçüsünü kullanması, şair Anadolu’ya dair şiirlerinin bazılarında aruzu da kullanmıştır, ya da Anadolu ve Anadolu insanını ele alması değildir. Şairi farklı kılan husus onun şiirlerinde ifade ettiği duyguları ve durumları yaşamış olması ve bunun okuyucuya aktarılabilmesidir. Şiirlerde ele alınan Anadolu perspektifi bir yolcunun görebileceği kadardır. Bu da şiirlerde gerçeklik duygusu yaratarak şiirin tesir gücünü artırmaktadır. Faruk Nafiz’in gurbet şiirleri aynı zamanda yol ve yolculuk şiirleridir. Bunlar, şairin hayatından da hareketle şairin yaşanmışlığının aktarımıdır.

Bu aktarımda yollar çok önemli bir yer tutar. İlk defa Anadolu'ya giden Faruk Nafiz'in çıktığı bu yolculuk ve ulaştığı menzilde -Yahya Kemal'e yazdığı mektuptan da hareketle- karşılaştığı manzara onu derinden üzmüş olmakla birlikte gurbet duygusunu da çoğaltmıştır. Gurbetten kurtuluş yine onu gurbete getiren yollarla mümkün olacaktır. Bu nedenle yollar gurbetin aktarımının en önemli aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Aşkta Yol ve Yolculuk

Faruk Nafiz, şiirlerinde aşkı çokça işleyen şairlerden biridir. İlk şiirlerinden itibaren aşk temasını işleyen şair, Anadolu'yu ve Anadolu insanını kaleme alan şiirlerinde de aşka yer vermekten kendisini alamamıştır. Nihad Sâmî Banarlı, şair için; *“Faruk Nafiz, şiirlerinin ekseriyeti bakımından daha çok bir aşk şâiridir. Fakat onun aşkının mayasında, doğuştan bir Türk dili aşkı, bir tabiat sevgisi, bir vatan ve millet aşkı âdetâ bir arada yuğrulmuştur.”* (Banarlı, 1983, s.1218) demektedir. Şairin Anadolu insanını anlattığı en güzel şiirlerinden biri olan “Kızıl Saçlar” adlı şiirinde de Kızıl saçlı kadın ile Anadolu'nun içinde bulunduğu yoksulluk ve yoksunluk aktarılırken; “ben”in bu kadına gönlünü kaptırması yer alır. Aşkın ifade edilmesinde yol ve yolculuk ifadelerine çokça yer veren Faruk Nafiz'in aşk ile kullandığı bu kavramları şöyle başlıklandırabiliriz:

2.1.Aşka Meylin Aktarımında Yol ve Yolculuk

Aşka meyilde Faruk Nafiz, halk hikâyelerindeki Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı ve Leyla ile Mecnun'nun ölümsüz aşklarından esinlenerek “ben”i bu âşik kahramanlarla özdeşleştirir. Burada yol, aşka yönelen bir araç olarak yer almıştır.

“Dağlar” başlıklı şiirde dağların yüceliği anlatılır ve Kerem'in taş yığınlarından yol bulması aşkın büyüklüğüne bağlanır.

Kalbini göstermese göğsünün yırtığından

Yol mu bulurdu Kerem kurduğunuz yığından? (s.165)

İfadeleri aşk yolcusu olan Kerem'in Şirin'e büyük aşkı ona taş yığınlarından yol buldurmuştur. Bu yol şiirde aşkın büyüklüğünün yolu olarak ifade bulur.

Gönlün aşka doğru yol alması “Suyun Üstünde Mısralar”da da yer alır. Buradaki yol elbette soyut bir anlam taşımaktadır. Şiirde aşk büyüklüğü ile ölümsüzlüğe doğru meyledişi ele alınmıştır:

Dün gece parçaladı bir aslan kafesini,

Bir gönül sonsuz ufka yol aldı kartal gibi.(s.172)

Halk hikâyelerindeki ölümsüz aşklar çoban çeşmesi sembolüyle “Çoban Çeşmesi” adlı şiirde ele alınmıştır. Ferhat’ın Şirin’e kavuşmak için dağları delip köye su getirmesi ile akmaya başlayan çoban çeşmesi, ardından Kerem ile Aslı ve Leyla ile Mecnun aşkının da sembolü olarak ortaya konulmuştur. Burada Ferhat’ın Şirin aşkıyla hayatın ufuklarına yol alarak akıttığı çoban çeşmesi, Vefasız Aslı’ya yol gösteren, aşık yolcuların susuzluğunu dindiren, Mecnun gibi susuz yolcuların olmadığı yerdedir. Şiirde yol aşk, yolcu ise âşık sembolüyle ifade edilmiştir.

*“Gönlünü, Şirin’in aşkı sarınca
Yol almış hayatın ufuklarınca
O hızla dağları Ferhat yarıncı
Başlamış akmağa çoban çeşmesi”(s.217)*

...
*Kaç yanık yolcuya su verdi,
değdi kaç dudağa çoban çeşmesi!(s.217)*

Vefasız Aslı’ya yol gösteren bu (s.217)

*Leyla gelin oldu, Mecnun mezarda,
Bir susuz yolcu yok şimdi dağlarda (s.217)*

“Ne Kaldı?”da yol yine sevda yolu muhabbet yolu anlamında kullanılmıştır.

*Dervişim, o kadar taşkın ki derdim,
Çileyle muhabbet yolunda erdim,(s.244)*

“ben”in kendi gönlüne sitemi “Gönül”de yer alır. Burada gönül, yine aşka giden bir yol olarak kişileştirilmiştir.

*...kadınlar geçerci, kızlar geçerci,
Bir zaman aşk için yoldun, ey gönül!(s.246)*

Şiirlerde aşka meylin ifadesi olarak karşımıza çıkan yol, çoğunlukla soyut bir anlam yüklenerek aşka yönelmenin, meyletmenin aktarımında kullanılmıştır. Bu şiirlerde yol ve yolculuk “ben”in iç yolculuğuna işaret eden mecazi bir kullanımdadır.

2.2. Sevgiliye Kavuşmaya Engel: Yol

Faruk Nafiz’in şiirlerinde gurbette olan “ben”in sevgiliye kavuşma isteği yol ifadesi ile anlatılmıştır. Faruk Nafiz, aşkı hasret, ayrılık ve gurbetle birlikte işlemiştir. Özellikle de 1922 yılından sonraki şiirlerinde aşk, sevgiliye kavuşma isteği ve özlem şeklinde görülmektedir. Bunda Faruk Nafiz’in edebiyatımızın kadın şairlerinden biri olan Şükûfe Nihal ile yaşadığı aşkın etkisi düşünülebilir. Faruk Nafiz; Halide Nusret, Şükûfe

Nihal ile birlikte halasının kızı ve Şükûfe Nihal'in de yakın arkadaşı olan İffet Halim Hanım(Oruz)'ın Erenköy'deki yalısında şiir sohbetleri yapmak üzere sık sık bir araya gelmiştir. Bu sohbetlerde Faruk Nafiz ve Şükûfe Nihal arasında bir aşk filizlenmiştir. Evladından dolayı Faruk Nafiz'in evlilik teklifini Şükûfe Nihal reddetmiştir. Bu aşk 1922 yılında Faruk Nafiz'in Kayseri'ye öğretmen olarak atanması ile sekteye uğramıştır. Bu dönemde birbirlerine mektuplar yazan şairlerin bir süre sonra mektuplarının da ardı kesilmiştir. 1932 yılında ise Faruk Nafiz aniden Azize Hanım ile evlenmiş ve bu Şükûfe Nihal'de büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Böylece iki şair arasındaki aşk tamamen son bularak imkansızlaşmıştır. Faruk Nafiz, Azize Hanım ile “*kafa izdivacı*” yaptığını (Argunşah, 2011, s.55-56) ifade etmiş ve evliliğinin gönülden ziyade akla uygunluğunun altını çizmiştir.

Bu aşkta Faruk Nafiz de Şükûfe Nihal de birbirlerine şiirler kaleme almışlardır. Faruk Nafiz *Yıldız Yağmuru*, Şükûfe Nihal ise *Yalnız Dönüyorum* adlı romanlarında birbirlerine duydukları aşkı ele almışlardır.

Halil Soyuer, Faruk Nafiz ile 1967 yılında İstanbul Parkotel'de otururken, Faruk Nafiz'in gördüğü sarışın bir kadına gözünün takılmasından sonra kendisine şöyle dediğini aktarır: “*Ne vakit böyle sarışın bir güzel görsem, başımı geçmişin dizlerine yatırır, gençlik yıllarımda heyecanlı günlerini yaşarım. Soyuer, inan ki içimin sahillerine, artık Erenköy alemlerinin, çok ötelere kalmış, sarışın dalgaları vurmuyor. Ama inan ki (Yaz-kış gözümün gördüğü alem değişir de/ Gönümdekinin rengi değişmez sarışındır) diye bana şiirler yazdıran o sarışın sevgiliyi hayatım boyunca unutmadım.*”(Soyuer, 2000, s. 53). Faruk Nafiz'in o Erenköy alemlerinde unutamadığı sarışın sevgili elbette Şükûfe Nihal'dir. Şükûfe Nihal için yazdığı şiirlerin birinde açıkça şairin adına da yer vermiştir:

Yalnız kalmaktansa Nihâl'imden uzakta,

Kalsam diyorum, dâr-ü diyarımdan uzakta!..(akt: Argunşah, 2011, s. 58).

Yukarıda şairin hayatında da gördüğümüz sevgiliye kavuşma isteği şiirlerde “ben”in gurbetteki ruh hali şeklinde karşımıza çıkar. Böylelikle Faruk Nafiz'in şiirlerinin- “Han Duvarları” bunun en gerçekçi örneğidir- hayatının önemli bir izdüşümü olduğunu ve yaşanmışlık içerdiğini söylemek mümkündür.

Faruk Nafiz'in şiirlerinde sevgiliye kavuşma isteği yollarla ifadesini bulur. “Sen Neredesin” adlı şiirde “ben”in gelmeyecek sevgiliyi beklemesi yer alır. Akşamların getirdiği yalnızlıkla herkes evine çekilirken gurbette olduğu anlaşılan “ben”in akşamlara gelen bekleyişi şiirde şöyle aktarılır:

Mezarda ölü gibi yalnız kaldım odamda:

Yanan alnım duvarda, sönen gözlerim camda,

*Yuvamı çiçekledim, sen bir meleksin diye,
Yollarını bekledim görüneceksin diye.* (s. 185)

Sevgiliye duyulan aşkın getirdiği bekleyiş ve kavuşma isteği Faruk Nafiz'in "Aşk İlahileri" başlığı altında verilen 17 şiirinde de görülür. Şair "Aşk İlahileri 1"de "ben" in umudunu kestiği sevgiliyle kavuşma isteğinin imkansızlığını dile getirir. Bu kavuşma isteği "ben" in bir dileğidir; fakat bu dilek gerçekleşmemiştir:

*Bütün bir gün bekledim sığınıp bir serviye,
Esen rüzgârla döndü yarı yoldan dileğim.
Son geçen yolcu sordu: "Beklediğin kim?" diye..
Beklediğim mi? Ben, ah, onu nerden bileyim?..* (s. 205).

Şiirde tabiata ait bir unsur olan rüzgâr ile feleğin ifade edildiği görülmektedir. Şairin dileğine, dönen felek mani olmuş ve dileği yoldan dönmüştür. Şiirdeki yol elbette soyut bir anlam yüklenmiştir. Yol ifadesi dileğin gerçekleşmesinde bir aşama kat edildiği; ancak esen rüzgarın, dönen feleğin, buna mani olduğu ve kat edilen aşamaların geriye döndüğü şeklinde düşünülebilir.

"Aşk İlahileri 5"te sevgiliye haber ulaştırmak için ben'in yola düşmesi yer alır. Yol ifadesi burada "ben" in sevgiliden uzakta-gurbette- olduğunu anlatır. Şiirde aralarında uzun mesafe olan "ben" ve sevgilinin kavuşması, "ben" in ona Çobanyıldızı ile iletteği, iletceği, habere bağlanmıştır.

*Bir gün Çobanyıldızı sana iletir diye
Yola düştüm her akşam karanlıkla beraber.* (s. 207)

Sevgilinin yolunun gözlenmesi, şiirlerde kavuşma isteğinin ifadesidir elbette. "Yuvamın Kuşuna"da bu durum şöyle aktarılır:

*Pusu kurdum düşmek için eline,
Yıllar var ki yollarını kolladım.
Seni sordum esen hazan yeline,
Uçan kuşla sana selam yolladım.* (s. 220)

Şiirde sevgiliye duyulan hasret, yıllarca "ben" in onun yollarını gözlemesiyle ortaya konulmuştur. Yol, sevgili ile "ben" arasındaki mesafenin de aktarıcısıdır.

"Hayale Hasret" başlıklı rubaide sevgiliye duyulan özlem ve ona kavuşma isteği yollar ve yıllarla ifade edilmiştir.

*Girdi, yollar gibi, yıllar da nihayet araya;
Set çeker dağ tepe, feryada değil, yâda bile.
Hasretim uykuya, ruhum, sana hasret kalalı;
Gözlerim görmüyor artık seni rüyada bile.* (s.75)

Sevgiliye kavuşma isteği ve özlemin aktarıldığı şiirlerden bir başkası “Has Bahçe”dir. Bu şiirde yol, köye ait rutin bir durumu aktarmak için verilmiştir. Burada sevgiliye özlem duyan gurbette olan benin bulunduğu yerde çobanların yoldan geçişi bile köyün durağan hayatına bir aksiyon katmaktadır. Şiirde sevgiliye duyulan özlem ve kavuşma isteği “ben”in sevgilisiz bir hayatı yaşanmamış saymasıyla öne çıkar.

*Yoldan sürüyle geçti bu semtin çobanları;
Sordum, yazık ki hiçbiri ismin ne bilmiyor
Bahçende munis olsa da hülya zamanları
Sensiz geçen hayata yaşanmış denilmiyor. (s.66)*

Örneklerini çoğaltabileceğimiz şiirlerde beklenen, kavuşulmak istenen sevgili ve onu umutla bekleyen “aşık ben” ile çokça karşılaşılır. Şiirlerde sevgilin durumuna dair bir ipucu yer almaz. Şiirler sadece “ben”in sevgiliye dair aşk, hasret ve kavuşma isteğinin ifadesi olarak karşımıza çıkar. Faruk Nafiz’de Anadolu, gerek mekânsal olarak gerekse de karşılaştığı insanların yoksulluğu açısından büyük etki yaratmış ve şair birçok şiirinde bu etkiyi yansıtmıştır. Bunun yanında ilk defa Anadolu’ya giden şairin uzun yolculuğu onun şiirlerinde yolların gurbeti çağrıştırmalarıyla kendisini göstermiştir. Yollar şairin şiirlerindeki “ben”i sılara ve sevgiliye bağlayan bir köprü olarak belirmiştir.

3. Ölüm: Sonsuzluğa Uzanan Yol

Ölüm inancımızda ruh için bir tebdil-i mekandır. Beden için toprakta nihayet bulan ruh için yeni bir başlangıç olur. Bu doğrultuda ölüm sonsuzluğa yapılan yolculuk olarak görülür. Faruk Nafiz’in şiirlerinde de ölüm, inancımızın temelinde olan sonsuzluğa yolculuk ve ahirete giden yol olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Ebediyet Yolunda” adlı şiirde ölüm, bir yolculuk olarak ele alınmıştır. Ata’nın ölümünün işlendiği bu şiirde ebediyete giden bu yolculuktan ve yolcunun gidişinden duyulan teessür ifade edilmiştir. Buradaki yol önüne geçilemeyen, yolcu ise dönüşü olmayan bu yoldan döndürülemeyen olarak ele alınır.

*Gidiyor, gizleyerek sır gibi bizden sesini,
Çıkıyor, ilk olarak, bir yola Başbuğ, bizsiz,
Biz ki dünyada bırakmazdık onun gölgesini,
Bu ne hicranlı seferdir ki beraber değiliz!*

...

*Ve bugün bir nice milyon geliyor bir yere de
Ebedi yolculuğundan seni döndürerek için,
-seni hicranlı yolundan alkoymak nerede?-
Gücü ancak yetiyor kabrine yüz sürmek için!(s.27)*

“Son Beklediğim” de beklenen yolcu ile Azrail aktarılmaktadır. Buradaki yolcu soyut bir anlamda somutlaştırılmıştır.

*Farkım ne, emel kaynağı bir körpe çocuktan,
Mademki henüz gelmedi son yolcun ufuktan? (s.70)*

Ölümden şehitlik mertebesine ulaşanlar “Gökten Düşenler” adlı şiirde ele alınmıştır. Şiirde şehitlik mertebesine ulaşanlar için;

*Hak erenler yolunda hız aldınız; şu var ki:
Onlar gibi rehber yoktu ihtiyacınız (s.128)*

ifadesi kullanılır. Burada yol yine soyut bir anlam kazanmıştır.

Faruk Nafiz'in Mustafa Koç tarafından *Kitaplık* dergisinin Mart 2003 sayısında Latin harfleriyle gün yüzüne çıkarılan yayımlanmamış şiirlerinden biri olan “Teşyi”de ebedi yolculuk ele alınmıştır. Kelime olarak yolcu etmek anlamına gelen teşyi, şiirde ölüm ile birini ebedi yolculuğuna uğurlamak şeklinde ele alınmıştır.

*Ne zaman gördü bu dergâh ebedî bir mihmân?
Dün sabah gelmiş olanlar yarın akşam gidecek:
Sen giden yolcuyu teşyie koşarken şimdi,
Gittiğin gün kalanlar seni teşyi edecek!(s. 270)*

Dünyanın geçiciliğini vurgulayan şiirde sırası gelen herkesin bu yolculuğa çıkacağına altı çizilir. Bunların yanında “Karacaahmet” başlıklı şiirde Karacaahmet tek başına isim olarak ölümün temsiliyetini taşımaktadır. Şiirde şairin sevgiliyle Karacaahmet'in ıssız olarak nitelendirdiği yolundan geçişi ele alınır.

4. Mücadelenin Anlatımında Yol

Yol, soyut bir ifadeyle zorlukların aşımı anlamıyla da karşımıza çıkmaktadır. Bu yolculukta yol sıradan daha incedir; yolcu ise “millet”tir. Milli Mücadele’de milletin vermiş olduğu çetin savaşın ifadesi olarak karşımıza çıkan bu yol ve yolcu “Taç Giyen Millet” başlıklı şiirde şöyle aktarılır:

*Bin bir geçit aştım ki, Sırat'tan daha ince;
Bir kerre fakat menzil-i maksuda erince
Devrildi vurulmuş gibi hakanlar, önünde;
Çıktın kanının hakkı olan tahta o günde. (s. 23)*

“Hayat” adlı şiirde çalışmak zorunda olan insanların mücadelesine şairin telkinleri yer alır. Şair, çalışmak zorunda olan köylü insanının durumunu “arkadaş” diyerek bir

kişinin temsiliyetiyle ortaya koyar. Şiirde, Anadolu köylüsünün binek hayvanı gibi kamçılanarak zorlanmasına karşın mücadeleye devam ederek çalışması söylenir. Bir yolculuğa benzetilen bu çalışma serüveninin sonunda köylünün güzel günler göreceğine dair telkinler yer alır. Şiir aslında hayatın bir mücadele olduğunu ve bu mücadeleden vazgeçmeyenin mutluluğa ereceğini aktarır:

Hayda, sarıl yollara... Ardına bakma, hayda!(s.103)

....

*Bu çetin yolculuğun sonunda, gün gelecek,
Sırma saçlar saracak her kan akan yerini,
Gül dudaklar öpecek o kırbaç izlerini...*(s.103)

Burada Anadolu insanının hayat karşısındaki zorlu mücadelesinin yanında Anadolu'nun kalkınmasının tek koşulunun çalışmak olduğu gerçeğine vurgu yapılır. Faruk Nafiz bu şiiriyle Anadolu'nun kaderini yine Anadolu insanının kendi eliyle tayin edeceğini bir aydın olarak görmüş ve bunu bu şiiriyle de aktarmıştır.

5. Göç ve Yol

Faruk Nafiz, şiirlerinde göç olgusuna da yer vermiştir. Orta Asya Türklerinin kuraklıktan ötürü batıya göçleri şairin “Deniz Hasreti” başlığıyla “Akın” piyesindeki bir manzumede karşımıza çıkar. İstemi Han'ın ağzından aktarılan manzumede göç yolculuğunun mecburiyetinin getirdiği hüznün ile birlikte işlenir. Kuraklığa son vermek için denize doğru yapılan bu yolculuk şöyle aktarılır:

*Biz ayrı düşmemeğe ant içmiştik denizden,
Biz de uğultularla denizin ardı sıra
Başka bir deniz gibi dağdan aktık bayıra...
O gitti, biz yürüdük, o saklandı, biz sorduk,
Deniz geriledikçe bizler ilerliyorduk.
O kaça, biz yaklaşa, biz yürüye, o gide,
Bıraktık dünya değer ülkeleri geride!* (s.34)

Faruk Nafiz'in “Canavar” piyesindeki “Yağmur Duası”nda da göç olgusu yola düşme olarak ele alınmıştır. Burada göç geçici bir göçtür ve yine kuraklık temellidir. Manzumede yağmur duasına çıkan köylülerin yol ve yolculukları söz konusu edilmiştir. Manzumenin başında Emeti, Ağa'ya “*yolunu beklemekten gözlerimiz karardı*”(s. 31) denilir. Devamında Ali Baba'nın ağzından yağmur duasına çıkmış köylülerin durumu aktarılır. Burada göç, davarlarıyla çobanların, delikanlıların ve ihtiyarların yağmur duası için yollara dökülmesi şeklinde karşımıza çıkar.

*Yollara dökülmüştü çobanlarla davarlar,
Gürbüz delikanlılar, doksanlık ihtiyarlar.* (s. 31)

Şair, “Eller” adlı şiirini peygamberler tarihinden esinlenerek kaleme almıştır. Hz. Adem’den başlayarak Hz. Yusuf, Hz. Yahya, Hz. Musa, Hz. İsa ve Hz. Muhammed’in yaşadıklarına ve onlarla simgeleşen mucizelerine değinilen şiirde Hz. Yusuf’u Mısır’a getiren kervan ve Hz. Musa’nın kafilesiyle Sina’ya doğru yolculuğu aktarılır.

6. Millî Bir Ülkü Olarak Yol

Millî Mücadele, Anadolu insanındaki millî şuuru ve iradeyi ortaya koyması açısından çok önemli bir sınavdı. Bu sınavda kahramanca göğsünü siper eden Mehmetçiğin yanında kadınların ve eli silah tutmayan ihtiyarların canla başla verdiği mücadele tarihte izine az rastlanılır bir başarının öyküsü olarak Cumhuriyet’e uzanan bir yolu getirmiştir. Cumhuriyet ile birlikte aydınlar yönünü Anadolu’ya çevirmiş ve Anadolu insanıyla yakından ilgilenmiştir. İnci Enginün bu konuda şunları söylemektedir: “*Memleket edebiyatının en önemli yönü birbirinden çok ayrı görünen halk ile aydının birbirlerine yaklaşmalarıdır. Aydın, aydın olduğu için halka yaklaşmak, onu tanımak mecburiyetindedir.*” (Enginün, 1989, s.39). Bu mecburiyeti duyan aydınlardan biridir Faruk Nafiz. Şair, yakından tanıma fırsatı bulduğu Anadolu ve Anadolu insanını İstanbullu bir aydın gözüyle kendi perspektifinden mısralarına dökmüştür. Şair, “yol” ifadesini millî bir ülkü olarak da ele almıştır.

Memleketçi şiirler arasında şairin “Sanat” şiiri bir zirve kabul edilir. “Sanat” şiirinde yol imgesi Anadolu’ya açılma ifadesinin tezahürüdür. Şair bu şiirinde yol imgesini Millî edebiyatın ülkülerinden biri olan Anadolu kültürü ve geleneğine yaslanma ve onlardan beslenme yani Millî olana dönüş yolu olarak ele almıştır. Burada yol yine soyut bir anlam yüklenmiştir:

*Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolumuz.
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz!(s. 91)*

Mehmet Kaplan, Faruk Nafiz’in “Sanat” şiirinde “*milliyetçi ve memleketçi şiirin âdeta poetikasını*” (Kaplan, 2010, s. 264) yaptığını söyler. Şiir Anadolu üzerinden millî değerlere sarılarak Batı ile yollarını ayıran ve yazılmamış destanı yazmaya kararlı bir anlayışın seslerini duyurur. Bu bakımdan Faruk Nafiz’in Anadolu’yu ele alan en güzel şiirlerinden biridir “Sanat” şiiri.

“Benimle Yürüyene” adlı şiirde bir amaç uğruna ben ile yola çıkan “yolcu”ya ben’in tembih içeren sözleri yer alır. Şiirde “bakma düşman gözüyle bir sürü yoldaşına” mısraı “ben”in Anadolu ile kucaklaşmasının ifadesidir. Burada Cumhuriyet aydınına Anadolu ile yakınlaşması ve oraya yönelmesi telkin edilir. Şiirde yolcu ile kast edilen Cumhuriyet aydını, yol ile aktarılan ise, aydınlık bir Türkiye’dir.

*Yolcu, keder çekme ki bu diyara düşenin
Yolunda otlar biter, mezarında çiçekler
Karaltılar belirir başında her köşenin,
Her geçidin ucunda bir gözü kanlı bekler.*

*Gökten imdat isteme, güvenme gözyaşına,
Bakma düşman gözüyle bir sürü yoldaşına:
Murada ereceksin yarın sen tek başına,
Onlarsa yarı yoldan geriye dönecekler...*

*Varsın, tan ağarmadan kumral saçın ağarsın,
Sen sonu cennet olan yolundan dönme! Varsın,
Yolunu kesmek için zinciri koparsın
Dokuz yıl artığınla beslediğin köpekler!(s. 93).*

“Memleket Türküleri” adlı şiirde de Cumhuriyet aydınlarına seslenilir. “Benimle Yürüyene” adlı şiirde aydın kesime telkinlerde bulunan şair, “Memleket Türküleri”nde aydına eleştirel yaklaşır ve ona Anadolu’yu ve insanını tanıması gerektiğini öğütler. Cumhuriyet aydınını Anadolu insanına yabancı kalmakla eleştiren şair, bu şiirinde aydın ile halk arasındaki yabancılığı da kabullenerek bunu ortadan kaldırmayı hedefler. Bu durum şiirde şöyle aktarılır:

*El gibi dolaşma Anadolu’nda,
Arkadaş yurdunu içinden tanı:
Dinle bir yosmayı pınar yolunda,
Dinle bir yaylada garip çobanı.(s. 122)*

Şair, Anadolu’nun ve insanının yüceliğine “Bizim Memleket” şiirinde değinir. Şiirde Anadolu insanının yaşam tarzına yer verilerek memleket için canlarını vermekten çekinmedikleri ifade edilir:

*Başı boş, kırlara salar tayını,
Elinden düşürmez okla yayını,
Ellere bırakın aslan payını,
Memleket yolunda kurban olurlar!(s. 117)*

Şiirdeki yol, memleket uğruna anlamında kullanılarak Anadolu insanının milli değerleri asla bırakmadığını ve bu ülkü için canını vermekten çekinmediğinin ifadesi olarak kullanılmıştır. Şiir, Milli Mücadele sahnesinde de kendisini gösteren Anadolu köylüsünün panoraması özelliği taşır.

Sonuç

Faruk Nafiz Çamlıbel, Memleketçi şairlerden biridir. İstanbullu genç bir şair olarak ilk şiirlerinde aşk, özlem, tabiat gibi Servet-i Fünûn ve Fecr-i Atî'den devralınan temaları yine aynı doğrultuda işleyen şair, daha sonraları yönünü çevirdiği Anadolu ile memleketçi şairler arasındaki yerini almıştır. Faruk Nafiz'in 1922 yılında ilk kez çıktığı Anadolu yolculuğu, şairin Anadolu'yu tanınmasına fırsat vermiştir. Şair bu tarihlerde Anadolu'ya olan yolculuğunu birebir şiirlerinde yansıtmış ve "Han Duvarları" ile dönemi içinde büyük yankı uyandırmıştır. "Han Duvarları" başlı başına yol ve yolculuk üzerine kurulu bir şiirdir.

Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya olan yolculuğu "ben" in perspektifinde gerçekçi bir bakış ile ortaya konulmuştur. Bunun dışında şair daha birçok şiirinde yol ve yolculuk kavramlarına yer vermiştir. En çok aşkın ifadesinde karşımıza çıkan bu kavramlar şairin edebiyatımızın önemli kadın şairlerinden biri olan Şükûfe Nihal ile olan aşk ilişkisini kesintiye uğratacak Anadolu yolculuğu, onun şiirlerinde yolu, aşkı engelleyen bir unsur olarak işlenmesini beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Faruk Nafiz'in şiirlerinin şairin yaşanmışlığının aynası olduğunu söylemek mümkündür. Şairin seçme şiirlerinin yer aldığı *Han Duvarları Toplu Şiirler* adlı eserinden hareketle ortaya koyduğumuz yol ve yolculuk kavramları, eserde azımsanmayacak sayıda şiirde karşımıza çıkmaktadır (eserdeki 237 şiirin 80'inde bu kavramlara yer verilmiştir). Kimi şiirinde manevi/soyut anlamda- ölüm, mücadele, aşka meyil, millî bir ülkü- kullanılan yol ve yolculuk; kimi şiirde maddi anlamıyla yer almıştır. Faruk Nafiz'in şiirlerindeki yol ve yolculuk, hedeflenen ya da istenilen yere "varma, ulaşma, kavuşma" dır.

Tablo

Han Duvarları Toplu Şiirler'de yer alan "yol, yolculuk ve yolcu" kavramlarının şiirlere göre dağılımı

Şiirin Adı	Yol	Yolcu	Yolculuk
Han Duvarları	20	2	2
Kızıl Saçlar	3	1	-
Ebediyet Yolunda	2	-	1
Yeşil Köşe	-	1	-
Yağmur Duası	2	-	-
Şair	1	-	-
Bahara Kaside	1	-	-
Vahdet-i Vücut	1	1	-
Eller	1	-	-
Kış Bahçeleri	1	-	-

Gurbet	2	-	-
Yolcu	2	3	-
Has Bahçe	1	-	-
Son Beklediğim	-	1	-
Hayale Hasret	1	-	-
Sanat	2	-	-
Benimle Yürüyene	4	1	-
Hırs	-	-	1
Mustarıpler (kahpe)	-	1	-
Hayat	1	-	1
Şehir	2	1	-
İş Başında	3	-	-
Bugün Yoldan Geçenler	3	1	-
Yolcu İle Arabacı	7	1	-
Bizim Memleket	1	-	-
Kar ve Karanlık	2	1	-
Mağara	-	1	-
Memleket Türküleri	1	-	-
Kolsuz	1	1	-
Serseri	2	1	-
Gökten Düşenler	1	-	-
Akar Su	1	-	-
Yalılar	1	-	-
Tutuş, Yan	-	1	-
Karacaahmet	2	-	-
Gecelerim	1	-	-
Bir Bahar Hikayesi	1	-	-
İlkbahar Güneşi	2	-	-
Yeni Kerem	1	-	-
Mektuplar	1	-	-
Kış Güneşi	1	-	-
Lanete Mahkûm	1	1	-
Dağlar	1	-	-
Suyun Üstünde Mısralar	1	-	-
Kör Kuyu	1	-	-
Hatıra	1	-	-
Kız Hüseyini Vurdular	1	-	-
Ferhat	3	-	-
Bir Kadın Ayrıldı	1	-	-
Ali	1	-	-
Allahsızmarladık	2	-	-

Sen Neredesin?	2	1	-
İnme	-	-	1
Erzincan Yolunda	1	-	-
Yerden Göğe	1	-	-
Aşk İlahileri (1)	1	1	-
Aşk İlahileri(5)	1	-	-
Aşk İlahileri(10)	1	-	-
Aşk İlahileri”(16)	-	1	-
Çoban Çeşmesi	2	2	-
Mezar, Mezarlık	1	-	-
Yılbaşında	1	-	-
Yuvamın Kuşuna	2	-	-
Denizden Beklediğim	-	1	-
Serenat	2	-	-
Son Âşık	1	-	-
Yağmurlu Bir Günde	4	-	-
Aya Manzumeler IV	1	-	-
Oluk Yanında	1	-	-
Terkolunmuş	3	-	-
Filistin'den Geçerken	-	1	-
Ne Kaldı?	1	-	-
Gönül	1	-	-
Bağ Bozumu	2	1	-
Benimle Eylül	1	-	-
Münzevi	1	1	-
Geç Kalan Bahar	1	-	-
Harabat Şairi	1	-	-
Genç İken	1	-	-
Teşyi	-	1	-

Kaynaklar

- Argunşah, H. (2011). Bir Cumhuriyet Kadını Şükûfe Nihal, 2. Baskı, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1983). Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Çamlıbel, F. N. (2012). Han Duvarları, Toplu Şiirler, 17. Baskı, Ocak, Yapı Kredi Yayınları.
- Enginün, İ. (1989). “Faruk Nafiz Çamlıbel, Erdem S.13, s. 39.
- Ercilasun, B. (1997). Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1, 1. Basım, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kaplan, M. (2010). “Cumhuriyet Devrinde Memleket Şiirleri ve Faruk Nafiz Çamlıbel”, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2, 8. Baskı, Eylül, Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2011). Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, 20. Basım Ağustos, Dergâh Yayınları.
- Köprülü, F. (1926). “İnkılap ve Edebiyat” Hayat, S.5; 30 Aralık, s. 72.
- Kubbealtı Akademi (1977). Yıl 6, S.2, Nisan, s. 12.
- Moran, B. (2002). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 7. Baskı, İletişim Yayınları.
- Solok, C. K. (1974). “Faruk Nafiz’in Şiiri ve Han Duvarları’nın Kaynakları Üzerine Notlar”, Türk Dili, S.269, Şubat, ss. 399-402.
- Soyuer, H. (2000). “Aşklarında Yaşayan İki Şair”, Bilge, s.26- Güz, s.53.
- Şimşek, B. (1973). “A. Muhip Dranas Hocası Çamlıbel’i Anlatıyor”, Devir, S.57, 3 Aralık, s. 44.
- Türk Dil Kurumu (1998), Türkçe Sözlük (8. Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 2458.
- Yalçinkaya, Ş. (2007). “Yol Metaforu ve Klasik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları”, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, S.13, Ocak, s. 5.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Fatih ÖZDEMİR

Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu
Mehmetbey Üniversitesi / Türkiye
fatihozdemir@kmu.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-7044-0429>

Behçet Necatigil'in Yıldızlara Bakmak Radyo Oyununda Deneyim ve Kendilik Ekseninde Anlam Arayışı

*The Search for Meaning Around Experience and Self in
Behcet Necatigil's Radio Play "Looking at the Stars"*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ÖZDEMİR, F. (2021). Behçet Necatigil'in Yıldızlara Bakmak Radyo Oyununda Deneyim ve Kendilik Ekseninde Anlam Arayışı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 775-791.

<https://doi.org/10.34083/akaded.937899>

ÖZDEMİR, F. (2021). The Search for Meaning Around Experience and Self in Behcet Necatigil's Radio Play "Looking at the Stars". *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 775-791.

<https://doi.org/10.34083/akaded.937899>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.

This article was checked by iThenticate.

Öz

Behçet Necatigil'in radyo oyunu *Yıldızlara Bakmak*'ta, Necatigil'in şiirlerinde olduğu gibi semboller yoğunudur. Sıradan yaşamının bir anında yıldızlara bakma ihtiyacı hisseden Yolcu ile onun yıldızlara bakmak için gittiği rasathanenin müdürü oyunun başlıca kişileridir. Oyun, ağırlıklı olarak bu kişiler arasındaki konuşmalardan oluşur ve oyunda anlam arayışı, bireyin iç dünyasının farkına varması, “yıldızlara bakmak” ile somutlaşır. Necatigil, yol, yolculuk, akıl, bilim, sezgi, olgunlaşmak gibi hem felsefi hem de mistik çağrışımları olan sözcüklerle oyununu zenginleştirir. Özellikle orta hâlli insanın günlük yaşama kapılıp iç dünyasını zenginleştirememesi oyunun temel sorunsalıdır. Bu durum kişinin deneyimin değerini bilmemesi ve kendilik bilincinden yoksunluğunun göstergesidir. Ayrıca aile, çevre ve modern dünya da deneyimi ve bireyin kendisi olmasını engelleyici öğeler olarak belirir. *Yıldızlara Bakmak*'ta işlenen deneyim, kendilik, bireyin çevre ve toplumla ilişkisi temaları Necatigil'in şiirlerinde de karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu radyo oyunu ile Necatigil'in şiirleri arasında türlerarası ilişki bulunmaktadır. Oyundaki anlam arayışını en genel anlamıyla estetik deneyim olarak değerlendirebiliriz.

Anahtar sözcükler: radyo oyunu, şiir, Yıldızlara Bakmak, Behçet Necatigil, deneyim, kendilik.

Abstract

Like his poems, Behçet Necatigil's radio play Looking at the Stars, is based on symbols. The main characters of the play are the “Passenger” who felt the need to look at the stars during his ordinary life and the director of the observatory he went to. While the play mainly consists of the conversations between them, the search for meaning and the awareness of the inner world of the individual becomes concrete through the act of “looking at the stars”.

Necatigil enriches his play with words that have both philosophical and mystical connotations such as road, journey, mind, science, intuition, maturity. The main problem of the play is that the average middle-class person cannot escape from daily life and enrich his inner world. This situation is an indicator that the person does not know the value of experience and lacks self-awareness. In addition, the family, the environment and the modern world appear as obstacles to personal experience and being self-aware. While the themes of experience, self, the relationship of the individual with the environment and society are covered in Looking at the Stars, they also appear in Necatigil's poems. Therefore, there is an inter-genre relationship between this radio play and Necatigil's poems. In the most general sense, the search for meaning in the play can be considered as an aesthetic experience.

Keywords: Radio play, poetry, Looking at the Stars, Behçet Necatigil, experience, self.

Giriş

Şiir başta olmak üzere edebiyatın değişik türlerinde eser veren Behçet Necatigil, çevirileriyle, denemeleriyle, sözlükleriyle Türk edebiyatının en önemli sanatçıları arasındadır. Onun radyo oyunları ise Türk edebiyatında önemli bir ihtiyacı karşılamıştır. Bu yazıda Behçet Necatigil'in *Yıldızlara Bakmak* oyunu, deneyim, kendilik, öznellik ve yaşama sevinci gibi kavramlar eşliğinde incelenecek ve bu oyunla şairin şiirleri arasındaki türlerarası ilişkiye değinilecektir.

Yıldızlara Bakmak oyunu *Türk Dili*'nin Şubat 1964 sayısında yayımlandıktan sonra, 1965'te "Kadın ve Kedi" oyunuyla birlikte, Necatigil'in ilk radyo oyunu kitabı olan *Yıldızlara Bakmak*'in içinde yer almıştır. *Yıldızlara Bakmak*, Kamuran Şipal tarafından Almancaya da çevrilmiş ve Stuttgart Güney Almanya Radyosunda yine Necatigil'in *Emekli* oyunuyla birlikte oynanmıştır (Pazarkaya, 2016, s.138).

Behçet Necatigil, kısa bir oyun olan *Yıldızlara Bakmak*'ta sosyal ve felsefi yönü olan pek çok konuya eğilmiştir. Küçük insanın gündelik işlerin içine gömülmesi, bu insanın kendini arayışı ve yaşama yüzleşmesi, deneyimin yaşamdaki önemi ve bunun kendilik bilinciyle bağlantısı, bakmak-görmek/gör(e)memek, akıl ve sezgi arasındaki ilişki, ölüm... gibi sanat ve felsefede yüzyıllardır tartışılmalı olan önemli konulara çağrışımlar yaratacak şekilde, semboller kullanarak değinir. "Behçet Necatigil çoğu iki kişi arasında geçen bu oyunlarında, en basit, günlük konuşmalarda kelimelere, cümle kuruluşlarına yüklediği anlamlarla eserine doyumsuz bir gerilim ve zenginlik katar. Bu eserler henüz edebiyatımızın keşfedilmemiş ve hakkı verilmemiş oyunlarıdır. Behçet Necatigil'in yazdığı radyo oyunları aslında rahatça sahnelenebilecek niteliktedir. Türkçenin bütün çağrışım imkânlarını kullanan yazar, insanlar arasındaki iletişimsizliği çeşitli sebeplere bağlar ve oyunlarının okuyucuyla güçlü bir bağ kurmasını mümkün kılar" (Enginün, 2016, s. 260). İnci Enginün'ün, Necatigil'in bütün radyo oyunları ile ilgili bu değerlendirmeleri, kuşkusuz *Yıldızlara Bakmak* için de geçerlidir ancak bu oyunda Necatigil'in yaşadığı çağın felsefi sorunlarına daha çok eğildiğini eklemek gerekir. Necatigil'in oyunlarında dış çatışmanın olmadığını, iç çatışmanın karşımıza çıktığını söyleyen Ülkü Ayvaz da oyun kişilerinin iç dünyalarının okura derinlemesine sunulduğunu belirtir. Oyun kişinin "imgelem dünyası"nın yansıtılmasıyla bir "durum oyunu" kurar Necatigil: "Oyunlarda dış aksiyon olabildiğince arka plana itilmiş, böylece iç aksiyon önem kazanarak bir durum oyunu kurulmuş; olaydan çok duruma dikkat çekilmiştir. Oyun kişileri söz konusu durum içinde kendi dünyalarını açığa vururlar. Dramatik olan, durumu kuranın da, kişinin bizzat kendi dünyası olduğudur. Bu dünya içseldir; imgelerle yüklüdür ve şimdiki- görünen- yaşantının üzerine çıkar, onu aşar. Üstü örtülmüş, âdeta sis içine alınmış bu yeni durum, iç çatışmanın ateşleyicisidir" (Ayvaz, 2014, s. 24).

Yıldızlara Bakmak ve Yıldızları Görmek

Yıldızlara bakmak amacıyla rasathaneye giden Yolcu'nun, Gözlemevi Müdürü'yle bu isteği hakkında konuşması ve sonra yıldızları göremeden rasathaneden ayrılması oyunun ana çerçevesini belirler. *Yıldızlara Bakmak* oyununda temelde iki kişi vardır: Yolcu ve Gözlemevi Müdürü. Arabacı ise bazı anlarda konuşmaya dâhil olur. Bir Kadın Sesi ve Bir Erkek Sesi de oyunun sadece bir anında duyulurlar.

Oyun, rahvan giden bir atlı arabanın sesiyle açılır ve at kişnemesi sesiyle sona erer. Gelme ve gitmeyi sembolize eden ve doğal seslerle açılıp kapanan oyunda bunun dışında görme duyusu daha baskındır. Yolcu ve Arabacı, tekerlek ve nal sesleri içinde yolculuklarını yaparken, karşılıklı konuşmalardan Yolcu'nun acelesi olduğunu anlarız. Oyun boyunca bu "acelesi olmak" sık sık karşımıza çıkacaktır. Modern insanın zamanla yarışını imleyen bu söz, üstü kapalı şekilde "Yolcu"nun ölüme yaklaştığını ve yaşamın hızla geçip gitmesini de düşündürür. Necatigil, bunun gibi yoruma açık sözcükler kullanarak yarattığı boşluklarla oyununu soyut bir düzleme çekmiştir.

Zorlu bir yolculukla rasathaneye gelir Yolcu ve Arabacı. Bu sırada "Yıldızlara baktın mı?" (Necatigil, 2010, s. 24) sesi yankılanır. "Yolcu"nun duyduğu "Yıldızlara Baktı(n) mı!" sözü "iç ben"in sesidir. Bu ses, onu diğer çatışmalara sürüklemiş; arabacı ve müdür gibi figürlerle iletişime geçmeye zorlamıştır" (Sarıçiçek & Boza, 2016, s. 33). "Yolcu" son zamanlarda sık sık bu sesi duymaktadır ve yıldızlara bakmak için rasathaneye gelmiştir. Yolcu, rasathanede öteki ile karşılaşır, Gözlemevi Müdürü'yle konuşmaya başlar. Oyunun süresi aralarındaki konuşma kadardır. Gözlemevi Müdürü, yıldızları hemen görmek istediğini belirten Yolcu'ya, yıldızların rasathaneden görülmeyeceğini ve yaşamı derinden hissetmenin ancak bireysel deneyimle mümkün olacağına dair oyunda sık sık benzerini söylediği şu sözleri söyler: "Her şeyin bir öğrenme zamanı var. Bazı şeyler gün doğarken öğrenilir, bazı şeyler de öğlen saatlerinde. Sonra her şeyin bir öğrenme yeri var. Yalnızlıkları öğrenmek için soğuk, taş odalarda gece yarılarını beklemek gerekir. Dereleri, gölleri bahar şafaklarında kırlarda; denizleri, çölleri yaz ayları kızgın öğle üzerleri evlerde, basık odalarda öğrenirsiniz... Sokakları öğrenmek için, uzunca bir süre gün doğmadan yollara düşmek gerekir" (Necatigil, 2010, s. 25-26).

Filozof olmadığını, sıradan bir adam olduğunu söyleyen Gözlemevi Müdürü'nün düşünceleri hem "deneyim" kavramının düşünce tarihindeki önemini hem de oyunun yazıldığı yıllarda Türkiye'de etkili bir düşünce olan, Necatigil'in kuşağından pek çok sanatçıyı etkilemiş Varoluşçuluk felsefesini hatırlatır. Oyundaki, "yıldızlara bakmak" ifadesi, yaşamı derinlemesine hissetmek, deneyimlemek anlamında bütün varlığa doğru genişletilebilir. Önemli olan yıldızlar değil, yaşamı duyumsamak ve bakmak ile görmek arasındaki ince çizgiyi kaçırmamaktır. "...sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerle tam olarak anlatılamayan görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorunu değildir...Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak

bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur... Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi gösterir bize. Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz” (Berger, 2017, s. 8-9). Yolcu, görmek ister zira görülmek istemektedir.

Martin Jay, *Deneyim Şarkıları* isimli kitabında deneyimin doğasına ve estetik, bilimsel, siyasi, dinî v.b. deneyim türlerine değinir. Deneyim teriminin muğlak bir terim olduğunu belirten Jay, terimin hem gündelik dile ait olduğunu hem de her sistematik düşüncenin temelinde yer aldığını vurgular: “Deneyim sözcüğü çoğu zaman tam da kavramları, hatta bizatihi dili aşan bir şeye işaret etmek için kullanılmıştır. Sık sık, ona sahip olmayanlara uzlaşımsal iletişim terimleriyle aktarılamayacak kadar tarifsiz ve bireysel (ya da belli bir gruba özgü) bir şeyin alameti farikası olarak kullanılmıştır. Bu argümana göre, deneyimlediğimiz şeyi paylaşmayı ya da temsil etmeyi denesek bile, gerçekte ne deneyimlediğini yalnızca öznenin kendisi bilebilir” (Jay, 2012, s. 22). Jay’ın bu sözleri tam da Necatigil’in oyununun oturduğu temele ışık turmaktadır. Yolcu, gündelik yaşamın koşturmacası içinde, aile ve iş arasında mekik dokurken yaşamın özünü deneyimlemeyi ihmâl etmiştir. Bu öz, kişinin ancak yıldızlar, çiçekler, ateşböcekleri gibi varlıkları fark edip imgeleminde (muhayyile) onlara yer vermesiyle yani herkesin görüp bildiği yıldızları bireysel olarak deneyimlemesiyle (görüp/duyumsama) mümkündür. Gözlemevi Müdürü de yıldızları görmek için rasathaneye gelmenin yararsız olduğunu söyler. İçten duyumsamanın başkası tarafından öğretilmeyeceğini, görmenin ancak bireyin kendiliğinin farkındalığına varmasıyla mümkün olduğunu vurgular:

“GÖZLEMEVİ MÜDÜRÜ: ... Rasathane müdürü olarak görüyorum da insan olarak çoktandır göremiyorum.

YOLCU: Peki, bu sizi hiç telaşlandırmıyor mu?

GÖZLEMEVİ MÜDÜRÜ: (Rahat) Hayır! Çünkü benim durumum sizinkinden farklı. İnsan yıldızları ne zaman görmez, biliyor musunuz?

YOLCU: Ne zaman görmez?

GÖZLEMEVİ MÜDÜRÜ: Ya hiç bakmamışsa, ya da çok bakmışsa! Ya açlığındandır görmeyişi ya da artık doymuş kanıksamış olmasından!

YOLCU: Demek doydunuz siz!

GÖZLEMEVİ MÜDÜRÜ: Gençliğimde çok baktım, gördüm çünkü! Şimdi artık gözlerimi kapayınca, onları içimde buluyorum. Dışında gördüklerim, yalnız astronomi, kozmografya yıldızları” (Necatigil, 2010, s. 29-30).

Gözlemevi Müdürü ile Yolcu arasındaki bu konuşma, ayrıca deneyim ve imgesel olan arasındaki bağı bakmaya değil görmeye dayandığını da gösteriyor. Necatigil'in bir şair olarak imgesel yaşantıyı öne çıkardığını görüyoruz. Yaşamı içselleştiren kişi, dünyadaki varlıkların anlamını da kavramış olur. Ancak bu, görülen ve anlam üreten nesnelere (iç yaşantıya ait kılınan) bireyi oluşturduğu gibi başkasına doğrudan aktarılamayan bir deneyim alanıdır aynı zamanda. Bir ötekilikle karşılaşma aracılığıyla deneyim edindiğimizi vurgular Jay: “Deneyim’in kamusal dil ile mahrem öznel, ifade edilebilir ortaklıklar ile bireysel iç dünyanın tarafsızlığı arasındaki kesişmenin düğüm noktasında durduğunu söyleyebiliriz. Aktarımla edinilen değil de insanın başına gelmesi veya maruz kalması gereken bir şey olsa da görünüşte en ‘sahici’ deneyim bile kendinden önce gelen kültürel modellerin etkisine çoktan maruz kalmış olabilir... Yani, nasıl tanımlarsak tanımlayalım deneyim, başına geldiği kişinin önceki gerçekliğini çoğaltan, onu zaten nasılsa öyle bırakan bir şey değildir; terimin anlamlı olması için bir şeyler değişmeli, yeni bir şey meydana gelmelidir. İster masumiyeti kaybetmek isterse yeni bir bilgelik kazanmak olsun, ister hayatı zenginleştiren isterse bütün saçmalıklarıyla daha da katlanılmaz hale getiren bir hayat dersi olsun, ‘deneyimin’ adına layık bir şey sizi başladığımız yerde bırakmaz” (Jay, 2012, s. 24). Gözlemevi Müdürü, kendi deneyimini Yolcu’ya aktaramadığı gibi (oyunun sonunda Yolcu yıldızları göremez) bu karşılaşmanın (deneyimin-görmenin) sonunda artık eski kişi olmayacaktır. Necatigil’in oyununda deneyimin doğrudanlığı öne çıkar.

Bireyin kendisi olabilmesinin önünde çeşitli engeller vardır. Bunların en önemlisi bireyin iç yaşantısına eğilmesini engelleyen çevre, aile (herkes) gibi sosyal ortamlardır. Bir diğeri ise rasyonel aklı tek yön olarak görmektir. Behçet Necatigil’in şiirlerinde önemli bir tema olan bireyin çevresiyle ilişkisi, bu oyunda bireyin kendilik’ini engelleyici bir öge olarak belirir. Ev, aile, çocuk ve iş arasında gidip gelen birey yaşamın özünü görememiştir. Necatigil’in “Sevgilerde” şiirinde “*Bitmeyen işler yüzünden/(Siz böyle olsun istemezsiniz)*” dizelerinde ifade edilen iletişimsizliğe ek olarak *Yıldızlara Bakmak*’ta yaşamın farkında olmamak ya da yaşamın farkına geç varmak teması öne çıkar. *Yıldızlara Bakmak* oyununun bir arayış oyunu olduğunu ve yapısal bakımından mitolojik yolculukların özellikleriyle örtüştüğünü belirten M.Sarıççek ve B. Boza, oyundaki ‘kendilik’ problemine de dikkat çekerler: *Yıldızlara Bakmak*, psikolojik bir problemin işlendiği bir oyundur. Konusu “kendilik”ini bulma; bir başka deyişle bireyleşmedir. Kendiliğini bulma/ bireyleşme, bireyin yeteneklerini/ donanımlarını fark ederek bunlar doğrultusunda yaşayabilmesidir. Bu oyunda, “Yolcu” hayat gaileleri yüzünden kendine bakamamış; kendini keşfedememiş, çevresindeki güzellikleri görememiş, hayata geç kalmış; bireyleşememiştir. Bu durumu fark ettiğinde harekete geçerek kaçırdıklarını bulma arayışına girmiştir” (Sarıççek & Boza, 2016, s.33).

“Kendi olmak” en genel anlamıyla düşüncelerimizin, duygularımızın, davranışlarımızın kaynağı kişiliğimiz olmalıdır, anlamına gelir. Çevrenin, ortak ve yaygın düşüncelerin etkisinden sıyrılarak “herkes” gibi olmaktan kurtulmaktır (Hilav, 2008, s. 58). Necatigil, “yer”, “toprak” gibi sembolleri kullanarak “Yolcu”nun günlük

yaşamın ve çevrenin etkisinden çıkamadığını göstermek ister. Bu semboller “yıldız” ve “gökyüzü” ile karşıtlık oluşturur. Yolcu kendini şöyle anlatır: “Gökyüzüne bakacak ne vaktim ne halim vardı benim. Toprak bırakmıyordum” (Necatigil, 2010, s. 34). Başka bir yerde ise daha açık konuşarak aile sorumluluklarının yıldızlara bakmasını engellediğini söyler: “Sonra bana bakmışlar diye aileme baktım, onlar gibi ev bark sahibi oldum; demin de dedim ya; karıma, çocuklarıma...” (Necatigil, 2010, s. 36). Deveci’ye göre, varoluşsal seçimlerini gündelik yaşamın tekdüzeliği üzerine kuran insan, kendi oluşundan ve yaratıcılıktan uzak kalmaktadır: “Varoluşsal seçimlerini kendi oluş ve bireyleşme üzerine yapılandıran insan ise yaşamına, kendilik bilinciyle yön verir. İnsanı kapalı bir varlık olmaktan kurtararak açık varlık olma konumuna yükselten kendiliğe çağrı, bireysel öz’ü ve değerler dünyasını açılar... Kendilik çağrısı, ayna karşısına davet ettiği insana, izleyeceği yol haritasını çizer ve onu herkesleşmekten kurtarır” (Deveci, 2012, s. 127). Necatigil’in oyununda da yıldızlara bakma isteği herkesleşmekten uzaklaşmayı simgeler.

Ortega Y Gasset, insanın içe, kendine yönelmesini doğal olmayan bir durum olarak görür ve doğal olanın ormandaki bir maymun gibi dikkati çevreye yöneltmek olduğunu söyler. Ancak “şeylerin varlığına” takılıp kalmamak, dış dünyada gözlenenleri iç dünyada değerlendirip kişilik sahibi olmak insanî bir tutumdur. “İnsan da tıpkı hayvan kadar dünyaya, çevresindeki şeylere, ortam koşullarına teslim olmuş durumdadır. Başlangıçta yaşantısı zoolojik yaşamdan pek az farklıdır: o da çevresinin güdümünde yaşar, dünyanın çeşitli şeylerinin arasında, onlardan biri olarak. Ne var ki, insan, çevresindeki varlıklar kendine biraz soluk verdiler mi, dev bir çabayla, bir yoğunlaşma anı yakalayıp kendi içine dalar, yani büyük zahmetlerle dikkatini benliğinden fıskıran fikirlerde toplar; bunlar çevredeki şeylerin uyandırdığı fikirlerdir ve onların davranışlarıyla ilintilidirler...” (Gasset, 1995, s. 37). Görüldüğü gibi insanın iç’e dönebilmesi için durması ya da hızını yavaşlatması gerekir. Oysa, Yolcu “vaktim yok” diyerek acele etmektedir.

Deneyimin aktarılamaz oluşuna da değinen Gasset, dış ağrısı örneğini vererek, bu ağrının bir parçasının bile başkasına aktarılamayacağını söyler. Bu başkasına aktarılamazlık sonuçta “kökten yalnızlık”ı ortaya çıkarır. Behçet Necatigil’in oyununda da kendi olmayı seçip kendi deneyimlerini yaşayan Gözlemevi Müdürü, adeta bir manastırda yaşarcasına yalnızdır. Oyunda geleneğe uyup evlendiğini söyleyen “Yolcu”nun ailesinden bahsedildiği şekilde müdürün ailesinden, çevresinden bahsedilmez. Oyunun bir yerinde yıldızlara bakmak için pek çok kişinin rasathaneye geldiğini ama hiçbirinin yıldızları göremediğini söyleyen Gözlemevi Müdürü, deneyimlerini başkasına aktarmaması, yıldızlara sadece bakarak değil onları görerek de “herkes”ten ayrılması ve iç yaşantısının zenginliğiyle öne çıkar. Ancak okur olarak onun yalnızlığını da hissederiz. Gözlemevi Müdürü hem bilgeliğiyle hem de ev ile dışarı arasında sürekli bocalamalar yaşayan ama her zaman öne çıkan yalnızlığıyla Necatigil’den de izler taşır. Gözlemevi Müdürü’nün özneliği öne çıkarması ve kendi dünyasını kendi içinde kurması Gasset’in şu düşünceleri yardımıyla açıklanabilir:

“Bende gerçekten insani olan, yalnız kendi düşündüğüm, istediğim, duyduğum ve bedenimle uyguladığım, yaratıcı öznesi olduğum şeyler, ya da benim ben olduğumdan ötürü başıma gelenlerdir; dolayısıyla, düşüncem ancak kendi başıma, anlamının bilincine vararak düşündüğüm zaman insani sayılır. Ancak benim açımdan bir anlamı olduğundan ötürü yaptığım, yani anladığım şey insanidir. Çünkü her insani eylemin çıkış noktasında bir özne bulunur, o niteliğiyle olayın başkışısı, yaratıcısı, sorumlusudur” (Gasset, 1995, s. 71). Bu sebeple müdür gözlerini kapatınca şeyleri iç dünyasında görürken, Yolcu ise yıldızları dış dünyada, çıplak gözle ya da teleskop yardımı olduğu hâlde bile göremez. Çünkü yıldızlar ya da onların simgelediği yaşamı duyumsama, deneyimleme içsel bir yöneliş gerektirir.

Yıldızlara Bakmak oyununda kişinin kendisi olmasını engelleyen bir diğer etken “akıl” olarak öne çıkar. Bu, en genel anlamıyla günlük yaşamı rasyonel ilişkiler üzerine temellendirmektir. Ayrıca modern bilimin temeli olan rasyonel aklı da içerir. Yıldızları görmek isteyen Yolcu’nun rasathaneye gitmesi anlam arayışındaki modern insanın bilime başvurmasının ironisidir. Yolcu, rasathanenin işlevini yerine getirmediğini düşünerek müdürü eleştirir. Halbuki burada yıldızları görememe sorununun çözüleceğine emindir. Oyunun sonunda Arabacı’nın ve beygirinin bile çiçekleri, yıldızları gördüğünü öğreniriz. Böylelikle bunları görebilmek için eğitimin ya da aklın yeterli olmadığını kavrarız. Yolcu ise yıldızları gösteremediği için Gözlemevi Müdürü’ne sinirlenir. Müdürün açıklamaları bir bilim adamının sözleri gibi değil bir şairin, filozofun ya da din adamının gibi soyut ve semboliktir. Yolcu’nun yıldızları görmesi için göz doktoruna ihtiyacı olmadığını, yıldızları gören beygirin “yaşamayı bildiğini” söyler. Yolcu ise bütün bu olup bitene sinirlenip, “Deliler evine gelmişiz, durulmaz burada!” (Necatigil, 2010, s. 42) diyerek rasathaneyi terk eder. Yolcu’nun müdüre yönelik bu son sözleri, aklıyla gurur duyan, gizemli/duygusal/şiişsel olanı ötekileştiren ama kendisi de yaşamın yüzeyine sıkışıp kalmış modern insanın çıkmazını özetler.

Gözlemevi Müdürü, oyunun başından itibaren yıldızların bilim ve akıl yardımıyla görülemeyeceğini söyler. Genellikle öğretmen ve öğrencilere açık olan rasathaneye sadece onlar değil anlam arayışındaki insanlar da gelmektedir. Müdür, sürekli “Doktor işi değil bu” der. Teleskopla, çeşitli aletlerle de yıldızların görülemeyeceği düşüncesindedir. Bunu modern bir bilim merkezinin müdürünün söylemesi onun teleskopla bu deneyimi sıkça yaşamış olmasının bir sonucudur. Yıldızların ancak iç dünyada var olabileceğini ancak böyle bir gözlem deneyimi yaşayan kişi söyleyebilir. Ona göre dış dünyada gördükleri sadece astronomi, kozmografya yıldızlarıdır. Oysa bu görünenlerin anlamıdır asıl görülmesi, içselleştirilmesi gereken. “Yıldızları yakından göremeyen uzaktan hiç göremez” (Necatigil, 2010, s.30) derken kastettiği budur. Yolcu’ya çiçekleri görüp görmediğini sorunca, Yolcu’nun çiçekleri de görmediğini öğrenir. Yolcu, çiçeklerin botanik enstitüsünde görülebileceğini düşünmektedir. Rasathanenin bahçesindeki çiçekleri bile göremeyen Yolcu, yine modern bir kurumun yardımına başvurma ihtiyacı hisseder. “Yıldızları göremedim,

bir! Başka? Evet, kırlara, denizlere, derelere uzak kaldım; ama dereotlarını gördüm” (Necatigil, 2010, s. 36) der. Onu da bakla yemeğinin üzerinde görmüştür. Görmek denilince müşahede etmek anlamında görmek gelir aklına ilk önce. Duyu organlarıyla algılayabildiği şeylerdir onun gördükleri. Bakla çiçeğini görmekle ilgili şu cümleleri ansiklopedi maddelerini ezberleyen ama yaşamı deneyimlemeyen modern insanın ironisidir: “Baklagiller; içine bakla, fasulye, akasya, keçiboynuzu gibi badiçlı pek çok sebze ve ağaçları olan iki çenekli ayrı taç yapraklılardan olan büyük bir bitki familyasıdır” (Necatigil, 2010, s. 36). Yolcu, bakma'nın sınırlarına bile gelememiştir. Oysa bakmak'tan görme'ye oradan da içselleştirmeye geçmesi gerekir. Oysa Gözlemevi Müdürü bakla çiçeğinin eflatuna çalan beyaz rengini görmekten alınan hazza kastetmektedir. Nar çiçeğiyle ilgili de benzer bir cevap alınca müdür sinirlenerek, “Bırakın şu enstitüyü! Nar çiçeğini bilim kurumlarında değil; rastgele bir bahçede, ağaçtaki haliyle görmeli!” (Necatigil, 2010, s. 37) diyerek, deneyim ve akıl arasındaki karşıtlığı açığa çıkartır. Akıl ön plana çıkınca deneyim ikinci plana atılır. Rasyonel aklın risk almak yerine riske girmemeyi tavsiye etmesi, macera yerine gerçekçilik, deneyim arzusunun karşıtıdır.

Necatigil, oyun kişisine “yolcu” ismini vererek sembolik anlamda içsel yolculuk deneyimini işaret eder. Ancak oyun kişisi daha yolun başında bile değildir, yola çıkmaya niyetlenir ama oyunun sonunda yola çıkamaz. Çünkü bu meşakkatli yolculuk, örneğin *Hüsn ü Aşk*'taki gibi çilelere, engellere, imkânsızlıklara tevekkülle sabretmeyi gerektirir. Oysa oyundaki Yolcu sabırsızdır, sürekli “acelem var” der. İlim, sır ya da anlam yolculuğu ise aceleyle yapılacak bir yolculuk değildir. M. Nur Doğan, şiirin edebiyatın bir yolculuk olduğunu belirtir ve bu bağlamda Şeyh Galip'in yolculuğa yüklediği anlamları şu şekilde ifade eder: “... Galip, anlamlar semtine varmak, sanatta, düşüncede ve şiirde güzele ulaşmak için ruh ve hayal âleminde bir yolculuğa çıkmıştır. Bu yol uzun, sıkıntılı ve tehlikelerle doludur. Bu yola rehbersiz ve azıksız çıkmak mümkün değildir. Uzun seferlere bineksiz, azıksız ve rehbersiz çıkılamaz. Çıkılırsa, hedefe ulaşamamak yahut yarı yoldan geri dönmek tehlikesi söz konusudur... Şiir ve edebiyatın çileli yolunda bir şairin bineği -Fuzulî'nin ifadesi ile- kâğıt ve kalem; azığı ve rehberi ise, hoş anlamlara ve güzel ibarelere ulaşma arzusudur. Sanat ve edebiyatı vücuda getiren asıl motivasyon unsuru bu arzudur. İşte bu arzu meşakkatli şiir ve edebiyat yolunda şairin azığı ve yol göstericisidir. Eğer bu azık ve rehber bulunmasaydı, yani şair ve sanatkârın güzel anlamlara, hoş ve orijinal mazmunlara ulaşma ihtirası bulunmasaydı, belki de dünyanın en zor işi ve en tehlikeli macerası olan şiir yazma eylemi hedefine ulaşamayacaktı.” (Doğan, 2011, s. 153). *Yıldızlara Bakmak* oyunu da ileride ayrıntılı şekilde ifade edeceğimiz gibi Necatigil'in şiir yolculuğunun, estetik deneyimin zorluğunu ifade ettiği bir oyundur.

Gözlemevi Müdürü, şu sözleriyle deneyim, kendilik ve iç dünya arasındaki bağı vurgular: “İnsan, aylı gecelerde bir ağaç altında hiç oturmamışsa, samanyollarından gökyüzü kırlarına hiç tırmanmamışsa, kayan yıldızlara karşı bir dilekte bulunmamışsa, arada bir olsun başını göklere kaldırmamışsa, teleskoplarla bakmış, ne görebilir ki?”

(Necatigil, 2010, s. 39). Aydınlanma Çağı'ndan itibaren teknik ve teknolojinin ilerlemesiyle beraber matematiğin itibarının arttığını ve deneyimin otoritesinin zayıfladığını söyleyen Martin Jay; akıl, teori ve spekülasyonun deneyimin karşısı olduğunu belirtir: “Bilimsel inceleme nesnelere -ister yeni teknik yöntemlerle "açığa çıkarılmış" isterse de yeni teorilerle "inşa edilmiş" olsun- gündelik hayatın tanıdık dünyasından giderek daha fazla uzaklaşmıştır. Dönemin en yeni araçları olan teleskop ve mikroskobun bilhassa tek bir duyunun kapsamını ve keskinliğini artırması sayesinde bilimsel deneyim de belli bir mesafeden bilgi üretme kapasitesine sahip olan görme duyusuna diğer duyular karşısında ayrıcalık tanıma eğiliminde olmuştur” (Jay, 2012, s. 61).

Yıldızlara Bakmak oyununda da Yolcu, modern aklın otoritesini benimsemiş, yaşamının bir noktasında yıldızları görme ihtiyacı duymuş ama bunu modern aygıtlarla yapmaya kalkıştığı için başarılı olamamıştır. İç'e yönelme ve Yolcu'nun kendisini yıldızlara, çiçeklere bakmaya çağırın gizemli, kaynağı belirsiz sesler duyması oyunun mistik deneyime ağırlık verdiğini gösterir. Yolcu'nun vaktinin olmamasına rağmen müdürün vakti çoktur. Çünkü kendini yıldızların, gezegenlerin vakti içinde duyumsar yani sonsuzluğu yaşadığını belirtir ve “Az çoğa karışınca çok olur” diyerek mistik bir hakikati dile getirir. Böylelikle modern akla ve çağının modern algısına bağlı Yolcu, bu dünyanın zaman anlayışıyla sınırlıdır. Oysa Gözlemevi Müdürü içsel bir zaman hissine sahip olduğu için sonsuzluğu kavrar.

***Yıldızlara Bakmak* Radyo Oyunuyla Necatigil'in Şiirleri Arasındaki Bağ**

Farklı edebi türlerde eser vermiş sanatçıların eserlerinde çeşitli ortak noktalar bulunabilir. Sanatçının insana, doğaya, topluma bakışını yansıtan, biyografik özellikler taşıyabilecek ortaklıklar ancak türlerarası karşılaştırmalı bir okumayla tespit edilebilir. “Farklı edebi türlerde ürün veren yazarlarda, türler arası ilişkinin iki farklı görünümünden söz edilebilir. Bunlardan biri, yazarın bir türde işlediği konuyu diğer bir türde verdiği eserinde çok küçük değişikliklerle ele almasıdır... Bir diğer görünüm ise yazarın bir estetik bütünlük oluşturacak şekilde, farklı türlerde işlediği temaları aynı duyuş ve düşünüş çerçevesine yerleştirmesidir. Burada konudan çok hayatı algılayış ve estetik anlayış birliğinin yansımalarını daha ince bir süzgeçten geçmiş olarak buluruz” (Gök, 2010, s. 4). Behçet Necatigil'in şiirleri ve *Yıldızlara Bakmak* oyunu bu sınıflandırmada ikinci gruba daha yakındır. Necatigil, öncelikle bir şair olduğu için şiirinde beliren, kendine özgü duyuş ve düşünüş tarzını oluşturan yani Necatigil dünyası diyebileceğimiz hassasiyetler *Yıldızlara Bakmak*'ta da karşımıza çıkmaktadır. Bu duyuş tarzı da en genel anlamıyla bireyin yalnızlığı, hüznü, varoluş karşısındaki tavrı, toplumla, çevresiyle iletişimi ve içinde yaşanan çağdan şikâyetten oluşur. Pek çok şiirinde birlikte ya da ayrı ayrı karşımıza çıkan bu dünya, *Yıldızlara Bakmak* oyununda toplu bir şekilde karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu radyo oyunu için Necatigil dünyasının

özünü yansıtmaktadır diyebiliriz. Yazının bu bölümünde *Yıldızlara Bakmak* oyunuyla aynı duyarlıktaki sayısız Necatigil şiirinden bazılarını örneklendirerek türlerarası ilişki gösterilecektir.

İnci Enginün ve Nurullah Çetin başta olmak üzere çeşitli araştırmacılar, Necatigil'in radyo oyunları ile şiirleri arasındaki bağı vurgularlar. Enginün, "Kilim" şiiriyle *Yıldızlara Bakmak* oyunu arasında ilişki kurar. Çetin ise Necatigil'in oyunlarını hem tahlil etmiş hem de *Yıldızlara Bakmak* dışındaki oyunlarla bağı olan şiirleri de tespit etmiştir. Ayrıca Çetin, radyo oyunlarının şairin şiirlerinin yaşantılar ve olaylar hâlinde daha geniş açıklaması olarak değerlendirmiştir (Çetin, 2013, s. 517-523). Çetin, "yaşamın anlamı" teması doğrultusunda ele aldığı oyunda, Yolcu ile Necatigil arasında yakınlık görür: *Yıldızlara Bakmak* oyunundaki Yolcu kişisi, birçok bakımdan Necatigil'in kendisini temsil eder. Yolcu, çocukluğunda, gençliğinde yoksulluk ve sıkıntılar çekmiş, eli ekmek tutunca da geçim kaygısıyla önündeki işinden başka bir şey görememiştir" (Çetin, 2013, s. 504). Ayrıca Enginün, Çetin ve Pazarkaya, Necatigil'in tür olarak şiir ve radyo oyunu arasında kurduğu ilişkiye de değinirler.

Behçet Necatigil'in radyo oyunu yazmasında, bu tür ile şiir arasında kurduğu yakınlık önemli bir paya sahiptir. Pazarkaya, radyo oyununun en önemli ustası olarak gördüğü ve bu türü Alman yazarlardan görüp uygulayan Behçet Necatigil'in önemli bir şair olmasına dikkat çeker (Pazarkaya, 2016, s. 143). Ayrıca Necatigil, şiirlerindeki yoğunluğu, soyutluğu radyo oyunlarında somutlaştırmıştır. Radyo oyunlarının çoğunun şiirlerinde de sıkça ele aldığı orta halli insanın evle ve aileyle ilişkisi olması bunun bir göstergesidir. *Yıldızlara Bakmak* oyunu da kısmen bu bağlamda değerlendirilebilir.

Necatigil, kendisiyle yapılan bir söyleşide şiiri edebiyat türlerinin "şahı" olarak niteler ve diğer türlerin şiirden yararlandıkları ölçüde güzele yaklaştıklarını söyler. "Radyo oyunuyla şiir arasında yakınlık bulurum ben. Oyunlarda açılır, şiir dünyasına koymadığımı, daha doğrusu şiir gerisinde bıraktıklarımı oyunlarla öne çıkarırım. Okur için, bir boşluğun kapatılması da denebilir buna. Radyo oyunu şiirin tamamlayıcısıdır" (Necatigil, 2019, s. 204) der, şiirleriyle oyunları arasındaki ilişkiye değinirken. Başka bir yerde de yine radyo oyunu şiir yakınlığından yola çıkar ve radyo oyununu şiirin agrandismanı olarak gördüğünü söyler. Ayrıca radyo oyunlarının temalarının şiirlerinde kullanılmış temalar olduğunu belirtir (Necatigil, 2006, s.148).

Yıldızlara Bakmak oyunu yukarıda da değindiğimiz gibi, Necatigil'in şiirlerindeki pek çok temayı içerir. Dahası onun şiirlerinin ruhunu barındırır. Bu ruh çağ, çevre ve ev içinde sıkışmış bireyin çıkış ve anlam arayışıdır. Necatigil'in kısa bir oyuna bu kadar yoğun meseleleri sığdırmasının büyük bir yazarlık başarısı olduğunu belirtmek gerekir. Necatigil'in, anlam arayışı, kendilik, birey, ev-aile gibi temaları işlediği şiirleriyle *Yıldızlara Bakmak* arasında bağ kurulabilir. Sayısız şiirinde görebileğimiz bu ilişkiyi birkaç önemli örnek üzerinden göstermek yeterli olacaktır kanaatindeyiz.

Behçet Necatigil, *Yıldızlara Bakmak* oyunundaki çıkış noktası olan insanın doğa ile ilişkisini artırarak yaşamı daha derinden kavrayacağı düşüncesi şiirlerinde çok fazla yer bulmaz. O daha çok ev ile sokak arasında gidip gelen insanın durumuna eğilir. Bu yönüyle Necatigil, şehri anlatan bir şairdir. Yılmaz Daşcıoğlu, şairin “Kent Sürgünü Bir Ana” ve “Kır Şarkısı” dışında doğayı gözlemleyip yazdığı şiirinin olmadığını belirtir. Kırların mitolojik tanrısı Pan bile şehirde karşımıza çıkar. Kırlar yerine şehrin caddelerinde, apartmanlarında, fabrikalarında dolaşıp korku veren Pan imgesiyle karşılaşırız Necatigil’de. (Daşcıoğlu, 2006, s. 267) Yukarıda da açıkladığımız gibi *Yıldızlara Bakmak* oyunundaki “yıldızlara bakmayı-bakmamayı”, sadece doğayla bütünleşmek değil, bireyin kendisi olması, deneyimleriyle kendine bir yön çizmesi ve bunların önünde çevre, toplum gibi engellerin olmasının simgesi olarak değerlendirmek gerekir.

Yıldızlara Bakmak’taki modern akla ve bilime dayanan çağ eleştirisi, deneyim ve kendilik, başkalarıyla bir arada yaşamının bireyselliği ikinci plana atması genellikle birlikte karşımıza çıkar Necatigil’in çoğu şiirinde. Necatigil, “*Anlamaz çağ ince ayrıntıları/ Kalın gürültülerde*” der, (Necatigil, 2007, s. 352) “Döner Ayna” şiirinde. Bu ince ayrıntıları anlamayan insanlar yani yıldızlara bakmayanlar, Necatigil’in kilim sembolünden yola çıkarak çağ eleştirisi yaptığı “Kilim” şiirinde eleştirilir. *Yıldızlara Bakmak*’taki Yolcu, bu çirkin kilimi dokuyanlardandır diyebiliriz. Bu çağda “herkes” bir araya gelip bir kilim dokumuştur. Çağın genel özelliği olarak “güzellik”inden ziyade “kullanışlı” olması düşünülen bu kilim, yani modern yaşam, çirkinliklerle doludur. Şiirin okuru rahatsız eden üslubunda “çok çiğ çağ” ifadesiyle belirtilen durum, Yolcu’nun aklın egemenliğinde, şehir yaşamının içinde, kendini unutarak kurduğu yaşam biçimidir. Bu çağda aile, sevgi, ilişkiler, sevgilinin bakışları bile çiğ’dir:

“*Ama biz dokuduk bu kilimi, eh bir dereceye kadar!
Değil ele güne çıkacak, değil asılacak duvarlarda.
Çiğnenir -çok çiğ çağ- ayaklar altında yabansı.
Sağlam olabilirdi, saplar aldattı bizi:
Üzüm çöpleri, armut sapları, çekirdek, çok çiğ
Önceden düşünemedik, çok çiğ çağ!*” (Necatigil, 2007, s. 142).

Yaşamda bireyin kendi olma sorunu Necatigil’in şiirlerinde maske sembolüyle ifade edilir. Ancak Necatigil, çağa bakışında olduğu gibi belki de bununla bağlantılı olarak bu konuda da karamsardır. İnsanlar kendi olmanın kaygısını taşımaz, mutluluğunun peşine düşmez, dolayısıyla çeşitli maskeler takarak yaşam mücadelesini sürdürme peşindedir. *Yıldızlara Bakmak* oyununun ana sorunsalı kendi olmanın zorluğu, çevreye uyma ve kendini sorgulama, “Mask, Maske” şiirinin temelini oluşturur:

“*Ya ben yıllar yılı neyi taşıdım mask
Ölüm takar yüzüme sadece maske
Anlamak mı yok öyle şey yaşarken*

Tanımadınızs.

*Donmuş, kopuk alçıların arasında bir yer
Sağlığında ürperirdi dokunacak ellerden
Taşbebek güzeli giysilerdir ölüm
Parlayan vitrinde içi boş manken.*

*Donarken ellerinde kıvranır mask çevrenin
Sürer ölümlere dek alçısız yüz çırpınışı
Bırakmaz kurtulsun potreller sağlam
Çocukluk betonlarda donmuş güzel çakıl taşı.*

*Ölüm hangi kurtuluş komedilere maske
Altım soğuk toprak, kurşun-ağır üstüm
Bu bir ölüm değilse
Ya ben yıllar yılı neyi yürüdüm” (Necatigil, 2007, s. 175).*

Şiirin ilk dördlüğündeki “anlamak” ifadesi ile anlam arayışının zorluğu dile getirilirken, şiirin sonundaki “yürüdüm” ifadesi anlam arayışı için çıkılan yolculuğu gösterir. Bu aynı zamanda *Yıldızlara Bakmak*'taki Yolcu'nun niyetini, sorgulamasını gösterir bize.

Behçet Necatigil, ev ve aile temasını en çok işleyen şairlerden biri olduğu için onun sayısız şiirinde *Yıldızlara Bakmak*'taki hâliyle eve ve aileye bakışla karşılaşırız. Geleneksel bir evlilik yapan, aşkı tanımayan Yolcu; eve, aileye, çocuklarına, sağlığına, işine bakmaktan yıldızlara bakmaya zaman bulamamıştır. Örneğin, “Ev Çölü” şiirindeki şu dizeler Yolcu'nun durumunu anlatır:

*“Alev alev yanıyor temmuz ortası sokak
Sıcak olanca evde
Delikli taşlara demin dökülen su
Tuzlu bir tortu oldu düştüğü yerde.*

....

*Keskin parıltıda kamaşır göz
Bezgin, içerlek erirken kurşun
Evlerde kalmanın dehşetini duydum
Senin kadar ben de” (Necatigil, 2007, s. 145).*

Necatigil'in şiir kitabının da ismi olan “arada” sözcüğü bireyin ev ve dışarı (çevre) arasında sıkışmışlığını ifade eder. Dışarıdan içeriye kaçan birey burada da bunalır. “İçerisi ve dışarıyı ayırmasını sorunsallaştırması Necatigil'in, izlek bağlamında modernliğin bir göstergesidir. Necatigil'in evinde özellikle dış evdeki kapılar, pencereler geçirgenliğin ifadesine dönüşür. Bu geçirgenlik, aynı zamanda engellere de

kapı aralar. Bireyin dış dünyaya ait özlemleri, ev tarafından engellenir. Evin, kendi içinde bir engel olarak düşünülmesi, geçmişin mutluluk mekânı olan güvenli, korunaklı “ev mitosu”nu da bir anlamda zedelemektedir. Kendi evinde bile “evinde” olduğunu hissedemeyen şair için şiiri, bu kez evi olur” (Şişmanoğlu, 2003: 71). “Birey” şiirinde hem evde hem de toplumda kendisi olamamanın acısını duyumsayan şair, ironik bir tutumla ev yaşantısını “destan” olarak niteler.

“Çekmek kadırgaları bitkin, bezmiş
Kendimize bile fazla çok zaman
Dar dörtgeni nasıl kırsın bu gövde
Eşleri mi evleri mi çocuklar destan” (Necatigil, 2007, s. 150).

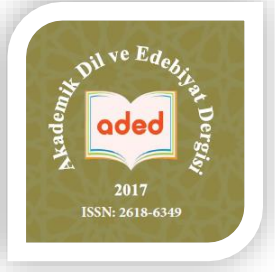
Yıldızlara Bakmak ise hem evi hem sokağı dışlayarak bu soruna daha kökten bir çözüm getirir. Çünkü evde ve sokakta başkaları vardır, yaşam ise bireyin kendi deneyimleri ve kendi duyumsamalarıyla anlamını kavrayabileceği bir şeydir. Birey, arada kalmaktan bu ikisini de dışlayıp evrenle dolayumsuz bir deneyimle baş başa kalarak yaşama sevincine ve bir anlama ulaşabilir.

Sonuç

Necatigil, Cemal Süreya’nın “Şairin yaşamı şiire dâhil” sözünde ifade ettiği, deneyimleriyle eserleri arasında yakından ilişki olan sanatçılardandır. “Sanatçının Ruh Sayısı” isimli yazısında Necatigil de şairin yaşamıyla şiiri arasındaki ilişkiye değinir: “...ben sanatçı değil de eser önemli kuramını her zaman yadırgadım. Ben sanatı -şimdi yalnız şiirle yetineyim daha iyi!- şiiri, şairin hayatına paralel, o hayatın bir görüntüsü diye düşünüyorum” (Necatigil, 1979, s. 47). Necatigil’in kişiliğini ve yaşamını düşünürsek “yıldızlara bakma”nın anlamı “estetik deneyim”dir, diyebiliriz. Onda bireyin kaçış/sığınak yerleri ev, sokak ve doğa değildir. Şiirlerinde doğa’ya yer vermeyen Necatigil için, ev “dar dörtgen”dir, sokakta, dışarıda ise kalabalıklar, ışıltılı vitrinler onu bunaltır. Necatigil sokaktan ev’e, ev’den kendi iç’ine döner. *Yıldızlara Bakmak*’taki Yolcu, oyunun bir yerinde, yaşamdaki uğraşları sebebiyle gökyüzüne bakmadığını belirttiği gibi, “Şiirlere bakamadım der” (Necatigil, 2010, s. 32). Necatigil, “yıldızlara bakmayı” estetik deneyimin metaforu olarak görür. Aynı zamanda yirminci yüzyılın anlam krizlerine, kahramanı Gözlemevi Müdürü’nün deneyimleri aracılığıyla cevap verir. Anlam; bulmaya, görmeye niyetli olan için mevcuttur. Behçet Necatigil, *Yıldızlara Bakmak* radyo oyununda kişisel deneyimin önemini vurgulamış ve böylece insanın kendilik bilincine ulaşabileceğini ifade etmiştir. “Yıldızlara bakmak” ifadesiyle somutlaşan bu durum doğadan uzak, akla dayanan, insanın, kendisi olmasına fırsat vermeyen, insanı her şeye yabancılaştıran bir çağın da eleştirisidir. *Yıldızlara Bakmak*’ta ele alınan bu sorunsal Necatigil’in pek çok şiirinde de görürüz.

Kaynaklar

- Ayvaz, Ü. (2014). Behçet Necatigil'in İki Radyo Oyununda "İçerideki" Çatışma. *Türk Dili*, Cilt: CVII (S.754): 24-29.
- Berger, J. (2017). *Görme Biçimleri*. (Yurdanur, Salman Çev.). Metis Yayınları.
- Çetin, N. (2013). *Behçet Necatigil, Hayatı-Sanatı ve Eserleri*. Akçağ Yayınları.
- Daşcıoğlu, Y. (2006). *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar Behçet Necatigil'in Şiiri*. 3F Yayınevi.
- Deveci, M. (2012). *Ferit Edgü, Varoluş ve Bireyleşme*. Sel Yayıncılık.
- Doğan, M. Nur (2011). Yol ve Yolcu Metaforu Bağlamında Klâsik Şiiri Anlamak, *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, Bahar, S. 8, s. 145-163.
- Enginün, İ. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları.
- Gök, S. (2010). *Türlerarası İlişkiler Açısından Sabahattin Kudret Aksal'ın Şiir, Öykü ve Tiyatroları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Hilav, S. (2008). *Entelektüeller ve Eylem*. YKY.
- Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları*. (Barış Engin, Aksoy Çev.). Metis Yayınları.
- Necatigil, B. (1979). *Bile/Yazdı*. Ada Yayınları.
- Necatigil, B. (2006). *Düzyazılar II*. YKY.
- Necatigil, B. (2010). "Yıldızlara Bakmak", *Radyo Oyunları*. YKY.
- Necatigil, B. (2019). *Vaktin Zulmüne Karşı Yazmak (Düzyazılar III)*. YKY.
- Necatigil, B.. (2000). *Şiirler*. YKY.
- Ortega Y. G. (1995). *İnsan ve Herkes*. (Neyire Gül, Işık Çev.) Metis Yayınları.
- Pazarkaya, Y. (2016). *Unutulmak İsteyen Şair Behçet Necatigil 100 Yaşında*. Sözcükler Yayınları.
- Sarıççek, M., & Boza, B. (2016). Yıldızlara Bakmak, *Arasta Kültür ve Sanat Dergisi*, S.11, 27-35.
- Şişmanoğlu, Ş. (2003). *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Durmuş ONGUN

Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi /
Türkiye
durmus.ongun@kocaeli.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-6285-5077>

Metinlerarasılık Bağlamında Enis Akın'ın Dağdaki Emirler'ine Bakış

Overview Of Enis Akın's Dağdaki Emirler In The Context Of Intertextuality

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 17.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ONGUN, D. (2021). Metinlerarasılık Bağlamında Enis Akın'ın Dağdaki Emirler'ine Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 792-804. <https://doi.org/10.34083/akaded.938316>

ONGUN, D. (2021). Overview Of Enis Akın's Dağdaki Emirler In The Context Of Intertextuality. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 792-804. <https://doi.org/10.34083/akaded.938316>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Bir metnin doğrudan ya da dolaylı olarak başka metinlerle kurduğu benzerlik, yakınlık, zıtlık, alıntı gibi farklı ilişkiler esasına dayanan metinlerarasılık kavramı postmodernist edebiyatın önemli unsurlarından biridir. Terimsel anlamda ilk olarak 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından kullanılsa da metinlerarasılığın kullanım geçmişi oldukça eskidir. Çünkü La Bruyere'nin "Her şey daha önce söylenmiştir." ve "Yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler." sözlerinin işaret ettiği gibi temelde her metnin daha önce inşa edilmiş büyük metinlerin bir parçası olduğu bilinmektedir. Ancak bu parçaların arasındaki ilişkileri çözmek ve analiz etmek okurun kültürel birikimi ile paralel olarak değişkenlik göstermektedir. Dolayısıyla metinlerarası ilişkinin çözümleyicisi olarak okur; yazar, metin, okur üçlüsünden metinlerarasılık kuramının en aktif tarafıdır. Enis Akın, *Dağdaki Emirler* adlı eserindeki şiirlerde kutsal kitaplarla, dinî kıssalarla, şairlerle, haber metinleriyle ve ideolojik söylemlerle geniş bir metinlerarasılık ağı kurmuştur. Metinlerarasılığın kuruluş biçimine bağlı olarak farklı yöntemleri vardır. Bu yöntemlerden gönderge, anırtırma (kapalı metinlerarası ilişki), parodi, pastiş (açık metinlerarası ilişki) eserde kullanılan başlıca tekniklerdir.

Anahtar Kelimeler: Enis Akın, metinlerarasılık, parodi, pastiş, anırtırma.

Abstract

*The concept of intertextuality, which is based on the different relations such as similarity, closeness, contrast, and quotation, which a text establishes directly or indirectly with other texts, is one of the most important elements of postmodernist literature. Although it was first used by Julia Kristeva as a literary critical term in the 1960s, the awareness of intertextual relationships is quite old. Because it is known that basically every text is part of the construction of a great text as La Bruyere's pointed out "Everything has been said before" and "For seven thousand years people have existed and they have been thinking." However, resolving and analyzing the relationships between these parts varies in parallel with the cultural background of the reader. Therefore, the reader as the analyzer of the intertextual relationships is the most active part of the theory of intertextuality among the trio of writer, text, and reader. Enis Akın has established a wide network of intertextuality in the poems in his work *Dağdaki Emirler* with holy books, religious stories, poets, news texts and ideological discourses. There are different methods of intertextuality depending on the form of its construction. Among these methods, reference, allusion (closed intertextual relationship), parody and pastiche (opened intertextual relationship) are the main techniques used in this work.*

Keywords: Enis Akın, intertextuality, parody, pastiche, allusion.

Giriş

Metinlerarası ilişkiler kavramı, bazı yazınsal metinlerin diğer anlatularla benzerlik, yakınlık ya da zıtlık gibi durumlar oluşturduğu fikrinden doğar. Birçok metin doğrudan ya da dolaylı olarak başka metinlere göndermelerde bulunabilir. Metinlerarası ilişki yalnızca gerekli görülen kültürel bir birliktelik ve alıntı yapma üzerine kurulmaz. Bir metnin daha önce kaleme alınan metinlerin dokusu içine girmesi bazen içeriğinin bu kültürel, yazınsal ya da tarihsel yaklaşımlardan alındığını gösterir. Her yapıt bu yönüyle yeniliğine veya özgünlüğüne karşın başka yapıtlarla benzeşme ya da yansıma ilişkisi içine girer (Kıran, 2007, s. 359-363).

Rus Biçimcileri, metinlerarasılık kavramını bir terim olarak kullanmaksızın, eserlerde kullanılan yeni biçimlerin yerini aldıkları eski biçimlerin kullanıldığı diğer eserlerle karşılaştırılarak anlaşılabilirliğini benimseyen, dolayısıyla metinlerarasılığı dolaylı yoldan kabul eden ilk teorisyenlerdir (Aktulum, 2000, s. 21). Bir terim olarak ele alan ilk isim ise Julia Kristeva'dır. Kristeva, postmodern eleştiri alanında bir metnin başka metinlerle sürekli ilişki hâlinde olduğundan kendinden önceki metinlerden çeşitli yönlerden izler taşıyabileceğine ve farklı söylemlere de açık olduğundan çokseslilik yarattığını göstermek amacıyla "metinlerarasılık" kavramını ortaya atar (Aktulum, 2000, s. 21). La Bruyere'nin "*Her şey daha önce söylenmiştir.*", "*Yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler.*" sözlerine dayanarak da yazının sürekli aynı içeriği merkeze aldığı söylemek mümkündür (Aktulum, 2000, s. 18). Bu görüşlerden hareketle denilebilir ki temelde her metin, metinlerarasılık oluşturan bütün bir metinler zincirinin parçasıdır.

Bir metnin bir başka metne öykünmesi veya göndermede bulunması bir önceki metin ve sonraki metin olarak nitelendirilebilecek iki metnin varlığını zorunlu kılar. Sonraki metnin önceki metin ile kurduğu ilişki metinlerarasılığın yöntemini belirler. Genette'nin "*biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı*" biçimindeki tanımından hareketle iki tip metinlerarası ilişkiden söz edilebilir. Aktulum bunları "ortakbirliktelik ilişkisi"ne dayanan metinlerarası ilişkiler ve "türev ilişkisi"ne dayanan metinlerarası ilişkiler olarak iki gruba ayırır. Yazar farklı metinlerarası yöntemleri açık ve kapalı olmak üzere iki kısımda değerlendirir. Biçimsel ipuçlarından hareketle de çözmesi daha kolay olan alıntı ve gönderge açık; okuyucunun bireysel çabasına, kültürel birikimine göre keşfi kolaylaşabilen/zorlaşabilen gizli alıntı ve anırtırma kapalı metinlerarası ilişkiler; alaycı dönüştürüm, parodi ve pastiş ise türev ilişkisine dayanan açık metinlerarası biçimler olarak sayılabilir (Aktulum, 2000, s. 93).

Enis Akın'ın *Dağdaki Emirler* adlı eserindeki şiirler, kutsal metinlerden gazete haberlerine, dinî kıssalardan halk hikâyelerine, şairlerden tarihî kişilere kadar farklı alanlarla, şahsiyetlerle ve yapıtlarla kurduğu ilişki dolayısıyla zengin bir metinlerarasılık örneği sunar. Farklı kültürel alanlardaki yapıtlara göndermelerde

bulunulan eserin meydana gelmesinde adından son dizeye kadar metinlerarası ilişkilerin payı oldukça fazladır.

1. Enis Akın¹ ve Şiir Dünyası

Akın'ın yayımlanan ilk şiiri 1988'de *Edebiyat Dostları* dergisinin 11. sayısında çıkan "Bir Boşanma İlanı"dır. Şair o tarihten itibaren *Adam Öykü*, *Adam Sanat*, *Akşam Kitap*, *Araf*, *Atlılar*, *Beyazmanto*, *Birikim*, *Edebiyat ve Eleştiri*, *Edebiyat Dostları*, *Edebiyat Eleştiri*, *Defter*, *Duvar*, *Hece*, *Heves*, *Karagöz*, *Karayazı*, *Kitap-lık*, *Natama*, *Öküz*, *Öteki-siz*, *Varlık*, *Virgül*, *Yasakmeyve* gibi dergilerde ve fanzinlerde şiir, yazı, çeviri gibi eserlerini yayımlar. İlk şiir kitabı *Hiç Ama Birini* 1989 yılında *Edebiyat Dostları* yayınlarından çıkar. Kemal Durmaz, bu kitap hakkında kaleme aldığı "Enis Akın'ın Şiirinde Devrimci Biçimin Kırılğan Uçları" adlı yazısında Akın'ın aşırı uç noktaya vardığını ve bu durumun onun şiirinde bir zenginlik olarak açığa çıktığını belirtir. Bu zenginliğin başında onun dile yaklaşım biçimi gelir. Akın, konuşma dilinin sınırlarına değmediği gibi şiir dilinin de ötesinde bir dil dünyası kurar:

"Çoğu yerde bilebildiği yazı dilinin sınırlarına sığamayan Enis Akın, yine aynı külhanilikle görsel-işitsel bir kurguyu zorluyor. Görüntü ve ses, dilinin yani *intellect*'inin yetmediği yerde başvurduğu bir ilişki şeklidir kenar mahalleli külhaninin. Resmin ve sesin, şiddetin bir dili olarak kendisini duyurduğu yerler, Enis Akın'ın "gençliğinin" de kendisini en fazla duyurduğu yerler oluyor. Şiir artık burada adeta sözden kopmaya, görsel-işitsel bir illüzyona yapışmaya çalışan "concrete" bir şekle doğru çırpınıyor" (Durmaz, 1989, s. 7).

Şairin ilk eserinde görünen bu yönelim, şiir serüveni boyunca farklı yönlerde gelişerek devam eder. Durmaz'ın ifadesiyle "aşırılık" Enis Akın'ın da kabul ettiği bir durumdur. "1987'de *Edebiyat Dostları*'na verdiği mülakatta "Cemal Süreya "Türk şiirinin yeni bir aşırılığa ihtiyacı var" derken neyin sözünü ediyorsa, onu yürekte almış birisiyim." (Ünal, 2008) diyen şairin "şiir dilinin ötesinde bir dil dünyası kurması", "şiir olmayan şeyleri şiire katması", "deneysel, görsel bir takım arayışlara yönelmesi", "alışılmış bir şiir estetiğinin dışına çıkması" bu aşırılığı ortaya koyan eylemlerdir. Ancak söz konusu bu aşırılık, dilin anlamsızlaştırılması anlamına gelmez. Anlam, yerleşik dil kalıplarının kırılması, "dilini çağırışına açılmasındaki

¹ Enis Akın 9 Eylül 1964 yılında Adile Müjgân Hanım ve Cengiz Akın çiftinin oğlu olarak İstanbul Laleli'de dünyaya gelir. Asıl adı İbrahim Enis Akın'dır. Şair ilk ve ortaöğrenimini burada tamamladıktan sonra 1983'te İstanbul Erkek Lisesini bitirir. Ardından İstanbul Teknik Üniversitesi Elektrik Elektronik Fakültesinden mezun olur. Teknik tercümanlık, metin yazarlığı, programcılık gibi alanlarda çalışır. 2013 yılından bu yana *Natama* dergisini çıkarıcıları arasında yer alan şair aynı zamanda *Natama* Yayınlarının editörlüğünü yürütmektedir. Uluslararası PEN üyesi olan şair, İstanbul'da çalışmalarını sürdürmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Yalçın, Murat (Ed.) (2010). Akın, Enis. *Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi*. 3. bs. Yapı Kredi Yayınları; Koyuncu, İsa (2019). *Enis Akın*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/enis-akin>.

konforculuğun karşısına yerleşen tavırda” ortaya çıkar. Okurun, dili “kusurlu” yanlarıyla keşfetmesi beklenir. Dolayısıyla alışılmış algının deforme edilmesine yönelik zorunluluk, zihin konforunun bozulması anlamına geldiğinden okur ile dil mücadele içinde kalır (Kara, 2019, s. 92-93).

Enis Akın’ın poetik evrenini daha iyi kavrayabilmek için “Kekeme Türk Şiiri”nden de bahsetmek gerekir. Akın, ilk olarak 2001 yılında yayımladığı “Orhan Veli’den İsmet Özel’e Bir Erdem Olarak Kekeme Büyük Türk Şiiri” adlı yazısında kekemelik kelimesiyle kastını bazı şairler üzerinden örneklendirerek anlatır. “*Reklâmcılığın, tüccarlığın alıp başını gittiği, iletişimin her şeyi kusursuzlaştırmaya yeltendiği bir dünyada kekemeliğin bir erdem olduğunu*” iddia eder şair. Dil sürçmeleri, kelimelerin yanlış yerlerde kullanılması, konuşurken yapılan bazı yanlışlar, “kusursuzlaştırma kompleks”ine karşı iç benliğimizin tek dilidir (Akın, 2019, s. 24). Teknik anlamda ise “kekeme şiir” ile kastını şöyle aktarır:

(...) iki şey kastediyorum kekeme şiirden. Birincisi, bu yolu bilerek seçmiş şiir yazarlarının dili kasıtlı bir biçimde deforme ederek, esneterek yazdıkları deneyci şiirlerdir. Kekeme şiir, zor şiirdir, şiir yazarının hayatından çıkarttığı bir sebepten yazılmış şiirdir. Kekeme şiirde “iyi şair” sayılmanın gereği olan “verili saygınlık kalıplarının” kırılması gibi bir aykırılık söz konusudur. İkincisi, hayattaki bir tutukluğu, bir sakatlığı, bir “endişe”yi aktarmak için kurulmuş şiirlerdir.” (Akın, 2019, s. 23).

Yukarıda bahsedilen “şiir olmayan şeylerin şiire dâhil edilmesi”, “deneysel, görsel bir takım arayışlar”, “okur ve dil ilişkisi”, “dilin esnetilmesi”, “kekemelik” gibi hususlar postmodernist edebiyatın da alanı içinde tartışılmalı durumlardır. Bu hususlara ek olarak postmodernist edebiyatın önemli yöntemlerinden biri olan metinlerarasılık da Akın’ın şiirlerinde zengin bir kullanım alanına sahiptir.

2. Dağdaki Emirler’de Kullanılan Metinlerarası Teknikler

2.1. Parodi

Parodiye ilişkin ilk referans Aristoteles’in (M.Ö. 384-322) *Poetika* adıyla bilinen eserinde yer alır. Burada sözü edilen Hegemon adlı bir erken dönem yazarı “parodia” adıyla bilinen türün kurucusu olarak kabul edilmektedir. Onun yazdığı cinsten parodia, destan türünün dilini ve ölçüsünü kullanan fakat hafif bir konuyu ele alan şiirleri içermektedir (Cebeci, 2017, s. 90). Yazın alanında ise “*bir metni başka bir amaç için kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek*” biçiminde tanımlanan parodi, metinlerarasılık bağlamında ana-metin ve gönderge-metin arasındaki ilişkinin konu düzleminde gerçekleşmesidir (Aktulum, 2000, s. 117-119).

Parodinin birden fazla biçimi vardır. En etkili parodi yöntemi ilk metne biçim olarak en yakın olan, onu kolayca akla getiren, ancak ondan anlam bakımından ayrılan parodidir. Bu nedenle yansılama genellikle tüm bir metni değil, metnin bir

bölümüne, tek bir dizeye hatta tek bir sözcüğe yönelik olarak yapılır (Aktulum, 2000, s. 117-119).

Enis Akın'ın, *Dağdaki Emirler* eserinde en çok kullandığı metinlerarası yöntemlerden biri parodidir. Özellikle dinî metinlere yönelik yapılan yansılamanın temelini mucizeler, ayetler ve dinî kıssalar oluşturur. Eserde parodinin en belirgin olduğu bölüm “4. hikâye: miraç (seninle bir gece sınırı aştık)” başlığını taşıyan kısımdır. Başlıktan da anlaşıldığı üzere Akın, burada Hz. Peygamberin miraç hadisesine alışageldik yaklaşımlardan farklı biçimde bir bakış getirir:

*bir gece seninle sınırı aştık
devletin, aklın ve edebini
bir dağ ateşi başında bir gece
serserileri kırıp peygamberler yaptık (s. 20)²*

Parodinin en önemli özelliklerinden biri birinci metni eleştirmeye yönelik bir amaç taşımasıdır. Dolayısıyla ilk metin ile ikinci metin arasında eleştirel ve mesafeli bir ilişki söz konusudur. İlk metnin yazılırken sıradanlaşması, basite indirgenmesi bir çeşit parodidir (Alpaslan, 2006, s. 141). Şair bu şiirde “dağ ateşi başında” “serserileri peygamberler yapmış” bir anlamda kutsal anlatıyı basite indirgeyerek sıradanlaştırmıştır.

Akın, yalnızca miraç hadisesine ve peygamberliğe değil aynı zamanda *Kur'an-ı Kerim*'de Şu'arâ Suresinde şairlerle ilgili olan ayetlere de gönderme yapar. Şu'arâ suresinde Kur'an'ın vahiy dışı kaynaklara dayandığını iddia eden müşriklere karşı onun bir vahiy eseri olduğu vurgulanır (*Kur'an-ı Kerim*, 26). Şairlerle ilgili olarak son dört ayet şöyledir:

“(224) Şairlere ise haddi aşan azgınlar uyarlar. (225, 226) Görmez misin ki onlar, her vadide şaşkın şaşkın dolaşırlar ve yapmadıkları şeyleri söylerler. (227) Ancak iman edip salih amel işleyen, Allah'ı çok anan ve haksızlığa uğratıldıktan sonra öçlerini alanlar başka. Zulmedenler hangi akıbete uğrayacaklarını göreceklerdir.” (*Kur'an-ı Kerim*, 26/224-227)

Şair, bu ayetlere ilişkin olarak;

*sana azgın uydular
ve kendi kanınla
ne şairsin her vadide şaşkın dolaşan
ne de seni sevenlerin kötülüğü seni kötü kıldı
insanlara yalan devrimler vaat ettin
uzun yoldan geldin ya da bir an öyle sandın (s. 21-22)*

² Bu çalışmada Enis Akın'ın şiirlerinden yapılan alıntılar, Akın, Enis (2011). *Dağdaki emirler*. Pan Yayıncılık baskısına aittir.

mısralarıyla anlam ve yapıyı bozarak kutsal metni sıradanlaştırmaya yönelik bir amaç taşır. Miraç hadisesi çok az bir sürede Hz. Peygamberin Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksa'ya gitmesi, oradan göğe yükselmesi ve Allah'la konuşması vd. olayları kapsayan bir inanıştır. Burada “uzun yoldan gelmek ya da öyle sanmak”, “yalan devrimler vaat etmek” gibi ifadeler alt metne yönelik eleştirel bakışı açıkça ortaya koyar.

Bakhtin, iki tür parodinin varlığından bahseder. İlki “dışadönük” edebî parodi olarak adlandırılan ve “hedef metne” yönelik bir “saldırı” niteliği taşıyan parodidir. Diğer parodide ise, parodi edilen söylemle bir tür “dayanışma hâli”nden bahsedilebilir. Bakhtin’in öne sürdüğü bu “ikiz”lik hal, parodisi yapılan metnin yeniden üretilmesi ile ilgili değil, çarpıtılması ve yıkılması ile ilişkilidir (Cebeci, 2017, s. 94-95). Akın’ın yaptığı parodiye bakıldığında, Bakhtin’in bu düşüncelerine uyar nitelikte olduğu görülür. Örneğin İncil’in son bölümü olan Vahiy kısmında anlatılan bir takım olaylara ve kıyamet hadisesine yönelik yapılan parodi bu türdendir:

“(12-13) Bana seslenenini görmek için arkama döndüm. Döndüğümde yedi altın kandillik ve bunların ortasında, giysileri ayağına kadar uzanan, göğsüne altın kuşak sarınmış, insanoğluna benzer birini gördüm. (14) Başı, saçları ak yapağı gibi beyaz, kar gibi bembeyazdı. Gözleri alev alev yanan ateşti sanki. (15) Ayakları, ocakta kor haline gelmiş parlak tunca benziyordu. Sesi, gürül gürül akan suların sesi gibiydi.” (İncil, 1/12-15)

Bu hadiselere karşılık;

*yarın ağzında yedi yaşlı adamın
yedi bin yıldan kalma bir kandil
yarın çağlayanları andıran sesler
konuşulacak sana (s. 20)*

diyen şair, “Tanrı’nın önünde duran yedi meleği gördüm. Onlara yedi borazan verildi. (...)Yedi melek ellerindeki yedi borazanı çalmaya hazırlandı.” (İncil, 8/2-6) ifadeleriyle başlayan kısımda anlatılan kıyamet hadisesini doğrudan inkâr eden bir tutum sergiler:

*başlamayacak ve zelzele ve 7 melek ve yeddi eminler ve ellerinde
7 borazan, bunların hiçbiri yok, hiç ve biri, yok, olmayacak (s. 21)*

Akın’ın şiirinde kutsal kitaplara yönelik parodilerin yanında, ideolojiye, siyasi iktidar ve söylemlere yönelik yansılama örnekleri de görülür. Okullarda öğrencilere okutulan “Andımız” yahut “Öğrenci Andı” olarak bilinen metne açıktan bir itiraz ediş vardır:

*soğuk havada ve sıcak havada andımızı sevmiyorum, türk? -değilim, doğru? -
değilim, çalışkan? -değilim, ama tanrıyı seviyorum ve tanrısızlığı da (s. 39).*

2.2. Pastiş

Pastiş, tıpkı türev ilişkisine dayanan açık metinlerarası biçimler olan parodi ve gülünç dönüştürüm gibi çoğunlukla postmodernist romanda kullanılan yöntemlerden biridir. Postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin gibi söylem alanlarına veya halk hikâyesi, masal, destan gibi türlere özgü üslup unsurlarını, söyleyiş biçimlerini temel üslup edinmek şeklinde kullanılır (Sazyek, 2015, s. 276). Dolayısıyla pastiş, bir metnin ya da türün biçimini taklit etmeye dönük bir metinlerarasılık tekniğidir. Ayrıca pastişte yazarın taklit ettiği metnin özelliklerini dizgeleştirmek, bazen onun özünü değiştirmek suretiyle yergisel ya da övgüsel amaçları önelemek de vardır (Aktulum, 2000, s. 133-134).

Akın'ın şiirlerinde parodide olduğu gibi pastişte de büyük ölçüde işlediği malzeme kutsal metinlerden oluşur. *Dağdaki Emirler*'de çoğu kere pastiş ve parodi iç içe kullanılır. Bakara Suresinde geçen “*Deyin ki: “(136) Biz Allah’a, bize indirilene (Kur’an’a), İbrahim, İsmail, İshak, Yakub ve Yakuboğullarına indirilene, Mûsâ ve İsa’ya verilen (Tevrat ve İncil) ile bütün diğer peygamberlere Rab’lerinden verilene iman ettik. Onlardan hiçbirini diğerinden ayırt etmeyiz ve biz ona teslim olmuş kimseleriz.”* (Kur’an-ı Kerim, 2/136) şeklindeki ayette sayılan peygamberleri aynı sıra ile “ve” bağlacı ile sıralar. Kitabın son cümlesi olan bu kısmı bir duanın sonu gibi “*ve rabbülâlemin (amin)*” şeklinde bitirir:

Ve cebraili ve mikaili ve israfilî ve azrailî ve ibrahimi ve ismailî ve ishakî ve yakubu ve rabbül âlemin (amin) (s. 50).

Bu metin, söz konusu ayette “*mâ ünzile ilâ ibrâhîme ve ismâile ve ishâka ve ya’kûbe*” şeklinde geçen peygamber isimlerinin aynı biçimde sıralanışıdır. Şair, pastişle kutsal metni sıradan bir hale getirmek ve onun hâkimiyetini tahrif etmeye yönelik bir girişimde bulunur. Akın, bir düzyazı formunda başlayan kitabın ilk satırlarına kutsal kitap söylemini taklit ederek başlar:

ve bir pazar günü tanrı köpeği yarattı ve köpek ot yedi ve koyunların arasında yaşadı ve insanlar köpeğin otlakları tükettiğini gördü ve köpeği tanrıya şikayet gittiler, otlaklarda ot tükendi, koyunlarımız aç, dediler, tanrı insanlara öfke duydu, o yeni gelendir, o devamdır, o eklenendir, dedi ve bunun üzerine köpeğin önüne et koyduk ve köpek insanların yemeğine ortak oldu ve insanların önünden ve arkasından yürüdü ve açlığın ve tokluğun arasında yaşadı ve tanrı o zaman insana şöyle sordu, siz açlığınızdan hiç mi ilham almazsınız, (...) (s. 5)

Bu satırlarda *Kur’an-ı Kerim*'de geçen “*O yücedir, büyüktür*”, “*O gökleri ve yeri yaratandır*”, “*Öyle ise siz hiç düşünüp öğüt almaz mısınız?*” gibi ayetlere öykünülür. Burada pastiş yoluyla kutsal metinde hâkim olan düzen tersyüz edilmiş, anlam bütünlüğünün yerini de çok anlamlılık/anlam belirsizliği almıştır.

Akın'ın şiirlerindeki pastiş örnekleri yalnızca kutsal metinlerle sınırlı değildir. Şair, haber metni üslubundan da faydalanır. Söz konusu metin bir şiirden değil, aynı zamanda düzyazı formuyla bir haber metninden alınmış gibidir:

dokuz günlük kurban bayramı tatilinde alınan tüm önlemler ve yapılan tüm uyarılara rağmen yollar kan gölüne döndü ve emniyet ve jandarma bölgesinde meydana gelen kazalarda 160tan fazla kişi ölürken yaralı sayısı 870i geçti (s. 40)

dedikten sonra şair “ve bunu bizim emrimize veren allah tamamıyla bütün eksikliklerden arınmıştır ve biz herhalde ona döneceğiz, dediler” (s. 40) diyerek kutsal kitap söylemini taklit ederek ayetleri ironik bir biçimde eleştirir.

Bunlara ek olarak Akın'ın şiirlerinde “milliyetçi (nasyonalizm anlamında) söyleme, Kemalist ideolojiye, dinî ve kültürel geleneğin gizemleştirilmesine (mistifikasyon) dönük yergileri”nin (Kara, 2019, s. 103) pastiş yoluyla aktarıldığı örnekler görünür. “*Ey Türk gençliği! Birinci vazifen; Türk istiklalini, Türk cumhuriyetini, ilelebet muhafaza ve müdafaa etmektir.*” diye başlayan Atatürk'ün *Gençliğe Hitabesi* metninin söylem biçimini taklit etmek suretiyle oluşturulan dizeler bu türden bir pastiş örneğidir:

*ey türk merdiveni
ey türk sandalyesi ve biberliği, bu son lokmada
tanrı vardır ve tektir ve birinci vazifen
evreni yıkıp baştan.*

*ey türk gençliği, adam gibi sevişeceksin
sevişeceksen, hazırolda duracaksın aşkta (s. 19)*

2.3. Alıntı-Gönderge

Bir metnin bir başka metindeki varlığını en somut şekilde görünür kılan, akla ilk gelen ve en sık karşılaşılan yöntem olan alıntı, metinlerarası ilişkilerin en açık biçiminde yapılanıdır. Çünkü metnin içinde ayrıç ya da italik yazı gibi belirteçlerle açıkça gösterilir (Aktulum, 2000, s. 94-95). *Dağdaki Emirler*'de bu türden bir yöntem kullanımı görülmez. Akın, metni içinde düşüncesini ya da şiirini destekleyen alıntılara yer vermek yerine daha çok bir başka açık metinlerarası ilişki yöntemi olan göndergeyi kullanır.

Gönderge, bir metinden alıntı yapmadan, yapıtın başlığını ya da sanatçının adını anmakla yetinir. Daha geniş bir ifadeyle metinde bir türün, çağın, bir geleneğin, yazar adlarının, eser başlıklarının, roman, trajedi veya şiir kişisinin, kutsal kitapların, tarihî kişilerin adının anılması alıntısız göndergeleri için içine dâhil eder (Aktulum, 2000, s. 102).

Dağdaki Emirler'de en sık görülen gönderge unsurlarından biri şairlerdir. Metin içinde bağlamla ilişkili olarak Akın, çağrışım dünyasını zenginleştirmek, anlam

evrenini genişletmek gibi amaçlarla farklı sanatçılara göndermelerde bulunur. Ayrıca verilen bu isimler, şairin sanat serüvenini daha iyi kavramak açısından bir ipucu imkânı olarak da değerlendirilebilir.

bu duvarlarda insana behçet necatigili hatırlatan bir şeyler var (s. 35)
ve seviyorum cemalle süreyayı ve ne demiş, demiş ki artık şiir kısa ve vurucu
olmalı, ben cemalle süreyanın her sözünü sevmiyorum (s. 35)
erginle güncęyi seviyorum –başarısızlığın bir beyhudelik olmadığını bilen birisi-
(s. 38)
(biri bu o'zatay tanrısını yerden kaldırmalı (s. 28)

Tarihî kişilikler de Akın'ın göndermelerde bulunduğu unsurlardandır. Bunu yaparken şair “cemalle süreyayı”, “erginle güncęyi” örneklerinde olduğu gibi isim soy isim şeklinde anmak yerine farklı kişiliklermiş gibi “-le” eki getirerek gösterir:

mustafayı sevmiyorum kemali de, bence sevmiyorum, herkes bir gün bitmeli,
mustafayla kemali sevmeyenleri de sevmiyorum, işte bu çok kişisel bir konu,
osmanla şerefi seviyorum ama, mustafayla suphiyi seviyorum mesela, (s. 36)

Tarihî olaylar ve kişiler, dinî menkıbeler ve inançlar da şairin göndergeden yararlanarak kurduğu metinlerarası ilişkilerdendir. “bizim davamız şahane olamayan bir gençlikle ilgilidir, dedim ve benim adım birdenbire kalpakkaya ibrahim” (s. 32) dizeleri siyasi bir aktivist olan İbrahim Kaypakkaya'yı çağırıştırır. İbrahim adı ile gönderimde bulunulan bir başka isim de Hz. İbrahim'dir. “İbrahimin bıçağı/ Onu iyi kullan sana verdiğim bu bıçağı/ Ve unutma gömleğine silmeyi/ Başlamış olan bitince” (s. 49) mısraları Hz. İbrahim'in oğlu Hz. İsmail'i kurban etme hadisesini hatırlatır.

2.4. Anıştırma

Bir metne açık bir biçimde göndermede bulunmadan, bir kişi ya da nesne konusunda zihni uyarma biçimi olarak tanımlanan anıştırmada asıl olan telkindir. Dolayısıyla bir söz dizimi ile bir başka söz dizimi arasında belli bir algılamayı zorunlu kılar. Varlığını dışarıdan belirtecek herhangi bir bildiri olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur (Aktulum, 2000, s. 109). Bir başka deyişle anıştırma, okuyucunun kültür birikimi ölçüsünde çözümü kolaylık ya da zorluk gösterebilen bir tekniktir.

Anıştırma kavramı Divan şiirindeki “telmih” sanatı ile benzerlik göstermektedir. Ancak telmih sanatının büyük ölçüde klişe bir yapıya sahip olmasına karşılık metinlerarasılık daha özgün bir yapıya sahip olmakla ondan ayrılır (Sazyek, 2015, s. 225).

Anıştırmanın çoğu zaman alıntı ile karşılaştırıldığını söyleyen Aktulum, anıştırmanın alıntının dolaylı biçimi olduğunu ifade eder. Metinlerarasılık ilişkilerinde sık kullanılan yöntemlerden biri olan anıştırma, alıntı gibi iki sözceyi yan yana getirmek yerine, üst üste koyar ve düz anlamın altından bir yan anlam

çıkabilir. Ayrıca anıştırma, belli bir metni alıntıda olduğu gibi bütünüyle değil, kısmen, tam belirtmeden alıntılar (Aktulum, 2000, s. 113).

Dağdaki Emirler'de en sık kullanılan metinlerarasılık yöntemlerinden biri anıştırma. Kitap, ilk olarak başlığı ile dikkat çeker. Kitabın başlığına bakıldığında okuyucunun kültürel birikiminin izin verdiği ölçüde bir metinlerarasılık örneği olduğu fark edilir. Bilindiği üzere *Kur'an-ı Kerim* ve dağ imgesi arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Hz. Peygambere ilk vahiy Hira Dağı'nda gelmiştir. Benzer ilişki Hz. Musa'nın yaratıcı ile konuştuğu ve *On Emir*'i aldığı Sina Dağı arasında da söz konusudur. Akın, dağ ve emir arasındaki bu ilişkilere bir anıştırmada bulunur. Dolayısıyla eserin adını oluşturan “dağ” ve “emir” kelimelerinde hem doğrudan Hz. Musa'ya verilen *On Emir*'e hem de bu emirlerin dağda vuku bulmalarına yönelik geniş bir çağrışım alanı söz konusudur. Ayrıca “*dile geldiler ve sinada ve şişhanede ve karmelde*” (s. 29) gibi mısralarda “sina” ve “karmel” gibi kutsal kitaplarda geçen dağ isimleri de bu yönde metinlerarasılığı öne çıkaran örneklerdir.

Akın'ın en çok anıştırdığı örnekler ise farklı şiirlere yöneliktir. “*terziler geldiler, gömlek terzileri, hepimizi büyüten ağacı kanyla besleyen ata ateşten bir gömlek ölçmediler*” (s. 15) mısraları Turgut Uyar'ın “*Terziler geldiler, Ateş ve kan getirmediler./ Hüzünleri kan ve ateşti ama.*” (Uyar, 2011, s. 225) mısralarını; “*ey demesini bilenleri sevmiyorum*” (s. 38) dizesi gene Uyar'ın “*çünkü ben ey derim ve severim ey demeyi bilenleri*” (Uyar, 2011, s. 342) dizesini anıştırır. Yine “*her biri denize dönmeye çalışan birer küçük yelkenli olarak alttaki şey ortadan kalkınca - fahişeleri tenzih ederim-*” (s. 27) dizeleri Osman Konuk'un “*huzurlu sebzeler, orospu çocukları! (orospuları ve çocukları tenzih ederim)*” (Konuk, 2012, s. 53) mısralarına; “*birinci vazifen celladına gülümsemektir, bunu bir.*” (s. 36) dizesi, İsmet Özel'in “*Celladıma Gülümserken Çektirdiğim Son Resmin Arkasındaki Satırlar*” (Özel, 2013, s. 231) şiirine anıştırma yoluyla yapılan metinlerarasılık örnekleridir.

Akın'ın yararlandığı bir başka anıştırma örneği İslam'da dinî bir temizlik yöntemi olan teyemmüme yöneliktir. Teyemmüm, kısaca “iki darp ve niyet” olarak bilinen ve suyun bulunmadığı ya da kullanıma uygun olmadığı durumlarda abdest görevi görmesi için yapılan bir uygulamadır. Elleri toprağa vurarak yüzü ve kolları sıvazlamak suretiyle yapılan bu olaya şair şöyle göndermede bulunur:

gömleğin yakasını çözdüm, yüzüğümü çıkardım, parmaklarımı açarak avcumu yere vurdum, sonra ellerimi birbirine çarptım ve yüzümü sıvazladım, ve sağıma baktım ve soluma baktım (s. 20)

Sonuç

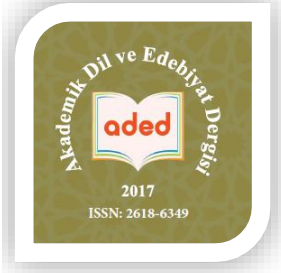
Bir metnin bir başka metin ile kurduğu ilişkiler esasına dayanan metinlerarasılık, postmodernist metinlerde kullanılan temel yöntemlerden biridir. Bu yöntemin metinler arasındaki ilişkilerin kurulma şekline bağlı olarak alıntı,

gönderge, gizli alıntı, anıştırma, alaycı dönüştürüm, parodi, pastiş gibi farklı uygulama biçimleri olduğu görülür.

Metinlerarasılık çoğunlukla postmodernist roman türünde kullanılmasıyla ön plana çıkarak bu yönüyle akademik çalışmalara konu edilse de şiir türünde de zengin çalışma alanı sunan konulardan biridir. Akın, bazen ele aldığı alt metnin hakikatini sarsmak, bazen şiirinin anlam alanını genişletmek, çağrışım dünyasını derinleştirmek gibi amaçlarla farklı alanlara ya da metinlere başvurmuştur. Enis Akın'ın *Dağdaki Emirler* adlı eseri, adından son dizesine kadar parodi, pastiş, anıştırma, gönderge gibi farklı metinlerarası tekniklerin kullanılarak meydana getirildiği bir kitaptır. Akın, kutsal kitap metinlerinden gazete haberlerine, dinî kıssalardan şairlere kadar geniş bir metinlerarası ilişkiler ağı kurmuştur. *Kur'an-ı Kerim* ve İncil'de anlatılan hadiseleri kendi metninde parodik bir yaklaşımla dönüştürmüş, parodinin tahrif edici ya da mevcut metni sorgulatmaya yönelik işlevinden yararlanmıştı. Aynı şekilde birincil metnin üslubunu taklit ederek metinlerarasılığın başat tekniklerinden biri olan pastiş örnekleri de bu kitabında fazlaca yer alır. Göndergeler, şairin okuyucuyu yönelttiği alanlar bakımından ve şiir evreni hakkında ipucu örnekler teşkil etmesi bağlamında önemlidir. Kapalı bir metinlerarası ilişki formu olan anıştırma yoluyla ise genellikle farklı şairlere göndermelerde bulunularak metnin kompozisyonu içinde yeniden inşa edilmiş ve metin çağrışım alanı bakımından zenginleşmiştir. Ayrıca birbirlerinden farklı disiplinlerde yer alan çeşitli metinlerle kurulan ilişkiler ağı deneysel arayışlar bağlamında şiir dilinin sınırlarını genişletme imkânı tanımıştır.

Kaynakça

- Akın, Enis (2011). *Dağdaki emirler*. Pan Yayıncılık.
- Akın, Enis (2019). *Bir erdem olarak kekeme Türk şiiri*. 2. bs. Ebabil Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. 2. bs. Öteki Yayınevi.
- Alpaslan Gökalp, G. Gonca (2006). Metinlerarası ilişkiler bağlamında cumhuriyet dönemi Türk şiirine genel bir bakış. Koç Yunus, Sağlam Serdar, Kelekçi Cahit (Ed.) *Hacettepe Üniversitesi 1. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri: 25-26 Mayıs 2006* (s.127-152).
- Cebeci, Oğuz (2017). *Komik edebi türler parodi, satir, ironi*. 2. bs. İthaki Yayınları.
- Durmaz, Kemal (1989). Enis Akın'ın şiirinde devrimci biçimin kırılğan uçları". *Edebiyat Dostları*. 29. 5-7.
- İncil, <https://incil.info/arama/vahiy+8>, Erişim tarihi: Nisan 5, 2021.
- Kara, Aydoğın (2019). *1990 sonrası Türk şiirinde gerçeklik algıları*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kıran, Zeynel & Kıran, Ayşe (2007). *Yazınsal okuma süreçleri*. 3. bs. Seçkin Yayıncılık.
- Konuk, Osman (2012). *Tehlikeli belki*. 2. bs. Profil Yayıncılık.
- Koyuncu, İsa (2019). *Enis Akın*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/enis-akin>.
- Kur'an-ı Kerim* (2011). Doç. Dr. Halil Altuntaş- Dr. Muzaffer Şahin (Haz.) 12. bs. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Özel, İsmet (2013). *Erbain*. 2. bs. TİYO Yayıncılık.
- Sazyek, Hakan (2015). *Roman terimleri sözlüğü*. 2. bs. Hece Yayınları.
- Uyar, Turgut (2011). *Büyük saat*. 11. bs. Yapı Kredi Yayınları.
- Ünal, Hayriye (2008). Enis Akın'la güzel boşluk üzerine. *Hece*. 142. 138-145.
- Yalçın, Murat (Ed.) (2010). Akın, Enis. *Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi*. 3. bs. Yapı Kredi Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Nagehan ÇAĞLAYAN

Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet
Üniversitesi / Türkiye
ezgiyimdir@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-2272-3069>

Türk Musikisi'nin Kadim Nefesli Sazı Ney ve Muhibbî Divanı'ndaki İzleri

*The Ancient Wind Instrument of Turkish Music Ney
and Its Traces In The Muhibbî Divân*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 31.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 23.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ÇAĞLAYAN, N. (2021). Türk Musikisi'nin Kadim Nefesli Sazı Ney ve Muhibbî Divanı'ndaki İzleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 805-823. <https://doi.org/10.34083/akaded.945674>

ÇAĞLAYAN, N. (2021). The Ancient Wind Instrument of Turkish Music Ney and Its Traces In The Muhibbî Divân. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 805-823. <https://doi.org/10.34083/akaded.945674>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Kuruluşundan itibaren giderek büyüyen ve geniş bir coğrafyaya hâkim olan Osmanlı İmparatorluğu, tarihinin her döneminde devleti yöneten dirayetli padişahları sayesinde bir kültür merkezi haline gelmiş; sayısız şair, sanatkâr, âlim devlet büyükleri ve hükümdarlar yetiştirmiştir. Devleti idare eden padişahların ilme, güzel sanatların pek çok şubesine ve bilhassa şiire duydukları alaka Osmanlı Devleti'ni diğer büyük devletler nezdinde farklı kılmakta, medeniyetimizin büyüklüğünü ortaya koymaktadır. Kanuni Sultan Süleyman, 16. asrın ilk çeyreğinden itibaren yönetimi ele almış kudretli bir hükümdar olmasının yanı sıra şiire derin vukufu olan bir şairdir. Şiirlerinde Muhibbî mahlasını kullanan Kanuni, en çok gazel kaleme alan şairler arasında ilk sıralarda yer alır. Sultan bir şair olarak o, kaleme aldığı şiirlerinde savaş meydanlarından sohbet meclislerine ve mensubu olduğu çağın bütün hususiyetlerine kadar pek çok konuyu işler. Muhibbî Divanı'nda karşımıza çıkan unsurlardan biri de muhtelif makamları, çalgıları ve kavramları ile musikidir. Bu çalışmada öncelikle Osmanlı dönemi musikisinde ve günümüzde ayrıcalıklı bir yeri olan ney sazı tanıtılmış, Kanuni Sultan Süleyman'ın hayatı ve edebi kişiliğine dair muhtasar bilgiler sunulmuştur. Ardından Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığınca neşredilen Muhibbî Divanı'nda yer alan 4118 manzumede musiki ile ilgili unsurlar taranmış ve bunlar içerisinde en çok sözü edilen ney sazının ne tür ilgililerle Muhibbî'nin şiirlerinde yer aldığı değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 16. yüzyıl, Kanuni Sultan Süleyman, şiir, musiki, ney.

Abstract

The Ottoman Empire which had grown and dominated wide geography ever since its foundation became a cultural centre thanks to its able sultans who ruled the state in every period of its history, and so it produced numerous poets, artists, scholars, statesmen and rulers. The interest of the sultans who ruled the state in science, many branches of fine arts, and poetry, in particular, made the Ottoman Empire different from other great states, and this reveals the greatness of our civilization. Suleiman the Magnificent was a poet with deep knowledge of poetry as well as being a mighty ruler who had taken over the rule since the first quarter of the 16th century. Kanuni who used Muhibbî pseudonym in his poems ranked first among the poets who wrote ghazals the most. As a sultan poet, he dealt with many subjects from battlefields and conversation assemblies to all the peculiarities of his age in his poems. One of the elements that we encounter in Muhibbî's Divân is music with its various maqams, instruments and concepts. In this study, first of all, concise information about the life and literary personality of Suleiman the Magnificent is presented, and Ney, the reed instrument, which has a privileged place in Ottoman and today's music is introduced. Then the elements related to music have been scanned in 4118 poems including the Muhibbî Divân published by the Presidency of the Turkish Manuscript Institution, and it is evaluated why Ney, the most pronounced instrument in those poems, was included in Muhibbî's poems.

Keywords: 16th century, Suleiman the Magnificent, poetry, music, ney.

Giriş

Belli bir derinliğe sahip olan divan şiirinin anlam dünyasını şekillendiren hususlar tasavvuftan mitolojiye, astronomiden gelenek ve göreneklere kadar geniş bir yelpazede ele alınmaktadır. Hakiki ve batıl bilgiler başlığı altında değerlendirilen ilm-i musiki; nücum, simya, zayırçe ve kıyafet ilmi gibi hemen her divan şairinin şiirini besleyen kaynaklardan biridir (Levend, 1984). Çalgı aletleri, makam adları ve musiki ile ilgili diğer terimlere beyitlerinde yer veren şairler bu kelimeleri asli anlamlarıyla kullanırken, sahip oldukları yan anlamlar vasıtasıyla da zengin bir çağrışım alanı yaratırlar. Neticede bu konu yalnızca musiki ile ilgili müstakil eserlerde değil geçmişten bugüne çeşitli konularda kaleme alınmış eserlerde de işlenmiştir. Muhtelif ilimlerin kapsamlı tasnifini yapan ve önemli bir kaynak eser sayılan *Mevzû'atü'l-Ulûm*'da musikinin esasının ses olduğundan ve insan ruhu üzerindeki tesirinden bahsedilir. Eserde ayrıca musiki ilmi üzerine kitap kaleme almış İbn-i Sînâ, Safiyüddin Abdülmümin, Fârâbî, Ebû'l-Vefâ Cürcânî ve Sâbit bin Kurre gibi müelliflerin de ismi zikredilir (Çevik, 1975).

Bütünyle ses üzerine inşa edilmiş bir sanat olan musiki, şairlerin rağbet gösterip şiirlerinde yer verdiği konuların başında gelir ve musikişinas divan şairlerinin sayısı azımsanmayacak kadar çoktur¹. Böylece her şair bu kelimelere kendi çağının ve şahsiyetinin damgasını vurmaktadır. Ahmed-i Dâ'î'nin (ö. 824/1421) bir asıl hikâye ve onu çevreleyen dört küçük hikâyeden oluşan, çengin macerasını anlattığı, sembolik ve tasavvufi mahiyetteki eseri *Çengnâme*'si (Tekin, 1992), Dede Ömer Rûşenî'nin (öl. 892/1487) başlangıçta ney'e ayrılmış bölümlerin ardından ilahi aşka dair malumat sunduğu 1028 beyitten oluşan *Neynâme* isimli mesnevisi (Uzun, 1994), Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmi'nin (öl. 1146/1733) musiki makamları, aletleri ve ıstılahlarına yer verdiği 63 beyitlik mesnevisi (Kutlar, 2004) ve divanları oluşturan gazel, kaside, kıt'a, murabba, müstezad gibi nazım şekilleriyle yazılan manzumelerde musiki unsurları az ya da çok yer almaktadır.

Bununla birlikte mesnevi nazım şekliyle yazılmış sakiname ve nasihatname gibi müstakil eserlerde de musikiye ait terimlerin sıklıkla kullanıldığını görüyoruz. Revânî (ö. 930/1523-24), *İşretnâme*'sinde içki meclisinin vazgeçilmez çalgı aletlerinden çeng, tanbur, ud, kanun, def, kemânçe, ney ve kopuzdan dikkat çekici benzetmelerle söz eder (Canım, 1998). Nâbî'nin (ö. 1124/1712), oğlu Ebu'l-feth Mehmet Çelebi'ye ithafen kaleme aldığı *Hayriyye* adlı eseri nasihatname türünün edebiyatımızdaki en önemli örneklerinden biridir (Pala, 1989). Eserin 941-966. beyitleri musikiye ayrılmıştır. Nâbî burada musikinin Yaradan'ın kullarına lutfettiği ilahi bir sır olduğundan söz eder. Kimi zaman da musikiye dair olumsuz sayılabilecek kanaatlerini dile getirmektedir.

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Erdemir, Avni (1999). *Anadolu sahası musikişinas divan şairleri*. TÜSAV Yayınları.

Ardından, “Allah, musikiden ilahi bir lezzet bulan hak yolcularının zevkini ziyade kılsın” manasına gelen dua beytiyle bu bölümü sonlandırır (Pala, 1989). Sünbülzâde Vehbî (ö. 1809), oğlu Lutfullâh’a nasihat etmek amacıyla kaleme aldığı *Lutfiyye*’sinin 22 beyitten oluşan Der-İlm-i Musiki başlıklı bölümünde musikinin ruhlara huzur bahsettiğini; ancak oğlunun geçimini bu yoldan sağlamaması gerektiğini öğütler. Eserde musikiye dair zikredilen kelimeler beste, mutrib, tanbur, şarkı, neva, sadâ, sazende, ney, keman, santûrî, avaze ve dairedir (Alıcı, 2011).

Bedr-i Dilşad’ın (ö. ?) II. Murad’a ithafen kaleme aldığı *Muradnâme* adlı manzum nasihatnamesinin 6113-6456. beyitleri musiki konusuna ayrılmış ve bu ilme dair ayrıntılı bilgiler sunulmuştur. Müellif burada musikinin İdris peygamberin ilmi olduğunu ve onu tıp, nücüm, hikmet ve hey’et ilimlerinden elde ettiğini söyler. Devamında gelen bölümlerde on iki makam, yedi avaze, dört şube, birleşik makamların adları ve karar perdeleri, günün hangi saatinde hangi perdelerin okunacağı, musiki perdelerinin onu dinleyenler üzerindeki etkisi, perde ve avazelerin tiz ve yumuşak icra edilmesinin açıklaması, mutribin ahlaki özellikleri konu edilir (Ceyhan, 1997).

Bu örneklerde görüldüğü üzere şairlerimiz musikiye ait unsurlara şiirlerinde yer vererek bir geleneğin devamını sağlamakta ve şiir-musiki terkinin kurmaktaki ustalıklarını sergilemektedirler.²

² Bu konuda yapılmış çalışmalardan bazıları şunlardır: Altunmeral, Mehmet (2011). Abdî’nin gül ü nevrûzunda mûsikî terimleri. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (2), 325-332.; Arslan, Fazlı (2012). Mûsikî kavramlarının gücü ve kullanım yaygınlığı üstüne. *Doğu Araştırmaları Dergisi*, (9), 137-148.; Aslan, Mustafa (1998). Sami divanında mûsikî. *İlmi Araştırmalar* 6, 35-62.; Aslan, Mustafa Uğurlu (2017). Tokatlı kâni divânında mûsikî ile ilgili unsurlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5 (1), 1490-1499.; Çançelik, Ali (2015). Şeyh galib Divanı’ndaki bazı musiki terimlerinin dinî-tasavvufî anlam açılımları. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 67-77.; Çançelik, Ali (2020). Nâbî Divânı’ndaki musiki terimlerinin dinî-tasavvufî ve sosyokültürel açıdan tahlili. *Kocaeli İlahiyat Dergisi*, 4 (1), 43-84.; Çalka, Mehmet Sait (2008). Nev’î Divânı’nda mûsikî terimleri. *Turkish Studies International Periodical For the Languages Literature and History of Turkish or Turkic*, 3 (2), 179-193.; Çetin, Kamile (2009). Musikî ve musikî terimlerinin İbrahim Râsîd Divanı’ndaki yansımaları. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4 (2), 199-225.; Duman, Muhammed (2013). Musikişinas bir divan şairi: hızağazâde sa’îd bey. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8 (4), 685-704.; Kadioğlu, İdris (2012). Lebib Divanı’nda musiki terimleri ve bir “gazel-i ferah-sâz. *Turkish Studies International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7 (3), 1575-1592.; Nair, Ayşegül (1999). *Divan şiirinde musiki ve makamlar*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.; Sefercioğlu, M. Nejat (2016). Taşlıcalı Yahyâ bey ve dukakin-zâde Ahmed bey divanlarında musikî âletleri. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 2 (2), 158-186.; Sezen, Gülşen (2013). Mûsikînin Abdülbâki Nasır Dede divânındaki gölgeleri. *Uluslararası*

Ney Sazı

Hat, tezhip, ebru, mimari, edebiyat vb. gibi klasik Türk sanatları arasında musikinin ayrı bir yeri vardır. Klasik musikimizin gelişme döneminde ve zirveye ulaştığı 18. yüzyıl ile devamı mahiyetindeki devirlerde dinî ve din dışı ayrımı yapılmamıştır. Musikimiz Mevlevî ayini, mevlid, mirâciye, saz semâisi, beste, kâr, kârçe, şarkı gibi muhtelif formlarda bestelenmiş binlerce eserle büyük bir kültür hazinesidir. Musiki formlarında görülen bu zenginlik makam ve musiki aletlerinde de gözlenir. Nefesli, telli ve vurmali olarak üç ana başlık altında sınıflandırılan çalgılar kendi içinde de çeşitlilik arz eder. Nefir, mey, girift vb. gibi nefesli çalgılar arasında yer alan ney, klasik ve tasavvufî musikinin vazgeçilmez sazlarından biridir

Sözlükte kamış manasına gelen nây/ney dinî ve ladinî musikinin yegâne nefesli sazıdır. Kamıştan yapılmış üflemeli aletlerin ilk örnekleri Sümerlerde görülür. Bu kamış borular Sümerler tarafından ka-gı, tigi, nâ gibi kelimelerle ifade edilmiştir Ney, içi boşaltılan dokuz boğumlu yekpare kamışa altısı ön yüzüne biri de arkaya olmak üzere yedi delik açılması suretiyle yapılır (Uygun, 2007). Ney yapımında tercih edilen kamışlar daha ziyade budaklı, sarı, sıcak memleketlere özgü kamışlardır. Elde bulunan eski neyler, bu kamışların neredeyse yarım asırlık bir süre zarfında içerisindeki öz suyunun fırınlama işlemi olmaksızın kendiliğinden kurumması neticesinde meydana gelir. Bunlar, müzikalitesi son derece yüksek olan neylerdir (Türkelman, 1981).

Dokuz kısa boğumdan meydana gelen ve akortlarına göre farklı uzunluklara sahip olan neyler, uzunluk arttıkça pestleşmekte kısaltıldıkça tizleşmektedir. Bu neylerden mansur, şah, davut, bolahenk, süpürde, müstahsen ve kız ney temel kabul edilmektedir. Diğer beşi ise mabeyn adı verilen neylerdir. Bunlar, ney akordunda esas kabul edilen buselik dizisinin tam seslerinin ikiye bölünerek arada kalan perdeleridir. Buna göre ney ailesi 12 çeşit neyden meydana gelmektedir (Uygun, 2004). Ney ailesinin bir oktav tizini veren boyları kısaltılmış olanlarına nısfîye denir (Sözer, 2005).

Neyin üflenen kısmına başpare denir. Bu parça çoğunlukla boynuzdan imal edilmekle birlikte fildişi ve kehribar ile ceviz ve şimşir gibi sert ağaçlardan da yapılır. Dudağa oturarak nefesin rahat üflenmesini sağlayan bir ağızlık olan başpare, neyin gerektiğinde çıkarılabilen ve sabit olmayan bir parçasıdır (Sarı, 2012). Ney, İran'da genellikle başparesiz ve üst dişlere dayanarak üflenirmiş (Tanrıkorur, 2009). İlk ve son boğum yerlerine çatlamaları önlemek için gümüş vb. madenlerden yapılmış paravane denilen 2-3,5 cm genişliğinde bilezikler takılır. Boğum telleri ise süs yahut çatlamayı

Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (26), 496-514.; Tozlu, Musa (2014). Âsım Dîvânî'nda mûsîkî unsurları. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 13, 141-166.

önlemesi amacıyla kamışın boğum yerlerine sarılan gümüş, bakır vb. maddelerden imal edilen tellerdir (Sarı, 2012).

Neyin doğuş öyküsü efsanevi bir rivayete dayanır. Bu rivayete göre Hz. Peygamber bir gün Hz. Ali ile sohbet ederken içindeki aşk sırrını nakleder. Bu sırrın büyüklüğünü gönlüne sığdıramayan Hz. Ali aynı ateşle yanmaya başlar ve dayanamayıp kör bir kuyuya haykırır. Bu sırda coşan kuyunun kenarında kamışlar biter. Bir çoban bu kamışlardan birini kesip çeşitli yerlerinden delikler açar, üflemeğe başlar. Kamış parçasından yürek yakan feryatlar yükselir. Oradan geçmekte olan Hz. Peygamber kamıştan çıkan âşikane feryatları işitir, sırrını anlar. Ney adı verilen o kamış parçası ilahi aşk sırrının hakikatine tercüman olur (Pakalın, 2004). Ney adı verilen bu kadim nefesli saz, lisanından anlayanlara bu sırrı tevdi etmekte, Cenabıhakk'a duyulan derin iştiyakı dile getirerek ayrılıktan şikâyet etmektedir.

Ney, basit tabir edilebilecek fiziki yapısına rağmen sahip olduğu tesirli tınısı ve üç oktavlık geniş ses aralığıyla klasik musikimizin özellikle dinî musikinin vazgeçilmez çalgı aletlerindedir. Ney sazına, musikide mühim bir yere sahip olmasının ötesinde, vatanından ayrı düşmüş aşk ateşiyle yanan insan-ı kâmilî temsil etmesi bakımından ayrıca bir önem atfedilir.

Mesnevi'nin ilk 18 beytinde öyküsü anlatılan ney ile kastedilen kâmil insandır (Can, 2017). Gelibolulu Mustafa Âlî de *Mevâ'idü'n-Nefâis* adlı eserinde sazların eğlence vasıtası ve doğru yolu gösterip irşat edecek yegâne sazın ney olduğunu söyler (Şeker, 1997). Sazlıktan koparıldığı gündün beri hasret ateşiyle tutuşan neyin vatanından ayrı kalması gibi "Elestü birabbiküm" (Kur'an-ı Kerim, 7/172) hitabına muhatap olan kâmil insan da vahdet âleminden kesret âlemine gönderilerek gurbete sürgün edilmiştir. Beka yurdundan fena âlemine düşen insan için burası meşakkatlerle dolu bir yerdir. İnsan, bu sıkıntılar ve mahbûb-ı ezeli'den ayrı düşmenin özlemiyle ağlayıp inler. Neticede neyin feryadı kâmil insanın yakarışını sembolize etmektedir. "Dinle neyden..." hitabından maksat "kâmil insandan dinle"dir (Ateş, 2015).

Ney ile kâmil insan arasındaki benzerlik çeşitli ilgilerle kurulmaktadır: Kamış sarı renklidir ve içi kızgın demirle dağlanır. Hak âşığının da benzi sararmış ve sinesi aşk ateşiyle parça parçadır. Neyin üzerindeki yedi delik insanın yedi azasına işaret etmektedir. Neyin içi boştur. Ondan ses elde edilmesine vesile olan neyzendir. Kâmil insanın da duyması, görmesi, konuşması Cenabıhak'tandır. Ney şarihlerce gerçek anlamı ile değerlendirilmesinin yanı sıra Hz. Muhammed, Hz. Adem, Hz. Mevlana, mürşid-i kâmil, âşik, gönül, kalem gibi varlık ve unsurlarla da ilişkilendirilmektedir (Çelebioğlu, 1998). Hz. Mevlana'nın olgunluğa erişmesinde bir insan-ı kâmil olan Şems'in vesile olduğu kuşkusuzdur. Bu sebeple ney ile kastedilenin Şems-i Tebrîzî olabileceği ihtimalini de gözden uzak tutmamak gerekir (Demirel, 2007).

Ney yalnızca Hazret-i Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde anlatmak istediklerinin ifadesinde vasıta olarak kullandığı bir metafor olmayıp yüzyıllar boyunca şairlerimiz

tarafından çeşitli özellikleri bakımından en çok işlenen musiki aletidir.³ Musikimiz ve edebiyatımızda ney sazının bu derece rağbet bulmasının başlıca sebebi Mevlana'nın *Mesnevi*'sine "Bişnev...(Dinle neyden)" hitabı ile başlamasıdır (Can, 1966).

Saray musikisinin en çok tercih edilen sazları ud ve çengdir. Bu sazlar yine icra edilmekle birlikte 16. asırdan itibaren yaşanan estetik değişimle birlikte yerini farklı sazlara bırakmıştır. Osmanlı döneminde hem dinî hem de din dışı müzikte aynı ölçüde saygınlığını kaybetmeyen tek sazın ney olduğu görülmektedir (Neubauer, 1994). Bunun bir örneği 1539 şenliğinde Kanuni Sultan Süleyman'ın katıldığı eğlence meclisini tasvir eden bir minyatürde görülebilir. Kanuni, mermerden bir havuzun etrafında yedi sazende ve bir hanendeden oluşan musiki heyetinin icrasını dinlemektedir. Bu toplulukta iki neyzen, bir kemençeci, iki deffaf, bir udî, bir mıskalî ve bir hanende yer alır (Pekin, 2003). Yine 16. yy'a ait bir minyatürde İstanbul kahvehanelerinin birinde ney, kemençe ve daireden oluşan bir saz takımı görülmektedir. Neubauer (1994) Kanuni Sultan Süleyman'ın sarayında cemaat-i mutribân adı verilen ve yevmiyeli olarak çalışan kırka yakın musikîşinasın adlarının bilindiğini kaydeder. Bu topluluk yedi kemençevî, altı neyzen, altı hanende, beş udî, dört çengî, dört kopuzî, üç kanunî ve iki rakkaseden oluşmaktadır (Uzunçarşılı, 1977).

Busbecq (2002), dinî vecibeleri yerine getirmek hususunda gün geçtikçe daha da titiz davranan Kanuni'nin bir din adamının telkini ile eğlence ve gösterişten uzaklaştığını, şarabı men ettiğini, kıymetli taşlarla bezenmiş musiki aletlerini kırıp ateşe attırdığını söyler. Yaşanan bu hâl dolayısıyla hissettiği memnuniyetsizliği 16. yy'ın büyük şairi Bâkî bir gazelinde dile getirmiştir. Gazelin beşinci beytinden çeng ve neyin yasaklandığı anlaşılmaktadır:

*Reh-i mey-hâneyi kat' itdi tîg-ı kahrı sultânun
Su gibi arasın kesdi Sitanbûl u Kalâtânun*

...

*Semâ-ı çeng ü nây u devr-i sâgar devleti döndi
Safâsın süre gör ey söfi-i sâlûs devrânun*

...

(G. 279/1, 5)⁴

³ Bkz. Can, Neşe (2011). Osmanlı'da müziğin ve şiirin gözde sazı: ney. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31 (1), 179-200.; Çelebioğlu, Âmil (1998). Fuzûlî'nin şiirlerinde ney. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 563-573. MEB Yayınları.; Duru, Necip Fazıl (2010). Mevlvî şâirlerde ney metaforu. Kılıç, Mahmut Erol, Işın, Ekrem & Gün, Celil (Ed.), *Uluslararası Mevlânâ Sempozyumu Bildirileri*, I, 359-384.; Öztekin, M. Bolkar (2007). *Fuzûlî ve şeyh gâlib divanlarında ney metaforu*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ayrıca, Prof. Dr. Gencay Zavotçu'nun 14. yy'dan 18. yy'a kadar geniş bir zaman dilimi içerisinde yaşayan, Kadı Burhaneddin'den Şeyh Galib'e kadar pek çok divan şairinin şiirinde ney'in işlenişini ele aldığı bir makalesi bulunmaktadır: Zavotçu, Gencay (2009). Ney'in öyküsü ve divân şiirinde işleniş. A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 719-751.

⁴ Küçük, Sabahattin (2011). *Bâkî divânı, tenkitli basım (2. Basım)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Muhibbî ve Divanı'nda Ney Sazı

Hanedan mensubu şairlerin başta şiir olmak üzere ilim ve sanatın pek çok koluyla hemhal olmalarının sebebi çok küçük yaşlardan itibaren hususi hocalar gözetiminde özel bir eğitime tabi tutulmalarıdır. İlk derse Kur'an-ı Kerim'le başlayan şehzadeler; Arapça, Farsça, Yunanca, Latince gibi dil ve lehçeleri öğrenmekte tarihten astrolojiye kadar uzanan geniş yelpazede çeşitli bilimleri de okumakta, müzik ve muhtelif spor faaliyetlerini icra etmektedirler. Osmanlı saraylarının özel ilgisine mazhar olan iki alan ise musiki ve şiirdir. II. Murad'dan başlamak üzere hemen bütün Osmanlı sultanlarının şair olduğunu görmekteyiz: II. Murad, Fatih Sultan Mehmed, Avnî; II. Bayezid, Adlî; Şehzâde Korkud, Harimî; Cem Sultan; Yavuz Sultan Selim, Selimî; Şehzâde Mustafa, Muhlisî, Mustafa; III. Murad, Murâdî, Murad; III. Mehmed, Adlî; I. Ahmed, Bahtî; II. Osman, Fârisî; IV. Murad, Murâdî; IV. Mehmed; II. Ahmed; III. Ahmed, Ahmedî, Necîb; III. Mustafa, Cihangir; III. Selim, İlhamî. II. Mahmut'un kızı Âdile Sultan da divan sahibi bir şairedir (İsen & Bilkan, 1997). Söz sultanı şairlerden biri de Muhibbî mahlasıyla şiirler kaleme alan onuncu Osmanlı padişahı Kanuni Sultan Süleyman'dır.

Kanuni unvanıyla şöhret bulan Sultan Süleyman 6 Safer 900 (6 Kasım 1494) tarihinde dünyaya gelmiştir. Avrupalılar tarafından "La magnifique (muhteşem)" lakabıyla anılmıştır. 30 Eylül 1520'de tahta geçen Kanuni 46 yıl saltanat sürmüş ve on üç büyük sefere katılmıştır. Son seferi olan Sigetvar Kalesi'nin fethi esnasında hayatını kaybetmiştir (Emecen, 2010).

Kanuni devri olarak da bilinen XVI. yy Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte bütün Türklük âleminin coğrafi sınırlarının genişlediği buna paralel olarak ilim, edebiyat, mimari ve sanatın doruğa çıktığı bir dönemdir (Çelebioğlu, 1994). Osmanlı saltanatı her sahada altın çağını idrak ederken şiir alanında Bâkî, Fuzûlî, Hayâlî, Zâtî, Nev'î, Lâmi'î, Taşlıcalı Yahyâ Bey gibi zirve kabul edilebilecek şairlerle birlikte yüzlerce divan şairi yetişmiştir (Kut, 2000). Şiirin en görkemli çağını yaşadığı bir döneme tanıklık eden Kanuni, hacimli bir divan meydana getirecek kadar maharetli bir şairdir. Amil Çelebioğlu'na (1994) göre Kanuni, cihana hükmeden padişahlardan birisi olmasaydı bile şair hüviyetiyle edebiyat tarihimiz içerisinde yer alması gereken isimlerden biri olurdu.

Muhibbî Divanı, klasik şiirimizin en hacimli kabul edebileceğimiz divanlarından biridir. Onun divanı tefekkür, heyecan, aşk ve kahramanlık konulu şiirlerden oluşmaktadır (Ak, 2001). Muhibbi'nin "Halkın nazarında en itibar edilen şey devlettir; ancak bu dünyada en büyük devlet sağlıkla alınan nefestir" şeklinde ifade ettiği

*Halk içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi
Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi (G. 3406/1)*

beyti bugün de güncelliğini korumaktadır.

Hamasi, hikemî mahiyetteki şiirlerinin yanında onun manzumelerinin ekserisini coşkun bir edayla söylenmiş âşıkane ve rindane gazeller oluşturmaktadır (Çelebioğlu, 1994). Sevgili eşi Hürrem Sultan için Nesimî'nin bir şiirinden ilhamla kaleme almış olduğu yedi beyitlik gazeli bu aşk sarhoşluğu ile yazılmıştır (Kut, 2000). İlk beyti şöyledir:

*Abîrüm anberüm varum habîbüm mâh-ı tâbânüm
Enîsüm mahremüm râzum güzeller şâhı sultânüm (G. 2317/1)*

Ney, şiirlerinde musiki ıstılahlarına da sıklıkla yer veren divan şairlerinin en çok zikrettiği sazların başında gelmektedir. Kamışlıktan koparıp içinin kızgın demirle dağlanmasından çıkardığı tesirli sese ve bu sesin tasavvufî yönüyle algılanışına kadar farklı tasavvurlarla dile getirilmiştir. Klasik şiirimizde ıstırabın sembolü olarak kullanılmıştır. Neyin bütün derdi aşk ateşi ile tutuşmak, ah edip inlemektir ve onun sesi, sevgilisinden ayrı düşen âşığın feryadıyla birdir. Bu benzerlik yönü ile de âşığı temsil eder. Neyin şiirlerde söz konusu edilen önemli bir özelliği de ayrılığı sembolize etmesidir. Bezm-i elestten fani âleme düşen ve hakiki sevgilisinden ayrılan insan ile kamışlıktan koparılan ney bu açıdan eş tutulmaktadır. Kültür tarihimizde sahip olduğu öneme binaen Muhibbî'nin şiirlerinde de ney sazının yer aldığını görüyoruz. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığınca neşredilen Muhibbî Divanı'nda musammat ve müfredlerin de yer aldığı çoğunluğu gazellerden oluşan 4118 manzume bulunmaktadır. Bu manzumeler içerisinde 384 beyitte musiki aletleri, makam adları ve musikiye dair diğer kavram ve terimlerden değişen sayılarda söz edilmektedir. Nây şeklinde de geçen ney Muhibbî Divanı'nda en çok sözü edilen musiki aletidir. Divanda adı geçen çalgı aletleri ve beyit sayıları şöyledir:

Ney	80	Erganun	5
Çeng	40	Kemançe	5
Rebab	22	Tabl	3
Tanbur	16	Kûs	2
Kanun	14	Nefir	2
Saz	14	Kudüm	1
Ud	12	Kaval	1
Def	10	Nakkâre	1

Muhibbî Divanı'nda ney sazı üç ana özelliği ile karşımıza çıkmaktadır: bağrının delik delik olması, feryat ederek inlemesi, sedası. Bu beyitlerde ney diğer musiki aletleri ve makam adlarıyla birlikte kullanılarak zengin tedailerle karşımıza çıkmaktadır.

1. Bağrının Delik Delik Olması

*Ney gibi bagrum delindi kâmetüm çeng oldı âh
Bezm-i gamda nâlemi gûş eylesün sâz isteyen (G. 2493/3)*

Neyin içi kızgın demirle dağlanıp boşaltılır ve üzerine delikler açılır. Âşık da sevgilinin bakış oklarına hedef olmuş, sinesinde göz göz yaralar açılmıştır. Evliya Çelebi'nin "...müşkil sâz olmağile ehli azdır..." (Dankoff vd., 2006, s. 343) şeklinde ifade ettiği çeng ise arpın ilkel şeklidir ve yapı itibarıyla eğridir (Öztuna, 2006). Şeklen eğri oluşu onu aşkın ıstırabından iki büklüm olan âşığın benzetilene yapar. Bağrın delik değişik olması, eğilmiş kamet âşıklık alametidir. Bu sebeple âşık "Gam meclisinde saz dinlemek isteyen benim inleyişlerime kulak kesilsin" diyerek her haliyle âşığı temsil ettiğini ifade etmektedir.

*Ney gibi bagrum delindi hasretiyle subha dek
Gül yüzünsüz sanma kim cân bülbüli nâlân degül (G. 1926/4)*

Âşığın sevgili ile olan ünsiyeti her zaman hayalidir. O, sevgiliyle bir arada bulunmasa da bu hayal âşığın kendinden geçmesine sebep olur. Sabaha değin sevgiliye duyduğu hasretle yanan âşığın göğsünde neyin üzerindeki deliklere benzeyen yaralar peyda olmuştur. Âşık sevgilinin gül yüzünü göremez ancak aşkla şakiyan can bülbülü inlemeye devam eder.

*İnlerem tanbûr-veş bagrum delindi ney gibi
Bezm-i gamda mesken oldı gûşe-i hicrân bana (G. 5/2)*

Bağrında, sevgiliden ayrı düşmenin acısıyla ney gibi delikler açılmış olan âşık tanbur gibi inlemektedir. Tanbur adının Sümerce "küçük yay" anlamına gelen pandur ve Yunanca pandouros kelimesinden ortaya çıktığı ileri sürülür (Karakaya, 2010). Türk musikisinin sembolü kabul edilen bu asil saz Rauf Yekta Bey'in ifadesiyle "...Türklerin en sevdiği çalgı..." (Rauf Yektâ Bey, 1986, s. 87-88) olarak kabul edilir. Kantemiroğlu, edvarına bu sazı tavsif ederek başlar: "...her kangı sazda bakarsak insanın bogazından çıkan âvâza taklîd olup perdeler vaz olundu. Bizim bildiğimiz yâhûd gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve temâm tanbûr didikleri sazdır..." (Tura, 2001, s. 2) diyerek insan sedasına en yakın tınıya sahip tanbur denilen bu sazı gösterir. Sevgilinin ağıyar ile yakınlığı âşık için en büyük üzüntü kaynağıdır. Âşık sevgiliden ayrı kalmaya tahammül edemez, onun cefasını çekmeyi bu duruma tercih eder. Gam meclisinde ayrılık köşesini mesken tutan âşığın enini tanburun inleyişlerini hatırlatmaktadır.

2. Feryat Etmesi/İnleyişi

*Üstühânım nâya döndi dem-be-dem eyler figân
Anun-içun ûd u kânûn u rebâba bakmazuz (G. 1350/4)*

Bu beyitte ney ile beraber başka musiki aletlerinin de zikredildiğini görmekteyiz. Ud, Türk musikisinin mızraplı çalgılarından. Yarım armuda benzeyen iri bir gövdeye sahiptir. Kanun ise dik kenar yamuk bir tabla üzerine gerilen 72-78 telden oluşur. Dizler üzerinde ve işaret parmaklarına takılan madeni yüzükler içine yerleştirilen mızraplarla çalınır (Tanrıkorur, 2009). Kemeçenin atası sayılan rebap üç telli, sapı uzun, yaylı bir çalgıdır. Mevlevilerce ney ve kudümle birlikte kutsiyet atfedilen üçüncü sazdır (Sözer, 2005). Şair burada vücudundaki her bir kemiğin zaman zaman feryat edip inleyen bir ney'e benzediğinden bu sebeple de ud, kanun ve rebap gibi başka sazlara itibar etmediğinden bahis açıyor. Şairin bu benzerliği dile getirdiği diğer bir beyit şöyledir:

*Çeng ider geh kâmetin geh nâ gibi inler gönül
Var mudur bilsem cihânda bencileyin sâzı çok (G. 1634/3)*

*Döne döne Mevlevî gibi ide âhum urûc
Ehl-i sûza ney gibi nâlem virür vecd ile hâl (G. 1916/3)*

Osmanlı/Türk musikisinin tartışmasız en saygı gören nefesli sazı olan ney, oldukça uzun bir geçmişe sahip yalnızca Mevlevi dergâhlarında değil bu çevre dışında da büyük rağbet görüp kutsiyet atfedilmiş bir çalgıdır (Behar, 2015). Divan şiirimizde ah sevgiliye kavuşamamanın verdiği acı ile âşğın yanan gönlünden zuhur eden ve göklere ulaşan bir duman olarak tasavvur edilir. Bu beyitte Muhibbî, âhının sema eden mevleviler gibi döne döne göğe yükseldiğini ney gibi inleyişlerinin ise uşşakı hayranlıkla kendinden geçecek bir hale sevk ettiğini ifade etmektedir.

*İlerem nâ gibi bagrum deleliden bu felek
Târ idelden yaşumı çenge dönüpdür bu bilüm (G. 2273/2)*

Âşık, gece gündüz inlemektedir. Çünkü felek onun sinisini de neyin bağı gibi dağlamış, gözyaşını sazın teline belini de çenge döndürmüştür. Âşık dinmeyen, kanlı gözyaşları döker. Musiki aletlerinde kırmızıya yakın rengiyle çelik teller bulunur. Âşğın gözyaşının sazın teline benzetilmesi de rengi ve sürekli akararak uzun bir teli andırması sebebiyledir. Bükülmüş bir beli hatırlatan çeng ise şiirimizde daha çok âşğın benzetildiği unsurlardan biridir.

*İlerem ney gibi her dem rûy-ı cânândan cüdâ
Bir kuru cismem ki düşdüm dostlar cânndan cüdâ (G. 92/1)*

Buraya kadar zikrettiğimiz beyitlerde ney ve âşık arasındaki benzerlik neyin kuru ve sararmış bir kamış parçası oluşu, deliklerinin (perde) kızgın demirle açılması ve bir iniltiyi andıran yakıcı sesi üzerine kurulur. Karşılığında âşğın bedeni de çektiği

ıstırapla zayıf düşüp sararmış sinesinde neyin deliklerine benzediği hayal edilen yaralar açılmıştır. Âşık, gece gündüz ettiği ah ü enin ile neyin sesini hatırlatmaktadır. Bu beyitte ise beka yurdundan gurbete düşen ruhun hakiki sevgilisine duyduğu derin iştıyakla gece gündüz ağlayıp inlemesi dile getirilir. Öte yandan sazlıktan koparılan ney de insan gibi anavatanından uzak kalmış sıla özlemiyle feryat edip durmaktadır. Vatan özlemi, ney ve insanı yine müşterek bir noktada buluşturur.

*Bezm-i gamda iy Muhibbî nâleme âheng için
Nâyı gör bâzâra varmış kendüzin gûyâ satar (G. 1041/7)*

Ney, bu beyitte gam meclisinde inleyen şairin nağmelerine eşlik etmek için sanki pazarda kendisini satmaktadır. Metaı ah ve inleyiş olan bir pazara teşbih edilen gam meclisinde ney, sahip olmadığı bir özelliği kendinde varmış gibi göstermektedir. İnlemek aslında neyin değil, âşığın vasfıdır. Ney, âşığın inleyişlerine ayak uydurmaya çalışmaktadır.

*Bezm-i gamda dögeyim sinem kılayım nâleler
Dostlar hâcet degül anda çalınmak nây ü def (G. 1549/2)*

Def, Türk musikisinde usulü belirlemede kullanılan vurmali çalgılardan biridir. Yaklaşık 40 cm çapında ve 3-4 cm eninde yuvarlak bir kasnak üzerine hayvan derisi gerilerek yapılır. Defin etrafında muntazaman açılan oyuklara sekiz çift zil takılmıştır. Def çalınırken bu zillerin tınlaması çalınının karakteristik özelliğini oluşturur (Sözer, 2005). Gelibolulu Mustafa Âli (Şeker, 1997, s. 223) defi tavsif ederken "...şeklen bir iki pulun üstüne titrer ve düşer.." der. Beyitte âşığın sinesi def'e inleyişleri de neyin sesine teşbih edilmektedir. Göğüs anlamına gelen sine kelimesi mecazen gönül manasınadır. Sinenin defe benzetilmesi, âşığın gönlünde biriken ıstırapına eşlik etmesi, usul tutması şeklinde yorumlanabilir. Bu sebeple gam meclisinde âşığın sinesi ve inleyişi var iken ney ve def'in çalınmasına ihtiyaç duyulmaz.

*İy refikân bezm-i gamda hûn-ı dil nûş ideli
Kâmetüm çeng ü dilüm ney sinem olmışdur rebâb (G. 146/4)*

Âşık, gam meclisinde gönül kanını içtiğinden beri gönlünün ney, boyunun çeng, sinesinin de rebap olduğunu söylemektedir. Kemençe ve kemanın atası sayılan rebap dize yaslanarak çalınır. Yaylı sazlardan olan rebap üç tellidir. Kâsesi küçük ve Hindistan cevizinden olup uzun bir sapı vardır (Öztuna, 2006). Beyitte rebap, âşığın aşk ateşiyle yanan sinesinin ıstırapına, terennüm ettiği hazin nağmeleriyle tercüman olmaktadır. Kamet yine bu beyitte de eğriliği münasebetiyle çenge, gönül de ney'e benzetilmiştir.

*Bezm-i gamda nâliş itsem cân u dil eyler semâ
Meclis ehlin nite kim nây u rebâb eyler ferâh (G. 346/3)*

Âşık gam meclisinde inlese can ve gönül sema etmeye başlar. Sözlük anlamı *işitmek* olan sema kelimesi terim anlamıyla Mevlevî ayinlerinde dervişlerin ney, rebap ve kudüm eşliğinde okunan ilahilerle vecde gelip dönmeleri manasına gelir (Türk Dil Kurumu, 2011, s. 2063). Beyitte ferah kelimesinin ise tevriyeli bir kullanıma sahip olduğunu söyleyebiliriz. “Gönül açıklığı, sevinç” anlamındaki ferah (Türk Dil Kurumu, 2011, s. 861), aynı zamanda Türk musikisinin günümüze örneği ulaşmamış kadim mürekkep makamlarından biridir (Öztuna, 2006). Buna göre, ney ve rebap mecliste bulunanların gönlüne ferah makamında/sevinç bahşeden nağmeler sunmaktadır.

*Bezm-i gamda her kaçan bu'ûd-ı sinem çalınur
Ol dem eyler nây-veş gönlüm benüm anda sürûd (G. 373/3)*

Gam meclisinde her ne zaman âşığın uçsuz-bucaksız genişlikte olan bağı dövülürse aynı anda neye benzeyen gönlü de nağmeleriyle bu ahenge eşlik eder. Bu beyitte her bir cüzü adeta bir musiki aletine teşbih edilen âşık resmedilmektedir. Âşığın sinesi burada da ritim aleti olan defe benzetilmiştir. Gönlü ise yakıcı nağmeleriyle adeta bir ney'dir.

*Nâle eyler bu Muhibbî bezm-i gamda ney gibi
Kankı bi-dil bu hevâlarda nevâyı istemez (G. 1224/5)*

Neva, Türk müziğinin basit makamlarındandır (Sözer, 2005). Çıkıcı özellik arz eden neva makamı, uşşak dörtlüsüne rast beşlisinin ilave edilmesiyle oluşur (Öztuna, 2006). Nasır Abdülbaki Dede nevâyı “gönül okşayıcı” bir makam olarak tarif eder (Tura, 2006). Şairimiz, gam meclisinde ney gibi ağlayıp inler. Bu inleyiş neva makamında olursa, onu dinlemeye gönlü olmayanları bile cezbeder.

*Nây-veş gâhî Hicâz'ı seyr idüp gâhî Irak
Bezm-i gamda inlesek tan mı makâmât ehliyüz (G. 1344/3)*

Âşık ney gibi gâh irak gâh Hicaz makamında gezinmektedir. Hicaz, Türk musikisinin basit makamlarından biridir. Müstakil bir makam olmakla birlikte dört makamdan oluşan hicaz ailesinin de üyesidir (Öztuna, 2006). Birbirlerinden küçük farklılıklarla ayrılan bu makam ailesinin üyeleri: hicaz, hümayun, uzzal ve zirgüledir (Özkan, 2010). Irak ise Türk musikisinin bugün de kullanılan mürekkep makamlarındandır. Aynı zamanda Hicaz, Isfahan, Nişabur ve Nihavent makamları gibi Irak makamı da bir yerleşim yerinin adıdır (Öztuna, 2006). Irak, tiz perdelerin hâkimiyetinde olmayan son derece ağırbaşlı bir makam olarak da tanımlanır (Özkan, 2010). Seyir ise, yürüme, yürüyüş, gitme, hareket (Şemseddin Sami, 1999, s. 755) anlamlarını karşılamaktadır. Türk müziği terimi olarak ise, sekiz notanın inici ve çıkıcı olarak sıralanması şeklinde tanımlanan dizinin, makam hüviyetine bürünebilmesi için

gerekli olan ezgisel akışı tertip eden kurallardır. Seyir, her makamın kendine özgü olan yapısını yani karakteristiğini ortaya koyar. Âşık gam meclisinde Hicaz, Irak ve pek çok makamda inlese buna şaşılmamalıdır. Çünkü o, bütün musiki makamlarına hâkimdir.

*Şol kadar zârlılg itdüm dün gice kûymda kim
Ney işidüp inleyüp dimiş bu efgân kandadur (G. 765/3)*

Bağrı ney gibi delinmiş olan âşık sevgilinin mahallesinde ağlayıp inlemektedir. Âşığın figanı öylesine dayanılmaz bir hal almıştır ki ney de bu naleleri iştmiş nereden geldiğini merak etmektedir.

3. *Sedâsı*

*Meclis-i rûz-ı ezel nâyun sadâsın gûş idüp
Geldi ışk içre anunçün bu hevâlar başuma (G. 3134/3)*

Âşık, neyin sesini “Elestü birabbiküm” (Kur’an-ı Kerim, 7/172) hitabına mazhar olduğu elest meclisinde iştmiştir. İkinci mısradaki geçen *hevâ* kelimesi dünyayı kaplayan hafif gaz tabakası anlamının yanı sıra, arzu, heves, şarkı manalarını da karşılamaktadır. (Şemseddin Sami, 1999, s. 1514). Âşığın can kulağı ney sesini duyup aşka düşmüş ve o günden beri bu hevesten kurtulamamıştır.

*Toptolu oldı yine dimâgum hevâ ile
Başdan çıkaran âşıkı nâyun sadâsıdır (G. 984/2)*

Neyin sesi âşığın zihnini şevk ve arzuyla doldurarak onu kötü yola sevk etmektedir. Şair burada da *hevâ* kelimesini tevriyeli olarak kullanır. Sazlıktan koparılan bir kamış tamamen kuruduktan sonra açılır ve devamlı olarak üflenir. Böylece neyin nefesin sıcaklığına alışması sağlanır (Ateş, 2012). Neyin içi hava ile doludur. Öte yandan âşığın da zihni *hevâ* ile (aşkla) doludur. İçi hava ile dolu olan, aşkın nefesi tabir edilebilecek ney, âşığın da zihninin aşkla/*hevâ* ile dolmasına sebep olmuştur. Âşık ve ney arasındaki ilgi bu beyitte *hevâ* kelimesi üzerinden kurulmuştur.⁵

⁵ Muhibbî divanında ney sazının zikredildiği diğer beyitler şöyledir: G. 3248/4, G. 167/5, G. 1222/3, G. 1389/2, G. 2449/4, G. 1503/4, G. 724/2, G. 1332/1, G. 792/4, G. 2249/5, G. 1337/5, G. 1653/3, G. 21/1, G. 125/6, G. 142/3, G. 191/2, G. 363/5, G. 366/3, G. 390/2, G. 393/1, G. 626/4, G. 689/2, G. 987/4, G. 1034/5, G. 1046/4, G. 1070/1, G. 1111/1, G. 1121/4, G. 1132/1, G. 1273/4, G. 1283/2, G. 1384/2, G. 1491/3, G. 1507/1, G. 1529/3, G. 1559/2, G. 1563/4, G. 1566/2, G. 1574/2, G. 1577/2, G. 1607/3, G. 1664/7, G. 1667/3, G. 1705/2, G. 1720/1, G. 1842/5, G. 1992/1, G. 2232/1, G. 2355/4, G. 2372/7, G. 2377/3, G. 2452/3, G. 2564/3, G. 2603/3, G. 2608/3, G. 2656/2, G. 2768/8, G. 2836/4, G. 2993/5, G. 3180/4, G. 3381/3, G. 4060/2.

Sonuç

Muhibbî, kılıcını ve kalemini aynı ustalıklarla kullanmaya muktedir hükümdar şairlerimizdendir. Kaleme aldığı 4118 manzumeyi ihtiva eden divanında klasik şiirin ana malzemesi olarak değerlendirebileceğimiz musikinin, makam adları, çalgı aletleri ve diğer unsurlarıyla geniş bir kullanım alanına sahip olduğunu görmekteyiz. Muhibbî Divanı'nda başta ney sazı olmak üzere çeng, rebap, tanbur, kanun kemençe, erganun, kudüm gibi musiki aletleri; zengüle, bezm-ârâ, sipihr, irak, sümbüle, dilkeş vd. gibi makam adları ve şirin, zîr ü bâm, perde, makam, edvar, peşrev, darb, usul gibi musikiye özgü kavramların yer aldığını görüyoruz.

Çalışmamızın esasını musiki aletleri içerisinde en çok sözü edilen ney teşkil etmektedir. İncelediğimiz beyitlerde görülmüştür ki saygın bir yere sahip olan ney bir musiki aleti olmanın ötesinde Türk kültürünü derin tasavvufi manalar ışığında incelikte temsil eden bir semboldür. Şiirlerini hükümdar tavrıyla değil aksine yaşadığı çağa tanıklık eden bir şair olarak kaleme alan Muhibbî, şiirlerinde musiki unsurlarına yer veren diğer şairler gibi yaşadığı dönemin müzik zevkine ayna tutmaktadır. Bu sebeple Muhibbî'nin son derece hacimli olan divanını muhteva yönünden tasnif edip değerlendiren çalışmaların 16. yy yaşayış ve kültürüne temas etmesi bakımından önemli olduğu kanaatindeyiz.

Sonuç itibarıyla bu çalışmada sanatın iki güzide şubesi olan şiir ve musikinin birbirinin imkânlarından istifade eden ayrılmaz bir bütün olduğu bir kez daha dikkatlere sunulmuştur.

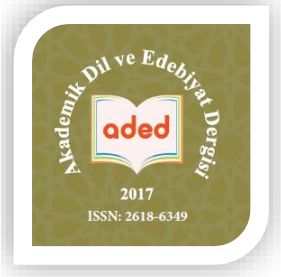
Kaynakça

- Ak, C. (2001). *Şair padişahlar*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Alpay Tekin, G. (1992). *Çengnâme Ahmed-i Dâ'i inceleme tenkidli metin*. Harvard Üniversitesi Yayınları.
- Altunmeral, M. (2011). Abdî'nin gül ü nevrûzunda mûsikî terimleri. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (2), 325-332.
- Arslan, F. (2012). Mûsikî kavramlarının gücü ve kullanım yaygınlığı üstüne. *Doğu Araştırmaları Dergisi*, (9), 137-148.
- Aslan, M. (1998). Sami divanında mûsikî. *İlmi Araştırmalar* 6, 35-62.;
- Aslan, M. U. (2017). Tokatlı kânî divânında mûsikî ile ilgili unsurlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5 (1), 1490-1499.
- Ateş, E. (2012). Ney'in serüveni (kamışlıktan dudağa ney). *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 28.
- Ateş, S. (2015). *İslâm ve musiki*. Dergâh Yayınları.
- Behar, C.(2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Busbecq, Ogler Ghislain de (2002). *Türk mektupları*. (Hatice Özkan Çev.). Özgü Yayınları.
- Can, H. (1966). Dini Türk musikisi lügatı. *Musiki Mecmuası*, no. 220.
- Can, N. (2011). Osmanlı'da müziğin ve şiirin gözde sazı: ney. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31 (1), 179-200.
- Can, Ş. (2017). *Konularına göre açıklamalı Mesnevî tercümesi*, 1, 13-15. Ötüken Neşriyat.
- Cançelik, A. (2015). Şeyh galib Divanı'ndaki bazı musiki terimlerinin dinî-tasavvufî anlam açılımları. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 67-77.
- Cançelik, A. (2020). Nâbî Divânı'ndaki musiki terimlerinin dînî-tasavvufî ve sosyokültürel açıdan tahlili. *Kocaeli İlahiyat Dergisi*, 4 (1), 43-84.
- Canım, R. (1998). *Türk edebiyatında sâkinâmeler ve işretnâme*. Akçağ Yayınları.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşad'ın murâd-nâmesi*, II. MEB Yayınları.
- Çalka, M. S. (2008). Nev'î Divânı'nda mûsikî terimleri. *Turkish Studies International Periodical For the Languages Literature and History of Turkish or Turkic*, 3 (2), 179-193.
- Çelebioğlu, A. (1994). *Kanûnî Sultân Süleymân devri Türk edebiyatı*. MEB Yayınları.

- Çelebioğlu, A. (1998). Fuzûlî'nin şiirlerinde ney. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 563-573. MEB Yayınları.
- Çelebioğlu, A. (1998). Muhtelif şerhlere göre Mesnevî'nin ilk beytiyle ilgili düşünceler. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 525-545. MEB Yayınları.
- Çetin, K. (2009). Musikî ve musikî terimlerinin İbrahim Râsîd Divanı'ndaki yansımaları. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4 (2), 199-225.
- Çevik, M. (1975). *Mevzuatü'l-ulûm*. Üçdal Neşriyat.
- Dankoff, R., Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2006). *Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi, 1. Kitap*. Yapı Kredi Yayınları.
- Demirel, Ş. (2007). Mesnevî'nin Türkçe şerhlerinde ney metaforu. *Türk kültürü, edebiyatı ve sanatında Mevlâna ve mevlevîlik ulusal sempozyumu* (s. 149-191). Sümam Yayınları.
- Dilçin, C. (1983). *Yeni tarama sözlüğü* (s. 181). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Duman, M. (2013). Musikişinas bir divan şairi: hızırağazâde sa'îd bey. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8 (4), 685-704.
- Duru, N. F. (2010). Mevlevî şâirlerde ney metaforu. Kılıç, Mahmut Erol, Işın, Ekrem & Gün, Celil (Ed.), *Uluslararası Mevlânâ Sempozyumu Bildirileri, 1*, 359-384.
- Emecen, F. (2010). Süleyman I. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 38, 74-75.
- Erdemir, A. (1999). *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri*. TÜSAV Yayınları.
- İsen, M. ve Bilkan, A. F. (1997). *Sultan şâirler*. Akçağ Yayınları.
- Kadioğlu, İ. (2012). Lebib Divanı'nda musiki terimleri ve bir "gazel-i ferah-sâz. *Turkish Studies International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7 (3), 1575-1592.
- Karakaya, F. (2010). Tanbur. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 39, 553-556.
- Kur'an-ı Kerim (2021). Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/araf-suresi-7/ayet-172/diyaret-isleri-baskanligi-meali-1>
- Kut, G. (2000). Payitaht İstanbul'un sultan şairleri (seyf ve'l kalem sahipleri). *İlmi Araştırmalar Dergisi*, 0 (9), 161-178.
- Kutlar, F. S. (2004). *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî-dîvân*. Kalkan Matbaacılık.
- Küçük, S. (2011). *Bâkî dîvânı, tenkitli basım* (2. Basım). Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Levend, A. S. (1984). *Divan edebiyatı, kelimeler ve remizler mazmunlar ve mefhumlar* (4. Basım). Enderun Kitabevi.
- Nair, A. (1999). *Divan şiirinde musiki ve makamlar*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Neubauer, E. (1994). 15. ve 16. yüzyıl musikisi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 5. Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri*, (8. Baskı). Ötüken Yayıncılık.
- Öztekin, M. B. (2007). *Fuzûlî ve şeyh gâlib divanlarında ney metaforu*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk mûsikîsi ansiklopedik sözlüğü*, 2. Orient Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (2004). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü II*. MEB Yayınları.
- Pala, İ. (1989). *Nâbî, hayriye*. Bedir Yayınevi.
- Pekin, E. (2003). Surname'nin müziği: 16. yüzyılda İstanbul'da çalgılar. *Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları*, (1), 52-90.
- Rauf Yektâ Bey (1986). *Türk musikisi*. (Orhan Nasuhioğlu Çev.). Pan Yayınları,
- Sarı, A. (2012). *Türk müziği çalgıları ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, kudüm*. Nota Yayınları.
- Sefercioğlu, M. N. (2016). Taşlıcalı Yahyâ bey ve dukakin-zâde Ahmed bey divanlarında musiki âletleri. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 2(2), 158–186.
- Sezen, G. (2013). Mûsikînin Abdülbâki Nasır Dede dîvânındaki gölgeleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (26), 496-514.
- Sözer, V. (2005). *Müzik ansiklopedik sözlük* (5. Basım). Remzi Kitabevi.
- Şeker, M. (1997). *Gelibolulu Mustafa Âli ve mevâ'idü'n-nefâis fi-kavâ'idü'l-mecâlis*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Şemseddin Sami (1999). Hevâ. *Kâmûs-ı Türki* (7. Baskı, s. 1514). Çağrı Yayınları.
- Şemseddin Sami (1999). Seyr. *Kâmûs-ı Türki* (7. Baskı, s. 755). Çağrı Yayınları.
- Tanıdır Alıcı, G. (2011). *Sünbülzâde Vehbî, lutfiyye-i Vehbî (çeviri yazı-günümüz Türkçesi-tıpkıbasım)*. s-86-90
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2009). *Müzik kültür dil*. Dergâh Yayınları.

- Tozlu, M. (2014). Âsım Divânı'nda mûsikî unsurları. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 13, 141-166.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu, kitâbu ilmi'l-mûsikî alâ vecchi'l-hurûfât*, I. Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî dede tedkik ü tahkik (inceleme ve gerçeği araştırma)*. Pan Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu. (2011). Ferah. *Türkçe sözlük (10. baskı, s. 861)*.
- Türk Dil Kurumu. (2011). Sema. *Türkçe sözlük (10. baskı, s. 2063)*.
- Türkelman, F. (1981). Ney. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1 (3), Orhan Ofset.
- Uygun, M. N. (2004). Türk din musikisi'nin temel sazlarından ney ve klasik açkısı. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi* 27, 41-65.
- Uygun, M. N. (2007). Ney. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 33, 68-69.
- Uzun, M. İ. (1994). Dede Ömer Rûşenî. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 9, 81-83.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı*, CLI (161), 79-114. Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Yavuz, K. ve Yavuz, O. (2016). *Muhibbî dîvânı bütün şiirleri (inceleme-tenkitli metin)*, I-II. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Zavotçu, G. (2009). Ney'in öyküsü ve dîvân şiirinde işlenişi. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 719-751.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Seher ERDOĞAN ÇELTİK

Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi
sehererdogan@gazi.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-9686-6524>

Avanzâde Mehmet Süleyman'ın Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname'si

*Avanzâde Mehmet Suleyman's Book Named Muabbir
yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 06.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 11.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ERDOĞAN ÇELTİK, S. (2021). Avanzâde Mehmet Süleyman'ın Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname'si. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 824-837.
<https://doi.org/10.34083/akaded.948674>

ERDOĞAN ÇELTİK, S. (2021). Avanzâde Mehmet Suleyman's Book Named Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 824-837.
<https://doi.org/10.34083/akaded.948674>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Rüya insanlık için hâlâ bilinmezliklerini korur. Tarihe bakıldığında, hem Doğu'da hem de Batı'da rüyaya özel bir yer verildiği görülür. Özellikle Doğu ve Batı toplumlarındaki zihniyetin farkını ortaya koyması açısından rüya tabiri önem arz eder. Doğu'da ve Batı'da rüyalar üzerine hazırlanmış kayda değer çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalar incelendiğinde Doğu ve Batı'nın rüyaya değer vermiş olmakla birlikte ona yükledikleri mananın farklı boyutta olduğu da anlaşılır. İbni Sirin'in yedinci yüzyıldaki çalışmasından başlayarak günümüze kadar rüyaları yorumlayan tabirname isimli eserler kaleme alınmıştır. Türk edebiyatında da genellikle rüyaların tasavvufi yorumlarına dayanan eserler yazılmıştır. Batıda ise rüya bilimsel bir temele dayandırılmaya çalışılmıştır.

Bu tek yönlü çalışmalar yanında Doğu ve Batı'nın rüyaya bakışını topluca değerlendiren çok yönlü alışmalara ihtiyaç vardır. Bu ihtiyacı karşılamak üzere Meşrutiyet dönemi aydınlarından Avanzâde Mehmet Süleyman'ın *Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tâbirname* ismiyle bir eser yazdığını görmekteyiz. Yazar, bu dönemde eczacılıktan sağlığa, popüler bilimden gizli ilimlere, edebiyattan popüler tarihe kadar uzanan geniş alanda kalem oynatmış ve böylece halkı eğitmeyi amaçlamıştır. Söz konusu eseri de bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Bu çalışmada Avanzâde Mehmet Süleyman'ın Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tâbirname adlı eseri üzerinde durulmuştur. Yazarın neden böyle bir eser kaleme aldığı, bu eseri yazarken hangi kaynaklardan yararlandığı, eserin toplum açısından nasıl bir amaca hizmet ettiği gibi soruların cevapları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rüya, Avanzâde Mehmet Süleyman, rüya tabiri, Meşrutiyet, tâbirnâme.

Abstract

The dream still remains unknown to humanity. Looking at history, it is seen that dreams have a special place in both the East and the West. The interpretation of dreams is important, especially in terms of revealing the difference in mentality in Eastern and Western societies. There are notable studies on dreams in the East and the West. When these studies are examined, it is understood that although the East and the West value the dream, the meaning they attribute to it is in different dimensions. From Ibn Sirin's work in the seventh century until today, works called "Tâbirname" that interpret dreams have been written. In Turkish literature, works based on mystical interpretations of dreams have been written. In the West, the dream has been tried to be based on a scientific basis. In addition to these one-sided studies, there is a need for multidimensional studies that collectively evaluate the East and West's view of dreams. In order to meet this need, we see that Avanzâde Mehmet Süleyman, one of the intellectuals of the Constitutional Period, wrote a work called Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel

Tâbirname (The Dream Interpreter or the New and Perfect Interpretation). In this period, the author wrote in a wide area ranging from pharmacy to health, from popular science to occult sciences, from literature to popular history, and thus aimed to educate the public. It is necessary to evaluate the work in question in this context.

In this study, the work of Avanzâde Mehmet Süleyman called *Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel*

Tâbirname is inspected. It has been tried to reveal the answers to the questions such as why the author wrote such a work, what sources he used while writing this work, what purpose the work served in terms of society.

Keywords: *Dream, Avanzâde Mehmet Süleyman, dream interpretation, Meşrutiyet, dream interpretation book.*

Giriş

Meşrutiyet dönemi eczacılarından olan Avanzâde Mehmet Süleyman, eczacılık yanında farklı alanlarda da eserler kaleme almıştır. Meşrutiyet döneminde kendisinden Ahmet Midhat Efendi gibi, "yazı makinesi" olarak söz edilmiş; ancak sonrasında ismi unutulmuştur. Hakkında çok az çalışma yapılan yazarın eserlerine bakıldığında halk hekimliğinden, popüler kültüre, hikâyeden romana, beslenme kültüründen ansiklopedik eserlere, sağlıktan eczacılığa, takvim geleneğinden siyasî ve tarihî eserlere, aile hayatından kadın eğitimine kadar geniş bir eser yelpazesi ile karşılaşılır. Bu durum onun üstlendiği vazifeyi de ortaya koymaktadır: Halkı aydınlatmak ve eğitmek. Bu amaçla halkın anlayacağı sade ve yalın bir dil ile eserler oluşturur.

Bu çalışmada Avanzâde Mehmet Süleyman'ın Doğu ve Batı kaynaklarını inceleyerek terkip ettiği bilgileri ihtiva eden ve "ulum-ı hafiyye" başlığı altında yayınlanan *"Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname"* isimli rüya tabirnamesi üzerinde durulacaktır. Eserin incelemesine geçmeden önce rüya kavramı ve rüyanın fonksiyonuna kısaca değinilecektir.

Rüya ve Rüyanın Fonksiyonları

Rüya sözlüklerde düş, gerçekleşmesi beklenen şey, umut, uykuda görülen şey olarak tanımlanmaktadır. Arapça "rü'yet" kelimesinden türemiş olan rüya, Türkçe "düş görmek" manasında kullanılmaktadır. Rüya tabirinde rüya karşılığı olarak "vâkıa" ve "vak'a" kelimeleri de tercih edilmiştir (Tatçı-Çeltik, 1995, s. XII). Rüya, günlük hayatı etkilediği ve geleceği yönlendirdiğine inanılması sebebiyle insanlığın ilgisini çekmiştir. Bu sebeple hem Doğu hem de Batı kaynaklarında insanlığın

varoluşundan beri kendisinden söz ettirmiş, farklı dönemlerde farklı beklentilere cevap vermiştir. Rüyalar "*Batıda romantizmin ve ütopyizmin bir şekli*" iken Doğu toplumlarında "*hayata, geleceğe, kararlara yön veren*" bir mahiyete bürünmüştür (Özgül, 2004, s. 8). Bu sebeple özellikle Doğu toplumlarında rüyaya büyük bir önem atfedilmiştir. İslamiyet de rüyaya ve rüya tabirine ehemmiyet vermiş; Kur'an-ı Kerim'de, Hz. Yakup ile Hz. Yusuf'un rüya tabirleri anlatılmış, rüyanın hakikati ve rüyadan geleceğe dair yorum çıkarıp tedbir alınması ile ilgili örnekler ortaya konmuştur.

Hz. Muhammed'e gelen vahiyler peygamberliğinin ilk altı ayında uyku hâlinde gelmiş ve 23 yıl peygamberlik yaptığı için rüya, "peygamberliğin kırk altı cüzünden biri" olarak kabul edilmiştir. Tasavvufta ise salikin "*seyr ü sülûku*" esnasında gördüğü rüyayı, onun bulunduğu mertebeye göre tabir eden şeyh, uyulması gereken kuralların ve davranışların belirlemede rüyalardan faydalanmıştır. Rüyalar tasavvufi açıdan nefis terbiyesinde bir "eğitim metodu" olarak kullanılmıştır (Tatcı-Çeltik, 1995, s. XXV).

Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname

Avanzâde Mehmet Süleyman, *Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname* isimli bir rüya tabirnamesi kaleme almıştır. Eser, "Huruf-ı Heca Tertibi Üzeri"; alfabetik olarak düzenlenmiş; 1329 tarihinde Kader Matbaâsında basılmıştır. Kitap uzunca bir "Mukaddime" ile başlar.

Avanzâde Mehmet Süleyman, döneminde yazılmış olan Hasbî Efendi'nin tabirnamesinin tükenmesi ve ihtiyaca cevap verecek bir tabirnamenin bulunmaması sebebi ile böyle bir eser kaleme aldığını ifade etmiştir. Bu eseri yazarken Doğu ve Batı kaynaklarından faydalanmıştır. Âsâr-ı şarkiye ve Arabiye eserlerini tetkik etmiş ve Fransızca kaynaklara da başvurmuştur.

Yazar, rüya ve rüya tabirnamesi üzerine yaptığı araştırmaların birkaç cilt kitap yazacak kadar yekûn tutmasına rağmen ne çok ayrıntılı ne de çok kısa olmayan böyle bir eser hazırlamayış tercih ettiğini ifade eder:

"Maksat, tetkikattan ziyâde muhtasar ve mücmel (kısa ve öz) bir surette rüyaların tabirâtından bahsetmektir." (Avanzâde, 1329, s. 74).

"Her keseye elverişli olmakla beraber oldukça mufassal (ayrıntılı) bir tabirname yazmak için pek çok yoruludum. Muhtasarı (özet) bir işe yaramayacağı gibi mufassalı (ayrıntılı) da kütüphane köşelerinde kalmaya mahkûm olacağından yine bir işe yaramayacaktır demektir." (Avanzâde, 1329, s. 75).

Rüyanın Tanımları

Avanzâde Mehmet Süleyman rüyanın "büyük bir âlem" olduğunu ifade etmiş, "âlem-i uhrâ" (öte dünya) ile alakasına dikkat çekmiştir. Gafletin rüyaların ehemmiyetini fark etmeye engel teşkil ettiğini söylemiş ve peygamberlerin rüyaya verdiği önem üzerinde durmuştur (1329, s. 2-3). Rüyanın insanlık için hâlâ bir bilinmez olduğunu, sebep ve ehemmiyetinin meçhul kaldığını belirtmiştir. Ona göre rüya "*hilkat-i Âdem'le tev'em*"dir ve rüyanın hakikati anlaşıldığında gizeminin yarısı da çözülecektir (1329, s. 2).

Yazar, rüyayı "*ufk-ı mütehayyileden münhadir olan suretin hiss-i müşterekte intibar: Muhayyilenin ufkunda oluşan şekillerin müşterek hisle izlenimi*" olarak tanımladıktan sonra mütehayyile ve idrak kavramları üzerinde durur. Rüyanın oluşumu esnasında bu unsurların vazifelerine yer verir (1329, s. 3). Burada dikkat çeken husus "idrak"ın "âlem-i emir"deki hakikatleri bilmesi, hayatını idame ettiren bedeninin gaybî âleme kapalı konumunda bulunması, gaybî âlemin insana rüyada açılması ve "kuvve-i mütehayyile"nin burada aracı görevi üstlenmesidir. Yazar bu durumun rüya çeşitleriyle, yani salih ve adgas rüyalarla, bağlantısına dikkat çeker. Buna göre eğer mütehayyileye gelen semboller dış dünya kaynaklı ise adgas; gaybî kaynaklı ise sahih rüyalar oluşur.

Sahih ve adgas rüyaların ne olduğu, birbirinden farkı konusu kitabın önsözünde "*Rüya ve Hulüm*" başlığı altında irdelenir. Buna göre görülen iyi ise rüya; kötü ve şehvî ise hulüm olarak isimlendirilir. Burada "*Er-rüya minallahi ve'l-hulüm mine's-şeytâni*" hadisi hatırlatılarak rüyanın Allah'tan; hulümün ise şeytandan kaynaklı olduğu belirtilir. Hulüm; şehvet sonucunda oluşan gerçek dışı rüya anlamında kullanılır.

Yazar uyku ve rüya hakkında Doğu kaynaklarından derleyip terkip ettiği bu bilgilere fen kitaplarındaki bilgileri de eklemiştir. Uyku ve rüya konusunda bir fen kitabından aktardığı şu cümleler, Batının meseleye nasıl ilmî surette baktığını göstermesi açısından dikkat çekicidir:

"Uyku dimağın ve âzâ-yı bedeninin (organların) teveggulât (meşguliyet) ve faaliyet-i mütemâdiyesi (sürekli çalışması) neticesi olarak asabın (sinirlerin) hâl-i atâlete gelmesinden (yorulmasından) ve bi'n-netice havâss-ı hamse-i zahirenin (beş duyunun) yavaş yavaş eşyâ-yı hariciye ile muvakkaten (geçici olarak) irtibatının kat' olunmasından ibarettir.

Rüyaya gelince: İnsanın bilerek bilmeyerek sahife-i hafızasına birçok vekâyi' (olaylar) ve bazen de hayal şeklinde birtakım ahvâl ve fecâyi' nakşolunur. Kâffe-i âzâ-yı beden (bütün organlar) istirahat vardiği yani eşyâ-yı hariciye ile olan münasebatının inkıtândan (kesilmesinden) dolayı dimağın rahat ve kesb-i sükûnet eylediği bir zamanda yalnız iklim-i kihfda (kafatasında) icrâ-yı faaliyet eden kuvve-i hafıza, kendi

varlığıyla iştiğal eder ve rüya denilen keyfiyet de bu iştiğâlâtta tevellüd eyler." (1329, s. 22-23).

Avanzâde Mehmet Süleyman rüyanın hakikatini uyku hâlinde iken "*suret-i mer'iyenin levh-i dil-i insanda: Görünen şekillerin insanın gönül levhasında*" resmedilmesinden ibaret kabul eder. Ona göre rüya, ilim şubelerinden biri; "âyine-i dil-i insan: insanın gönül aynası" ise ilim ve irfanın görüldüğü yerdir. "Âyine-i dil-i insan" aynı zamanda "*iman ve irfanın cây-ı kararı (yeri), tecelli-zârı*"dır (1329, s. 5). Bu fikir yazarı ruhlar âleminin nesnelere âleminden önce yaratıldığı sonucuna götürür.¹ Ruhlar âlemi, nesnelere âlemi ve âlem-i misal kavramları üzerinde duran Avanzâde Mehmet Süleyman, buradan hareketle ruh ve beden ilişkisini anlatır; "nefs-i hayvaniye" kavramı hakkında bilgi verir. Nefs-i hayvaniyenin ruh ve bedenini keşiştiği noktada yaratıldığını, nefs-i hayvanînin idrak melekesi olduğunu söyler; bu bağlamda "rûh-ı müfârik (bilinçli ruh)" ile "mizaç"ın ilişkisine de dikkat çeker.

Yazar, insanın hayal âleminin "âlem-i misâl" ile olan münasebeti üzerinde durduktan sonra "misal"ın mutlak ve mukayyed olmak üzere iki çeşidinden ve bunların neler olduğundan bahseder.

Rüya Tabirinin Tanımları

Rüyanın ne olduğu ve nasıl oluştuğu meselesine yer verilen eserde rüya tabiri için mukaddimede ayrı bir alt başlık açılmış ve şu şekilde tarif edilmiştir:

"Bu ilimden tahayyülât-ı nefsâniye ve umûr-ı gaybiyye beyninde olan münâsebet târif olunur." (1329, s. 8).

Avanzâde Mehmet Süleyman rüya tabirini "*umûr-ı âtiyeyi tebşir veyahut inzâr ve tahzîr*" yani geleceğe dair müjdeli ya da sakınıp çekinilmesi gereken işler hakkında işaret olarak kabul eder (1329, s. 8).

Eserde rüyanın sonsuz bir deniz olduğu ve bu işte mahir olanların, rüya tabirinin usul, erkan ve kurallarını bilenlerin rüyalarından istifade edeceği ve rüyanın hakikatine ereceği ifade edilir (1329, s. 13).

Rüya tabirine dinlerin verdiği önem üzerinde durulan eserde, Mısır ile Hint kaynaklı kutsal kitaplarda; Tevrat, İncil ve Kur'an'da rüya tabirine nasıl yer verildiği açıklanır. O dönem tabirnamelerinin kaynağının Arap ve Hint tabirnamelerine dayandığı da hatırlatılır.

¹ Avanzâde Mehmet Süleyman'ın savunduğu bu fikirler Muhyiddin Arabî'nin Platon-Aristoteles-Plotinus birleşimi olan düşünce anlayışı ile örtüşmektedir (bkz. Hançerlioğlu, O. (1993): *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, C. 1 (A-D), Remzi Kitabevi, İstanbul).

Mukaddimede peygamberlerin vahiy esnasında önce mânâ âlemindeki sembolleri rüya olarak gördükleri; daha sonra "âlem-i misal-i mutlak" ya da "misal-i mukayyed"de uyanırken önsezi ile fark ettikleri belirtilir. Onların bedenlen uykuda olsalar dahi kalp gözlerinin açık olduğu da "yenâmu aynî ve lâ-yenâmu kalbî: Gözüm uyur fakat kalbim uyumaz." hadisi üzerinden anlatılır. Peygamberler arasında rüya tabirine en fazla ehemmiyeti Hazret-i Muhammed'in verdiği, onun ashabının rüyalarını her gün tabir ettiği belirtilir. Rüya tabirinin Doğu toplumları için ayrı bir yeri olduğu, son dönemde Batıda da rüya üzerinde durulduğu ifade edilir. Daha sonra örnek olarak Hz. Ömer ve Hz. Yusuf'un rüyalarına yer verilir.

Eserde kötü rüyanın (*rüya-yı redîe*) tabirinin çabuk, iyi rüyanın "*rüya-yı ceyyide*" tabirinin ise geç ortaya çıkacağı ifade edilir. Çünkü "*insanı tûl-müddet (uzun süre) müteallim etmemek (üzmemek) için şerrin husulünü, ancak kurb-i vüsûl-i hengâmda (gerçekleşmesi yaklaşıncâ) i'lâm etmek (bildirmek) hayrın tevki'-i husûlü sebebiyle de behcet ve meserret müzdâd olsun (artsın) diye hayrı, zaman-ı zuhurundan evvel bildirmek Cenâb-ı Hakîm-i Lemyezelin (Hakk'ın) merhamet-i şâmîle-i ilâhiyesi (kuşatıcı merhameti) iktizasındandır (gereğindedir).*" (1329, s. 13).

Eserde rüya tabiriyle ilgilenmenin fıkıh ilmiyle uğraşmaya engel olmaması gerektiği ifade edilmiştir. Rüyanın tabiri ile olan münasebetine "*Er-rüya bi'l-evvelü âbir ve hiye alâ recülü tâir: Rüya öncelikle tabir edenindir ve o bir kuşun ayağında asılıdır.*" hadisiyle dikkat çekilmiş; ancak tabir edenin rüya tabiriyle olan münasebeti de hatırlatılmıştır. Buna göre rüyanın o tabir üzerine gerçekleşeceği ve diğer tevillerin yok olacağı söylenmiştir. Daha sonra "*esdaku'r-rüyâ mâ kâne fi's-sehâr*" hadisine yer verilerek en sadık rüyanın seher vaktinde görülen rüya olduğu; ayrıca peygamberimizi rüyada görmenin kendisini görmekle eşdeğer olduğu ve onu rüyada gören kişinin uyanıklıkta da göreceği ifade edilmiştir.

Rüya Çeşitleri

Eserin önsözünde rüya tanımları üzerinde birkaç kez durulmuştur ve yeri geldikçe çeşitleri konusunda tekrar tekrar bilgi verilmiştir. Rüyanın ilk olarak üç çeşidinden söz edilmiştir:

"*Rüya üçtür. Biri Allah Teâlâ hazretlerinden, biri melekten, biri dahi şeytandandır. Allah Teâlâ hazretlerinden olan te'vîle muhtaç olmayan rüya-yı sahîhadır. Melekten olan te'vîle muhtaç olan rüyadır. Şeytandan olan adgâs-ı ahlâmdır.*" (1329, s. 5).

Daha sonra sahih ve adgas olarak rüyaların ikiye ayrıldığı ifade edilmiştir. Buna göre sahih rüyalar çok az görülen, bazen yoruma ihtiyaç duyarken bazen yorumlanmasına gerek olmayan rüyalardır. Adgas ve ahlâm olan rüyalar ise karışık,

shevî ya da bayağı diye nitelendirilen ve sıkça görülen rüyalarıdır. Bu sebeple rüya tabircisinin mahareti görülen rüyanın kıymetini ortaya çıkarmada etkilidir. Rüya tabircisi sahih ile adgas rüyayı ayırabilecek maharete sahip, ruhanî ve cismânî kelimeleri ayırabilecek kadar rüya tabirine vâkıf olmalıdır (1329, s. 9).

Önsözde "Sadık rüyalar, *peygamberliğin kırk altı cüzünden biri*" hadisi hatırlatılarak rüya tabircilerin sıradan rüyalarla uğraşmak yerine filozof ve hükemânın rüyalarıyla ilgilenmeleri gerektiği belirtilir. İbn Dekkak, Hanbelî, Ebu Sehl Seyhî, Mevlana Mehmet bin Kutbettin el-İznîkî, Muhammed bin Sîrîn gibi ünlü rüya tabircilerinden ve onların tabirnamelerinden kısaca söz edildikten sonra İbn Sîrîn'in tabir ettiği rüyalardan bir kaçına yer verilir.

Rüyaların rahmanî ve şeytanî olarak da tasnif edildiği hatırlatıldıktan sonra Hz. Muhammed'in "Rüya üçtür; kişinin nefsinden ortaya çıkan rüyalar, şeytanî rüyalar, en sadık olan hakkanî rüyalar diyerek rüyaları nefsanî, şeytanî ve hakkanî olarak sınıflandırmasına yer verilmiştir.

Yazar Doğu toplumlarında rüyanın tasnifine yer verdikten sonra fen kitaplarında nasıl yer aldığına da değinmiştir. Fen kitaplarında rüyalar ikiye ayrılmakta ve kişinin fizikî şartlar vs. gibi sebeplerle rüyalar görebileceğine dikkat çekilmektedir. Buna göre kişi eğer soğuk bir ortamda uyumuş ve üşümüşse rüyasında buz, kar vs. görecektir.

Eserde rüyanın ehemmiyet arz etmesi için bazı şartlar altında görülmesi gerektiği İbn Sîrîn'e atfen şöyle ifade edilir:

"...uyuyan şahıs sağ tarafa yatmış ve her türlü ifrât-ı ekl ü şürbden (fazla yiyip içmeden) tevakkî etmiş bulunmalı ve vezâif-i diniye ve dünyeviyelerini ifa ettiğine kanaat-i tâmmе hâsil ederek istirahat-i vicdan ile yatmış olmalıdır." (1329, s. 16).

Rüyanın Görüldüğü Zamana Göre Tabiri

Eserde sabah ve gündüz görülen rüyaların özellikle bahar ve yaz mevsiminde görülen rüyaların gece görülenlere göre daha kapsamlı olduğu ifade edilmektedir. Rüyaların görüldüğü günlere göre nasıl yorumlanacağı hakkında da bilgi verilir. İlm-i nücuma göre haftanın bazı günleri uğurlu bazı günleri ise uğursuz kabul edilmektedir. Pazar, pazartesi, perşembe ve cuma günlerinin rüyaları genellikle uğurlu sayılır ve bereket ile yorumlanırken diğer günlerde rüya görmemek daha iyi sayılır. Rüya tabircilerinin tabir esnasında rüyanın en ufak ayrıntısına kadar hiçbir değişiklik yapılmadan doğrudan anlatılmasını şart koştuğu, en ufak bir olayı dahi önemli kabul ettikleri hatırlatıldıktan sonra rüya tabiri sırasında gerçekleşen bir olayın bile rüya tabirini değiştirebildiğinden bahsedilir.

Giriş mahiyetindeki önsözde rüyanın nasıl oluştuğu üzerinde tekrar tekrar durulmuş, gaybî âlemle ilişkisine yer verilmiş ve bu durum şu şekilde ifade edilmiştir:

"Şurası müsbittir ki Hak sübhanehü ve taâla hazretleri cevher-i nefsi-nâtıkayı (insanın özünü) âlem-i bâlâyâ (yüksek âleme) suûd (yükselme) ve irtikaya levh-i mahfuzu mütalaaya muktedir olabilecek bir hâl ve haysiyette yaratmıştır. Onu şu suûd ve mütalaadan men eyleyen, tedbir-i bedenle iştigalidir. Uyku vaktinde ise bu teşâgul (meşguliyet) azaldığından mütalaa-i levh-i mahfuza olan istidâdı kuvvet bulur. İmdi ruh, âlem-i bâlâda seyrederken her ne hâlete dûş olursa (rastlarsa) o idrak-i ruhanîye münasip bazı âsâr-ı mahsusayı kuvve-i hayaliyeye terk eyler. Sonra tabir işte bu âsâr-ı metruke-i hayaliye (hayala gelen izler/eserler) ile o idrakât-i akliye istidlâl eyler." (1329, s. 19-20).

Hakkânî rüyalar, salih kimseler tarafından görülür; bunlar "Salih kimsenin rüyası peygamberliğin kırk altı cüzünden biridir." hadisiyle ifade edilir. Burada Hz.Muhammed'in 23 yıllık peygamberlik süresi ile kırk altıda birden kastın ne olduğu açıklanır.

"Günlerin Rüyaya Tesiri" başlıklı bölümde bir ayın hangi günlerinde görülen rüyaların ne ifade ettiği konusunda bilgiler verilir.

Doğu ve Batının Uykuya Bakışı

Eserde uykunun nasıl oluştuğu anlatıldıktan sonra Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın insan karakterlerine göre yaptığı uyku tasnifine yer verilir:

"Nevm,(uyku) ta'tîl ve gaflettir. Ve nevm-i ruhanî huzur-ı hazrettir. Nevm-i cahil (cahilin uykusu), mevt-i hazırdır (ölümdür). Ve nevm-i ârif (bilginin uykusu) güşâd-ı hatırdır (gönül huzurudur). Nevm-i avâm (sıradan kişilerin uykusu) idbâr ve garâmdır. Ve nevm-i havâss (seçkinlerin uykusu) teveccüh-i tâmdır ve nevm-i nâkıs (noksan kişilerin uykusu) tazyi'-i evkattır (vakit kaybıdır) ve nevm-i kâmil (kâmillerin uykusu) lübb-i tâattır(ibadetin özüdür)." (1329, s. 27-28). Bu aslında peygamberin "Âlimin uykusu câhilin ibadetinden hayırlıdır." hadisinin geni tercümesidir.

Eserde Erzurumlu İbrahim Hakkı'ya göre İslamiyet ve tasavvuf açısından rüyanın ne ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Buna göre insan, ruhlar âleminde gelmiştir ve rüyada bu âlemle irtibatla bulunur. Öldüğünde yine oraya dönecektir. Bu sebeple "âlem-i esfel'e rağbet etmemeli, aslına dönmek için gayret göstermeli, Hakk'ı görmek için çaba sarf etmeli ki marifetullah mertebesine ulaşsın. Nefis mücadelesi etmeden Hakk'ı görmek mümkün olmaz ve gönül gözü de açılmaz. Gönül gözünün açılması için şunlar yapılmalıdır:

"Binâenaleyh müşâhede (görmek) hâsıl oluncaya kadar mücâhede (çalışmak) lazımdır ve mücâhedeği murat edene cû' (açlık) ile sehere (uykusuzluk) lazımdır. Zira

mücâhede eden tâlib-i irfan taklîl-i taam (yemeyi azaltma) ile taklîl-i menâm (uykuyu azaltma) eyledikte onun bedeninde eczâ-i anasırdan hâsıl olan ahlât-ı erbaa (dört unsur) eriyip az kalır ve zikrullah ile eczâ-yı bedeni letâfet buldukta gönlü hüçüb-i anâsırdan (unsurlar perdesinden) müberrâ (kurtulmuş) ve libâs-ı bedenden muarrâ (arınmış) olur ve nevmi hâlinde âlem-i berzaha varıp rahat bulduğu gibi yakaza hâlinde hem berzaha ve hem melekûta muttali' olup (anlayıp) hem rahat ve hem saadet bulur. İ'tidâl-i menâm (dengeli uyku), rahat-ı beden olduğu gibi rahat-ı can dahi olur." (1329, s. 27-28).

Uyku konusunda Kur'an-ı Kerim'de ölçülü olmanın lüzumu ve uykunun insan için bir dinlenme vakti olarak verildiği "ve cealnâ nevmeküm subâten: Geceyi dinlenme zamanı -güneşi ve ayı da ince birer hesap ölçüsü- kıldı." (En'am Suresi 96) ifadesi ile hatırlatılmış ve insanın üç şeyden sakınması gerektiği ifade edilmiştir:

"Kesret-i taam (çok yeme), kesret-i menâm (çok uyuma) ve kesret-i kelâm (çok konuşma)." (1329, s. 28).

"Rüyaya Ait Garâib" başlıklı bölümde, uyuyan kişinin yastığı altına konan nesnelere onun rüyasını nasıl etkileyeceği anlatılmıştır.

"Nevm ve Esbâb-ı Nevm" başlıklı bölüm ise Littré'nin² kamusundan tercüme edilmiştir. Burada uykunun tanımı ve nasıl gerçekleştiği dönemin bilimsel verilerinden hareketle kaleme alınmış ve dönemin bilim adamlarının fikirlerine de yer verilmiştir. Bu bölümde uykunun tanımı ve vücut için önemi şu şekilde ifade edilmiştir:

Uyku, hayvani hayata mahsus bir faaliyettir. Uyku ölüme benzemez ve benzetilemez. Çünkü ölüm, bitkisel hayata ait gıdalanma ve benzeri faaliyetleri sonlandırmak olduğu hâlde uykuda hayvani hayatın fiilleri geçici olarak askıya alınmasına rağmen büyüyüp gelişme ve rüya görme hâli uyanık hâldekenden daha mükemmel şekilde devam ettiği muhakkaktır (1329, s. 30).

Littré'ye göre rüya *"esna-yı nevmde (uyku sırasında) müfekkireye mâruz olan efkâr veya hayalât gayr-i iradiye halitası (karışımı)"*dır ve *"ekseriya zabt ü rabttan ârîdir. Çünkü yorgunluktan kurtulan hücerât-ı dimağîye kısım kısım faaliyete girerek beyinlerinde bir irtibat bulunmaz. Ekseriya bu faaliyet sırf dimağın bazı aksamına münhasır kalır. Fakat bazen de görülen rüya azânın harekât-ı hariciyesiyle mütevâkıftır (uyumludur)." (1329, s. 37).*

Uyanırken halledilemeyen fikrî ve tasavvurî meselelerin rüyada hallolunduğu da belirtilir.

² Émile Maximilien Paul Littré; Fransız sözlükbilimci ve filozoftur. Dictionnaire de la Langue Française isimli ansiklopedik eseri önemlidir. Metindeki kamus olarak bahsedilen eser bu sözlüktür.

Yazarın kendisinin kaleme aldığı "*Kâbus*" başlıklı bölümde; kâbusun ne olduğu, nasıl görüldüğü ve neden kaynaklandığı hakkında bilgi vermiştir.

Doktor Besim Ömer'den³ alınan "*Hipnotizm ve Manyetizm*" başlıklı bölümde hipnotizmin tanımı yapılmış, nasıl gerçekleştirildiği anlatılmış ve katalapsiden söz edilmiştir. Daha sonra Hasbî Efendi tabirnamesinden rüya ve tabiri üzerine düşünceler eklenmiştir. Rüya tabir edilirken görülen şeyin farklı dinden insanlara göre farklı yorumlanacağı bilgisi de paylaşılmıştır. Burada ayrıca rüya tabirinde dikkat edilecekler hususlara da yer verilmiştir.

"*Rüya-yı Sâdikanın Alâmetleri*" başlığı altında sadık rüyaların belirtileri hakkında bilgiler verilir. Rüyanın farklı din ve beldelerde/mekânlarda farklı manalara geleceğine işaret edilir. Bazı rüyaların ne anlama geleceği hakkında bilgiler verilirken rüya tabiri ve tabircilerinin tutum ve durumları hakkında açıklamalara da yer verilmiştir.

Yazar, "*Hülâsa*" başlıklı bölümde Doğu ve Batı toplumlarının rüyaya bakışlarına tekrar yer verir. Rüyanın fen ve tıp kitaplarında beyinden gelen durum ve keyfiyetlere isnat edildiğini hatırlatır. Rüya, inançsızlar için hastalık, tabiat ve sair sebeplerin etkisiyle ortaya çıkan dış dünyadaki izlenimlerin yansımasıdır; inançlılar içinse dış dünya ile bağlantısının yanında gaybî/uhrevî âlemle de ilişkili olarak insana bu âlemlerden haber veren bir işarettir.

Eserin ve Yazarın Dil Hususiyetleri

Avanzâde Mehmet Süleyman toplumu aydınlatmak ve eğitmek amacıyla eserler kaleme alır. Bu sebeple halkın anlayabileceği sade ve anlaşılır bir dil ile eserlerini yazar. Bazı eserlerinde halkın anlamayacağını düşündüğü kelimeler için dipnot, ara notlarla bilgilendirmeler yaparken bazen de eserlerin başına ya da sonuna "lügatçe"ler ekleme ihtiyacı hisseder. *Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname* dil hususiyetleri açısından yazarın diğer eserlerinden farklılık gösterir. Eserin önsöz mahiyetindeki "mukaddime" başlıklı bölümünde kullanılan dil, o dönem için halkın değil belki aydın kesimin dahi sözlük yardımıyla okuyabileceği bir mahiyet arz eder. Burada benimsenen dil anlayışı eserin konu bütünlüğü ve yazarın eseri oluştururken yararlandığı kaynaklarla açıklanabilir. Zira özellikle doğu kaynaklarının böyle bir dil hususiyeti oluşmasında etkisi olduğu düşünülebilir.

Eserin asıl bölümünü teşkil eden rüya tabirlerinin bulunduğu kısım ise yazarın diğer eserlerinde gördüğümüz dil anlayışı ile örtüşmektedir. Burası oldukça sade bir dil ile kaleme alınmıştır. Eserin dil hususiyeti konunun mahiyeti açısından iki ayrı

³ Doktor Besim Ömer Akalın kadın hastalıkları, doğum ve ebelik sahalarındaki çalışmalarıyla pek çok ilke imza atmış doktorlardandır (Ayrıntılı bilgi için bkz. Kavak 2018: 407-431).

bölüm olarak değerlendirilmelidir. Rüya kavramı, çeşitleri, uykunun tanımı, Doğu ve Batı toplumlarının rüyaya atfettiği önemin anlatıldığı mukaddime bölümü ilk bölüm iken asıl metni oluşturan rüya tabirlerinin yer aldığı kısım ikinci bölümü teşkil eder. İlk bölümün dil ve kavramları okuyucunun hem zihni melekelerini hem de anlamasını zorlarken ikinci bölüm halkın anlayabileceği sade ve anlaşılır bir dille oluşturulmuştur.

Sonuç

Avanzâde Mehmet Süleyman döneminde mevcut tabirnamelerin beklentiye cevap vermemesi ve bulunamayışı sebebiyle Doğu ve Batı kaynaklarını inceleyerek elde ettiği bilgileri terkip etmiş ve *Muabbir yahut Yeni ve Mükemmel Tabirname* adıyla bir eser yayınlamıştır.

Eser kendi içerisinde iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm "*Mukaddime*" başlığı altında rüya, uyku, rüya çeşitleri, tanımları gibi yazarın araştırmalarını terkip ederek okuyucu ile paylaştığı kısımdır. İkinci kısım ise "*Yeni Rüya Tabirnamesi -Terakkiyat-ı Hâzıra ile Mütenâsip -Hurûf-ı Heca Sırasıyla-*" başlığı ile verilen ve rüya tabirlerinin anlatıldığı bölümdür. Bölümler dil hususiyetleri açısından birbirinden farklılık arz eder. İlk bölümde kullanılan dil, halkın anlayabileceği dilden oldukça uzakken ikinci kısım halkın rahatça okuyup anlayabileceği bir mahiyet arz eder.

Eser ne çok kısa ne de çok uzun olmayan, okuyucunun rahatlıkla başvuracağı bir kaynak olması için yazılmıştır. Burada Doğu ve Batı kaynaklarında hareketle uyku ve rüya kavramları üzerinde durulmuş; bu bağlamda Doğu ve Batı zihniyetinin farkı ortaya konulmuştur. Kitap oluşturulurken İbn Sîrin, İbn Dekkak, Doktor Besim Ömer, Hanbelî, Ebu Sehl Seyhî, Mevlana Mehmet bin Kutbettin el-İznîkî, İmamül-hadi, Ebu'l-leys el-Semerkandî, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Taşköprülüzâde Ahmet Efendi, Émile Maximilien Paul Littré, Marie François Xavier Bichat gibi kişiler ile onların eserlerinden faydalanılmıştır. Eserde rüya tabirinden söz edilmiş, dinlerin rüya ve rüya tabirlerine verdikleri öneme dikkat çekilmiştir. Rüya ve rüya tabirinin bilhassa İslamiyet'teki yeri ve önemi; Kur'an ile peygamberlerin hayatlarındaki ehemmiyeti üzerinde durulmuştur.

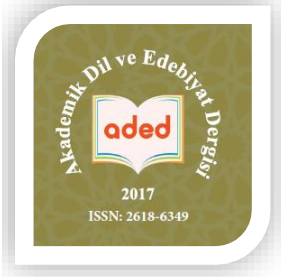
Eserde rüya ve uykunun fiziksel olarak nasıl gerçekleştiğinden bahsedildikten sonra Doğu toplumlarında rüyanın dış dünyadaki yansımalarının yanında uhrevî âlemlerle olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Rüyanın görüldüğü günlere göre nasıl yorumlanacağı hakkında da bilgiler ihtiva eden kitapta hipnoz ve katalapsi kavramları hakkında da aydınlatıcı bilgiler verilir.

Yazar rüyanın sadece fizyolojik olarak açıklanmasını doğru bulmadığını ifade etmiştir. Ona göre rüya sadece dış dünyadaki izlenimlerin yansıması değil aynı zamanda gaybdan haber veren ilahî bir iletişim aracıdır.

Söz konusu eserin giriş kısmı, uyku ve özellikle de rüya konusunun Doğu ve Batı kaynaklarından yararlanılarak genişçe ortaya konulması, Doğu ve Batının meseleye bakış açısını yansıtmaya bakımında dikkate değer. Eserin ikinci bölümü ise klasik rüya yorumlarına ayrılmış, rüyada görülenlerin alfabetik olarak yorumu verilmiştir. Eserin rüya ve rüya tabiri konularında ihmal edilmemesi gereken önemli bir kaynak olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Kaynakça

- Avanzâde Mehmet Süleyman (1329). Muayyen yahut yeni ve mükemmel tabirname. İstanbul: Matbaa-i Kader.
- Çoruh, H. Ş. (1968). Rüya dünyamız. İstanbul: Bahar Matbaası.
- Erdoğan Çeltik, S. (2018a). Avanzâde Mehmet Süleyman kültür ve edebî hayatımıza katkıları. Mauritius: Lambert Academy Publishing.
- Erdoğan Çeltik, S. (2018b). "Avanzâde Mehmet Süleyman'ın aile ve evlilik kurumlarına bakışı". Uluslararası Kültür ve Bilim Kongresi Tam Metin Bildiri Kitabı. Erzurum, s. 101-105.
- Erdoğan Çeltik, S. (2018c). "Avanzâde Mehmet Süleyman'ın eserlerinde moda ve kadına bakış". 2. Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Sempozyumu Bildiri Kitabı. Çanakkale, s. 534-542.
- Hançerlioğlu, O. (1993). Felsefe ansiklopedisi kavramlar ve akımlar. C. 1 (A-D), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- <http://kutubusitte.com>
- Kavak, M. (2018). Üçüncü sağlık tarihi ve müzeciliği sempozyumu. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Özgül, M. K. (2004). Türk edebiyatında siyasî rüyâlar. Ankara: Hece Yayınları.
- Polat, N. H. ve Erdoğan Çeltik, S. (2017). "Avanzâde Mehmet Süleyman'ın eserlerinde eğitim meselesi". Prof. Dr. M. Fuat Köprülü Anısına Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatları Öğretimi Sempozyumu 17-18 Nisan 2017. Ankara: Gazi Üniversitesi Matbaası.
- Tatçı, M. ve Çeltik, H. (1995). Türk edebiyatında tasavvufî rüyâ tabirnameleleri. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yüksel, H. A. (1996). Türk-İslâm tasavvuf geleneğinde rüya. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Yasin UYSAL

Yüksek Lisans Öğrencisi, Marmara
Üniversitesi / Türkiye
yasin.uysal@marun.edu.tr

Pınar LEBLEBİCİ

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı
Bayram Veli Üniversitesi / Türkiye
pınar.leblebici@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-0189-6414>

<https://orcid.org/0000-0002-0176-8316>

Dâsitân-ı Şahme'nin Paris Nüshası Üzerinde Bir İnceleme

A Reviw of the Paris Edition of the Shahme Epic

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 21.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 29.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

UYSAL, Y. ve LEBLEBİCİ, P. (2021) Dâsitân-ı Şahme'nin Paris Nüshası Üzerinde Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 838-857. <https://doi.org/10.34083/akaded.940788>

UYSAL, Y. ve LEBLEBİCİ, P. (2021). A Reviw of the Paris Edition of the Shahme Epic. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 838-857. <https://doi.org/10.34083/akaded.940788>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Kültür, inanç ve toplum normlarının aktarımı ve öğretiminde halk edebiyatı geleneğinin ve bu gelenek içerisinde ortaya çıkan ürünlerin işlevleri oldukça önemlidir. Türklerin İslam dinini kabulü ve Anadolu coğrafyasında yayılımı sırasında da halk edebiyatı ürünleri hem Türklere İslam dinini öğretmek hem de Anadolu'nun Türkleşmesine katkı sağlamak için sıklıkla kullanılmıştır. Bu bağlamda, Türkler arasında İslam dinini açıklama, öğretme ve benimsetme amacına yönelik pek çok türde ve konuda halk edebiyatı ürünleri ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu türlerden biri de "halk tipi mesnevî"lerdir. Halk tipi mesnevîler genel olarak İslam dinine ait öğretileri, karakterleri, kuralları, konuları ve olayları işleyen mesnevî biçiminde yazılan halk hikâyeleridir. Halk tipi mesnevî geleneği içerisinde ortaya çıkan pek çok ürün bulunmaktadır. Bahsedilen gelenek bağlamında ortaya çıkan ürünlerden biri de "Şahme Destanı"dır. Şahme Destanı, Türk halk edebiyatı alanında yeni yeni incelenmeye başlanan halk tipi mesnevîlerdendir. Bu çalışma içerisinde de Şahme Destanı'nın Paris nüshası incelenmiştir. Makalede ilk olarak söz konusu anlatının bulunduğu yazma eser ve yazma eserdeki bir diğer anlatı olan Ejderha Destanı hakkında bilgi verilmiştir. Ardından Şahme Destanı'nın Paris nüshası incelenip anlatının Latin harflerine aktarımı yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk tipi mesnevî, Dâsîtân-1 Şahme, Paris nüshası.

Abstract

The functions of the folk literature tradition and the products emerging in this tradition are very important in the transfer and teaching of culture, beliefs and social norms. During the acceptance of the religion of İslâm by the Turks and its spread in the Anatolian geography, folk literature products were frequently used both to teach the religion of İslâm to Turks and to contribute to the Turkification of Anatolia. In this context, many types and subjects of folk literature have emerged for the purpose of explaining, teaching and adopting the religion of İslâm among Turks. One of these emerging types is the "folk type mesnevî". Folk-type mesnevî are generally folk tales written in the form of mesnevî that deal with the teachings, characters, rules, subjects and events of the İslâmîc religion. There are many products emerging within the folk-type mesnevî tradition. One of the products that emerged in the context of the mentioned tradition is the "Shahme Epic". The Shahme Epic is one of the folk-type mesnevîs that has just started to be studied in the field of Turkish folk literature. In this study, the Paris version of the Shahme Epic was examined. In the article, firstly, information is given about the manuscript in which the said narrative is located and the Dragon Epic, which is another narrative in the manuscript. Then, the Paris version of the Shahme Epic was examined and the narrative was transferred to the Latin letters.

Keywords: Folk type mesnevi, Shahme Epic, the Paris edition.

Giriş

Türklerin Müslümanlaşmasıyla birlikte Arap ve İslam kaynaklı pek çok inanç, olay, anlatı, motif ve düşünce Türk edebiyatı ürünleri içerisinde yer etmeye başlamıştır. Müslümanlığı yeni yeni kabul eden Türklerin halk edebiyatındaki sözlü ve yazılı kültür ürünleri dinî bir ihtivaya sahip olmakla beraber genel olarak Türk halkına İslâm dininin ibadetlerini, yasaklarını, düşünce sistemini ve geleneklerini öğretmeye yönelik kaleme alınmıştır. Eserlerin bir bölümü sanatlı bir biçimde ve süslü bir dil ile yazılarak toplumun seçkin kesimine hitap edecek şekilde ortaya konulurken bir bölümü de gündelik hayatta okuma yazma bilmeyen insanların dinledikleri, sade bir dil ile yazılmış olan dinî içerikli anlatılardır. Söz konusu bu anlatılar çeşitli hikâye ve destan anlatıcıları ve de meddahlar tarafından meclislerde, ordugâhlarda, mescitlerde, düğünlerde, cenazelerde ve halkın toplu olarak bulunduğu pek çok ortamda sesli bir şekilde okunmuşlardır. Anadolu sahasında gelişen ve yayılan bu tarz eserler, Müslümanlığı yeni yeni kabul eden Türklerin diline, edebiyatına, kültürüne ve o dönemki yaşam biçimlerine yönelik sayısız unsur ve ipucu içermektedir.

İslâmî Türk Edebiyatı'nın Anadolu'daki inkişafında, özellikle geçiş dönemi diyebileceğimiz 13-14 ve hatta 15. yüzyıl itibarıyla, ortaya konan eserlerin en karakteristik vasıflarını dinî içerikli olmaları teşkil eder (Aslan, 2006, s. 189). İslâmiyet sonrası Türk edebiyatının mensur ilk dinî tasavvufî örnekleri arasında Kur'an tefsirleri, hadis kitapları, evliya menkıbeleri, yarı efsanevî İslâm tarihleri, fütüvvet-nâmeler, menâkıp-nâmeler, halk kitapları, fetih-nâmeler, tarihî olayları konu edinen destânî özelliklere sahip gazavat-nâmeler gibi eserler yer alır (Çobanoğlu, 2013, s. 126-127). Özellikle, I. Murad'dan II. Murad'a kadar geçen sürede, daha önceden Farsça ve Arapça olarak kaleme alınmış olan bütün eski eserler birer birer, Anadolu'da hâkim bulunan Beyler adına Türkçeye çevrilmeye başlanmıştır (Mercan, 2003, s. 110). Ortaya çıkan bu tarz ürünler ve bu ürünlerin içerikleri Türk halkının İslam dinini öğrenmesi ve benimsemesi açısından önemli özellikler barındırmaktadır. Bundan dolayı halk arasında dinî içerikli pek çok türde anlatı ortaya çıkmıştır. Bu anlatıların bazıları da hikâye ve destan anlatıcıları ve de meddahlar tarafından mesnevî biçiminde hikâye edilerek yazılmıştır.

İslâm dini merkezli öğretileri ve kahramanları konu edinen mesnevî tarzında ve aruz vezni ile yazılan halk anlatıları Türk edebiyatı disiplininde manzum dinî destanlar, dinî-tasavvufî halk hikâyeleri veya dinî-dasitanî hikâyeler olarak ele alınmaktadır. Ancak mesnevî tarzında ve aruz vezniyle yazılmalarından dolayı bu anlatılara Âmil Çelebioğlu'nun adlandırmasıyla (Çelebioğlu, 1999) "halk tipi mesnevî" denmesi daha doğrudur.

Divan şiirinin halka inmiş bir kolu sayabileceğimiz, aruz vezniyle mesnevî şeklinde yazılmış epik ve didaktik dinî eserler, bu devir Türk edebiyatının en karakteristik ve en bol mahsullerindedir. İslâmî bilgisi geniş olmayan fakat bu dine karşı saf ve samimî bir iman taşıyan Türk halk kitleleri, Allah'ın kudretine, peygamberin hayatına, ilk Müslümanların savaşlarına ve aşk maceralarına, ahiret âlemlerine ait hikâyeleri büyük bir merakla takip etmiş; devrin Müslüman misyonerleri durumunda olan fakihler, şeyyadlar, meddahlar bu meraktan faydalanarak halk için birçok eserler meydana getirmişlerdir (Kocatürk, 1964, s. 143). Halk tipi mesnevîler beyitler hâlinde ve aruz vezninin kısa kalıpları ile (genelde fâilâtün fâilâtün fâilün) yazılan dinî içerikli halk anlatılarıdır. Bu tarz eserler destan, dastan ve dasitan başlığı ile kaleme alınabilmektedir. Mesnevî biçiminde halk hikâyesi ve destan türünün özelliklerini taşıyan bu melez formlar, Anadolu'da gelişen halk edebiyatı ürünlerindedir. Anadolu sahasında gelişip farklı coğrafyalara yayılan halk tipi mesnevîler, Türk edebiyatı ve kültür tarihi açısından önemli özellikler taşımaktadır. Bu eserler hem eski Türk dilinin, edebiyatının ve inançlarının özelliklerini taşır hem de İslâm dininin düşünce sistemini, öğretilerini ve kurallarını yansıtmaktadır.

Halk tipi mesnevîler genel olarak dinî özelliklere sahip olan kişileri, kahramanları ve olayları konu edinmektedir. Genellikle Hz. Muhammed ve dört halife (özellikle Hz. Ali) hakkında pek çok halk tipi mesnevî metni icra edilip daha sonra kaleme alınmıştır. Bu halk tipi mesnevîlerden bir anlatı da Hz. Ömer'in oğlu olarak bilinen Şahme¹ hakkında kurgulanmıştır. Hz. Ömer'in oğlu hakkında yazılan bu halk tipi mesnevîleri genel bir biçimde Şahme Destanı olarak adlandırabiliriz. Şahme Destanı üzerinde uzun yıllar boyunca araştırma ve incelemeler yapılmamıştır. Son on yıl içinde bu halk tipi mesnevî ve nüshaları hakkında birkaç makale yazılmıştır.² Bu çalışma içerisinde ise Şahme Destanı'nın Paris nüshası tanıtılacaktır. Söz konusu halk tipi mesnevî metni, iki farklı metin barındıran bir yazma eser içinde bulunmaktadır. İncelemede ilk olarak yazma eser hakkında ve içerisindeki diğer anlatı üzerinde genel bilgi verilip ardından da esas konu olan Şahme Destanı üzerinde durularak çeşitli bilgilerle beraber bazı açıklamalara da yer verilecektir. İncelemelerin ve açıklamaların ardından anlatının Arap harfli metninin Latin harflerine aktarımı yapılacaktır.

¹ Farklı anlatılarda ve nüshalarda "Şehman" veya "Şuhma" olarak da geçmektedir.

² Söz konusu makalelerin künyelerini şu şekilde sıralayabiliriz:

Korkmaz, Ş. (2020). Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait bir hikâye: Aksaraylı İsâ: Hikâyet-i Şuhmâ [06 Mil Yz A 6823/2]. *Journal of Old Turkic Studies*, (4), 98-151.

Tan, B. (2014). Hazret-i Ömer'in adaleti: Dâsîtân-ı Şehmân. *Turkish Studies- International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9 (6), 989-1004

Uyaniker, N. (2019). Hikâyet başlıklı yazma eserde geçen dört halife menkıbelerinin incelenmesi. *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, (20), 25-41.

1. Yazma Eser Hakkında

Halk tipi mesnevî tarzında yazılan pek çok anlatı ve el yazması eser bulunmaktadır. Bu eserler, hem Türkiye'deki hem de yurt dışındaki pek çok kütüphanenin katalogunda yer alır. Ancak bahsedilen eserler tamamıyla okunmuş ve üzerinde çalışılmış değildir. Bu yazma eserlerin Türkiye Türkçesine aktarımı ve Türk halk edebiyatı disiplini içerisinde incelenmesi Türk kültür tarihi açısından büyük bir önem arz etmektedir.

Çalışmanın ana konusunu oluşturan Şahme Destanı anlatısının bulunduğu yazma eser, Fransa Millî Kütüphanesi'nde "Destan-ı Ejderha" adı ile yer almaktadır. Söz konusu yazma eserin içerisinde ard arda yazılmış iki farklı halk tipi mesnevî metni bulunmaktadır. Bunlardan ilki, eserde "Hazâ Dâsitân-ı Ejderhâ" şeklinde adlandırılmıştır. İkinci halk tipi mesnevî ise Şahme Destanı'dır. Ancak metin içerisinde bu anlatının bir başlığı/adı bulunmamaktadır. Bundan dolayı ikinci anlatıyı halk tipi mesnevî geleneğine ve bir başka nüshasına uygun olacak şekilde "Hazâ Dâsitân-ı Şahme" biçiminde adlandırabiliriz.

Arap harfleri ile Türkçe olarak kaleme alınan bu yazma eser Fransa Millî Kütüphanesi El Yazmaları Bölümünde Turc 396 arşiv numarası ile kayıtlıdır.³ Kütüphane kayıtlarına göre yazma eserin 1601 ve 1615 yılları arasında yazıldığı düşünülmektedir. Eser 47 varaktan meydana gelmekte olup bu varaklar 15,5x10,5 cm ebatlarındadır. Varakların her yüzünde genel olarak beş mısra bulunmaktadır.⁴ Her dizenin başı ve sonu kırmızı mürekkep ile işaretlenmiş bir şekildedir. Ayrıca bu yazma eser sondan (Hazâ Dâsitân-ı Şahme metni) eksiktir. Harekeli nesih (neshî) yazım biçimi ile kaleme alınan eserin ön ve arka kapağı yarım (kahverengi) parşömen ciltleme ile kaplanmıştır. Destan-ı Ejderha, Fransa Millî Kütüphanesi'nde halka açık olan yazma eserlerdendir ve kütüphane tarafından 2015 tarihinde açık erişim olarak internet ortamına aktarılmıştır.

Kütüphane kayıtlarında 17. yüzyıla ait olduğu ifade edilen yazma eserin içerisindeki her iki metin de Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerini göstermektedir. Eserin dili her iki metinde de oldukça anlaşılır bir hâldedir ve Arapça ve Farsça kelimeler yok denilebilecek kadar azdır. Eser içerisindeki metinlerde geçen olaylar üçüncü bir kişinin ağzından anlatılır. Eserdeki anlatılar halk tipi mesnevî geleneği içerisinde oluşturulup aruz vezninin fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbı ile kaleme alınmıştır. Ancak metinlerde veznin yer yer bozulduğu görülmektedir.

Türk toplumu içerisinde Hz. Muhammed, diğer peygamberler ve dört halife hakkında pek çok anlatı icra edilmiştir ve bu anlatılar çeşitli zamanlarda halk tipi

³ Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Turc 396.

⁴ Hazâ Dâsitân-ı Ejderhâ metninin ilk sayfası (1b) başlıkla birlikte beş mısradan oluşmaktadır.

mesnevî tarzında kaleme alınmıştır. İncelediğimiz yazma eserdeki her iki anlatı da bu düşünce ve gelenek bağlamında oluşturulmuştur.

Yazma eserdeki ilk anlatı Hazâ Dâsitân-1 Ejderhâ başlığını taşımaktadır. İlk anlatının başlığından dolayı yazma eser, Fransa Millî Kütüphanesi tarafından “Destan-1 Ejderha” olarak kayıtlara geçirilmiştir. Eserin bu ad ile kaydedilmesi iki anlatının da tam olarak okunup incelenmediğini gösterir. Hazâ Dâsitân-1 Ejderhâ, yazma eser içerisinde **1b**'den başlayıp **26a**'da sona ermektedir. Anlatı 124+1 beyitten meydana gelmiştir. Halk tipi mesnevî tarzında yazılan bu hikâyeye, yazma eserin tamamında olduğu gibi harekeli nesih biçiminde ve bazı vezin hataları haricinde genel olarak fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbıyla kaleme alınmıştır.

Hazâ Dâsitân-1 Ejderhâ, cenknâme özelliği taşıyan bilindik bir Hz. Ali anlatmasıdır. Bu hikâyede Müslümanlara eziyet eden ve onları yiyen, İslâm düşmanı bir ejderha⁵ ile hem Araplar hem de Türkler arasında temiz/arı inancı ve kahramanlıkları ile nam salmış olan Hz. Ali arasındaki mücadele konu edilmektedir. Anlatı “**Aydayın bir mu‘cizât anlar-isen / Cân kulagın açuban dinler-isen**” beyti ile başlamaktadır. 2. beyitten 111. beyte kadar eserin olayı hikâyeye edilmiştir. Bu kısımlar arasında yazılan çeşitli didaktik beyitler ile İslâmî öğretiler, okuyanlara ve dinleyenlere aktarılmak istenmiştir. 112. beyitten metnin sonuna kadar dünya ve ahiret hakkında İslâmî bazı tavsiyeler bulunmaktadır. Metin, 124. beyitten sonra “**Temmet bi-avnillâhi teâlâ**”⁶ şeklindeki bitiş formeli ile sona ermektedir. Gazavât-1 Ali türünden olan yazma eserdeki bu halk tipi mesnevî metni Allah'ın mucizelerini, Hz. Muhammed'in şefaatinin ve büyük oranda Hz. Ali'nin kahramanlığını dile getiren bir anlatıdır. Bu üç özellik ile Türk halkına Allah'ın gücü, İslam dininin kutsallığı ve bu din için savaşmanın önemi (Hz. Ali üzerinden) aktarılmaya çalışılmıştır.

Dinî hikâyeler içinde değerlendirilebilecek bir mahiyette olan bu manzumelerden Hz. Ali'yi anlatan “Dastân”lar hususi bir yere sahiptir. Kanaatimizce, Hz. Ali'nin gösterdiği kahramanlıklar Türk milletinin karakteriyle uygunluk arz ettiği için halk arasında daha fazla benimsenmiştir. Bu sebepten dolayı eli kalem tutan birçok kişi O'nun hakkında bir manzume kaleme almıştır (Güzel & Tatçı, 1990, s. 68). Anlatıda Hz. Ali'nin üstün vasıfları ve kahramanlıkları işlenmektedir. Eser, halka dinî heyecan vermek ve bazı İslâmî bilgileri öğretmek amacıyla yazılmış didaktik metinlerdendir. Hz. Ali bu anlatıda “ideal Müslüman” tipini simgeler. Müslüman, Hz. Ali gibi gerçek bir inanan, cesur ve yardım sever olmalı fikri, eserde işlenerek dinleyenlere bir öğüt verilmek istenmekle birlikte dinî duygular da aktarılmaya çalışılmıştır.

Ejderha Destanı'nın incelenen yazma eserdeki nüshasının Ali Kozan ve Rûmeysa Bilgili tarafından künyeleri bildirilip üzerinde çalışılmamıştır (Kozan & Bilgili, 2013).

⁵ Metnin bazı beyitlerinde ejderha yerine “ezdeha” ve “ezderha” kelimeleri kullanılmıştır.

⁶ Allah'ın yardımıyla tamam oldu/bitti.

Daha sonra Bedri Sarıca tarafından (Sarıca, 2020, s. 1001) 2020 yılında “Dâsîtân-ı Ejderhâ'nın Paris Nüshası Üzerine” başlığı ile kitap bölümü olarak yayımlanmıştır. Sarıca, çalışmasında Dâsîtân-ı Şahme'den bahsetmiştir ancak söz konusu bu anlatı hakkında bir inceleme yapmamıştır.

2. Hazâ Dâsîtân-ı Şahme

Çalışmanın odak noktasını Şahme Destanı'nın Paris/Fransa Millî Kütüphanesi nüshası oluşturmaktadır. Destanın bu nüshası önceki bölümde ele aldığımız, içerisinde iki farklı hikâye olan yazma eser içerisinde bulunur. Dâsîtân-ı Ejderhâ metninden sonra başlayan anlatının eser içerisinde bir adı veya başlığı bulunmamaktadır. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, bir adı veya başlığı olmamasından dolayı anlatıyı halk tipi mesnevî geleneğine ve bir başka nüshasına uygun olarak “Hazâ Dâsîtân-ı Şahme” olarak adlandırmaktayız.

Dâsîtân-ı Şahme'nin, incelediğimiz Paris nüshasıyla birlikte bilinen dört nüshası bulunmaktadır. Bu nüshalar şunlardır: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü nüshası, Ankara Millî Kütüphane nüshası, Amasya Beyazıt İl Halk Kütüphanesi nüshası ve Paris/Fransa Millî Kütüphanesi nüshası.

Şahme Destanı hakkında bilinen ilk çalışma Bünyamin Tan'a aittir. Tan, çalışmasında (Tan, 2014) anlatının İstanbul Araştırmaları Enstitüsü nüshasını incelemiştir. Tan'ın çalıştığı bu nüsha 127 beyitten meydana gelmektedir. Eserde müellif veya müstensih hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Tan'ın çalıştığı nüsha besmele ile başlamaktayken bu çalışmada incelenen nüshada besmele kısmı bulunmamaktadır. Her iki nüsha da fâilâtün fâilâtün fâilün vezniyle kaleme alınmıştır.

Anlatı hakkında ikinci çalışma ise Şenol Korkmaz tarafından 2020 yılında yapılmıştır. Korkmaz, anlatının Ankara Millî Kütüphane nüshasını Latin harflerine aktarır dil açısından incelemiştir (Korkmaz, 2020). Ancak bu incelemede Bünyamin Tan'ın çalışması ve diğer nüshalar görülmemiştir. Korkmaz'ın incelediği nüsha 103 beyitten oluşmaktadır. Anlatının, Ankara Millî Kütüphane nüshası ile Paris nüshası büyük oranda benzerdir. Tam bir şekilde kaleme alınmış bu nüshada yer alan “Aksarâyılı 'İsâ tevizik iyle sen / Dün-ile yalvar Hakk'a çok inle sen” (Korkmaz, 2020, s. 106) şeklindeki beyitte anlatının Aksaraylı İsa'ya ait olduğu belirtilir. Paris nüshasında herhangi bir müellif veya müstensih ismi bulunmamaktadır.

Şahme Destanı'nın Amasya Beyazıt İl Halk Kütüphanesi nüshası henüz incelenmemiştir ve Latin harflerine aktarılmamıştır. Paris nüshası da ilk defa bu makalede incelenmiştir. Bunların yanı sıra söz konusu anlatıyı içeren ama nüsha olarak değerlendiremeyeceğimiz bir yazma eser daha bulunmaktadır. Hikâyet başlıklı bu yazma eser Nursel Uyaniker tarafından (Uyaniker, 2019) incelenip Latin harflerine aktarılmıştır. Uyaniker'in inceleyip çalıştığı yazma eser, dört halifenin

menkıbelerinden anlatmalar içermektedir. Mensur şekildeki Hikâyet başlıklı bu eserin 6b ve 10b sayfalarında Şahme Destanı konu edinilmiştir. Bu eserdeki olaylar ve anlatımlar, anlatının diğer nüshaları ile benzerdir. Ancak dil ve yapı itibariyle diğer nüshalardan çok farklıdır.

Paris kütüphanesinin veri tabanındaki görsellerden anlaşıldığına göre Dâsitân-ı Şahme, yazma eser içerisinde **26b**'den başlayıp **47b**'de son bulmaktadır. Anlatı 107+1 beyitten oluşmaktadır. Şahme Destanı'nın bu nüshası sondan eksiktir. Yazma eserin eksik olan bölümünde herhangi bir yırtılma, kopma ve silinme görünmemektedir. Ancak anlatının son bölümü/mısraları müellif veya müstensih tarafından yazılmamış gibi görünmektedir. Bunun yanı sıra metin içerisinde müellif veya müstensih hakkında bir bilgi yoktur.

Arap harfleriyle Türkçe olarak kaleme alınan anlatının her sayfasında beş mısra bulunmaktadır. Ayrıca anlatı, yazma eserin tamamında olduğu gibi, nesih (neshî) hat ile yazılmıştır. Dâsitân-ı Şahme'nin metin içerisindeki mısralarının başları ve sonları kırmızı nokta ile işaretlenmiştir. Ancak eserin son 13 sayfasında kırmızı nokta işaretinin kullanımı bırakılmıştır. Bunun yanı sıra incelenen metin, Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerini barındırmaktadır.

Dâsitân-ı Şahme anlatısı mesnevî nazım biçimiyle ve aruz vezniyle halk tipi mesnevî geleneği bağlamında ortaya konmuş eserlerdendir. Bir halk tipi mesnevî olan eserin vezni, genel olarak, "fâilâtün fâilâtün fâilün"dür. Ancak metin içerisinde veznin zaman zaman bozulduğu görülmektedir.

Bu halk tipi mesnevî metni genel bağlamda İslâm şeriatının önemini, Hz. Ömer'in adalet anlayışını ve inanç kurallarına uymanın önemine vurgu yapmaktadır. Eserde Hz. Ömer'in, zina suçu işleyen oğlunu hadd uygulaması ile cezalandırması hikâye edilir.

İslam hukukunda bazı suçlar için Kuran'da belirtilmiş değişmez cezalara "hadd" denir. Hadd başlıca Allah'a karşı işlenen suçlara konulmuştur. Bundan ötürü de değiştirilemezler. Hadd kelimesinin çoğulu hududdur. Allah'ın haklarına karşı işlenen suçlar; hırsızlık, zina, şarap içmek veya sarhoş olmak, kazif (birine zina isnat etmek), yol kesme, irtidat yani İslam dinini terk etmek ve değişik görüşler olmakla beraber isyan'dan ibarettir (Akbulut, 2003, s. 173).

Anlatı, yazma eser içerisinde **"Bir hikâyet işidün yârenlerüm / Şer' içinde togrı yol varanlarum"** beyti ile başlamaktadır. İlk beyit ve 16. beyit arasında İslâm dini ve şeriat hakkında tavsiyeler ve de dört halife hakkında övgüler yer almaktadır. Eserde hikâye edilen olay, 17. beyitte başlamaktadır ve eksik olan 108. beyte kadar devam etmektedir. Anlatıda 17. beyitten 26. beyte kadar Şahme Destanı'nın ana karakteri olan Şahme hakkında çeşitli bilgi verilir. Bu beyitler arasında Hz. Ömer'in Şahme adındaki oğlundan bahsedilir. Şahme güzel yüzlü, hoş ve gür sesli ve de herkes tarafından sevilen

genç bir Müslümandır. Metinde Şahme'nin altı ay boyunca hasta olduğu ve bundan dolayı diğer Müslümanların Şahme'nin sesine hasret kaldıkları dile getirilir. 26. beyitte eserin konusu hikâye edilmeye başlanır.

Eserde hikâye edilen olaya göre bir gün Hz. Ömer'in oğlu Şahme, bir meclisten çıkıp evine giderken yolda bir Yahudi⁷ ile karşılaşır. Yahudi, Şahme'ye yüzünün sarı olduğunu ve evindeki şerbeti içerse yüzündeki sarılığın geçeceğini söyler. Yahudi, Şahme'yi evine götürür ve ona şerbet diye şarap içirir. Şaraptan dolayı sarhoş olan Şahme, evine giderken bir kadının yanına uğrar ve bu kadınla gayrimeşru bir şekilde birlikte olur. Şahme kendine geldiği zaman yaptığı işten dolayı hemen tövbe eder. Dokuz ay geçtikten sonra kadın bir oğlan çocuğu doğurur. Metin içerisinde ismi belirtilmeyen kadın, çocuğunu alarak Hz. Ömer'in yanına gider ve bu çocuğun Şahme'nin oğlu olduğunu söyler. Oğlunun bu kadınla zina ettiğini öğrenen Hz. Ömer eve giderek durumu Şahme'nin ağzından dinler. İslam şeriatına bağlı olan Hz. Ömer, oğlunun hadd⁸ cezası ile cezalandırılmasına karar verir ve onu Medine meydanında bir çarşıya gerer. Hz. Ömer, çarşıya gerdiği oğlunu hizmetçisine⁹ kırbaçlatır. Medine halkı, Şahme'nin arkadaşları ve annesi Hz. Ömer'e Şahme'yi affetmesi için yalvarır. Ancak Hz. Ömer bu dünyada İslâm hukukunu uygulamazsa öbür dünyada oğlunu göremeyeceğini düşünür ve cezaya devam eder. Şahme, doksanıncı kırbaçta ölür ama Hz. Ömer, cezanın tamamlanması için Şahme'nin cesedine on kırbaç daha vurdurur. Şahme'nin ölümü ile birlikte annesi ve Hz. Ömer perişan olup ağlaşırlar. Bu olayın gerçekleştiği sırada Hz. Ali, rüyasında Hz. Muhammed'i ve Hz. Muhammed'in yanında duran Şahme'yi görür. Hz. Muhammed, Hz. Ali'ye "Hz. Ömer'den hoşnut olduğunu" söyler. Anlatı, yazma eser içerisinde "Çün uyandı bu düşü didi 'Ali'" dizesi ile eksik bir şekilde biter. Şahme Destanı'nın diğer nüshalarında Hz. Ali, rüyasını Hz. Ömer'e anlatır ve Hz. Muhammed'in dediklerini söyler. Hz. Ömer bu durumdan mutlu olur ve oğlu cennete gittiği için sevinir.

Eser, Arap-İslam kaynaklı bir halk hikâyesidir. Bu türden bazı hikâyeler Arap veya İran edebiyatından çeviri veya adapte yoluyla gelmektedir. Yani hikâyeye kaynak olan konu Arap ve İran edebiyatında da hikâye şeklinde vardır. Bazı konular ise İslam tarihi, ayet, hadis vb. kaynaklardan yola çıkılarak Türk edebiyatında oluşturulmuştur (Korkmaz, 2020, s. 102). Şahme Destanı'nın bir başka nüshasını inceleyen Bünyamin Tan, anlatıda geçen olayın tarihi gerçekliği hakkında şunları söylemektedir:

Konunun tarihsel kökenini irdeleyecek olursak bazı İslam tarihi kitaplarında Hz. Ömer'in oğlunun bir kadınla zina ettiği ve Hz. Ömer'in bunu duyunca kendisine hadd cezası uyguladığı rivayet edilmektedir. Genel görüş bu hadisenin uydurma olduğu yönündedir. Çeşitli kaynaklardan yararlanılarak belirtilen görüşlere

⁷ Metin içerisinde "cühûd" olarak belirtilir.

⁸ İslâm şeriatında belirlenmiş ceza. Metin içerisinde bu ceza yüz kırbaç darbesi olarak belirlenmiştir.

⁹ Metinde "eflah" olarak geçmektedir.

değirmek gerekirse olayın aslı şu şekilde anlatılmaktadır: Hz. Ömer'in Abdurrahman adındaki oğlu Mısır'da iken bir arkadaşıyla şarap içmiş ve ardından hemen pişman olmuştur. Kardeşi Abdullah'a ve Mısır valisi Amr b. As'a gitmiş ve kendisine hadd tatbik ettirerek temizlenmek istediğini belirtmiştir. Kardeşi Abdullah, durumu babası Hz. Ömer'e de anlatmayı uygun görmüştür ve olayı babasına bildirmiştir. Durumdan haberdar olan Hz. Ömer, Vali Amr b. As'a haber göndermiş ve oğlunu kendisine göndermesini istemiştir. Vali de ona oğlu Abdurrahman'a bir ayrıcalık yapmadığını, herkes için cezanın tatbik edildiği bir yer olan evinin avlusunda bu cezayı tatbik ettiğini belirten bir mektup yazsa da Hz. Ömer oğlunun yanına gönderilmesinde ısrar etmiştir. Oğluna hadd tatbik edilirken iltimas geçilmiş olabileceğini düşünerek Hz. Ömer tekrar hadd cezasını tatbik etmiştir ve kimi rivayetlerde bu hadd cezasından ve kimi rivayetlerde de bu hadd cezasının tatbikinden bir ay veya birkaç ay sonra başka bir hastalıktan oğlu Abdurrahman'ın öldüğü rivayet edilmektedir (Tan, 2014, s. 991).

İncelenen bu halk tipi mesnevî metninde genel olarak Hz. Ömer'in adalet bilinci vurgulanmaktadır. Hz. Ömer, Türk toplumu içerisinde adaleti ile tanınan ve benimsenen bir halifedir. Bundan dolayı, Türkler tarafından benimsendiği için halk anlatılarında yeri olan İslâm kahramanlarından biridir. Anlatı içerisinde Hz. Ömer ile adalet ve İslâm şeriatı Türk halkına benimsetilmeye çalışılmıştır. Şeriatın adaletli bir şekilde uygulanması Hz. Ömer'in kendi oğlunun ölümüne neden olması üzerinden aktarılmıştır. Şeriatın uygulanmasının yanı sıra şeriatın verdiği cezaya uyulması da Şahme üzerinden belirtilmeye çalışılmıştır. Şeriatı uygulamanın ve şeriata uymanın sonucu eser içerisinde Hz. Ali'nin gördüğü rüya ile müjdelendir.¹⁰

2.1. Anlatının Müellifi veya Müstensihî Hakkında

Çalışma içerisinde incelenen yazma eserin müellifi veya müstensihî eserde özel olarak belirtilmemiştir. Ancak Hazâ Dâsîtân-ı Ejderhâ metninin 119. beytindeki **“Bunı aydan Kirdecî ‘Ali’dür”** mısrası anlatının Kirdecî Ali'ye ait olduğunu göstermektedir. Hazâ Dâsîtân-ı Şahme şeklinde adlandırdığımız ikinci anlatının da dil, konu, şekil ve tarz bakımından hareketle Kirdecî Ali'ye ait olma ihtimali vardır. Bunun yanı sıra yazma eserin Fransa Millî Kütüphanesi'nde 17. yüzyıla ait olduğu belirtilmektedir. Bu tarihlendirmeyi ve yazma eserde sadece iki anlatının bulunmasını dikkate alırsak, yazma eserdeki Ejderha Destanı'nın Kirdecî Ali'ye ait olduğunu, Şahme Destanı'nın ise Kirdecî Ali'ye ithaf edilebileceğini söyleyebiliriz. Ancak bu eserin Şenol Korkmaz

¹⁰ Halk tipi mesnevîler, 14. ve 15. yüzyıllarda Türk halkına İslam dinini öğretmek ve bunun gerekliliklerini açıklamak için kaleme alınmıştır. 16. yüzyıldan sonra ve 17. yüzyılda kaleme alınan halk tipi mesnevîlerin çoğu 14. ve 15. yüzyıllarda yazılan eserlerin kopyalarıdır. Söz konusu bu dönemde kopya edilen eserler, İslam dinini açıklamak yerine halk arasında, tarikat meclislerinde ve tekkelerde hoş ve dine uygun vakit geçirmek için ortaya konmuştur.

tarafından incelenen Milli Kütüphane nüshasının Aksaraylı İsa'ya ait olduğu belirtilmiştir. Bundan dolayı Şahme Destanı'nın Aksaraylı İsa tarafından yazılan bir eser olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Aksaraylı İsa tarafından ortaya konan bu eserin incelediğimiz nüshada kim tarafından istinsah edildiği belli değildir. Ele alınan bu bilgilerden ve açıklamalardan sonra Şahme Destanı'nın müellifinin Aksaraylı İsa olduğu, incelenen nüshanın müstensihinin ise belli olmadığı söylenebilir.¹¹

2.2. Anlatının Dil Özellikleri Hakkında Birkaç Not

Hazâ Dâsîtân-ı Şahme'nin dili, Eski Anadolu Türkçesi özellikleri göstermektedir. Eserin ilk olarak 14. veya 15. yüzyılda yazıldığı ve 17. yüzyılın başlarında da istinsah edildiği söylenebilir. Çalışma içerisinde incelenen eserin öne çıkan bazı dil özellikleri şunlardır:

15. yüzyıl sonrası için kullanımda daha çok arkaik olarak kabul edilebilecek olan +durur, metinde +dUr biçimiyle beraber görülmektedir: *bular-dur* (19), *var durur* (76), *sayrudur* (110), *oğul-ıla-dur* (185), *yoğ-durur* (193).

Eski Anadolu Türkçesi, Eski Türkçeye kıyasla bir takım ses değişimlerini göstermektedir. Metinde tespit edilebilen bu değişimler şunlardır:

/e~i/ değişimi bakımından Eski Anadolu Türkçesi /i/ tarafında olsa da bir kurala bağlanamamaktadır: *didi* (70), *virdi* (77). Bazı kelimelerde Eski Türkçe /e/ olan sesler /i/ olmuştur: *işid* (<eşid (31)), *imdi* (<emdi<emti/amtı (31)), *nice* (<neçe (32)), *nite* (<neteg (60)).

Eski Türkçede /t/ olan seslerin bir kısmı da ötümlüleşip /d/ olmuştur: *degül* (<teğül (140)), *döger* (<töger (148)), *değme* (<tegme (152)), *dahı* (<tağı (156)).

Eski Türkçedeki k/ğ seslerinin bir kısmı EAT döneminde ötümlüleşip g/ğ olmuştur: *geldi* (<keldi (43)), *gice* (<kiçe (71)).

Eski Türkçe /ğ/ sesi süreklileşerek /h/ sesine dönüşmüştür: *yoğsul* (42), *dahı* (156).

Şu örneklerde Eski Türkçe g/ğ sesleri düşmüştür: *nite* (<neteg (60)), *şamı* (<şamıg (119)), *ayru* (<ayruğ (130)).

Eski Anadolu Türkçesi döneminin en belirgin özelliği yuvarlaklaşmaların ileri seviyede olmasıdır. Ancak her kelime ve ek bünyesinde bunu göremeyiz.

¹¹ İncelenen yazma eser içerisinde Şahme Destanı'nın müellifi veya müstensihisi hakkında bir ibarenin olmaması, Kirdecî Ali ve Aksaraylı İsa hakkında somut bilgilerin elde edilememesi nedeni ile Şahme Destanı'nın müellifi veya müstensihisi hakkında daha ayrıntılı bilgilere ulaşılamamaktadır.

Yuvarlaklaşmaların büyük bir kısmı, bugün dar ünlülü şekillerinin de olduğu ekler üzerinde meydana gelmiştir. Metinde yuvarlak şekli tespit edilen bazı ekler şunlardır:

1. Tekil şahıs iyelik eki +(U)m: *yârenlerüm* (1), *evümde* (76), *dimağum* (116).

2. Tekil şahıs iyelik eki +(U)ñ: *yüzün* (128), *şefâ'atün* (150), *gözümün* (167).

İlgi eki +(n)Uñ: *bâğınun* (19), *gül-zârınun* (20), *Şahme'nün* (189).

İsimden isim yapım eki +IU: *yerlü* (30), *görklü* (128), *tatlu* (160), *Göynüklü* (168).

3. Tekil kişi emir kipi +sUn: *ulaşmasun* (113), *görsün* (122), *olsun* (215).

3. Çokluk kişi emir kipi +sUnlAr: *virşünler* (117).

1. Çokluk kişi emir kipi +(y)AlUm: *işidelüm* (46), *görelüm* (123), *idelüm* (139).

Bazı yuvarlaklıklar ise ses olayları sonucu oluşmuştur: *şarudur* (<*sarığ* (53)), *ayru* (<*ayrığ* (130)).

Eski Anadolu Türkçesinde düz ünlülü kullanılan eklerin bazılarına anlatıdan şu örnekler verilebilir:

3. Tekil şahıs iyelik eki +(s)I(n)+: *yolını* (8), *yöresine* (40), *anasına* (142).

Belirtme hâli eki+(y)I: *yolını* (8), *anı* (53), *Şahme'yi* (55).

Fiilden fiil yapım eki +(I)n+: *urnur* (210), *görünür* (211).

Gelecek zaman eki +(y)IsAr: *olısar* (27), *görmeyiser* (183).

2.3. Metnin Latin Harflerine Aktarımı

[HAZĀ DĀSĪTĀN-I ŞAĦME]¹²

(Fā ilātün Fā ilātün Fā ilün)

- 26b / 1. Bir hikāyet işidün yārenlerüm
 26b / 2. Şer' içinde toğrı yol varanlarum
 26b / 3. Şer' ne dimek olur yol gözlemek
 26b / 4. Ya'ni toğrı yol çıkup izin izlemek
 26b / 5. Yol eri çün toğrı yola yönele
 27a / 6. Her kaçan-ise irer ol menzile
 27a / 7. Ābādānlığa irer iz izleyen
 27a / 8. Maķşūda irer yolını gözleyen
 27a / 9. Yolını gözlemeyen kişi azar
 27a / 10. Ançılayın kişiden Tanrı bezer
 27b / 11. Ol erenler kim yolu gözlediler
 27b / 12. Muştafā ardınca iz izlediler
 27b / 13. Ol Ebū Bekr ü 'Ömer 'Osmān 'Alī
 27b / 14. Anlar eyledi mü'āyyen bu yolu
 27b / 15. Dīn evinün dört dīvāridur bular
 28a / 16. Ol Ebū Bekr ü 'Alī 'Osmān 'Ömer
 28a / 17. Kimi māl terk ider kimisi hānumān
 28a / 18. Kimi oğlın terk ider kimisi cān
 28a / 19. Hem bular-dur dīn bağınun gülleri
 28a / 20. Muştafā gül-zārınun bülbülleri
 28b / 21. Dīn yolın āřikār bunlar kıldılar
 28b / 22. Dirligini Ħaķķ'a lāyık kıldılar
 28b / 23. Her ki dirligi Ħaķķ'a lāyık dirile
 28b / 24. ĀĦiretde hūrī-gūlmān dirile
 28b / 25. Dünyā deñizdür řerī'at bir gemi
 29a / 26. Ğarķ olmaz aña giren ādemī
 29a / 27. Ol gemiye girmeyen Ğarķ olısar
 29a / 28. NūĦ kavmi gibi helāk olısar
 29a / 29. Uş saña ben şer' taķdīr eyledüm
 29a / 30. Bu sözi yerlü yirinde söyledüm
 29b / 31. İşid imdi iş-bu sözden bir Ħaber

¹² Şahme Destanı'nın Paris nüshasında metnin herhangi bir adı veya başlığı bulunmadığı için diğer nüshalarına ve halk tipi mesnevî geleneğine uygun olarak bu şekilde bir adlandırma yapılmıştır. Bunun yanı sıra metin içerisinde mesnevî geleneğine, aruz veznine ve bazı dil bilgisi kurallarına tam anlamıyla uyulmadığından dolayı pek çok aruz ve dil bilgisi hatası bulunmaktadır.

- 29b / 32. Şer' içinde nice dirildi 'Ömer
 29b / 33. Varıdı bir oğlu Şahme-ydi adı
 29b / 34. Hüs-n-ü yavlağ hüb u hüş âvâzıdı
 29b / 35. Muştafâ ünine benzerdi üni
 30a / 36. Şahâbeler cümle severdi anı
 30a / 37. Ün düzüben Kur'an okudığı dem
 30a / 38. Ve âlü hayrân olurdu hâş u âm
 30a / 39. Âvâzı halk içine düşer-idi
 30a / 40. Hâş u âm yöresine üşer-idi
 30b / 41. Şayru oldı yatdı temâm altı ay
 30b / 42. Müştâk oldı ününe yoğsul bay
 30b / 43. Çün şağaldı mescide geldi yine
 30b / 44. Üşe geldi hâş u âm yöresine
 30b / 45. Didiler; Şahme'ya de-gil yâ 'Ömer
 31a / 46. Okusun Kur'an işidelüm meger
 31a / 47. Çünkü bu Şahme okudı bir 'aş(1)r
 31a / 48. Zâr u zâr ağlaşdılar 'avretle er
 31a / 49. Çün du'â kıldı halâyık dağılur
 31a / 50. Gör ki bu Şahme'ye ne vâkı' olur
 31b / 51. Eve gider-iken uğrar bir cühüd
 31b / 52. Şordı; benzün ne şarudur ol cühüd
 31b / 53. Evde şerbet var anı ger içesin
 31b / 54. İşbu benzün şarulığın açasın
 31b / 55. Ol cühüd Şahme'yı tiz ilette eve
 32a / 56. Süci virdi ya'nî işbudur devâ
 32a / 57. Çünkü bu Şahme içüb gör-kim nider
 32a / 58. Esridi, esrik turub yola gider
 32a / 59. Gider-iken uğradı bir 'avrete
 32a / 60. İşid imdi ol hikâyet gör nite
 32b / 61. Yolda bâğ içinde bir 'avret görür
 32b / 62. Hamr fi'iliyle anâ zinâ kılur
 32b / 63. Çün tokuz ay oldı bir oğlan olur
 32b / 64. Aldı 'avret anı 'Ömer'e gelür
 32b / 65. Aydur; iy dîn leşkerinün halîfesi
 33a / 66. Senün oğlundur bu oğlan atası
 33a / 67. Kağıdı, 'Ömer çün işitdi anı
 33a / 68. Eve geldi buldı evde oğlını
 33a / 69. Gördi oğlını etmek yir 'Ömer
 33a / 70. Didi kim 'Ömer; iraga düşdi sefer
 33b / 71. Ol gice mescidde Kur'an okudun

- 33b / 72. Ol gün ayıtgıl bana kanda idün
 33b / 73. Aydur; iy baba eve gideridüm
 33b / 74. Şol fulân cühûda yolda uğradum
 33b / 75. Baña aydur işbu benüzün ne saru
 34a / 76. Var durur bu derde evümde dârû
 34a / 77. Beni iletdi evine virdi şarâb
 34a / 78. Bilemedüm içdüm anı oldum ħarâb
 34a / 79. Çık dum ol cühûd evinden iy ata
 34a / 80. Bağ içinde uğradum bir 'avrete
 34b / 81. Süci fi'l-ile aña kıldum zinâ
 34b / 82. Tevbe kıldum işüm tizcek yine
 34b / 83. 'Ömer aydur; saña ħad urmak gerek
 34b / 84. Hem bu işi ħalka tıyurmak gerek
 34b / 85. Şahme aydur; iy baba öldür bu dem
 35a / 86. Ħalka tıyurma ki ben utanuram
 35a / 87. Didi ki; utanmayup kılan zinâ
 35a / 88. Ħad urılacak utanmaya yine
 35a / 89. 'Ömer aydur; Tanrı ħaddını uram
 35a / 90. Muştafâ şer'in yirine götürem
 35b / 91. Kağıdı 'Ömer kana döndi gözi
 35b / 92. Dutdı bu Şahme'ye yapışdı özi
 35b / 93. İledür Şahme'yi meydân içine
 35b / 94. Kim cezâsın vire lâyıķ suçına
 35b / 95. Çarmıĥa gerdi oĥlını 'Ömer
 36a / 96. Kim Medine şehrine düşdi ĥaber
 36a / 97. Ulu kiçi bay yoĥsul uşdılar
 36a / 98. Gördiler bu Şahme'yı ağlaşdılar
 36a / 99. Eflaĥa aydur 'Ömer; turre getür
 36a / 100. Hiç teraĥĥüm itme Tanrı ħaddını ur
 36b / 101. Şoydı Eflaĥ anda Şahme tonını
 36b / 102. Yardı bir ĥarb-ile hem baĥrını
 36b / 103. Açdı bu Şahme'nün baĥrı delim
 36b / 104. Didi; bismillâhi er-raĥman er-raĥîm
 36b / 105. Çün toĥundı aña üç turre temâm
 37a / 106. Kıldı şükr elĥamdülâhi vesselâm
 37a / 107. Turre yediye irtecek zâr ider
 37a / 108. Ol tıranlar yüregini nâr ider
 37a / 109. Yalvarup ağlaşdılar ki; yâ 'Ömer
 37a / 110. Şayrudur bu Şahme tab ur yiter
 37b / 111. 'Ömer aydur; Ħaĥ bu Şahme ĥâlini

- 37b / 112. Şormaya sizden anuñ aḥvâlini
 37b / 113. Dek tırurñ kimse ulaşmasun bize
 37b / 114. 'Ömer anda girmedi ayruñ söze
 37b / 115. Turre çünkim kırka-dağın yürüdi
 38a / 116. Aydur; iy baba dimağum kırıldı
 38a / 117. Baña bir içim şu virsünler buyur
 38a / 118. Kim bile ölem beni şuya tıoyur
 38a / 119. 'Ömer aydur; tamu ehli şuşaya
 38a / 120. Şu dileye illâ kimse virmeye
 38b / 121. Döndi aydur; bu anam miskîn qarı
 38b / 122. Di-ki gelsin ḥalimi görsün bâri
 38b / 123. Birbirümüzi görelüm ölmedin
 38b / 124. Ol baña ben aña ḥasret kalmadın
 38b / 125. 'Ömer aydur; turre irsün altmışa
 39a / 126. Tanrı emrin tüt becidd ol bu işe
 39a / 127. Aydur; iy baba n'icün döndi yüzün
 39a / 128. Yüzüme ur bâri şol görklü yüzün
 39a / 129. 'Ömer aydur; şimdi saña kavuşam
 39a / 130. Âhiretde kırkaram ayru düşem
 39b / 131. 'Ömer aydur Eflaḥ'a ur yetmişe
 39b / 132. Tanrı emrin tüt batma teşvişe
 39b / 133. Çağırur bu Şahme iy yârenlerüm
 39b / 134. Ḥelâl eyleş baña 'aziz cânlarum
 39b / 135. Atamuñ döndi yüzi virmez mecâl
 40a / 136. Yandı bağrum meger irişdi ecel
 40a / 137. Şahme aydur; yârenler bağışlanuz
 40a / 138. Ben suç eyledüm siz eylik işlenüz
 40a / 139. Anlar aydur; cânı kırban idelüm
 40a / 140. İlle atan râzı degül n'idelüm
 40b / 141. Çünki bu turre irişdi seksene
 40b / 142. Ḥaber oldı bî-çäre anasına
 40b / 143. Baş açuñ yalın ayağ geldi ana
 40b / 144. Gördi bu Şahme'yi bulaşmış kana
 40b / 145. Yalvarup 'Ömer ayağına düşer
 41a / 146. Er ü 'avret cümle üstine üşer
 41a / 147. Yalvarup ağlayup aydur; yâ 'Ömer
 41a / 148. Kimsene oğlını böyle-mi döger
 41a / 149. Kendü yârüne kıyar böyle cânuñ
 41a / 150. Yâ 'Ömer kanı senün şefâ'atün
 41b / 151. Yâ 'Ömer bu Şahme'ye âzâd buyur

- 41b / 152. Degme k am ıya ba a on  urre ur
41b / 153. ‘ mer aydur;  abr kıl n’eyleyel m
41b / 154. Tanrı emrini tem m eyleyel m
41b / 155. ‘Avret aydur;  abr ba a y d deg l
42a / 156. Da ı cigerd r bize  gy r deg l
42a / 157. ‘ mer aydur Efla ’a; ur  oksanı
42a / 158. Tem m itmeyince  orsan  am nı
42a / 159. Anda tem m itdiler   n  oksanı
42a / 160. Virdi bu  ahme Hakk’a  atlu c nı
42b / 161. ‘ mer aydur Efla ’e; on da ı ur
42b / 162. Ne v r  ldiyse tem m sen  addı ur
42b / 163.   nki y z  urre tem m oldu, ‘ mer
42b / 164. Geldi elin  aşadı o lunı  per
42b / 165.  opra a d şdi ‘ mer yuvalanur
43a / 166. Y z ne urubanı z r  kılur
43a / 167. Aydur; iy iki g z m n  ırası
43a / 168. İy ben m g yn kl  ba rum yarası
43a / 169. İy ben m g n l m yemişı ay lum
43a / 170. Tanrı  ukmi b yled r n’eyleyel m
43b / 171. Tanrı  ukminden  eh d olan o ul
43b / 172. Mu tafa   er‘i-i  n  len o ul
43b / 173. Z r lıklar eyledi ‘ mer katı
43b / 174.   yle kim  almadı a la  akatı
43b / 175. Ana   nki  abr itd yini i tiy r
44a / 176. Sen g r imdi bu  ali iy Kirdig r
44a / 177. Anası y zin g zin  an eyledi
44a / 178.  o dı o lancu ın efg n eyledi
44a / 179. Gitdi ‘aklı yitdi yire d ş ben
44a / 180. A la ur halk y resine  ş ben
44b / 181. Aydur; o ul ayrı  itse bu işı
44b / 182. Ata  a a kılardı bi  te vişı
44b / 183. G zler m g rmeyiser ayrı  y z n
44b / 184. Y  da ı  anda bulısaram  z n
44b / 185. Ananur o ul-ıla-dur dirli i
45a / 186. Ya o ulsuz ana neyle dirligi
45a / 187. Nite-kim ‘ mer’i  l rse d ny da
45a / 188.  h u fery d olur işı  tede
45a / 189.  ahme’n n atası   nkim a ladı

- 45a / 190. Zârî¹³ kılub cân ciger dağladı
 45b / 191. Bu cihânda şabr idenler zağmete
 45b / 192. Ol cihânda irişürler rağmete
 45b / 193. Bu cihânda yok-durur aşla sebât
 45b / 194. İçirür zehrin saña şanma nebât
 45b / 195. Bir figân düşdi Medîne şehrine
 46a / 196. İrdi o ħalâyıkun ħişârına
 46a / 197. Çünkü Şahme'yi kefene şardılar
 46a / 198. Sinleden yaña anı gönderdiler
 46a / 199. Hem nemâzın kıldılar anda temâm
 46a / 200. Ĥatm-i Qur'an eylediler vesselâm
 46b / 201. Bu vefâsuz dünyenün budur işi
 46b / 203. Hiç murâdın almaz bundan kişi
 46b / 204. Mağrûr olma dünyânun varlığına
 46b / 205. İnanursın sonra ġaddârlığına
 46b / 206. Evliyâ vü enbiyâ çekdi cefâ
 47a / 207. Sen bu dünyâdan ne umarsın vefâ
 47a / 208. Uyķuya vardı 'Alî düşde görür
 47a / 209. Kim bu Şahme Muştafâ ile turur
 47a / 210. Başına bir tâç nûrdan urınur
 47a / 211. Şû'lesi ay bile günce görünür
 47b / 212. Muştafâ bir kez çağırdı; yâ 'Alî
 47b / 213. Ĥoşnûd eyledi beni 'Ömer ħâlî
 47b / 214. Şöyle hoşnûdum ki ben aña temâm
 47b / 215. Yiri olsun cennette vesselâm
 47b / 216. Çün uyandı bu düşi didi 'Alî

¹³ “Zârî” kelimesinden önce ilk başta “cân” kelimesi yazılmış olup daha sonra bu kelimenin üstü çizilmiştir.

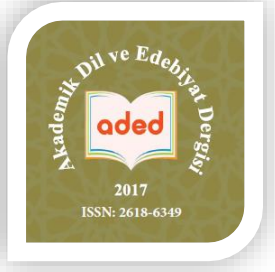
Sonuç

Türklerin İslâm dinini kabulüyle birlikte Anadolu sahasında dinî içerikli pek çok tür ve şekilde edebiyat ürünü ortaya konmuştur. Sözlü ve yazılı kültür bağlamında oluşan bu ürünler, Türk-İslâm düşünce ve yaşam biçimine ait özellikleri ve yapıları bünyelerinde barındırmaktadır. Halk edebiyatı disiplini içerisinde manzum dinî destanlar olarak ele alınan halk tipi mesnevîler de Anadolu sahası içerisinde oluşan İslâm dini merkezli halk anlatılarındanır. Yapılan çalışma içerisinde de bahsedilen bu halk tipi mesnevî geleneği içerisinde ortaya çıkmış olan Şahme Destanı'nın Fransa Milli Kütüphanesi'nde bulunan nüshası incelenmiştir. İncelenen nüshada yer alan halk tipi mesnevî metninin bir adı veya başlığı bulunmadığı için çalışma içerisinde “Hazâ Dâsitân-ı Şahme” olarak adlandırılmıştır. Söz konusu bu nüsha ve anlatı daha önceden bilinmesine rağmen bilimsel bir şekilde ilk kez bu çalışmada incelenmiştir.

Şahme Destanı gibi halk tipi mesnevîler, hem halk edebiyatı hem de Türk dili açısından pek dikkate alınmayan eserlerdir. Söz konusu bu tür eserlerin sınıflandırılmasında bile pek çok eksiklik bulunmaktadır. Çoğu halk tipi mesnevî sadece tekke-tasavvuf edebiyatı alanına dâhil edilir. Bazıları da “dastan”, “dasitan” veya “destan” başlığı taşımalarından dolayı destan sınıfına sokulmaktadır. Ancak Şahme Destanı gibi halk tipi mesnevîler asıl olarak “halk hikayesi” türü başlığı altında incelenip “halk tipi mesnevî” biçiminde alt bir sınıfa dahil edilmelidirler. Bu melez formdaki eserlerin dikkatli bir şekilde incelenmesi Türk dili, edebiyatı ve kültürü için önemli özellikler ihtiva etmektedir.

Kaynakça

- Akbulut, İ. (2003). İslam hukukunda suçlar ve cezalar. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi 52 (1), 167-181.
- Argunşah, M. (2002). Kirdecî Ali Kesikbaş Destanı. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aslan, N. (2006). Manzum dinî hikâyeler ve Kirdecî Ali'ye ait olduğu söylenen iki hikâye metni (Güvercin ve Geyik destanları). Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (20), 189-207.
- Çelebioğlu, Â. (1999). Sultan II. Murat devri mesnevîleri. Kitabevi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2013). Halk edebiyatına giriş II. Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 2795.
- Destan-ı Ejderha, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Turc 396.
- Güzel, A., & Tatçı, M. (1990). Hz. Ali ile ilgili manzum hikâye: Destan-ı Ejderha ve Hazret-i Ali'ye atfedilen bir eser: Emsal-i Hazret-i Ali. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, (6) 67-89.
- Kocatürk, V. (1964). Türk edebiyatı tarihi. Edebiyat Yayınevi.
- Korkmaz, Ş. (2020). Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait bir hikâye: Aksaraylı İsa: Hikâyet-i Şuhmâ [06 Mil Yz A 6823/2]. Journal of Old Turkic Studies, (4), 98-151.
- Kozan, A., & Bilgili, R. (2013). Hz. Ali'nin menkıbevi hayatına dair bir destan: Dâstân-ı Ejderhâ ve İslâmî dönem Anadolu Türk kültürüne yansımaları'. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8 (5), 465-490.
- Mercan, İ. H. (2003). Türk tarihinin kaynaklarından olan bazı menakıbnâme ve gazavatnâmeler hakkında. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (10), 107-130.
- Sarıca, B. (2020). Dâsîtân-ı Ejderhâ'nın Paris nüshası üzerine. Aydın, M., & İnan, S. (Ed.), Dr. Kemal Daşçıoğlu'na vefa kitabı. Pegem Akademi.
- Tan, B. (2014). Hazret-i Ömer'in adaleti: Dâsîtân-ı Şehmân. Turkish Studies-International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 9 (6), 989-1004.
- Uyaniker, N. (2019). Hikâyet başlıklı yazma eserde geçen dört halife menkıbelerinin incelenmesi. Diyalog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi, (20), 25-41.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Gökhan ALP

Dr. Öğr. Üyesi, Harran
Üniversitesi / Türkiye
alpgokhann@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-0237-8352>

Kerbelâ Vak'ası'nda Farklı Bir Üslup ve Muhteva: Mehmed Nâzım Paşa'nın “Kerbelâ” Risalesi

*A Different Style and Content in Karbala Incident:
Karbala Treatise by Mehmed Nazim Pasha*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 23.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 08.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ALP, G. (2021). Kerbelâ Vak'ası'nda Farklı Bir Üslup ve Muhteva: Mehmed Nâzım Paşa'nın “Kerbelâ” Risalesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 858-880.
<https://doi.org/10.34083/akaded.941267>

ALP, G. (2021). A Different Style and Content in Karbala Incident: Karbala Treatise by Mehmed Nazim Pasha. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 858-880.
<https://doi.org/10.34083/akaded.941267>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Kerbelâ hadisesi, edebî eserlerde izhar-ı matem ve susuzluk remzi etrafında muteber bir şekilde tahayyül ettirilen sahneler, resmedilen ağıt tablosu içerisinde savaş ve kahramanlık manzaralarıyla yer almıştır. Hz. Hüseyin'in soyunun yüceliği, şahsi özellikleri, Ehl-i beyt'e reva görülen zulüm ve bu zulme ortak olanların telini merkezinde tahrir kılınan konu, Hz. Hüseyin'i sürekli yâd etmeye vesile olacak şekilde ifade bulmuştur. Pek çok yazınsal faaliyetin merkezinde temas edilen hususlar, ayrı bir muhteva ve üslup temelinde Mehmed Nâzım Paşa tarafından kaleme alınmıştır.

Nâzım Paşa tarafından mensur olarak kaleme alınan "Kerbelâ" adlı risalede, olayın tesiri ile yazılmış metinlerden farklı olarak her iki tarafın gözünden maksat ve fikirler tahlil edilmiştir. Sanatlı ve secili bir dille yazılan eserde, risalenin yazılış sebebi ve muhteviyata dair verilen bilgiler eserin bakış açısını vesikalandırmıştır. Hadisedeki hikmetlerin yansıtıldığı bu vesika üzerinde Mehmed Nâzım Paşa'nın hayatı ve çalışmaları ilk olarak ele alınmış, akabinde "Kerbelâ" adlı risale üzerinde durulmuştur. Eser biçim ve muhteva yönünden değerlendirilmiş ardından transkripsiyonlu metni verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kerbelâ, Mehmed Nâzım Paşa, Üslup, Muhteva

Abstract

Scenes that are envisioned in a credible way around the incident of Karbala, the rhetoric of mourning and thirst in literary works, scenes of war and heroism were included in the painting of lamentation. The glory and personal characteristics of Hussein's lineage, the persecution of Ahl al-Bayt, and the curse of those who share this cruelty found expression to be a means to constantly remember of Hussein. These issues, which are at the center of many literary activities, were written by Mehmed Nazim Pasha on the basis of a separate content and style.

In the treatise named Karbala, written by Nazim Pasha as prose, purposes and ideas were analyzed through the views of both sides, unlike the texts written with the influence of the event. In a work written in an artistic and assonance language, the reason for writing the treatise and the information given about the content gave the point of view of the work. In the treatise on this document, in which the wisdom in the incident is reflected, the life and work of Mehmed Nazim Pasha was first discussed, and then his work named Karbala was focused on. The work was evaluated in terms of form and content, and then the transcribed text was given

Keywords: Kerbelâ, Mehmed Nâzım Pasha, Style, Content

Giriş

Peygamber Efendimiz'in vefatını müteakip hilafet/imamet merkezli elim hadiseler durulmamış, Muaviye'nin Hz. Ali'ye biat etmemesiyle belirginleşen otorite sorunu oğlu Yezid'in hilafet arzuları ile farklı boyutlara taşınmıştır. Hz. Muhammed'in "Cennet gençlerinin efendileri" olarak nitelendirildiği torunlarından Hz. Hüseyin'in yaşadığı olaylar, gerek vak'anın meydana geldiği dönemde gerekse sonraki asırlarda büyük sarsıntılar, derin yaralar açmıştır. İnsan duygusunun temelinde sanat mefhumu etrafında şekillenen bu hadiseler, kimi zaman edebî metinlerde olaya işaret eden bir telmih çerçevesinde kimi zaman bir manzume etrafında kimi zaman ise müstakil olarak ele alınmıştır.

Genel olarak dinî-tasavvufî Türk edebiyatında bilhassa Alevî-Bektaşî gibi zümre edebiyatlarında yer alan bu konu, estetik bir zeminde Ehl-i beyt sevgisi içerisinde yansıtılmıştır. Ortak inanıştan gelen anlayış ve inanışlar etrafında topluma ait olan değerlerle belirli bir düzlemde paylaşılan hadise, beslendiği sosyal yapı ile İslamî ve edebî bir zevk etrafında şekillenmiştir.

Edebî eserlerde tema ve konu unsurlarının ortak zemininde genel olarak dinî-tasavvufî Türk edebiyatında, özellikle de Alevilik-Bektaşilik gibi zümre edebiyatları ile divan, halk ve âşik edebiyatında başta divan şairleri olmak üzere konuya eğilen sanatkarların, halk âşıklarının his ve hayal dünyalarında bir mazmuna dönüşen vak'a, klâsik Türk edebiyatının gelişim dönemlerinden günümüze kadar uzanmıştır (Uzun, 2002).

Eserlerde Muharrem ayı ile ilgili çağrışımlar etrafında daha ziyade ele alınan Kerbelâ hadisesi, Hz. Hüseyin'in soyunun yüceliği, şahsi özellikleri, Ehl-i beyt'e reva görülen zulüm ve bu zulme ortak olanların telini merkezinde tahrir kılınmıştır. Savaş ve kahramanlık etrafında izhar-ı matem ve susuzluk remzi etrafında muteber bir şekilde tahayyül ettirilen sahneler ve resmedilen ağıt tablosu içerisinde Hz. Hüseyin, sürekli yâd edilmeye vesile olacak şekilde ifade bulmuştur. Pek çok yazınsal faaliyetin merkezinde temas edilen bu hususlar, ayrı bir muhteva ve üslup temelinde Mehmed Nâzım Paşa tarafından kaleme alınmıştır. Her iki tarafın maksat ve fikirlerinin edebî bir dil ile husule geldiği çalışmada müellif, vak'ayı meydana getiren sebeplerin ihmal edilmemesi gerektiği düşüncesindedir.

1. **Mehmed Nâzım Paşa:**¹ Son asır nasir ve şairlerinden olan Mehmed Nâzım Paşa 1 Recep 1256 (29 Ağustos 1840) tarihinde Üsküdar'da Selman Ağa

¹ Mehmed Nâzım Paşa'nın hayatı ve eserleri hakkında yararlandığımız temel kaynaklar şunlardır: (Tansel, 1966, s. 155-174; İnal, 1969, s. 1137-1141) Bu kaynaklar dışında konu ile ilgili malumatların yer aldığı diğer bazı kaynaklar için bk. (Avcı, 2015, s. 37-66; Güllüce, 2018; Cunbur, 2006, s. 553).

Mahallesi'nde doğmuştur. Babası, Yağlıkçı Hüseyin Ağa'nın torunlarından Akşehir kaymakamı iken vefat eden Şâkir Efendi'dir.²

İptidaî ve rüşdî mekteplerinin ardından 1863 yılında mülazemetle Deâvî Nezareti Evrak Odası'na giren Nâzım Efendi, 1871'de Adliye İcra Cemiyeti zabıt kâtipliğine, 1877 yılında aynı cemiyetin baş mümeyyiz muavinliğine, 1878'de Vali Ziyâ Paşa'nın talebi üzerine Adana mektupçuluğuna tayin olmuştur. Bu görevinden Vali Ziyâ Paşa'nın vefatı üzerine azledilen Nâzım Paşa, 1881 yılında Konya mektupçuluğuna getirilmiş, ardından Bitlis, Halep, Kastamonu mektupçuluğuna tayin edilmiştir. 1892'de Umûm Muhâcirîn Komisyonu mektupçuluğuna nasbolunan Mehmed Nâzım, bu görevinin ardından 1894 yılında Mersin mutasarrıflığına tayin edilmiştir. 1897'de Kayseri mutasarrıflığı, 1902'de Diyarbakır valiliğini ifa eden bu isim, Diyarbakır valiliğinin ardından 1905 yılında Halep, 1908'de Konya, 1909 yılında ise Sivas valiliğine atanmıştır. 1912'de Selanik valiliğine atanan Mehmed Nâzım, Balkan Savaşları'nda şehrin Yunanlılar tarafından işgali üzerine son vali olarak bu şehirde bulunmuş ardından emekli olmuştur.

Bulunduğu vazifenin kaldırılması, haksız bir tayin üzerine memuriyet yerine gitmemek vb. sebepler ile birçok defa azledilen Nâzım Paşa, bunlarla birlikte 1881'de Dördüncü Rütbe, 1901 yılında Rumeli Beylerbeyliği payesine erişmiştir. Ayrıca Birinci Rütbe Osmanî ve Mecidî nişanlarıyla Fransa'nın Birinci Rütbe Legion d'Honneur, papalığın İkinci Rütbe Pinof nişanlarını almıştır.

17 Aralık 1926 tarihinde oğlu Hikmet Bey'in Kadıköy'deki evinde vefat eden Mehmed Nâzım, Üsküdar'da Karacaahmet Mezarlığı'nda şair Nedîm'in kabri yakınlarında defnedilmiştir.

Mevlevî tarikatına müntesip, güzel ahlak sahibi, cömertliği ve misafirperverliği ile tanınan şair ve nasir Mehmed Nâzım Paşa'nın basılı yedi eseri vardır. Bu eserler neşir tarihlerine göre sırasıyla *Muhâtaba*³, *Ahd-i Şehr-yârî*⁴, *Nizâmü'l-Hâss fi Ehli'l-İhtisâs*⁵, *Kerbelâ*⁶, *İbn Fâriz Tercemesi*⁷, *Esrâr-ı Tevhîd*

² Bu konuda Nâzım Hikmet'in detaylı soyağacını paylaşan Aydın Aydemir ve bazı araştırmacılar tarafından bu ismin babası Çelebi Hikmet Bey gösterilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Aydemir 1970, s. 12-3; Sülker, 1987, s. 14)

³ Baş kısmında Muallim Nâcî'nin takrizinin yer aldığı bu eser, medeniyet meselelerini konu almaktadır. İçerisinde M. Nâzım Paşa'nın Konya Mektupçuluğu sırasında yazdığı birkaç şiirini de ihtiva eden mensur bir eserdir. İlk baskısında yer almayan "Hikmet, Nâzım, Nasihâtname ve Teşrih-i Mâddiyyât" başlıklı manzumeler daha sonra esere ilave olunmuştur. Eser İstanbul Mihran Matbaası (h.1304/m.1886); İstanbul Asır Matbaası (h. 1316/m. 1898) ve İstanbul Selânik Matbaası (h. 1328/m. 1910)'nda farklı tarihlerde basılmıştır.

⁴ Mehmed Nâzım Paşa'nın Konya vilayeti mektupçusu iken kaleme aldığı bu çalışma, Abdülhamid döneminde ilim ve eğitim konularında görülen gelişmeleri ele almaktadır. İstanbul, Matbaa-i Ebu'z-Ziyâ, (h. 1304/m. 1886), 32 sayfa.

⁵ Ahmed er-Rifâî'ye aidiyeti tartışmalı olan bu eser, Mehmed Nâzım Paşa tarafından tercüme edilmiştir. Eserde İlahî emirlere, insanoğlunun şahsî özelliklerine, nefes hâkimiyetine, söz ve ifade

*Tercemesi*⁸ ve *Yek-Âvâz*⁹’dır. Bu eserler dışında Cumhuriyet gazetesinde müellifin ölümü ardından tefrika edilen, *Bir Devrin Tarihi*¹⁰ adıyla yayımlanan eseri ve şairin kendi el yazısı ile şiirlerden müteşekkil olan *Yazma Şiir Mecmuası*¹¹ bulunmaktadır.

2. Mehmed Nâzım Paşa’nın “Kerbelâ” Adlı Eseri

1327/1909 yılında basılan bu çalışma “Kerbelâ” başlığını taşımaktadır. Toplam 23 sayfadan müteşekkil risale, mensur olarak kaleme alınmış ve eserde 3 adet manzumeye yer verilmiştir.

Risale, *Kul lâ es’elukum ‘aleyhi ecren ille’l-meveddete fi’l-kurbâ*¹² ayet-i kerimesi ile başlamaktadır. Bu ayetin iman edenler için bir irfan düsturu niteliğinde olduğunu belirten müellif, susuzluk remzi etrafında mahşer âleminde bahsederek Ehl-i beyt’in acısına ortak olanların “selsebil-i havz-ı gufrân” ile “reyyân” olacağını ifade etmektedir. Ardından Kerbelâ Vak’ası’nın bütün safhalarının Ehl-i beyt’in yüce şanını göstermesi bakımından gayet manidar birer layiha olduğu ve Kerbelâ Vak’ası’nın irfan sahipleri için ibretlerle dolu olduğu belirtilmektedir. Bu bölümün ardından sebep-i telif olarak adlandırılacak kısımda aşağıdaki ibareler yer almaktadır:

kudretine, ilim, irfan, sünnete bağlılık vb. konulara yer verilmiştir. İslam dininin emir ve telkin ettiği insanî ve nehyettiği insanî olmayan esaslara dair hikemî fikirlerin daha ziyade hadislerle tevsik olduğu bu eser, ilave olunan notlar ile daha da önem kazanmıştır. İstanbul Şems Matbaası, (h. 1326-1328/m. 1908-1910).

⁶ Çalışmamızın esas konusunu oluşturan bu eserle ilgili ayrıntılı malumat ileriki bölümlerde yer almaktadır.

⁷ Arap edebiyatının meşhur mutasavvıf şairlerinden İbn Fâriz’in kasidelerinin (kasîde-i yâiyye, kasîde-i mîmiyye veya hamriyye, kasîde-i râiyye) tercüme ve şerhlerini muhtevî bir eserdir. İstanbul, Şems Matbaası, (h. 1330/m.1912), 160 sayfa.

⁸ Murad Buhârî Dergâh-ı Şerîfi post nişini Seyyid Abdül’l-kadir Belhî tarafından Farsça manzum olarak kaleme alınan eserin Türkçe tercümesidir. 235 beyitten müteşekkil olan bu eser, Mehmed Nâzım Paşa tarafından muhtasar kılınmış ve 156 beyitten teşkil etmiştir. Tasavvufî konuları ele alan toplam 28 sayfalık bir eserdir. İstanbul Şems Matbaası (h. 1331/m.1913).

⁹ Tasavvufî-aşkî konuların ele alındığı, aruzun muhtelif kalıpları ve gazel, murabba, mesnevi vb. nazım şekilleri ile tahrir kılınan toplam 28 sayfalık bir eserdir. İstanbul Şems Matbaası, (h. 1333/m.1914).

¹⁰ Bazı önemli şahsiyetlerin resmî ve hususî hayatlarını ihtiva eden bu eser, içerdiği bilgiler ile umumî kaynaklarda yer almayan, bu yönüyle vesika değeri taşıyan bir çalışmadır. Cumhuriyet Gazetesi, Nu. 2770, 21 Kânûnisânî vd.

¹¹ İlim âlemine Fevziye Abdullah Tansel tarafından tanıtılan bu eser, Nâzım Paşa tarafından klâsik biçimde yazılmış çeşitli şekil ve türdeki manzumeleri muhtevî yazma bir mecmuadır (Tansel, 1966, s. 166-74).

¹² Kur’ân-ı Kerîm, Şûrâ Sûresi, 42/23, “*De ki, Ben bundan (yani risâlet ve irşâd hizmetinden) ötürü sizden herhangi bir karşılık beklemiyorum, sizden istediğim tek şey bana yakın olanları sevmenizdir.*”

Okudığım ba'zı mersiyeler, vak'anın cereyân-ı sūrisindeki teessürât ile yazılmış bükâ-yı kulüb mahsülü olup her vechle sezâvâr-ı takdîr ise de; Ehl-i beyt-i mu'azzamın ka'b-ı celiline ve Kerbelâ hâ'ilesinin müstenid olduğu hikmetlerin gavâmız-ı ma'neviyyesine 'â'id daha şânlı zemîn-i ifâde iltizâm olunmak münâsib olacağına kâni'im. Şu muhtasarda bu maksadı ta'kîb itdim ve şân-ı celil-i Ehl-i beyt'e lâyık zemîn ile vak'anın güzerânını ve yine o şân-ı celilin âsâr-ı merâhim-kârisini göstermek istedim.

Ehl-i beyt'in yüceliğine ve Kerbelâ faciasının dayandığı manevî sırlara/hikmetlere uygun bir zeminin teşekkül etmediğini, bu maksada binaen vak'anın güzerânını Ehl-i beyt'in şanına layık bir zemin ile anlatmak istediğini belirten müellif, böylelikle eserin yorumlanmasındaki bakış açısını vesikalandırmaktadır.

Bu vesika üzerine hadiseyi meydana getiren sebepleri ihmal etmeden iki tarafın maksat ve fikirlerini ortaya koyan Nâzım Paşa, hemen hemen her paragrafı "bir taraf" "diğer taraf" ifadesiyle başlatmakta müşahitler ağzından çeşitli nakiller ile vak'anın sebepleri ve husule getirdiği teessüratı nakletmektedir. Bu tertibat içerisinde Kerbelâ hadisesinin yorumlanışı aşağıdaki şekilde yer almaktadır:

Güyâ ki nūr u zulmet 'uyun-ı 'ibrete ezdâdın mâhiyyet-i fitriyyelerini 'ayânen göstermek için iki cânibde ibrâz-ı vücūd iderek biri çeşm-i kâ'inâtı işrâk iden leme'ât-ı âfitâb-süziyla rûşenâ-bahş-ı müfârik-ı kemâl, diğeri tîregi-i leyl-i muzlime benzeyen çehre-i muzlimânesiyle kulüb-i ehl-i dalâle misâl olmuş.

[Sanki nur ile zulmet birer misal olarak iki canipte belirir, ibretli gözlere birbirine zıt olanların fitrî mahiyetlerini açıkça gösterir. Bir tarafta kâinatı ışıklandırır yakıcı güneşin parıltılarıyla aydınlık husule gelirken diğerk tarafta uğursuz geceye benzeyen karanlık çehreler dalalet ehline misal olur.]

Bir buk'aya 'âlem-i lâhûtudan lem'a lem'a nūr yagar, bir kıt'aya evc-i zulmetden pâre pâre seng-i la'net düşerdi. Bir tarafta ferîştegân-ı 'illiyin kü'üs-ı şarâb-ı tahûr ile irvâ-yı teşnegân hidmetiyle mübahî olur, bir tarafta şeyâtin-i mel'ânet karîn-i hamîm-i âteşin ile butûn-ı gâfilini toldururdu.

[Bir kıtaya ilahî âlemden parlak parlak nurlar yağarken bir kıtaya zulmetin doruğundan parça parça lanet taşları düşer. Bir tarafta melekler temiz şarap kadehleriyle susamışların hizmetiyle mübahî olurken diğerk tarafta alçak şeytanlar ateş ile gafillerin karınları doldurulur.]

Bir tarafta cemâl-i lâhûtîleri hîre-bahş-ı çeşm-i hürşid olan hür u gılmân. Bir tarafta çehre-i cehennem-nümünları dehşet-bahşende-i kulüb-ı münâfıkân olan zebâniyân, her iki tarafın âhirete müte'allık hidmetlerini ifâ için saf saf turmuşlardı.

[Bir tarafta ilahî çehreleri/parıltıları ile güneşin gözünü kamaştıran huri ve gilman bir tarafta cehennemi andıran çehreleri ile münafıkların kalplerine dehşet

veren zebaniler iki tarafın ahiretle alakalı hizmetlerini yerine getirmek için saf saf durur.]

Bir tarafta her dürlü tarâvet ü letâfetiyle kulüb-ı mücâhidine bahş-ı inşirâh iden âsâr-ı rebî'in ezhâr-ı mutarrâsı görilince, riyâz-ı cennetden bir kıt'anın yeryüzüne indiği zann olunur. Bir tarafta zulmet ü dehşeti, vehâmet-i âkîbeti ihtâr iden ra'd u berkin 'aks-endâz-ı tilâl u cibâl olan şemâtet-i mehûfânesine kulak virince dâr-ı cahîmden bir pârçanın rûy-ı zemîne çıkmış oldığına ihtimâl virilirdi.

[Bir tarafta her türlü tazelik ve güzelliğiyle mücahitlerin kalplerine ferahlık veren bahar mevsiminin eseri olan taze çiçekler görülünce cennet bahçesinden bir bölümün yeryüzüne indiği zannolunur bir tarafta zulmet ve dehşete, neticenin vahametini hatırlatan gök gürültüsüne ve şimşegın dağlara ve tepelere yansıyan korkunç gürültüsüne kulak verince cehennemden bir parçanın yeryüzüne çıktığına ihtimal verilir.]

Bir tarafın âsumân-ı 'irfânında ecrâm-ı sâbite-i eflâk gibi her biri birer 'âlem-i kemâl olan mücâhidîn-i kirâm, şems-i tâbân-ı siyâdetden iktibâs-ı envâr-ı feyz iderek pâ-ber-câ-yı sebât u metânet. Bir tarafın ufk-ı hirmânında şihâb-ı sâkıb gibi hazîz-i mezellete nüzûl fitratında olan bâgiyân, ma'neviyâtın her nev' âsâr-ı 'âliyesini nisyân iderek magbûn-ı âlâyiş-i kesret olmuşidi.

[Bir tarafın irfan semasında yıldızlar gibi her biri birer kemal âlemi olan soylu kimseler/mücahitler seyitliğin parlak güneşinden feyiz nurunu iktibas ederek sebat ve metanet üzere dururken bir tarafta ümitsizlik ufkunda ateş parçası gibi alçaklığın en alt tabakasına girme fitratında olan asi serkeşler maneviyatın her türlü eserlerini unutarak kesretin debdebesine kanar.]

Bir tarafa toğrı medd idilen rişte-i dürbîn-nazar, nûrânî cebheler, lâhûtî câmeler, mü-tirâşide tığlarla rahş-ı berrâk-ı şitâbe-süvâr olmuş ve fermân-ı cihân-mutâ'a hasr-ı nazar itmiş bî-'add ü şumâr cünüd-ı kudrete müsâdif olur. O bir tarafa açılan revzene-i çeşm-i bî-fer, lehce-i münâfikâna kasâvet-âver bir gürüh-ı zulm-pervere atmak üzere elleri seng-i tahmîk ü la'netle memlû süri süri şeyâtîn-i bed-rû görürdi.

[Bir tarafa uzatılan nazar; nuranî cepheler, ilahî elbiseler, keskin kılıçlar, parlak atlarla cihanın emrine boyun eğdiği fermana bakan sayısız kudret ordusuna rastlarken öbür tarafa açılan karanlık pencerede, kasvet getiren zalim bir güruha atmak üzere elleri lanet ve ahmaklık taşlarıyla dolu sürü sürü kötü yüzlü şeytanlar görülür.]

Eser bu şekilde “bir taraf” ve “diğer taraf” ifadeleriyle sürekli bir mukayese zemininde Kerbelâ Vak'ası'na yönelik tarafların farklı yansımaları ile akis bulur. İlerleyen kısımlarda tazelik yayan ilahî gül bahçesinin en göz alıcı ağacının yüce bir dalı üzerinde ağzını açan mana bülbülü tarafından aşağıdaki dörtlük söylenir.

*Ni'me'l-emîr-i sıbt-ı girân-kadr-ı Mustafâ
Ni'me'l-emîr-i merdümek-i 'ayn-ı Murtazâ
Ni'me'l-emîr-i rüşen-i çeşm-i Fâtıma
Ni'me'l-emîr-i şâh-ı şehidân-ı Kerbelâ*

Her satırı "Ni'me'l-emîr" şeklinde başlayan manzumede Hz. Hüseyin; Hz. Muhammed'in çok değerli torunu, Hz. Ali'nin göz bebeği, Hz. Fatıma'nın gözünün aydınlığı ve Kerbelâ şehitlerinin şahı olarak tanımlanır. Eserin önceki bölümlerinde genel olarak iman ehlinin anlatılmasına karşılık burada özel olarak Hz. Hüseyin'in methine yer verilir. Hemen akabinde ise zulmet çölüne yayılan şimşekle karışık bir bulut parçası içerisinde görülen korku verici bir şahıs elindeki kıvılcımı hareket ettirerek aşağıdaki manzumeyi dile getirir. "Bi'se'l-şerîr" ile başlayan bu dörtlükte önceki kısımlarda yer alan dalalet ehli özelleştirilerek Hz. Hüseyin'i şehit edenler anlatılır. Hz. Hüseyin'i şehit edenler, ev bark yıkan topluluk, melunluğun sığınağı olan kabile, Hz. Fatıma'nın evladının düşmanı, günahkâr ve yüzü kara ordu olarak nitelenir.

*Bi'se'l-şerîr-i şirzime-i hânumân-tebâh
Bi'se'l-şerîr-i kâfile-i mel'ânet-penâh
Bi'se'l-şerîr-i düşmen-i evlâd-ı Fâtıma
Bi'se'l-şerîr-i ceş-i günahkâr u rû-siyâh*

Manzumeden sonra ruhanî ve nuranî belagatli bir hatibin gafillerin kalplerine dehşet veren sedası işitilir. "Bu saygıdeğer mübarek seyit, peygamberlerin yüce imamının torunu, Hz. Ali'nin asil oğlu değil mi? Bu kınından sıyrılmış Allah'ın kılıcı, Peygamberin kucığında okşadığı, Hz. Fatıma'nın ciğerparesi Hüseyin İbn Ali değil mi? Bu irfan pınarının kaynağı, Müslümanların önderi, âhir zaman peygamberinin gözünün nuru değil mi? İslam'ın imamlığının sırası, soy silsilesine göre o saygıdeğer seyide ulaşmadı mı? Manevî yetkilerin idaresi, hakkı olan yolla onun haşmetli eline verilmedi mi?"

Bu seyyid-i sa'îd-i muhterem sıbt-ı celîl-i imâm-ı enbiyâ necl-i necîb-i 'Aliyyü'l-Murtazâ değil mi? Bu seyyid-illah-ı meslûl, nevâhte-i âgûş-ı rûsûl, ciğer-pâre-i cenâb-ı Betûl Hüseyin ibn 'Alî değil mi? Bu ser-çeşme-i selsebil-i 'irfân, imâm-ı bi'l-hakk-ı İslâmiyân, nûr-ı dîde-i Peygamber-i âhirü'z-zamân değil mi? Nevbet-i imâmet-i İslâmiye silsile-i neseble o seyyid-i muhtereme yetmedi mi? Zimâm-ı tasarrufât-ı ma'nevîyye, tarîka-i istihkâk ile anın yed-i hâşimânesine virilmedi mi?

Diğer tarafta azap çekenler yer alır. Günahkârlara, isyankârlara "Ey asiler topluluğu" şeklinde hitap edilir. Dünyanın bir günlük lezzetinin onların edep ve iman perdelerini yırtacak kadar cesur ve hayâsız kıldığı; makam sevgisinin, ihtişam ve tantanaya olan meyillerinin, intikam hırsının ibret gözlerine körlük örtüsü çektiği; adaletin çok parlak nuruna, kudretin yemin eliyle sağlamaştırılan hak ve hakikatin keskin kılıcına gözlerini kapattıkları beyan olunur.

“Ey fie-i bâgiye” lezzet-i yek-rûze-i dünyâ sizi hetk-i perde-i edeb ü îmân idecek kadar cesûr ve bî-hayâ itdi! (Hubb-ı câh) (meyl-i tantana vü ihtîşâm) (hırs-ı intikâm) seygi’eleri ‘uyûn-ı intibâhınıza gışâ-yı ‘amâ çekdi! Nûr-ı nevvâr-ı ‘adâletden, yed-i yemîn-i kudretle mü’eyyed olan seyf-i sârim-i hakk u hakikatden te’âmî idiyorsunuz!

Yüceliğini kalben tasdik ve itiraf ettikleri hakka hücum ile muasırlarının ayıplamasından, gelecek nesillerin lanetlemesinden ne suretle kaçabilecekleri vurgulanır. Zira yenmek istedikleri hak, gasp etmek istedikleri hak, nifak örtüsüyle örtmek istedikleri yine haktır. Doğruluğun kâinatı aydınlatan nurlu parıltılarını ve o parıltıların cihanı aydınlatan nurlu kaynağındaki yüce tabiatlarda merhamet eserlerini görmeyen ve anlamayan bu tabaka, hakkı batıl edebilmek için beşeriyetin hiçbir kuvvete sahip olmadığını anlamazlar. Hakkın her zaman hak, daima hak olduğunu bilmezler. Hakkın temiz tarafını gördükçe hakka teslim olur ve hakkın yüce vasıflarını dinledikçe üstünlüğünü itirafa mecbur kalırlar.

‘Ulviyetini kalben tasdik ü i’tirâf itdiğiniz hakka hücum ile mu’âsirinin teşnî’inden ahlâfın tel’ininden korkmuyorsunuz! Bilmiyorsunuz ki mağlûb itmek istediğiniz hakk, gasb itmek istediğiniz hakk, sût-re-i nifâk ile örtmek istediğiniz yine haktır. Hakkâniyetin kâ’inâtı işrâk iden leme’ât-ı münevveresini ve o lem’aların cihân-efrûz olan maşrik-ı münevverlerine mahsûs seciyyât-ı ‘âliyedeki âsâr-ı merhamet-kârâneyi görmüyorsunuz anlamıyorsunuz! Hakkı bâtil edebilmek için beşeriyetin hiçbir kuvvete sâhib olmadığını hakkın her zamân hakk dâ’imâ hakk olduğunu bilmiyorsunuz! Cebhe-i pâk-i hakkı gördükçe teslim-i hakka hakkın evsâf-ı ‘âliyesini dinledikçe i’tirâf-ı rüchâna mecbûr oluyorsunuz.

Bu güruh, ihtîşâm arzusu duyularına yayılınca ahiret sorgusunu, mahşerdeki rezaleti anlamazlıktan ve bilmezlikten gelir. Ancak haşmetli ulu hanedandaki yücelik ve azameti, o kutsal sığınığın ezelden ebede tek sığınak olmasındaki hakikati kalpleri itiraf eder. Fiillerinin adalete, hakka ve insafa uygun, taleplerinin soylarının şeref ve kıymetiyle münasip olmadığını pekâlâ bildikleri hâlde, asice düşmanlıklara cüret ettiklerinden dolayı kıyamet gününe kadar lanete uğrayacaklarını düşünmezler. Soyları ile istekleri arasındaki farka dikkatlice bakmalıdırlar. İkbâl ve ihtîşama kanmış olarak ahireti unutmakta; mahşeri, büyük mahkemeyi, mutlak hâkimi, yaratıcının adaletini yok saymaktadırlar. Kalplerinin baskısına, doğru yolda olanların hatırlatmalarına ve uyarmalarına kulak asmayan bu güruha emeklerinin sonucunun pişmanlık, rezalet olacağını söyleyenlerin, hakkı açıklayanların başları kesilmiştir. Hükûmet neşesiyle sarhoş olarak insanlığı utandıracak kötülükler, melekleri lanet ettirecek ihanetler gerçekleşmiştir. Tüm bunlara rağmen nasıl olur da hâlâ soylu bir hanedanın makamını talep edebilirler.

Ârzû-yı ihtîşâm, havâssımıza istilâ idince su’âl-i âhiretten mahşerdeki rezâletten tecâhül ü tegâfûl idiyorsunuz! Hânedân-ı ‘azîm-i hâşimânedeki celâlet ü ‘azameti o melâz-ı mukaddesin mine’l-ezel ile’l-ebed ilticâgâh-ı münferid olmasındaki hakikati kalbleriniz i’tirâf idiyor efâlinizin ‘adl ü hakka şîme-i insâfa muvâfık,

talebinizin kadr u şeref-i nesebinizle mütenâsib olmadığını pek a'lâ bildiginiz hâlde, muhâsamât-ı bâgiyâneye cür'et itdiğinizden tolayı ilâ-yevmi'l-kıyâme mazhar-ı nefrîn olacağınızı düşünmüyorsunuz. Nesebiniz ile talebiniz beynindeki farkı nazar-ı im'âna almıyorsunuz. İkbâl ü ihtîşâma magbûn olarak âhireti unuttunuz, mahşeri, mahkeme-i kübrâyı, hâkim-i mutlakı, 'adâlet-i hâlıkî hâtıra getirmediğiniz. Kalbinizin tazyikâtına ehl-i hakkın ihtârât u irşâdâtına kulak asmadınız. Ta'kîb-i hakk yolındaki mesâ'inizin neticesi nedâmet, rezâlet olacağını söyleyen ve dünyâyı ditretmiş olan zulmünüzden korkmayarak hakkı beyân idenlerin başlarını kesdiniz. Neşve-i hükûmetle ser-mest olarak beşeriyyeti hacil edecek şenâ'atlar, melekleri la'net itdirecek ihânetler yaptınız... Söyleyiniz! Haseb ve nesebce sibteyn-i mu'azzamînden efdal beşer var mı? Sizin nesebiniz mel'un iken onların makâmını ne yüzle talep idiyorsunuz?

Bir gün gelip de arş sahası üzerine yüce divan kurulup cümle yaratılanlar şevk ile pyan olup ehl-i iman kendilerine mahsus meskene çekildiğinde bir gaybî ses tazim ile yüce unvanlı sınıfın teşrif ettiğini ilan ettiğinde ne cevap verecekler? Zira burada kalbin sırları bilinir, vicdanın gizledikleri görülür, kötü ve güzel ayrılır, sır saklanmaz, yalan söylenmez, kaçacak, saklanacak yer, yardım istenecek kimse bulunmaz. Herkes, hayatı müddetindeki fiillerinin kaydını hafızasının defterine uygun bulur. Unuttuklarını hatırlar. Fiillerin hayırlısı ve şerlisi adalet tartısına girer, feryatlar, yakarışlar dinlenmez.

Bir gün gelüp de:

*Kurulup sâha-i 'arş üzere bir 'âlî dîvân
Oldılar şevk ile bi'l-cümle halâ'ik püyân
Çekilüp mesken-i mahsûsına ehl-i imân
Zümre zümre yürüdi müntesibin-i 'irfân
İtdi ta'zîm ile bir hâtif-i gaybî i'lân
Didi teşrif ediyor hizb-i celilü'l-'unvân
Edeb hürmet ile oldı halâ'ik nigerân
Geldiler haşmet ü dârât ile âl-i zîşân*

Neşidesinin tavsîf itmek istediği dîvân-ı Sübhânî'ye çıkarılarak ma'rûz-ı su'âl olursanız ne cevâb vireceksiniz? Bilmiş olunuz ki orada esrâr-ı kalbiyye bilinir mestürât-ı vicdâniye görülür, akbah u ahsen ayrılır, sır saklanmaz, yalan söylenmez, kaçacak saklanacak yer, isti'âne idecek beşer bulunmaz. Herkes müddet-i hayatındaki ef'âlinin aradaki kaydını hâfızasının defterine muvâfık bulur. Nisyân itdiklerini der-hâtır ider. Hayr u şer-i ef'âl mîzân-ı 'adâlete girer feryâdlar tazarru'lar dinlenilmez. Gayr-ı kâbil-i mukâvemet bir kuvvet herkesi makâmına çeker siz ne yapacaksınız

Böylesi bir durumla karşı karşıya kalan asiler, tek sığınak olan kâinatın yüce evine sığınarak: "Biz insanlığı ayaklar altına aldık, din ve imanı zarara uğrattık; vicdanımız maneviyatınızın yüce seviyesini, kalbimiz gösterişli yüce kadrinizi doğruladığı hâlde edepsiz hareketlere cesaret ettik; affa ve

merhamete muhtacız; biz soyumuzu ve şerefimizi Allah tarafından sağlamaştırılmış gösterişli azametinize karşılık görecektedir kadar gafil ve cahil değildik; başımızdan büyük işlere yenilerek taşkınlık kılıcını çektik; kararmış kalplerimizle adaletinizin huzurunun sonucunda başımız eğik utanç ve pişmanlık içinde olacağımızı bilirdik, yazıklar olsun ki dünyanın debdebesine olan meyil bizi bu belaya düşürdü; suçluları terbiye eden yüce şanınıza sığıyoruz, bizi mahşer ehline rezil etmeyiniz; yüce unvanlı hanedanınızın her yeri kaplayan merhametine sığınan kâinat dolusu insan, asileri bağışlayan şefaatinizle affa ve bağışlanmaya mazhar olarak cemaatine ve ailelerine kavuşuyorlar, günahkârların tek sığınağı olan yüce kapınıza tevazu alını sürenler mahrum bırakılmıyor, ümitsiz dönmüyor, biz de utanma ve pişmanlığın çokluğuyla o makama sığındık; gerçi küstahlığımız affa layık olmayacak kadar büyüktür ama yüce merhametiniz ise her şeyden büyük ve o büyüklük karşısında her şey küçüktür” der.

İlticâgâh-ı münferid olan beyt-i mu‘allâ-yı kâ‘inât-ı ihtîşâma dehâlet idecek: Biz insânlığı pâ-y-mâl, dîn ü imânı rahnedâr itdik vicdânımız, ka‘b-ı celîl-i ma‘nevînizi, kalbimiz, kadr-ı refî‘-i hâşimânenizi musaddık olduğı hâlde harekât-ı bî-edebâneye mütecâsir olduk muhtâc-ı ‘afv u merhametiz diyeceksiniz. Biz neseb ü şerefimizi min ‘indillâh mü‘eyyed olan ‘azamet-i hâşimânenize mukâbil görecektedir kadar gâfil ü câhil degildik; başımızdan büyük emellere maglûb olarak sell-i seyf-i tугyân itdik. Kararmış kalblerimizle ‘âkıbet-i huzûr-ı ‘âdilânenizde ser-be-ceyb hacâlet ü nedâmet olacağımızı bilirdik hayf ki meyl-i debdebe-i dünyâ bizi bu belâyâ düşürdi. Şân-ı celîl-i mücrim-perverânenize dehâlet idiyoruz bizi ehl-i mahşere rezil itmeyiniz. Hânedân-ı celîlî‘l-unvânınızın merâhim-i şâmîlesine ilticâ iden kâ‘inât tolusu insânlar, şefâ‘at-i ‘âsî-nevâzânenizle mazhar-ı ‘afv u gufrân olarak ehl ü ‘iyâllerine mülâkî oluyorlar. Yegâne penâh-ı mücrimîn olan sūd-de-i ‘ulyânıza ferş-i cebîn-i zarâ‘at idenler mahrûm bırakılmıyor, me‘yûs dönmüyor. Biz de fart-ı hicâb u nedâmetle o bârgâha ilticâ itdik. Vâkı‘an küstahlığımız şâyân-ı ‘afv olmayacak kadar büyükdür. Merhamet-i hâşimâneniz ise her şeyden büyük ve o büyüklük karşısında her şey küçükdür.

Bu zümrenin ağzından nedamet cümleleri dökülmeye devam eder. “Allah korkusu, peygamberin hürmeti bizim gözümüzü açmadı; ev bark yakan isteğimizin mağlubu olduğumuz hükûmet işlerinde rahatın lezzetini görmedik; vakitlerimiz çeşitli kalbî elemeler, türlü türlü feci olaylar ile geçti; yüzümüze karşı bin türlü lanet olundu, hakkı söyleyen ümmetin büyüklerinin başına bela olduk, kimini zulüm ile şehit kimini çeşitli hakaretlerle salahımızdan ümitsiz kıldık; fiillerimizin İslamiyet’i kederlendirecek kadar melunca olduğunu hatırladıkça kalplerimiz parça parça oluyor; hükûmet lezzeti, debdebe ve ihtîşâm, hislerimizi coşturdukça gurur ve neşenin etkileri bize her şeyi unutturdu. Bu neşenin çok üzücü sersemliği olduğunu, kandığımız dünyanın bir günlük saadetinin gayet vahim bir sonucu olacağını

bilirdik, yazıklar olsun ki mutluluk ve zevkin neşesinin sarhoşluğuyla hepsini unuttuk; haşmetli merhametinizin yüceliği, yiğitçe kâinatı kaplayan kereminiz, bizim gibi hayâsız bir sürü asiye elbette affedecek; sığınılacak, emin olunacak yerinde bize de bir yer verilecektir.”

Haşyetu'llâh, hürmet-i Resûlu'llâh, bizi ikâz itmedi. Maglûb-ı hevâ-yı hânümân-sûzı olduğumuz emr-i hükümetde lezzet-i râhat görmedik, evkâtımız envâ' âlâm-ı kalbiyye, dürlü dürlü vakâyi'-i faci'a ile mürûr itdi. Yüzümüze karşı bin dürlü la'netler olındı hakkı söyleyen e'âzım-ı ümmetin başlarına belâ olduk. Kimini zulm ile şehid kimini envâ' hakâretle salâhımızdan nevmid itdik. Efâlimizin, İslâmiyet'i dâgdâr idecek kadar mel'ünâne olduğunı tahattur itdikce kalblerimiz pârça pârça oluyor. Lezzet-i hükümet debdebe ve ihtişâm, müheyyic-i hissiyât oldukca, te'essür-i gurûr u inbisât bize her şeyi unutturdu. Bu neşvenin pek elim humârı olduğunı magbûn olduğumuz devlet-i yek-rûze-i dünyânın gâyet vahim bir 'âkıbeti olacağını bilirdik. Hayf ki ser-germ-i neşve-i zevk ü şâdi olarak hepsini nisyân itdik. 'Ulüvv-i merhamet-i hâşimâne, kerem-i kâ'inât-şümûl-i Haydarâne, bizim gibi bi-hayâ bir süri bāğiye elbette 'afv idecek "Ve inneke le'alâ hulukin 'azim"¹³ dârü'l-emânında bize de bir yer virilecektir diyeceksiniz.

Ancak onların bu yakarışına karşılık mahşer ehli tek ses olarak: “Ey her şeye gücü yeten intikam sahibi! Peygamberin ulu evladına eziyet etme cahilce zannıyla çeşitli rezillikler yapan şu asilerin ızdırıp verici ve şiddetli bir azap ile cezalandırılmalarını yüce makamdan istirham ederiz; bunlar bir sürü asidir, bütün Müslümanların sığınağı olan peygamberin ailesinin farz kılınan hürmetini unuttular ve başlarına geleceği bildikleri hâlde iman binasını yıktılar; milyarlarca ümmeti kan ağlattılar; merhamete layık değildirlir.” şeklinde cevap verir.

Ehl-i mahşer yek-âvâz olarak: Ey müntakim-i kâdir, Resûl-i kerîmin evlâd-ı 'izâmına ezâ itmek zu'm-ı câhilânesiyle mürtekeb-i envâ'-ı fezzâiyh olan şu bāğilerin 'azâb-ı elim ü şedid ile mücâzât idilmelerini Bārgâh-ı kibriyâ penâhından istirhâm ideriz. Bunlar bir süri bāğidir. Dârü'l-emân-ı kâffe-i İslâmiyân olan âl-i Nebî'nin hürmet-i mefrûzasını nisyân ve başlarına geleceğini bildikleri hâlde hedm-i bünyân-ı imân itdiler. Milyarlarla ümmeti dil-hün itdiler. Lâyık-ı merhamet degildirler diyecekler.

Akabinde cehennemın kabul etmekten kaçınacağı; onların vücuduyla teması kabul etmeyen zincirlerin, prangaların ve boyunlarında durmaktan çekinen ateşli gerdanlıkların düşeceği; azap kamçısıyla etraflarını kuşatan zebanilerin onlarla yüzleşmekten, hesap kâtiplerinin ise hesaplaşmaktan sakınacağı; mahşer ehlini hayatın tatlı suyuna doyuran cennet nehirlerinin onlar için azabın zehirli suyu olacağı; cennetin meleklerinin ve yüce arşın meleklerinin lanet ve beddua sesiyle mahşeri dolduracağı ve onların da kıyameti gösteren bu gürültü içinde şaşkın ve

¹³ Kur'an-ı Kerim, Fetih Sûresi, 68/4, “(Ey Resulüm!) Gerçekten Sen pek büyük bir ahlâk üzerindesin.”

perişan duracakları; vücutlarını melamet taşları yaraladıkça, ayıplama ve lanet şimşegi taş saçtıkça, karşılarında parlayan adalet oklarının keskin ışınları kalplerini parçaladıkça, arkalarında azap melekleri vazifelerini yerine getirdikçe sürekli bağıracakları, sürekli feryat edecekleri belirtilir.

Cehennem temessül ve tekellüm iderek sizi kabûlden ibâ idecek vücûdunuzla temâsı kabûl itmeyen selâsil ü aglâl ve gerdenezinde turmakdan imtinâ' iden tavk-ı âteşin düşecek. Tâziyâne-i 'azâb ile etrâfınızı ihâta iden zebâniyân, muvâcehenizden, ketebe-i hesâb, muhâsebenizden, ictinâb eyleyecek. Ehl-i mahşeri gark-âb-ı zülâl-i hayât iden enhâr-ı cinân size zehr-âb-ı 'azâb olacak. Melâ'ike-i 'illiyîn, sürûşân-ı 'arş-ı berîn, gulgule-i la'n ü nefrîn ile fezâ-yı mahşeri tolduracak. Siz bu hâyhüy-ı kıyâmet-nümâ içinde hayrân u ser-gerdân turacaksınız. Vücûdınızı seng-i melâmet cerîhadâr itdikce, berk-i teşnî' ü la'net âteş-feşân oldukca, muvâcehenizde leme'ân iden tîr-i 'adâletin şu'â'-ı ser-tîzi kalbinizi pârçaladıkca, zahrinizde melâ'ike-i 'azâb ifâ-yı vazîfe itdikce, muttasıl bağırarak, muttasıl feryâd ideceksiniz.

Bu sırada gür sesli belagatli bir hatip onlara: Siz asiler bu zamanın geleceğini düşünmediniz, insanlığı utandıran isyankâr fiillerinizin birer birer ortaya çıkacağını, saklamanın, gizlemenin mümkün olamayacağını tefekkür etmediniz. Akıbetin vahametini, mahşer gününü, azabın dehşetini aklınıza getirmediğiniz. Şimdi burada hilelerin, alçaklık ve melanetin, silahların, askerinin faydası yoktur, şimdi burada kudret-i saltanat Âl-i beyt'indir. Bu kadar feryatlar ettiniz faydası oldu mu? Mahşer ehlinden size bir acıyan bulundu mu? Hani büyükleriniz, ileri gelenleriniz, hani sizi bu taşkınlığa sevk eden dostlarınız, hani saltanatı ayırmakla akçalarla bohçalarla taltif olunan varlıklarınız. Onlar da sizin gibi iltifattan mahrum, onlar da sizin gibi merhamete muhtaç. Cehennem ateşi vücudunuza temastan çekiniyor. Mahşer ehli yüzleşmeyi, yüz yüze gelmeyi kabul etmiyor, kazanın hâkimi sizi nerede ikame etsin? Size mahşerde yer yoktur. Ey hayâsız isyankârlar ne kadar lanetli olduğunuzu anladınız mı? Merhameti kâinatı kuşatan kerim kişiye ilticadan başka bir kurtuluşunuzun olmadığını anladınız ya haydi zelil bir şekilde, muhtaç bir şekilde Ehl-i beyt'in affına ve merhametine sığının, alçaklığınızı itiraf edin ve şefaata isteyin hitabı duyulur. Bundan cesaret alan günahkârların secdeye kapanarak yalvaracakları anlatılır.

Gür sesli bir hatîb-i belîğ: Siz bâgîler bu zamânın geleceğini düşünmediniz, insâniyeti şermende iden ef'âl-i bâgîyânenizin birer birer inkişâf ideceğini saklamak, gizlemek mümkün olamayacağını tefekkür etmediniz. Vehâmet-i 'akîbeti yevm-i mahşeri hevl-i 'azâbı hâtırınıza getirmediğiniz. Şimdi burada hilelerin, mel'ânetlerin, silâhların, 'askerlerin fâ'idesi yoktur, şimdi burada kudret-i saltanat-ı hüküm ü hükümet âl-i beyt-i Nebî'dedir. Bu kadar feryâdlar ittiniz fâ'idesi oldu mu? Ehl-i mahşerden size bir acıyan bulundu mu? Hani âbâ vü ecdâdımız, hani akrabamız ehîbbâımız, hani sizi bu tuğyâna sevk iden musâhibleriniz, hani tefrîk-i hükümetle, akçalarla, bohçalarla taltif ü tatbîb

olunan mezâhirleriniz? Onlar da sizin gibi mahrûm-ı iltifât, onlar da sizin gibi muhtâc-ı merhamet, âteş-i cehennem vücûdınıza temâsdan imtinâ' ediyor. Ehl-i mahşer muvâcehenizi kabûl itmiyor, hâkim-i kazâ sizi nerede ikâme itsün? Size mahşerde yer yokdur. Ey bî-hayâ bâgîler ne kadar mel'un olduğınızı anladınız mı merâhim-i kâ'inât-şümûl-i benî kerîme ilticâdan başka çâre-i felâh olmadığını anladınız ya? Haydi zelilâne müftekirâne 'afv u merhamet-i Ehl-i beyt-i benî 'azîme dehâlet idiniz, i'tirâf-ı mel'anet, istid'â-yı şefâ'at eyleyiniz hitâbıyla mücrimîne bahş-ı cesâret itmesi üzerine 'umûmen secdeye kapanarak feryâd u tazarru' idecekler.

Bu ifadelerle metin sona yaklaşır ve böylelikle oluşturulan kıyamet sahnesi de son bulmaya başlar. Birdenbire yüce arş titreyerek ulvî toplulukta dehşet verici bir sarsılma, yüce âlemde korkunç bir ses, milyonlarca gök gürültüsü ve şimşegın dehşetli gürültüsünden meydana gelen korku uyandıran bir gürültü oluşur. Ardından mahşer ehli secdeye kapanır. Derin müthiş bir sessizlik, uzayıp giden heyecanlı bir bekleyişten sonra tam ortasında pek yüce kalemlle "(Ey Muhammed!) Seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik." ayet-i kerimesi yazılı olan cihanı aydınlatan bir levhanın açığa çıkarak rahmet yağmurunun ineceği ve zayıf bir parıltısına, fezadaki güneş ışıklarının tamamının karşılık gelemeyeceği, bir nurun kâinatı ışıklandırarak "Sen afv yolunu tut, iyiliği emret, cahillerden yüz çevir." ayetinin duyulacağı söylenir.

Sonuç

Kerbelâ hadisesi zamanla mazmuna dönüşerek İslamî edebiyatın ortak konusu hâline gelmiştir. Belirli bir tema etrafında şekillenen eserler, vak'aya sebep olanların telini merkezinde tahrir kılınmıştır. Oluşturulan matem atmosferi içerisinde Hz. Hüseyin ve Ehl-i beyt övgüsü, menkıbevi bir üslup etrafında şekillenmiş, cereyan eden hadiseler çeşitli nakillerle örülmüştür.

Hz. Hüseyin ve Ehl-i beyt sevgisini kalplere ikame etmek amacıyla yazılan eserlerde oluşan yasa; kozmik unsurlar, yeryüzü, ins u cin, bitki ve hayvanlar iştirak etmiş, bu atmosferde Hz. Hüseyin, soyunun yüceliği ve şahsi özellikleri etrafında kaleme alınmıştır. Bu tema etrafında genel olarak ele alınan hadiseler Mehmed Nâzım Paşa'nın *Kerbelâ* adlı risalesinde ayrı bir zemine taşınmıştır.

Eseri diğer Kerbelâ çalışmalarından farklı kılan yönleri mukaddime bölümünde izah eden müellif, hadisenin tesiriyle yazılan eserlerden ayrı bir muhteva zemininde çalışmasını meydana getirmiştir. Kerbelâ Vak'ası'nı meydana getiren sebepler ile iki tarafın maksat ve fikirlerini belirgin kılan Nazım Paşa, hemen hemen her paragrafı fikir teatisi şeklinde takdim etmiştir. "Bir taraf", "diğer taraf" şeklinde belirginleşen bu ibareler, yer yer bir hatip ağzından yer yer cehennem, ehl-i mahşer gibi birtakım kişileştirmeler doğrultusunda bu unsurların hitabetleriyle ve vak'anın teessüratının müşahitler ağzından nakliyle ifade bulmuştur.

Sanatkârane bir özellik arz eden eserde Arapça, Farsça kullanılan çok sayıda terkip, belagatin bir unsuru olan nutuk ve hitabetler dil ve üslup özellikleri bakımından ön plana çıkmıştır. Bağlama bağlı kalınarak oluşturulan hitabetler ile secili bir şekilde kaleme alınan eser, olayın akışına uygun ve kişi seçimlerine göre şekillenen birbirinden farklı sıfatlarla tavsif edilmiştir. Ehl-i beyt'in aktarıldığı kısımlarda oluşturulan uzun tamlamalar ve övgü cümlelerine karşı tenkit ve kusurlarla tezyif edilen bölümlerde görülen en kabih sıfatlar, olayın akışına uygun sürekli farklılaşan bir üslubu doğurmuştur.

Tahkiyeli bir tarzda Kerbelâ Vak'ası'nı birbirinden farklı vecheleri ile yansıtan eserde, müellifin olayları gelecek zamana taşıyarak oluşturduğu anlatım ise kronolojinin ötesinde ifade bulmuştur. Tüm bu yönleriyle -muhteva, kullanılan üslup, diğer eserlerde görülmeyen anlatım tekniği- eser, türün diğer örneklerinden ayrılan bir zemin teşkil etmiş, bu zemin üzerinde hadisetin tecessüm eden hikmetleri ayrıca mahşere taalluk eden düzlemi yansıtılmıştır.

Muqaddime

*Kul lâ es'elukum 'aleyhi ecren ille'l-meveddete fî'l-kurbâ*¹⁴ nazm-ı celili ehl-i imân için ne mu'azzam düstür-ı 'irfândır. Münferid dârül-emân-ı ümmet olan südde-i Nebî-i kâ'inât-ı ihtişâma intisâb Ehl-i beyt-i mu'azzama mütehâlikâne 'ışk u maḥabbetle ve o ilticâgâh-ı muqaddese dehâletle ḥuşul-pezîr olur. Nîk ü bed ef'âl-i beşeriñ bilâ-nokşân sâḥa-i tecelliyâtı olan 'âlem-i maḥşeriñ ḥâkim ü şâfi'i Ehl-i beyt-i sultân-ı enbiyâdır. Burada maḥabbet-i Ehl-i beyt ile giryân olanlar, orada selsebil-i ḥavz-ı ğufrân ile reyyân olurlar. Bütün ebrâr-ı ümmet o melâz-ı mu'azzamın daḥîli, kâffe-i ehl-i imân u 'iştân, o şefâ'atgâh-ı mükerremiñ mültecîsidir. Ehl-i beyt-i mu'azzamın şân-ı 'âlisi her zamân 'âlî ve müte'âlî olup vaḳ'a-i Kerbelâ'nın bütün şafahâtı daḥî o 'ulviyyeti taşvîr için ğâyet ma'nîdâr birer levâyiḥ-i ḥikmetdir. [sy. 5] Mâddî ve ma'nevî 'ulviyyetler, ilâhî seciyyeler, ḥired-süz 'azametler, o levâyiḥ-i ḥikmetiñ her satrında menkûş olup erbâb-ı 'irfâna cihân cihân 'ibretler ḥayretler irâ'e ider. Oḳudıĝım ba'zı mersiyeler, vaḳ'anıñ cereyân-ı şûrisindeki te'eşşürât ile yazılmış bükâ-yı kulüb maḥşûli olup her vechle sezâvâr-ı taḳdır ise de; Ehl-i beyt-i mu'azzamın ka'b-ı celiline ve Kerbelâ hâ'ilesiniñ müstenid olduĝu ḥikmetleriñ gavâmız-ı ma'nevîyesine 'â'id daha şanlı zemîn-i ifâde iltizâm olunmaḳ münâsib olacaĝına kâni'im. Şu muḥtaşarda bu maḳşadı ta'ḳîb itdim ve şân-ı celil-i Ehl-i beyt'e lâyiḳ zemîn ile vaḳ'anıñ ğüzerânını ve yine o şân-ı celiliñ âşâr-ı merâḥim-kârisini göstermek istedim.

Kerbelâ

Güyâ ki nûr u zulmet 'uyûn-ı 'ibrete ezdâdın mâhiyyet-i fitriyyelerini 'ayânen göstermek için iki cânibde ibrâz-ı vücûd iderek biri çeşm-i kâ'inâtı işrâḳ iden leme'ât-ı âfitâb-süzüyle rûşenâ-baḥş-ı müfariḳ-ı kemâl, diĝeri tireĝi-i leyl-i muzlime beñzeyen çehre-i muzlimânesiyle kulüb-ı ehl-i dâlâle mişâl olmuş.

Bir cânibde temevvüc iden leme'ât-ı nûr-ı erkân-ı 'izâmının her biri berḳ sür'atinde, ḳazâ kudretinde olan bir cem'-i muqaddesi ihâḩa iderek dehşet-dihende-i nüh-tıbâḳ-ı âsmân olan na'ra-i bi-bâkâne, deşt ü hâmunı lerzenâk itmiş. Bir tarafta bād-ı şarşar-ı nifâḳ ile kulüb-ı ḳâsiyeleri muĝber bir cem'iyyet-i şekâvet-âver ta'ayyün iderek şadâ-yı ḥâ'ifânelerinden mesâmi'-i kâ'inât âzürde olmuşidi. Bir taraftıñ leme'ât-ı süyûfindan 'uyûn-ı kâ'inât [sy. 6] münevver olur, bir taraftıñ rimâḥ-ı ḥünininden ḳatarât-ı nifâḳ u şikâḳ dökilürdi.

Bir cihetde kerûbiyân-ı 'illiyyin şaf-ârâ-yı ta'zîm olup suyûf-ı meslûleniñ ziyâ-yı şa'şâ'nîsi arasında şekl-i nûrânileriyle sâḥa-i kârzârı tenvir ider. O bir cihetde şunûf-ı şeyâḩin, ser-geşteĝân-ı bâdiye-i ğaflete seng-endâz-ı taḥmîḳ ü tel'in olurdu.

¹⁴ Kur'ân-ı Kerîm, Şûrâ Sûresi, 42/23, "De ki, Ben bundan (yani risâlet ve irşâd hizmetinden) ötürü sizden herhangi bir karşılık beklemiyorum, sizden istediğim tek şey bana yakın olanları sevmenizdir."

Bir yanda hübüb iden nesim-i rûh-efzâ mücâhidin-i gâzanfer-siretiñ meşâm-i cânlarını ta'tir ider. Bir yandan kopup gelen bād-ı şarşar şikâk-ı mübârizin-i riyâ-tıynetiñ üzün-i tavilesini kelâm-ı hağdan men' eylerdi.

Bir buğ'aya 'âlem-i lâhûtdan lem'a lem'a nûr yağar, bir kıt'aya evc-i zulmetden pâre pâre seng-i la'net düşerdi. Bir tarafda ferîşteğân-ı 'illiyîn kü'üs-ı şarâb-ı [sy. 7] tahûr ile irvâ-yı teşnegân hîdmetiyle mübâhî olur, bir tarafda şeyâtin-i mel'ânet qarîn-i hamîm-i âteşin ile butûn-ı gâfilini taldırır.

Bir tarafda cemâl-i lâhûtileri hîre-bağş-ı çeşm-i hürşid olan hûr u gilmân. Bir tarafda çehre-i cehennem-nümünları dehşet-bağşende-i kulüb-ı münâfıkân olan zebâniyân, her iki tarafın âhirete müte'allık hîdmetlerini ifâ için şaff şaff turmuşlardı.

Bir tarafda her dürlü tarâvet ü le'tafetiyle kulüb-ı mücâhidine bağş-ı inşirâh iden âşâr-ı rebî'in ezhâr-ı mu'tarrâsı görilince, riyâz-ı cennetden bir kıt'anın yeryüzine indiği zann olunur. Bir tarafda zulmet ü dehşeti, veğâmet-i 'âkıbeti ihtâr iden ra'd u berkiñ 'aks-endâz-ı tilâl u cibâl olan şemâtet-i mehûfânesine kulak virince dâr-ı cahîmden bir pârçanın rüy-i zemîne çıkmış olduğına ihtimâl virilirdi.

Bir tarafda 'andelibân-ı riyâz-ı lâhût terennümât-ı lâhûtîyâneleriyle sâkinân-ı 'âlem-i bâlâyı vecd-âver-i şevk ider. [sy. 8] Bir tarafda şadâ-yı gîlzet-nümâ-yı zâgân, mu'kimân-ı dârü'l-cahîmi bizâr eylerdi.

Bir tarafın gül-bâng-ı tevhidine müsebbihîn-i melâ'ik hem-âvâz olarak te'allüm-i âdâb-ı tehlil için 'âlem-i lâhûtdan o kıt'aya maşşûş yer yer revzenler açılmış. Bir tarafın "*Ye'külüne bi elsinetihim mâ leyse fi kulûbihim*"¹⁵ naşş-ı celiline mâ-şadağ olan âvâz-ı tekbirini; kelime-i mübarekesine hürmeten kemâl-i ihtirâm ile alup mağalline işal itmek üzere huddâm-ı harîm-i lâhût me'mûr buyurulmuşdi.

Bir tarafın âsmân-ı 'irfânında ecrâm-ı sâbite-i eflâk gibi her biri birer 'âlem-i kemâl olan mücâhidin-i kirâm, şems-i tâbân-ı siyâdetden iktibâs-ı envâr-ı feyz iderek pâ-ber-câ-yı şebât u metânet. Bir tarafın ufq-ı hırmânında şihâb-ı sâkıb gibi hażiz-i mezellete nüzül fıtratında olan bâgiyân, ma'neviyâtın her nev' âşâr-ı 'âliyesini nisyan iderek mağbûn-ı âlâyiş-i keşret olmuşdi. [sy. 9]

Bir tarafa toğrı medd idilen rişte-i dürbîn-nazar, nûrânî cebheler, lâhûti câmeler, mû-tirâşide tığlarla rağş-ı berrâk-ı şitâbe-süvâr olmuş ve fermân-ı cihân-mu'tâ'a haşr-ı nazar itmiş bî-'add ü şumâr cünûd-ı kudrete müşâdif olur. O bir tarafa açılan revzene-i çeşm-i bî-fer, lehce-i münâfıkâne kasâvet-âver bir gürûh-ı zulm-pervere atmağ üzere elleri seng-i tahmîk ü la'netle memlû süri süri şeyâtin-i bed-rû görürdi.

¹⁵ Kur'an-ı Kerim, Fetih Süresi, 480/11, "Onlar kalplerinde olmayanı dillerinde söylerler."

Bir tarafda ervâh-ı muḳaddese istiḳbâl-i ervâh-ı şühedâya şitâb iderek her şehîd-i sa'îd, bir cem'iyet-i feyz-i bedîdîñ tehliât-ı ḳudsiyyesiyle 'âzîm-i gülşen-serâ-yı 'illiyîñ olur. Bir tarafda düzaḫiyân-ı ḳalâlet-nişân öbek öbek teşḳîl-i dâ'ire-i ḫırmân iderek her gelen ecsâd-ı şekâvet-nihâde ebvâb-ı cehennemî gösterirdi.

Bir tarafda maḫv-ı vücûd-ı a'dâ için her biri birer şâ'ıḳa-i ḳazâ olan cünûd-ı ḡaybiyyeñiñ mu'âvenet-i ma'neviyyeleri redd olınaraḳ ahvâl-i mâddiyyede yine öyle [sy. 10] muḳâbele şart-ı şerîf-i 'adâlete muvâfıḳ olacaḡı beyân buyurılır. Bir tarafda ḳâbil-i nisbet olmayan keşretten ve bir yandan 'ufûnet-i hevâ ile cânlanan hevâm-ı müziye gibi cem'iyet-i şîḳâḳ-âvere iltihâḳ iden ḫaşerât-ı dîv-sîretten utanılmayaraḳ elem-i 'aṡ ile irâ'e-i bîzârî alçaḳlıḡı irtikâb olunurdu.

Bir tarafdaki ḳillet ḳarbe-i ḳamer-şîḳâfî, şâbitât-ı eflâke ilkâ-yı ḫavf intizâ' iden suyûf-ı meslûle-i siyâdetiñ ḫamelât-ı ḫaydarânesine zerre ḳadar bâ'îş-i fûtûr olmaz. O bir tarafdaki keşret süri süri ḫaşerâtı te'mîn-i ḡalebe için ḫiyel-i mel'anet-kârâneye mürâca'at denâ'etine sevḳ itmekden başḳa bir fâ'ide virmezdi.

Şâhid-i kâ'inât fedâ-yı hidâyet envâr-ı cemâl-i âfîtab-süzîyla bir tarafı nûrlara ḡarḳ iderek vücûd-ı muḳaddesleri cerîḫa-i ḫûn-feşân ile gülgûn olan ḡazanferân-ı şecâ'atiñ her biri nûrdan câmelerle "nûrun 'alâ nûr." [sy. 11] 'Acûz-ı dîv-sîmâ-yı ḳalâlet, lefâ-yı muzlimânesiyle o bir tarafı zulmetlere müstaḡraḳ iderek vücûd-ı şekâvet-nümûdları süyûf-ı mücâhidîñ ile sūrâḫ sūrâḫ olan ḡâfilin-i bed-âyîñ, 'ayn-ı zulmet kesilmişdi.

Bir tarafa baş-ı bisâṡ-ı ṡarâvet iden gülistân-ı lâḫûtuñ eñ muṡarrâ tûbâsınıñ bir ḡuşn-ı refî'i üzerinde dehen-güşâ olan 'andelib-i ma'nâ:

Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün

Ni'me'l-emîr-i sibṡ-ı girân-ḳadr-ı Muṡtafâ
Ni'me'l-emîr-i merdümek-i 'ayn-ı Murtażâ
Ni'me'l-emîr-i rüşenî-i çeşm-i Fâṡıma
Ni'me'l-emîr-i şâḫ-ı şehîdân-ı Kerbelâ

Zemzeme-i dil-âşûbını küngüre-i 'illiyîñe işâl itmek vazîfesini gözlerinde dâne dâne mervârid ile ḫâk-pây-ı ḫazrete yüz sürmege gelmiş olan kerûbiyân mele'-i a'lâya tevdî' ider. Bir tarafa ṡoḡrı ferş-i feyâfi-i zulmet iden bir şehâb-pâre-i ra'd-âlûd içinde manzûr olan bir şaḡş-ı mehib elindeki şihâb-ı şâḳıbı tehziz ile [sy. 12]

Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün

Bi'se'l-şerîr-i şîrzime-i ḫânumân-tebâḫ
Bi'se'l-şerîr-i ḳâfile-i mel'anet-penâḫ
Bi'se'l-şerîr-i düşmen-i evlâd-ı Fâṡıma
Bi'se'l-şerîr-i ceyš-i günahkâr u rû-siyâḫ

Āvāze-i cān-ḥırāşını a'rāfda muntazır-ı ḥük-m-i ahîr olanlara ismâ' ile nâ'ire-i düzaḥ-nümâ-yı nedâmeti iş'âl itmek vazîfesini eṭrâfına toplanan zebâniyâna ihâle eylerdi.

Bir tarafta eṭrâf-ı erba'asındaki zerrîn 'amûdiniñ her biri güneş simâlı, nûr kabâlı kerübîyân yedleriyle yedilir ve fezâ içindeki güneşler tâbiş-i nûrânisiniñ kemter şu'â'ına fedâ idilir, nûrdan ayaklı, şu'leden şaçaklı bir kürsî-i bihterine oturmuş rûḥânî nûrânî bir ḥaṭib-i belâgat-peymâ: Bu seyyid-i sa'îd-i muhterem sıbt-ı celîl-i imâm-ı enbiyâ necl-i necîb-i 'Aliyyü'l-Murtażâ degil mi? Bu seyfu'llâh-ı meslûl, nevâhte-i âgûş-ı rûsûl, ciger-pâre-i cenâb-ı Betûl Hüseyin ibn 'Alî degil mi? Bu serçeşme-i selsebil-i 'irfân, imâm-ı bi'l-ḥaḥḳ-ı İslâmiyân, nûr-ı dîde-i Peygamber-i âḥirü'z-zamân degil mi? [sy. 13] Nevbet-i imâmet-i İslâmiye silsile-i neseble o seyyid-i muhtereme yetmedi mi? Zimâm-ı taşarrufât-ı ma'neviyye, ṭarîḳa-i istiḥḳâḳ ile anıñ yed-i ḥâşimânesine virilmedi mi? Ḥiṭâbiyla dehşet-baḥş-ı ḳulûb-ı gâfilin olur.

Bir tarafta dîv-sîret bir süri zebâniyânıñ sürükleyerek getirdikleri ḥaṭab-ı cehennemden ma'mûl bir dest-gîreye oturmuş zûlmânî şeyṭânî bir düzaḥî-i bed-likâ âteşden yapılmış tâziyâne-i 'azâbıñ ḍarbesiyle mu'azzeb olduḳca ağzını açarak: "Ey fi'e-i bâğiye" lezzet-i yek-rûze-i dünyâ sizi hetk-i perde-i edeb ü imân idecek ḳadar cesûr u bî-ḥayâ itdi! (Ḥubb-ı câh) (meyl-i ṭaṇṭana vü iḥtişâm) (ḥırş-ı intikâm) seyyi'eleri 'uyûn-ı intibâḥıñıza ğışâ-yı 'amâ çekdi! Nûr-ı nevwâr-ı 'adâletden, yed-i yemîn-i ḳudretle mü'eyyed olan seyf-i şârim-i ḥaḥḳ u ḥaḳîḳatden te'âmî idiyorsunuz! 'Ulviyyetini ḳalben taşdıḳ ü i'tirâf itdigiñiz ḥaḥḳa [sy. 14] hücûm ile mu'âşiriniñ teşnî'inden aḥlâfıñ tel'ininden ḳorqmuyorsunuz! Bilmiyorsunuz ki maḡlûb itmek istediğiñiz (ḥaḥḳ), ğaşb itmek istediğiñiz ḥaḥḳ, sütte-i nifâḳ ile örtmek istediğiñiz yine ḥaḥḳdır.

Ḥaḥḳâniyetiñ kâ'inâtı işrâḳ iden leme'ât-ı münevveresini ve o lem'alarıñ cihân-efrûz olan maşrıḳ-ı münevverlerine maḥşûş seciyyât-ı 'âliyedeki âşâr-ı merḥamet-kârânevi görmüyorsunuz añlamıyorsunuz! Ḥaḥḳı bâṭıl idebilmek için beşeriyetiñ hiçbir ḳuvvete şâḥib olmadığını ḥaḥḳıñ her zamân (ḥaḥḳ) dâ'imâ (ḥaḥḳ) olduğunu bilmiyorsunuz! Cebhe-i pâk-i ḥaḥḳı gördükce teslim-i ḥaḥḳa ḥaḥḳıñ evşâf-ı 'âliyesini diñledikce i'tirâf-ı rûḥâna mecbûr oluyorsunuz.

Ārzü-yı iḥtişâm, ḥavâssıñıza istilâ idince su'âl-i âḥiretten maḥşerdeki rezâletden tecâhül ü teġâfûl idiyorsunuz! Ḥânedân-ı 'azîm-i ḥâşimânedeki celâlet ü 'azameti o melâz-ı muḳaddesiñ mine'l-ezel ile'l-ebed ilticâġâh-ı münferid olmasındaki ḥaḳîḳati ḳalbleriñiz i'tirâf idiyor. [sy. 15] Ef'âliñiziñ 'adl ü ḥaḥḳa şîme-i inşâfa muvâfiḳ, ṭalebiñiziñ ḳadr u şeref-i nesebiñizle mütenâsib olmadığını pek a'lâ bildigiñiz ḥâlde, muḥâşamât-ı bâğiyaneye cür'et itdigiñizden ṭolayı ilâ-yevmi'l-ḳıyâme mazḥar-ı nefrin olacağıñızı düşünmüyorsunuz. Nesebiñiz ile ṭalebiñiz beynindeki farkı nazar-ı im'âna almıyorsunuz. İḳbâl ü iḥtişâma maġbûn olarak âḥireti unuttıñız, maḥşeri, maḥkeme-i kübrâyı, ḥâkim-i muṭlaḳı, 'adâlet-i ḥâlıḳı, ḥâṭıra getürmediñiz. Ḳalbiñiziñ

tazyîkâtına ehl-i hâkîkîñ ihtârât u irşâdâtına kulağ aşmadıñız. Ta'kîb-i hâkîk yolındaki mesâ'îniñ neticesi nedâmet, rezâlet olacağını söyleyen ve dünyâyı ditretmiş olan zulmünüzden korkmayarak hâkîkî beyân idenleriñ başlarını kesdiñiz. Neşve-i hükümetle ser-mest olarak beşeriyeti hacîl idecek şenâ'atlar, melekleri la'net itdirecek ihânetler yapıdınız... Söyleyiñiz! Haseb ve nesebce sıbteyn-i mu'azzaminden efdal beşer var mı? Siziñ nesebiñiz mel'un iken anlarıñ maķâmını ne yüzle taleb idiyorsunuz? [sy. 16] Muhterem hânedanıñızın din yolındaki hîdemâtı kulüb-ı İslâmiye'ye iltiyâm-nâ-pezîr cerîhalar açan muṭâlebât u mu'âmelâtı ma'lûm degil mi? Bir gün gelüp de:

Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/Fe'ilün

Qurılıp sâha-i 'arş üzere bir 'âlî divân
Oldılar şevk ile bi'l-cümle ḥalâ'îk püyân
Çekilüp mesken-i maḥşûsına ehl-i imân
Zümre zümre yürüdi müntesibîn-i 'irfân
İtdi ta'zîm ile bir hâtif-i gaybî i'lân
Didi teşrif idiyor hizb-i celilül-'unvân
Edeb hürmet ile oldı ḥalâ'îk nigerân
Geldiler ḥaşmet ü dârât ile âl-i zîşân
Hâkine yüz sürerek buldum o 'âlî öbegi
Oldum el-minnetü lillâh o hizbiñ köpegi

Neşîdesiniñ tavşif itmek istediği divân-ı Sübhânî'ye çıkarılarak ma'rûz-ı su'âl olursañız ne cevâb vireceksiñiz? Bilmiş olunuz ki orada esrâr-ı kalbiyye bilindir mestürât-ı vicdâniye görülür, aķbaḥ u aḥsen ayırılır, şır şaķlanmaz, yalan söylenilmez, kaçacak şaķlanacak yer, isti'âne idecek beşer bulunmaz. [sy. 17] Herkes müddet-i ḥayâtındaki ef'âliniñ aradaki kaydını ḥâfızasınıñ defterine muvâfîķ bulur. Nisyân itdiklerini der-ḥâṭır ider. Ḥayr u şerr-i ef'âl mizân-ı 'adâlete girer feryâdlar tazarru'lar diñlenilmez. Ğayr-ı ķâbil-i muķâvemet bir ķuvvet herkesi maķâmına çeker siz ne yapacaķsınız?

İlticâgâh-ı münferid olan beyt-i mu'allâ-yı kâ'inât-ı ihtîşâma deḥâlet idecek: Biz insânlığı pây-mâl, dîn ü imânı raḥnedâr itdik vicdânımız, ka'b-ı celil-i ma'nevîñizi, ķalbimiz, ķadr-ı refi'-i ḥâşimâneñizi muşaddıķ oldığı ḥâlde ḥarekât-ı bî-edebâneye mütecâsir olduķ muḥtâc-ı 'afv u merḥametiz diyeceksiñiz. Biz neseb ü şerefimizi min 'indillâh mü'eyyed olan 'azamet-i ḥâşimâneñize muķâbil görecek ķadar ğâfil ü câhil degildik; başımızdan büyük emellere mağlûb olarak sell-i seyfi-ı ṭuġyân itdik. Ķararmış ķalblerimizle 'âķbet-i ḥuzûr-ı 'âdilâneñizde ser-be-ceyb ḥacâlet ü nedâmet olacağımız bilirdik ḥayf ki meyl-i debdebe-i dünyâ bizi bu belâyâ düşürdi. [sy. 18] Şân-ı celil-i mücrim-perverâneñize deḥâlet idiyoruz bizi ehl-i maḥşere rezil itmeyiñiz. Hânedân-ı celilül-'unvânıñızın merâḥim-i şâmilesine ilticâ iden kâ'inât tolusu insânlar, şefâ'at-i 'âşî-nevâzâneñizle mażhar-ı 'afv u ğufrân olarak ehl ü

‘iyâllerine mülâkî oluyorlar. Yegâne penâh-ı mücrimîn olan sūdde-i ‘ulyânıza ferş-i cebîn-i zarâ‘at idenler maħrûm bırakılmıyor, me’yûs dönmüyor. Biz de farṭ-ı hicâb u nedâmetle o bârgâha ilticâ itdik. Vâkı‘an küstâhlıgımız şâyân-ı ‘afv olmayacak kadar büyükdür. Merḥamet-i hâşimâneñiz ise her şeyden büyük ve o büyüklük karşusunda her şey küçükdür.

Haşyetu’llâh, hürmet-i Resûlu’llâh, bizi ikâz itmedi. Mağlûb-ı hevâ-yı hânümân-sûzı olduğumuz emr-i hükümetde lezzet-i râhat görmedik, evkâtımız envâ‘ âlâm-ı kalbiyye, dürlü dürlü vakâyi‘-i faci‘a ile mürûr itdi. Yüzümüze karşı biñ dürlü la‘netler olındı ḥaḳkı söyleyen e‘âzım-ı ümmetiñ başlarına belâ olduk. Kimini zulm ile şehid kimini envâ‘ ḥaḳâretle şalâhımızdan nevmid itdik. Ef‘âlimiziñ, İslâmiyet‘i dâgdâr idecek kadar [sy. 19] mel‘ünâne olduğunı taḥaṭtur itdikce ḳalblerimiz pârça pârça oluyor. Lezzet-i hükümet debdebe ve ihtişâm, müheyyic-i ḥissiyât olduğca, te‘essür-i gurûr u inbisâṭ bize her şeyi unutturdu. Bu neşveniñ pek elim ḥumârı olduğunı mağbûn olduğumuz devlet-i yek-rûze-i dünyânın gâyet vaḥim bir ‘âkıbeti olacağını bildirdik. Ḥayf ki ser-germ-i neşve-i zevḳ ü şâdi olarak hepsini nisyân itdik. ‘Ulûvv-i merḥamet-i hâşimâne, kerem-i kâ‘inât-şümûl-i Ḥaydarâne, bizim gibi bi-ḥayâ bir sûri bâğiyyi elbette “*Ve inneke le‘alâ ḥulûḳin ‘azim*”¹⁶ dârü’l-emânında bize de bir yer virilecektir (diyeceksiniz).

Ehl-i maḥşer yek-âvâz olarak: Ey muntaḳim-i kâdir, Resûl-i keriminiñ evlâd-ı ‘izâmına ezâ itmek zu‘m-ı câhilânesiyle mürtekib-i envâ‘-ı fezâiyḥ olan şu bâğileriñ ‘azâb-ı elim ü şedid ile mücâzât idilmelerini Bârgâh-ı kibriyâ penâhından istirḥâm ideriz. Bunlar bir sûri bâğidir. Dârü’l-emân-ı kâffe-i İslâmiyân olan âl-i Nebi’niñ hürmet-i mefrûzasını [sy. 20] nisyân ve başlarına geleceğini bildikleri ḥâlde hedm-i bünyân-ı imân itdiler. Milyarlarla ümmeti dil-ḥûn itdiler. Lâyıḳ-ı merḥamet degildirler diyecekler.

Cehennem temeşşül ve tekellüm iderek sizi ḳabûlden ibâ idecek vücûdınızla temâsı ḳabûl itmeyen selâsil ü aḡlâl ve gerdeniñizde ṭurmaḳdan imtinâ‘ iden ṭavḳ-ı âteşin düşecek. Tâziyâne-i ‘azâb ile eṭrâfiñizi ihâṭa iden zebâniyân, muvâceheñizden, ketebe-i ḥesâb, muḥâsebeñizden ictinâb eyleyecek. Ehl-i maḥşeri ḡarḳ-âb-ı zülâl-i ḥayât iden enhâr-ı cinân size zehr-âb-ı ‘azâb olacak. Melâ‘ike-i ‘illiyîñ, sürûşân-ı ‘arş-ı berîn, ḡulgüle-i la‘n ü nefrîn ile fezâ-yı maḥşeri ṭoldıracaq. Siz bu hâyhüy-ı ḳiyâmet-nümâ içinde ḥayrân u ser-gerdân ṭuracaksınız. Vücûdunızı seng-i melâmet ceriḥadâr itdikce, berḳ-i teşnî‘ ü la‘net âteş-feşân olduğca, muvâceheñizde leme‘ân iden tîr-i ‘adâletiñ şu‘â‘-ı ser-tîzi ḳalbiñizi pârçaladığca, zâhriñizde melâ‘ike-i [sy. 21] ‘azâb ifâ-yı vazîfe itdikce, muttaşıl bağıracak, muttaşıl feryâd ideceksiniz! Kimse imdâdınıza yetişmeyecek kimse feryâdınızı diñlemeyecek, evzâ‘ñiz celb-i merḥamet

¹⁶ Kur‘ân-ı Kerim, Fetih Sûresi, 68/4, “(Ey Resulüm!) Gerçekten Sen pek büyük bir ahlak üzerindesin.”

idecek şekilde olacak. Boyunlarınız bükülmüş, yüzleriniz simsiyah olmuş dudaklarınız çatlamış, gözleriniz yerinden fırlamış, kalbinizde dârebân-ı hâlecân.

Gür sesli bir hâtib-i belîğ: Siz bâğiler bu zamânın geleceğini düşünmediğiniz, insâniyeti şermende iden ef'âl-i bâğiyâneñiziñ birer birer inkişâf ideceğini şaklamak, gizlemek mümkün olamayacağını tefekkür itmediğiniz. Vehâmet-i 'âkıbeti yevm-i maşşeri hevl-i 'azâbı hâtırınıza getirmediniz. Şimdi burada hileleriñ, mel'ânetleriñ, silâhlarıñ, askerleriñ fâ'idesi yokdur, şimdi burada kudret-i saltanat-ı hüküm ü hükümet âl-i beyt-i Nebî'dedir. Bu kadar feryâdlar itdiñiz fâ'idesi oldu mı? Ehl-i maşşerden size bir acıyan bulundu mı? Hani âbâ vü ecdâdınız, hani akırbâñiz ehibbâñiz, hani sizi [sy. 22] bu tuğyâna sevğ iden muşâhibleriñiz, hani tefriğ-i hükümetle, akçalarla, boğçalarla talât ü ta'tîb olunan mezâhirleriñiz? Onlar da siziñ gibi maşşerüm-i iltifât, onlar da siziñ gibi muhtâc-ı merhâmet, âteş-i cehennem vücûdınıza temâsdan imtinâ' idiyor. Ehl-i maşşer muvâceheñizi kabûl itmiyor, hâkim-i kazâ sizi nerede ikâme itsün? Size maşşerde yer yokdur. Ey bî-hayâ bâğiler ne kadar mel'ûn olduğınızı añladınız mı merâhim-i ka'inât-şümül-i benî kerime ilticâdan başka çâre-i felâh olmadığını añladınız ya? Haydi zelilâne müftekirâne 'afv u merhâmet-i Ehl-i beyt-i benî 'azîme deñâlet idiñiz, i'tirâf-ı mel'ânet, istid'â-yı şefâ'at eyleyiñiz hiçbâbiyla mücrimine başş-ı cesâret itmesi üzerine 'umûmen secdeye kapanarak feryâd u tazarru' idecekler.

Birden bire 'arş-ı berîn ihtizâz iderek mele'-i a'lâda tezelzülât-ı müdhîşe, muşarrebîn-i 'âlem-i bâlâda mehîb-i gûlgüle, milyonlarca ra'd u berkiñ şemâtet-i dehşet-nümâsından mütehaşşil tarrâka-i hevl-engîz, sükkân-ı illiyyiniñ [sy. 23] mütelâsiyâne cevelânı, şadâ-yı teşâdüm-i şeh-bâl, yüz binlerce şihâb-ı şâkıb, milyonlarca yıldırım inkişâf, 'âlem-i 'amâ tecellî-i kahr u celâl-i zâlâm-ı ğâzab, ehl-i maşşer secdeye kapanacaklar.

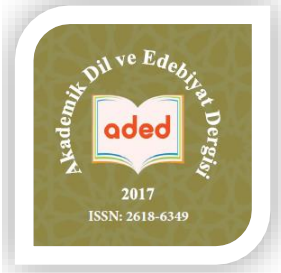
Derin müdhîş bir sükût, medîd heyecânla bir intizârdan sonra tām vasaatında kâlem-i a'lâ ile "Vemâ erselnâke illâ rahmeten lil 'âlemîn"¹⁷ âyet-i kerimesi meşşur, nürdan bir levha-i cihân-tâb münkeşif olarak bârân-ı rahmet nüzül idecek ve fezâdaki güneşleriñ, mecmû'-ı envârı, kemter bir lem'asına muşâbil gelmeyen bir nür, kâ'inâtı envâr-ı şa'sâ'anîsine müstağrak iderek: "Huẓi'l-'afve ve'mur bi'l-'urfi ve a'rið 'ani'l-câhilîn"¹⁸ nidâ-yı hâtifanesi mesmû' olacak.

¹⁷ Kur'ân-ı Kerîm, Enbiyâ Sûresi, 21/107, "(Ey Muhammed!) Seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik."

¹⁸ Kur'ân-ı Kerîm, Fetih Sûresi, 7/199, "Sen afv yolunu tut, iyiliği emret, cahillerden yüz çevir."

Kaynakça

- Avcı, İsmail (2015). Abdülkâdir-i Belhî'nin *Esrâr-ı Tevhîd* 'i ve Nâzım Paşa'nın Türkçe tercümesi. *Sûfî Araştırmaları*, 6 (12), 37-66.
- Aydemir, Aydın (1970). *Nâzım*. Ankara: Griaajans.
- Cunbur, Müjgan (2006). Nâzım Paşa. *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*. 6, 553. Ankara: AKM Yayınları.
- Güllüce, Fatih (2018). *Mehmed Nâzım Paşa'nın İbn Fâriz Tercümesi ve Şerhi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1969). *Son asır Türk şairleri*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Mehmed Nâzım Paşa (1329/1911). *Kerbelâ*. İstanbul: Şems Matbaası.
- Sülker, Kemal (1987). *Nâzım Hikmet'in gerçek yaşamı*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1966). Bir Mevlevî nâsir ve şâiri Mehmed Nâzım Paşa basılı eserleri ve yazma şiir mecmuası. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14 (1), 155-174.
- Uzun, Mustafa İsmet (2002). Türk Edebiyatında Kerbelâ. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 25, 274-75. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Nagihan HALİLOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, İbn Haldun
Üniversitesi / Türkiye
nagihan.haliloglu@ihu.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-4958-6084>

**İstanbul Modernizmleri: Leonard
Woolf, Virginia Woolf ve Halide Edib**

*İstanbul Modernisms: Leonard Woolf, Virginia Woolf
and Halide Edib*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 04.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 08.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

HALİLOĞLU, N. (2021). İstanbul Modernizmleri: Leonard Woolf, Virginia Woolf ve Halide Edib.
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5 (2), 881-894. <https://doi.org/10.34083/akaded.962214>

HALİLOĞLU, N. (2021). İstanbul Modernisms: Leonard Woolf, Virginia Woolf and Halide Edib.
Journal of Academic Language and Literature, 5 (2), 881-894. <https://doi.org/10.34083/akaded.962214>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Bu makale Halide Edib, Virginia Woolf ve Leonard Woolf'un İstanbul'un tarihi ve kültürel değerlerini yazınlarında nasıl tasvir ettiklerini karşılaştırmakta ve bu tasvirlerin milliyetten çok cinsiyet ve mesleki kimlikleriyle ilintili olduğunu göstermektedir. Makale Leonard Woolf'un siyasi risalesi *İstanbul'un Geleceği*'ni (1917) Virginia Woolf'un romanlarının yanında 1906 senesini anlattığı *Tutkulu Çıracak* adlı hatıratıyla ve Halide Edib'in *Türk'ün Ateşle İmtihamı*'nda (1928) işgale karşı aldığı tavrı ile karşılaştırır. Modernist yazarlar olarak Halide Edib ve Virginia Woolf özellikle İstanbul'u tasvir ederken eserlerinde empresyonizm yöntemini kullanmışlardır. Bu yöntem su ve ışık oyunlarına ve çok sesliliği merkeze alıp metne aktarmaya çalışan bir yöntemdir. Virginia Woolf'un hatıratındaki İstanbul sayfalarına bakıldığında, daha 'çıracak'ken geldiği İstanbul'da şehrin ışıklarına ve seslerine dikkat etmeyi öğrendiğini görürüz. Edebi empresyonizm gözleriyle baktığı İstanbul'da tespit ettiği özellikler bu makalede Halide Edib'in İstanbul hakkında söyledikleri ve metne aktardıklarıyla karşılaştırılıp doğrulanır. Üç yazarın metinleri incelendiğinde, yerel bir yazar olarak Halide Edib'in modernist yazınının bakış yöntemleriyle siyasi derinliği en iyi şekilde birleştirebildiği ortaya çıkar.

Keywords: modernizm, Halide Edib, Virginia Woolf, edebi empresyonizm, İstanbul

Abstract

This paper aims to compare Halide Edib, Virginia Woolf and Leonard Woolf's response to the historical and cultural heritage of Istanbul and show how this response varies according to gender and discipline rather than nationality. It compares Leonard Woolf's political tract The Future of Constantinople (1917), against representations of Istanbul in Virginia Woolf's novels and her 1906 memoir The Passionate Apprentice, and Halide Edib's response to the British Occupation in The Turkish Ordeal(1928). It identifies common literary impressionist and modernist techniques of using the play of light and water, and polyphony, in determining the atmosphere of the city being described. Drawing from her journal entries the article argues that since Virginia Woolf visited Istanbul in her formative years, her method of approaching the modern city in her oeuvre has been influenced by Istanbul. The elements that awakened Virginia Woolf to literary impressionism are then compared with and verified by the local author, Halide Edib, who manages to combine her literary and political modernism in narrating a new Turkish subjectivity.

Keywords: modernism, Halide Edib, Virginia Woolf, literary impressionism, İstanbul

Giriş

Bu makale bir şehrin aynı dönemde yaşayan ama o şehirle farklı bağları olan yazarlar tarafından nasıl farklı değerlendirildiğini inceleyen bir makaledir. Makalede incelenen yazarlar arasında olan evli çift Virginia Woolf ve Leonard Woolf aynı edebi çevrede yaşayıp aynı akımların etkisinde yazıyor olsalar da İstanbul'un dünyadaki yeri ve önemi hakkında farklı fikirlere sahiptirler. İncelenen diğer yazar Halide Edib'in İstanbul tasavvuru Osmanlı olması hasebiyle Woolflar'ınkinden farklı olmalıdır. Fakat yakından incelendiğinde Halide Edib'le Virginia Woolf'un bazı noktalarda hemfikir olduğu görülür. Bu makalede karşılaştırmalı ve metinlerarası okuma yöntemi kullanılıp yazarların İstanbul'a yaklaşımları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmaktadır. Benzerlik beklenen yerlerde fark, fark beklenen yerlerde benzerlikler ortaya çıkması yazarların görüşlerinin sadece milliyetlerine bağlı olmadığını bir kez daha göstermektedir. Karşılaştırmalı okuma yöntemi uluslararası bağlar kurup, kısıtlı da olsa edebi ve siyasi bir yazın haritası çıkarmamıza yardımcı olur. İki kadın yazarın İstanbul anlatılarının milliyet farkına rağmen örtüşmesi modern kadın yazının varlığına işaret eder. Leonard Woolf'un 1917 tarihli *The Future of Constantinople* (İstanbul'un Geleceği) adlı siyasi risale mahiyetli kitabında İstanbul Avrupalı devletler arasındaki barış anlaşmalarında bir pazarlık metaı olarak resmedilmektedir. Virginia Woolf ve Halide Edib ise şehri insanlar, sesler ve renklerle dolu, modernist ilhamlar veren bir mekân olarak tasvir eder. Aynı 'modern' dönem içerisindeki bu benzer ve farklı algıları bir şehir olarak İstanbul ortaya çıkarır. Buradan hareketle bu makalede İstanbul'un bu coğrafi ve sembolik özelliklerini de hesaba katarak, kısıtlı da olsa bir 'İstanbul modernizmi' tanımı yapılacaktır.

Leonard Woolf'un *İstanbul'un Geleceği* adlı kitabı modern ve emperyalizm karşıtı olduğunu iddia eden yazarların İstanbul hakkında bir gelecek kurgularken yerel özellikleri nasıl dışladığının bir kanıtıdır. Bu risalede Leonard Woolf, İstanbul'u uluslararası bir kurulun yönetmesini teklif eder ve İstanbul'u tamamıyla kapitalist bir açıdan 'okur'. Bu okumada şehrin kendisini görmezden gelir ve İstanbul'u sadece ticaret mallarının taşındığı bir boğaz olarak değerlendirir. İstanbul'u yaşayanlarıyla beraber bir şehir olarak yok sayıp sadece Boğaz'a indirgeyen bu bakış açısı hem Halide Edib'in işgal altındaki İstanbul'u anlattığı *Türkün Ateşle İmtihanı*'nda hem de Virginia Woolf'un İstanbul'u ziyaret ettiği günleri de içeren güncesi *A Passionate Apparentince*'teki (Tutkulu Çıracık) bakış açısına tamamen zıttır. İstanbul Virginia Woolf'un yazınında boğazlara indirgenemeyecek bir şehir olarak tasvir edilir. Aynı zamanda ileride Woolf'un yazınında önemli bir yer tutacak olan 'modern şehrin çok sesliliği' için bir ilham kaynağı olarak yer alır. Şehrin ışıkları ve seslerine odaklanan bu İstanbul modernizmi, edebi empresyonizmin bir kolu olarak nitelendirilebilir.

İstanbul'un Geleceği

1. Dünya Savaşı'nın ardından bazı İttifak Devletleri diplomatları Osmanlı İmparatorluğu'nun nasıl bölünmesi gerektiğine dair planlar hazırladılar (Helmreich, 1974, 5)-. Bu diplomatlardan biri de bir zamanlar Seylan'da İngiliz sömürge yönetiminde çalışan ama daha sonra Londra'daki entelektüel Bloomsbury çevresinde eşi Virginia Woolf ile önemli bir isim haline gelen Leonard Woolf'tu. Bu çevreye dâhil önemli başka bir isim 1. Dünya Savaşı'nın hem sebeplerini hem sonuçlarını ekonomi üzerinden okuyan, iktisat uzmanı Maynard Keynes'di. Keynesvari iktisattan etkilenen Leonard Woolf'un *İstanbul'un Geleceği* risalesi şöyle başlar:

Avrupa son siperinde Büyük Savaş'ın son çatışmasını yaşadı ve her şey bittiğinde gördüğümüz şu ki tüm Avrupa aslen İstanbul için savaştı. Bu savaşın kurbanları için yapılan en son mezar da doldurulduğunda uluslararası siyasette İstanbul meselesinin çözümlendiğini artık bilmek istiyoruz. [...] Çözümlensin ki İstanbul bir daha insanın nefret, ihtiras ve savaş duygularını körükleyen bir yer olmasın. Bu kitabın amacı uluslararası kargaşalara neden olan bu şehrin pozisyonunun tarihten getirdiği birtakım sebepleri inceleyip bu sebepleri ortadan kaldıracak düzenlemeler önermektir. (L. Woolf, 1917, s. 12)¹

Keynes'in iki sene sonra, 1919 yılında yayınlanacak *The Economic Consequences of the Peace* kitabında olduğu gibi Leonard Woolf 1. Dünya Savaşı'nın sonuçlarını tamamen ekonomik açıdan değerlendirir. Luke Reader Keynes ve Leonard Woolf gibi yazarların İngiltere'deki İşçi Partisi'ne ve genel olarak sosyalizme olan sempatislerinden bahseder. 1910'larda, özellikle Leonard Woolf, sosyalizme olan sempatisine rağmen 'babacan' bir İngiliz emperyalizminin yürütülebileceğini düşünmektedir (Reader, 2019). Leonard Woolf bu paragrafta İstanbul'u tüm Avrupalı devletlerin ele geçirmek istediği bir ödül olarak Peki İstanbul'u böyle mutlak bir şekilde barışın anahtarı yapan şey nedir? En sonunda emperyalizmin kötü bir şey olduğuna kanaat getiren Leonard Woolf yeni bir sancak olarak 'uluslararasılık'ı ele alır. Leonard Woolf'a göre İstanbul uluslararası siyasetin emperyalist siyaseti yeneceği bir 'sahne'dir (L. Woolf, 1917, s. 12-13). İstanbul başka Avrupa şehirleri daha fazla kayıp vermesin diye kendi yaşamına son vermeli, tüm milletlerin rahatça alışveriş yapacağı serbest bir piyasaya dönüşmelidir. Bunda da bir zorluk yoktur; çünkü İstanbul'da yaşayan ve bu planlara karşı çıkma ihtimali olan Türkler zaten şehre ait değildir:

Türkler İstanbul'a yabancı istilacılar olarak geldiler ve 464 senedir orada olmalarına rağmen [...] İstanbul bugün Türk değil kozmopolit bir şehirdir. Nüfusun sadece yüzde 44'ü Müslümandır ve Arnold Toynbee'nin de işaret ettiği gibi Türklerin başkenti Anadolu'ya taşınsa Türkler de onunla beraber taşınır. [...] Eğer nüfusun bilinçli bir şekilde milli olduğu bir bölgede çözüm prima facie bağımsız milli yönetimse, o takdirde kozmopolit bir bölgede sorunların

¹Aksi kaynakçada belirtilmediği takdirde İngilizce'den çeviriler bana aittir.

çözümünün uluslararası bir yönetim olduğunu söyleyerek hata etmiş olmayız (L. Woolf, 1917, ss.18-19)

İstanbul'a geldiğine dair elimizde bir bilgi olmayan Leonard Woolf, yukarıdaki pasajda bilerek ya da bilmeyerek İstanbul'un kozmopolitliğinin hakkını vermek durumunda kalmıştır. Onun için şehrin en belirgin özelliği kozmopolitliğidir ve şehir bu kozmopolitliği 464 sene Türk yönetiminde kaldığı için değil, kalmasına rağmen korumuştur. Şehrin tarihi hakkında bir araştırma yapanlar şehrin kozmopolitliğinin Osmanlı yönetimi tarafından, farklı dönemlerde farklı boyutlarda olsa da, nasıl teşvik edildiğini hemen görecektir (Braude, 1982; Eldem, 2013). İstanbul tarihini bilmediği ortada olan Leonard Woolf'un 'yabancı istilacılar' diye bahsettiği Osmanlılar bu kozmopolitliğin koruyucusu ve kısmen mimarı olmuşlardır. Leonard Woolf'un burada daha sonra Halide Edib'le dost olacak Arnold Toynbee'yi alıntılması da kaderin bir cilvesidir. Leonard Woolf'un tasvir ettiği İstanbul'la Halide Edib'in *Türkün Ateşle İmtihanı* ve *Mor Salkımlı Ev*'de tasvir ettiği İstanbul kozmopolitlik açısından aynıdır. Fakat bu kozmopolitliğin nasıl korunabileceği konusundaki fikirleri tamamen farklıdır. Halide Edib de Leonard Woolf gibi başkenti başka bir yere taşımak taraftarıdır; fakat Halide Edib'in zihnindeki amaç İstanbul'u terk etmek değil, şehre daha güçlü olarak dönüp İstanbulluların haklarına sahip çıkmaktır.

Çocukluğunda 'modern' eğitim yöntemlerine inanan babasının tuttuğu İngiliz mürebbiye tarafından eğitilen, daha sonra da Amerikan Kız Kolejine gönderilen Halide Edib'in (Enginün, 1978, s. 20) bu 'çokkültürlü yetiştirilme tarzı yazarın eserlerinde görüleceği üzere kendini tamamıyla İstanbullu olarak görmesine bir engel teşkil etmez. *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nda İtilaf Devletlerinin zaten kozmopolit olan bir şehri 'uluslararasılaştırma' teşebbüslerine bir İstanbullu olarak nasıl tepki verdiğini şöyle anlatır:

Benim o günlerde maddi ve manevi durumum Mütareke imza edilip de İttifak kuvvetlerinin İstanbul'a girişiyle memlekette meydana gelen genel duygulardan başka değildi. Herkes gibi ben de 1914'ten beri geçen olayların etkisiyle yorgun şaşkın ve canımdan bıkkın bir durumdaydım [...] Yalnız şu var ki müttefik kuvvetleri küçük bahanelerle durmadan Türkleri tutukluyor cezalara çarptırıyor ve bazen de Müttefik merkezlerinde fena halde dövüyorlardı. Evler zorla sahiplerinin ellerinden alınıyor içerdekiler dışarıya atılıyordu. Müttefik tercümanların genellikle azınlıklardan olması tabiiionlara karşı çok kötü bir his uyandırıyor. Bu durum özellikle kendi halinde yaşamaya alışmış olan İstanbulluları çileden çıkarıyordu. Fesler, kadın peçeleri yırtılıyor ve bütün bunlara karşı şehir halkı çok ağır başlı ve sakin davranıyordu (Adıvar, 2013, ss. 11-12)

Demek ki bir şehir haritada sadece Asya ve Avrupa arasında bir köprü olarak görünebilirken, orada yaşayanlar için çok daha farklı manalar taşıyabilmektedir.

Halide Edib *Türk'ün Ateşle İmtihani*'nda Leonard Woolf'un zihninde birer piyon gibi alınıp Anadolu'ya yerleştirilecek birimlerden değil, gerçek insanlardan, gerçek deneyimlerden bahseder. *Türk'ün Ateşle İmtihani* işgal altında olmanın nasıl bir psikolojik yük getirdiğini tafsilatıyla anlatır. Çatışma karşısındaki bu psikolojik tafsilat ve derinlik de Halide Edib'in edebi tarzının modernliğinin bir nişanesidir. Savaşın şehirdeki insanların psikolojileri üzerindeki etkisinin imgesel bir şekilde anlatılması Virginia Woolf'un sanatının modernist edebiyata yapacağı belirleyici katkılardan biridir (Bonikowski, 2013, s. 133). Yukarıdaki pasajda Leonard Woolf'un İstanbul bağlamında varlığını reddettiği bu psikoloji ve öznellik, İstanbulluluk, kendini edebi bir dille ifade etmektedir. Halide Edib burada kendi duygularına vurgu yapmakla beraber, kendi hissiyatını tüm İstanbul'a mal etmekte, tüm İstanbulluların teker teker bu hisler içerisinde olduğunu ima etmektedir. Halide Edib'de ifadesini bulan bu işgal altındaki İstanbullu öznelliği kurulacak yeni Türk kimliğinin de bir yapı taşıdır. İleride görüleceği gibi, İstanbul'un kriz ya da buhran anları, Avrupa çapında başkalaşımlara yol açacak kadar önemlidir.

Edebi Empresyonizm ve Modernizm

Modern, modernite ve modernizm kelimeleri sıkça birbirlerinin yerlerine kullanılan ama farklı manalar içeren kelimelerdir. Modern daha genel geçer bir sıfat olarak kullanılırken modernite tarihi bir dönemi ifade eder (Snyder, 2016), modernizm ise 'özellikle 1. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen, geçmişle bağları koparıp yeni ifade biçimleri bulmaya çalışan, deneysel bir sanat akımıdır' (Kuijper, 2016). Halide Edib'in 'modern'liği yazarın Avrupa ve Osmanlı yaşam tarzını uzlaştırma çabaları babında araştırma konusu olmuştur (Durakbaşı, 2000, ss. 191-192; Hasdedeoglu, 2020, s. 42) ama yazınının modernizm akımıyla nasıl örtüştüğüne pek dikkat çekilmemiştir. Bir edebiyat akımı olarak modernizmin tanımına baktığımızda Halide Edib de dahil bu makalenin konusu olan yazarların 1. Dünya Savaşı'ndan sonrası yazmaları hasebiyle bu sanat akımının yöntemleri ve stilleri üzerinden değerlendirilmeleri doğru olur. Bu stillerden biri de hem Halide Edib hem de Virginia Woolf'ta gözlemlenebileceğimiz 'edebi empresyonizm'dir.

Edebi empresyonizmi ilk olarak tespit edip tanımlayan makalelerden biri olarak düşünülen 1919 tarihli 'Modern Yazın Üzerine' adlı makalesinde Virginia Woolf kendisinin de sıkça kullandığı bilinç akışı tekniğinden bahsederken empresyonizm kelimesinin barındırdığı 'empresyon', ya da intibam yazarın günlük yaşamında nasıl etkilediğinin altını çizer: 'Zihnin üzerinde her gün bir sürü intiba kalır- basit, acayip, geçici ya da en keskin çelikle kazanmış intibalar' (Woolf, 1966, s. 105) Modernist bir yazarın 'intiba' üzerinde durması çok önemlidir. Dünyaya bu 'modernist' ve empresyonist gözlerle bakan Virginia Stephen (henüz Leonard Woolf ile evlenmemiştir) 1906 yılında İstanbul'a gelir ve şehri boğazla beraber, ama boğazın ticari önemine indirgmeden tecrübe eder. Leonard Woolf gibi İtilaf Devletlerinin

politikalarını meşru göstermeye çabalayan bir diplomat olmadığınız sürece, bir İngiliz olarak İstanbul'u kendi gerçekliğiyle görmeniz mümkündür. Nitekim Anna Snaith (2014) evlendiklerinden sonra da çiftin emperyalizm, uluslararasılık ve ticaretin dünyadaki yeri hakkında farklı düşündüklerini vurgular. Virginia için İstanbul kendi kendine yeten bir metropolis, şehirlerin anasıdır:

Atina'yı hatırlayıp, burada kendinizi bir metropoliste hissediyorsunuz. Yaşamın gayet başarıyla sürdürüldüğü bir yer [...] Ayrıca Avrupa tarzı bir yaşam tarzı değil, Paris veya Berlin veya Londra'nın ucuz bir kopyası değil [...] Kendinizi dinamik bir tiyatro oyununun seyircisi gibi hissediyorsunuz, Batı'daki bazı büyük ülkelere ihtiyaç duymayan, onları hatırına bile getirmeyen bir oyun (V. Woolf, 2004, s. 101)

Virginia Woolf'un şehrin dinamizmi karşısında hissettikleri bir müddet sonra gördüğü detaylara doğru kayar. İstanbul'un öznellikleri burada dinamik aktörler olarak görünür; kendi hikâyelerini, kendilerine ait bir kurgu üzerinden oynamaya devam etmektedirler. Virginia Stephen bir manada Leonard Woolf'un daha yazılmamış 1917 risalesine cevap vermektedir. Burada yaşam oyunu Londra'da bir harita üzerinde belirlenmiş hamlelerle değil, onlardan bağımsız oynanan bir oyundur.

Edebi empresyonizm, yani görülenlerin zihinde bıraktığı intibalar ve uçucu izler, hem Halide Edib hem de Virginia Woolf'un İstanbul tasvirlerinde önemli rol oynar. Marie Kronegger modernizmin intiba üzerinde bu kadar duruyor olmasını resimle ilintilendirir: 'Işık empresyonist resmin ruhu olduğu gibi, empresyonist yazının da ruhudur. Bu yazın stilini bir parçasıdır' (Kronegger, 1973, s. 42).1906 yılında İstanbul'u anlattığı günlük sayfalarında daha sonra yazar Virginia Woolf olacak genç kız Virginia Stephen'in ışık, gölge, sis gibi unsurları nasıl fark ettiğini görürüz:

Sis sabahları hazineleri saklayan bir perde gibi tüm evler ve camilerin üzerine çöküyor, sonra güneş doğuyor ve birbiri üstüne yığılmış kütleler hakkında bir fikir edinmeye başlıyorsun; derken altından sivri bir çeki bu yumuşak ağı deliyor ve birbirleri etrafında toplanmış nadide malzemeleri görüyorsun. Sonra yavaşça sis kalkıyor ve ışıldayan evler ve yuvarlak camilerin hepsi olabildiğince açık bir şekilde yeryüzü üzerinde yerlerini alıyor ve geniş sular aralarından günışığı gibi bir parlaklıkla akıp duruyor (V. Woolf, 2004 s. 351)

Virginia Woolf'un bu İstanbul tasviri, modernizmin belirgin bir özelliği olan empresyonizmin tüm özelliklerini taşımaktadır. Işık ve gölge daha önce 'bir tiyatro oyunu' diye tanımladığı İstanbul'daki aksiyonun itici güçleridir. Yeri geldiğinde oyundaki karakterleri perdelerler, ya da ışıdamalarını sağlarlar. Burada 'geniş sular' diye bahsedilen Haliç, Leonard Woolf'ta olduğu gibi boğaz ticaretinin önemli bir ayağı değil, bu oyunun ışığını ayarlayan bir teknisyen mesabesinde. Virginia Woolf için şehrin ortasından geçen 'geniş sular' Londra'da da bir ışık teknisyeni görevini görür. *The Voyage Out* romanında Waterloo Köprüsü'nden Bayan Ambrose'un gözleriyle

Thames nehrine bakarız: ‘Westminster’in daireleri, kiliseleri ve otelleri bazen sis altındaki İstanbul’un silueti gibi görünür; nehir bazen zengin bir mor renge döner, bazen çamur rengi olur, bazen de deniz gibi mavi mavi parlar’ (V. Woolf, 1992, s. 4) Virginia Woolf şehrin ışık ayarlarını su ve ışığın oyunlarının yaptığını 1906’da İstanbul’da öğrenmiş gibidir. İngiliz ve hatta Avrupa modernist yazınına şekillendiren Virginia Woolf’un dikkatinin ışık-su ilişkisine çekildiği ilk yerlerden biri İstanbul olsa gerektir. Bu yüzden bu makale İstanbul modernizmi terimini kullanmayı uygun görmüştür. Virginia Woolf ve Halide Edib’in ileride örnekleyeceğimiz bakış açısındaki ‘empresyonist’ benzerlik, Halide Edib’in de Londra’ya bakarken İstanbul’u görebilmesini sağlar. Londra’da bulunduğu süre içerisinde Hampstead’de yaşadığı evin manzarasını bir mektupta arkadaşına şöyle anlatır ‘Arkadaki odaların muhteşem bir manzarası var, bir göl var, ağaçlar var, güneşin batışında ağaçların arkasında minareye benzeyen kuleler var ve kraliçenin kuğuları geceleri onun karanlık gölgelerinde çok sevimli daireler çiziyor.’ (Çalışlar, 2010, s. 331) Ağaçların Halide Edib üzerinde bıraktığı intiba ‘minareler’dir ve bu yine ‘geniş suları’n yarattığı bir etkiyle gerçekleşmektedir.

İstanbul’un sunduğu görsel ve psişik ortamın bir çeşit modernist yazımla örtüşüğünün başka bir örneği de yine Woolf’un *Orlando* romanındadır. Nitekim Orlando hem Londra hem de İstanbul’u tecrübe etmiş bir karakterdir.

Sis yavaşça üzerlerinden kalktı, köpükçüklerin kalıcı olduğu meydana çıktı, nehir göründü, işte Galat Köprüsü, işte gözleri ve burunları olmayan ve dilenen yeşil sarıklı hacılar, sakatat yiyen köpekler, sarınmış kadınlar... Hiçbir şey, diye düşündü pırl pırl parlayan manzaraya bakarak, Surrey ve Kent bölgelerinden, Londra ve Tunbridge Wells şehirlerinden bu kadar farklı olamaz. (V. Woolf, 1995, s. 58)

Woolf’un bir kahramanı daha İstanbul’a bakıp Londra’yı düşünmektedir; ama bu sefer aradaki fark yüzünden. Orlando bir başkalaşım hikâyesi olduğu için bu fark önemlidir ve Orlando için bu şehir Londra’da gerçekleştirmediği bu değişimi gerçekleştirdiği yerdir. Zeynep Atayurt’un (2011) da işaret ettiği gibi ‘İstanbul, Woolf’un edebi düşselliğinde Doğu ve Batı ayrımını bulanıklaştıran coğrafi bir mekân olduğu kadar cinsiyete yönelik hiyerarşilerin yıkıldığı, toplumsal cinsiyet modellerinin birbirine karıştığı Bakhtinsel bir “şölenin” mecazi ifadesi olarak da yorumlanabilir’ (s. 119).

Virginia Woolf için İstanbul’un modernist yazınının temalarını ortaya çıkaran başka bir unsuru da Aya Sofya Camii’dir. Virginia Woolf’a göre bu eski kilisenin camiye dönüştürülmesi dini simgelerin geçişkenliğine işaret eder. Hatta Aya Sofya camiye dönüştürülerek bir bakıma sekülerize edilmiştir..

Camide halâ görülebilen haçlar hiçbir şey ifade etmeyen sembolere dönüşmüştü, kutsal başlar duvarlardaki yerlerinden sökülüp atılmış, kanatlarını

açan Hıristiyan meleklerin yerlerine hak inancı haykıran tahta, kalkan şeklinde levhalar konulmuştu [...] Artık tam manasıyla dini bir mabed olmasa da bir şeyin mabedi olduğu kesindi' (V. Woolf, 2004, s. 350)

Bu mana kayması, hatta mana yitimi de özellikle T.S. Eliot'ın 1922 tarihli *Çorak Ülke*'sinde gözlemlendiği üzere modernist yazının önemli bir parçasıdır. İstanbul'daki ışık, ya da İstanbul'un insana getirdiği bakış açış haçları manasız birer şekil gibi gösterecek kadar kuvvetlidir. Modernizmin sürekli hesaplaşmaya çalıştığı bu ikonografiyle İstanbul çok başka türlü hesaplaşmıştır. Nitekim pek çok tarihçi İstanbul'un fethi/düşüşünü Modern Çağın başlangıcı olarak alır. Benzer bir şekilde modernizmin doğuşunda da, Virginia Woolf üzerinde bıraktığı etki üzerinden, İstanbul'un bir rolü olabileceği okumasını yapabiliriz. Modern Çağ, İstanbul'un düşmesiyle Avrupa'yı nasıl başkalaştırdıysa, 1. Dünya Savaşı ve öncesi dönemde de sanattaki bakış açısının değişmesine tanıklık etmiştir. Woolf günlüğünde Aya Sofya'nın 15. yy'daki başkalaşımı bir manada Avrupa'nın 20. yy'ın başında yaşadığı başkalaşım ile beraber düşünmektedir. Orlando karakterinin de İstanbul'da başkalaşması tesadüf değildir. Aya Sofya'da gerçekleşen imgelere dair mana kaybı, camiye dönüştürülmesinden sonra hala görünebilir olan haçlar ve melek kanatlarının, Woolf için, artık Hıristiyanlığı çağrıştırmaması modernist fragmantasyonun da habercisidir.. İstanbul'daki değişim, kriz ya da buhran anlarından biri de şüphesiz şehrin 1918'de işgal edilmesidir. Bu kriz anında da Halide Edib'in, daha sonra yeni bir ülkenin kuruluşuna da katkıda bulunacak hem edebi hem siyasi modernist duyarlığı doğmuştur.

Savaş, İşgal, Işık

1918 yılında işgalle beraber Halide Edib İstanbul'un kültürlerini yakından tanıdığı İngilizler tarafından işgaline birebir tanıklık eder ve Orlando'nun bahsettiği, bu Londra'ya benzemeyen şehirde İngiliz askerleri dolaşmaya başlar. Bu askerler şehri sadece mekânsal olarak değil, ışık açısından da işgal etmiş gibidirler. Aşağıdaki pasajda da görüldüğü üzere mekân ve ışık empresyonist bakış açısının en önemli iki unsurudur ve birbirlerinden ayrı düşünülemez:

İzmir'in işgalinden iki gün sonra, Üsküdar'da, Kız Koleji'nde, daha önce vermiş olduğum sözü yerine getirerek konuşacaktım. Koleji'de her milletin mümessili konuşacaktı. Tabii, konu sadece eğitime ait idi. Konferans salonu hıncahınç doluydu. Bütün mümessiller muazzam tezahürat arasında konuştular. Fransız ve İngiliz zabıtlarının üniformaları pırıl pırıldı ve yüzleri galibiyet sevinciyle mağrur görünüyordu. Hıristiyan azınlık talebe, tabii, çok memnundu. Nihayet, siyahlar giyinmiş bir küçük insan, sahanlığa çıkan merdivenlere yavaş yavaş tırmanırken, herkes ona bakıyordu. O, bendim. (Adıvar, 2013, s. 26)

Türkün Ateşle İmtihanı'nın daha önce yazılmış İngilizce versiyonu *The Turkish Ordeal*'da ışığa yapılan vurgu daha da kuvvetlidir 'Boğazın göz kamaştıran mavi ışığı, eğik altın huzmelerle salonun yüksek pencerelerinde kasvetli boşluğun orta yerine vuruyordu. Bu altın ışık huzmeleri seyircilerin yüzlerinde gizemli altın bir sıvı gibi oynayıyordu' (Halide Edib, 1928: 28) diyerek boğazın ışığının nasıl oyunlar oynayabileceğini okuyucuyla paylaşır. Bu ışık en çok da yabancı subayların üniformalarını parlatmaktadır. Avrupalılar şehirle beraber ışığı da el koymuş gibi görünmektedirler. Bu da Türk yazar Halide Edib için hem yazınında, hem de siyasi düşüncesinde yeni bir duyarlılığın başlangıcını teşkil eder. Erdağ Göknaar (2014), Halide Edib'le beraber Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun işgal anlatılarını inceleyerek, bu dönemin Batıcılıkla -Batı karşıtlığı arasında inşa edilecek yeni Türkiye kimliğine çok büyük bir etkisi olduğunun altını çizer. Savaş başka başkentleri değiştirdiği gibi İstanbul'u da, ışığına kadar değiştirmiş ve bu değişiklik modernist edebiyatları tetiklemiştir (Stevenson, 2016).

Bu şirket vapurlarında, Bebek'ten gelirken umumiyetle İtilâf Kuvvetleri'nin Boğaziçi'ndeki donanmalarının önünden geçerdik. Beni bu manzara o kadar sarstı ve belki de bunu yüzümden belli etmiş olacağım ki, yanımdaki, eli işten katılmış bir kadın elimi tutup:— Bu da geçer, dedi. (Adivar, 2013, s. 15)

Bir tiyatro sahneymiş gibi İstanbul'un ışığına ve ışığıyla beraber şehirde yaşananlara da müdahale eden işgalci kuvvetlerin Boğaz'ın üzerindeki bu hakimiyeti İstanbul'un kimliğine yapılmış bir saldırı gibidir. Boğaz yine de İstanbulluların birbirleriyle buluştuğu, birbirlerine umut verdiği bir yer olarak Halide Edib'in *Türk'ün Ateşle İmtihanı'nda* yer bulmaya devam eder. Haydarpaşa'da öğrenciler ve yerel halk için yaptığı bir konuşmada gördüğü manzarayı şöyle tasvir eder: 'Önümde bir şemsiye denizi çalkalanıyordu. Arada bir, suların arkasından bazı yüzler de görebiliyordum. Onların arkasından beyaz köpüklü dalgalar mütemediyen akıp gidiyor ve ta uzaklarda, ufuklarda mavilik görünüyordu' (Adivar, 2013, s. 30). İnsanların bir su akımı olarak görülmesi Eliot'tan tanındıktır. Virginia Woolf da İstanbul'daki bin bir çeşit kıyafetleri ve işleriyle insanların hareketlerini bir 'akıntıya' benzetir: 'Yeterince inanç vardı, yeterince iş vardı ve akıntıya kapılıp gitmek için yeterince hayat vardı. Camileri ve pazarları ziyaret etmiş biri bundan asla şüphe etmeyecektir. Fakat bu akıntının tam olarak nereye doğru gittiğini bilmek imkânsızdı (V. Woolf, 2004 s.357)

Bu pasajda İstanbul'un kendisi şifresi çözülmesi gereken bir anlatıdır. Virginia Woolf'un İstanbul'a bu yaklaşımı daha sonra romanlarında Londra'ya yaklaşımıyla örtüşecektir. İstanbul'u bir sürü rengi ve sesiyle bir bütün olarak algılamaya çalışan Virginia, daha sonra eşi olacak Leonard Woolf'tan çok daha farklı bir İstanbul görmektedir. Virginia'nın edebi modernist duyarlılığı Leonard'ın iktisadi algısından çok daha derinlere nüfuz edebilen bir İstanbul anlayışı edinmesine yardımcı olur. Bir yazar olarak Londra'nın sırları kadar İstanbul'un sırlarını da merak etme,

elden geldiğince anlamaya çalışma da modernist dönemin gizemlere eşitlikçi yaklaşma yönteminin bir parçasıdır. Bu modernist okumada Londra ve İstanbul birbirine yaklaşır. İstanbul'un ışığının ve seslerinin beslediği modernist yaklaşım Virginia Woolf ve Halide Edib'de bir sırrı çözme izleğine otururken, Leonard Woolf'ta soğuk politikacı pragmatizmi şeklini alır. İstanbul modernizmlerinin alameti farikasının farklı öznelliklerin aynı metinde yer bulması diyebiliriz. Bu Halide Edib ve Virginia Woolf'ta gözlemlenebilirken Leonard Woolf'un metni bu çok sesli modernizmin çarptığı yankı tahtası görevi görmektedir.

Sonuç

İstanbul'un farklı geleneklerden gelen yazarların metinlerinde nasıl yer aldığının karşılaştırmalı okumasını yapmak bize, döneme ait bir modernizm haritası çıkarma fırsatı sağlamıştır. Aynı tarihi dönemde, aynı uluslararası edebi ve siyasi havayı soluyan Virginia Woolf ve Halide Edib'in şehre bakışı birbirine benzerken, farklı bir disiplinden gelen Leonard Woolf'unki çok farklıdır. Bu yazarlar incelenerek milliyetlerden çok, cinsiyetin ve sanatçı kimliğinin bir yakınlık doğurabileceği örneklenmiştir. Farklı edebi geleneklerden gelen Halide Edib ve Virginia Woolf, İstanbul'un sahnelediği 'oyun'ları benzer şekillerde okumuş ve bu okumalarında edebi empresyonist yöntemi kullanmışlardır. Bu bakış açısı ışık ve seslere odaklanma ve bunların duyular üzerindeki etkilerini metne dökme üzerine kuruludur. İki yazar da şehrin kriz anlarını - Türkler tarafından fethedilmesi veya İngilizler tarafından işgal edilmesi - Avrupa kültürü üzerinde bir başkalaşım etkisi yapacağı bilinciyle değerlendirebilir.

İstanbul bu durumda farklı edebiyatlarda modernizmin nasıl ifade edilebileceğinin bir ölçütü haline gelir. Leonard Woolf'un modernizm anlayışı şehrin hayatının ekonomik ihtiyaçlara feda edilmesi gerektiğini dikte ederken, Virginia Woolf İstanbul'da yaşanan hayatın, her ne kadar manalarını anlamakta zorlansa da, kıymetinin bilinmesi gerektiğini vurgular. Bu kıymeti birebir bilen, şehirdeki öznellikleri yakından tanıyan Halide Edib, şehri hem betimler, hem de duygusal derinliklerini açıklar. Halide Edib'in İstanbul modernizmi her ne kadar Virginia Woolf'unki gibi empresyonizme, ışığa, gölgeye, renge, sese meyletse de, bu intibaların anlatıldığı, okuyucuyla paylaşıldığı anların mutlaka siyasi bir boyutu vardır. Virginia Woolf'taki İstanbul modernizmi bir yaşam şöleni anlatsıyken, Halide Edib'te, işgal altında bu şölenin ya da oyunun nasıl devam edebileceğinin sorgulanmasıdır. Bu açıdan Leonard Woolf'a cevaben bir adım atmış olur. Bu noktada Halide Edib edebi empresyonizm ve modernizm stillerini kullanarak Leonard Woolf'un önemli bir değer olarak gördüğü 'uluslararasılaştırma'yı ekonomi sahasında değil, edebiyat sahasında gerçekleştirmiştir. Halihazırda kozmopolit bir şehir olan İstanbul'da Halide Edib gibi, İtilaf Devletlerinin planlarına bir cevap geliştirecek öznellikler bulunabileceğini hesaba

katmayan Leonard Woolf, bir bakıma siyasi bakışının körlüğünü açık etmektedir. Siyasi ve edebi bakışın bütüncül bir şekilde bir yazarda toplanabileceğini ise Halide Edib sadece İstanbul ile ilgili metinlerinde değil, tüm eserlerinde göstermiş bir yazardır.

Kaynakça

- Adıvar, H. E. (2013). *Türk'ün Ateşle İmtihanı*. Can Yayınları. (orijinal basım 1962)
- Atayurt, Z. (2011). "Virginia Woolf, Orlando ve İstanbul". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 51:1, 107-122. (Yıl?)
- Bonikowski, W. (2013). *Shell shock and the modernist imagination: the death drive in post-world war I British Fiction*. Ashgate.
- Braude, B. (1982). *Foundation myths of the millet system*. Braude, Benjamin; Bernard Lewis (editörler). *Christians and Jews in the Ottoman Empire* (V. I). içinde. Holmes & Meier. ss. 69-90.
- Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın*. Everest Yayınları.
- Durakbaşa, A. (2000). *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İletişim Yayınları.
- Eldem, E. (2013). Istanbul as a cosmopolitan city. Quayson, A ve Daswani G. (editörler) *A companion to diaspora and transnationalism* içinde (212-230). Blackwell Publishing
- Enginün, İ. (1978). *Halide Edib Adıvar'ın Eeserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.Yayınları.
- Erdağ G., (2014). *Reading occupied Istanbul: Turkish subject-formation from historical trauma to literary trope*. *Culture, Theory and Critique*. 55:3. 321-341, <https://doi.org/10.1080/14735784.2014.882792>
- Halide Edib. (1928) *The Turkish ordeal*. George Allen and Unwin Ltd.
- Hasdedeoglu, M. O. (2020). "Halide Edib Adıvar'ın Romanlarına Batı Edebiyatının Yansımaları". *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (5:1), 27-44. (Yıl?)
- Helmreich, P. C. (1974). *From Paris to Sèvres: The partition of the Ottoman Empire at the Peace Conference of 1919-1920*. Ohio University Press.
- Kronegger, M. E. (1973). *Literary impressionism*. College and University Presses.
- Kuiper, K. (2020). Modernism. *Encyclopedia Britannica*, Erişim 2 Temmuz 2021. <https://www.britannica.com/art/Modernism-art>.
- Reader, L. (2019). 'An alternative to imperialism': Leonard Woolf, the Labour Party and imperial internationalism, 1915-1922. *The International History Review*, (41:1), 157-177, <https://doi.org/10.1080/07075332.2017.1367706>
- Snyder, S. L. (2016). Modernity. *Encyclopedia Britannica*. Erişim 2 Temmuz 2021, <https://www.britannica.com/topic/modernity>

- Stevenson, R. (2016). *Broken mirrors: the First World War and modernist literature*. British Library. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/broken-mirrors-the-first-world-war-and-modernist-literature>, Erişim 2 Ağustos 2021
- Woolf, L. (1917). *The future of Constantinople*. George Allen and Unwin Ltd.
- Woolf, V. (1966). Modern fiction. Woolf, L. (ed.) *Collected Essays* (V 2) içinde. Hogarth
- Woolf, V. (1992). *The voyage out*. Oxford University Press (orijinal basım 1915)
- Woolf, V. (1995). *Orlando: a biography*. Wordsworth Editions (orijinal basım 1928)
- Woolf, V. (2004). *A passionate apprentice: the early journals 1897-1909*. Vintage Publishing.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Hiclâl DEMİR

Doç. Dr., Hitit Üniversitesi
/ Türkiye
hiclaldemir@hitit.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-9508-7879>

Mehmed Nâzım Paşa'nın Oğlu Hikmet ve Torunu Nâzım'a Nasihatleri

*Mehmed Nâzım Pasha's Advices to His Son, Hikmet,
and Grandson Nâzım*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 28.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 14.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

DEMİR, H. (2021). Mehmed Nâzım Paşa'nın Oğlu Hikmet ve Torunu Nâzım'a Nasihatleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 895-921. <https://doi.org/10.34083/akaded.958865>

DEMİR, H. (2021). Mehmed Nâzım Pasha's Advices to His Son, Hikmet, and Grandson Nâzım. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 895-921. <https://doi.org/10.34083/akaded.958865>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Klasik Türk edebiyatında önemli bir yeri olan nasihatnâmeler, içerdikleri dinî, tasavvufî, ahlakî öğütlerle toplumsal yaşamın düzenlenmesinde rol oynamışlardır. Yüzyıllar içinde pek çok örneği kaleme alınan nasihatnâmelerin evlada yazılmış olanları samimiyetleri ile dikkat çeker. İslamiyet'in ideal insan öngörüsüyle şekillenen öğütler, ebeveynin yaşam deneyimiyle birleşir ve evlada bir hayat rehberi olarak sunulur. Klasik edebiyatın evlada yazılmış son dönem nasihatnâmelerinden biri Mehmed Nâzım Paşa'ya aittir. *Muhâtaba* adlı eserinin üçüncü baskısına eklediği *Hikmet*, *Nâzım* başlıklı nasihatnâmede Mehmed Nâzım Paşa hem oğlu Hikmet'e hem de torunu Nâzım'a seslenmiştir. Mesnevi şeklinde yazılan eser "Ahlak", "İlim", "Söz", "Vatan" ve "Vazife" başlıklarından oluşur. Bu makalede, 1328'de (1910/1911) yayımlanan eserde yer alan bu başlıklar içerik olarak incelenmiş ve klasik dönem nasihatnâmeleriyle karşılaştırılmıştır. Mehmed Nâzım Paşa'nın "Ahlak" ve "Söz" başlıklarında, genel olarak klasik dönem nasihatnâmelerindeki öğütlere yer verdiği görülür. Nasihatnâmelerde "İlim" ile kastedilen daha çok dinî ilim iken Mehmed Nâzım Paşa, fen bilimlerinin insanlığa katkılarında da söz etmiştir. Osmanlı Devleti'nin yaşadığı askeri ve siyasi sorunlara uzak kalmayan şair, nasihatnâmesine "Vatan" ve "Vazife" başlıklarını da ekleyerek yenilik yapmıştır. Bu bölümlerde ülke toprağının düşmana karşı savunulması ve devlet görevlilerinin vazifelerini layığıyla yapmaları hususu vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: nasihatnâme, Mehmed Nâzım Paşa, *Muhâtaba*, *Hikmet Nâzım*

Abstract

Advice-letters, which has an important place in classical Turkish literature, played a role in the regulation of social life with the religious, mystical and moral advice they contain. Advice-letters, many examples of which have been written over the centuries, draw attention with their sincerity. The advices shaped by the ideal human foresight of Islam combines with the life experience of the parents and are presented to children as a life guide. One of the last period's advice-letters written for children in classical literature belongs to Mehmed Nâzım Pasha. In the advice-letter titled Hikmet, Nâzım, which he added to the third edition of his work called Muhataba, the poet addressed both his son Hikmet and his grandson Nâzım. The work was written in the form of Mesnevi; it consists of the titles "Morality", "Science", "Word", "Homeland" and "Duty". In this article, these titles in the work published in 1328 (1910/1911) were examined in terms of content and compared with the advices of the classical period. It is seen that Mehmed Nâzım Pasha generally included the advices in the classical period advice-letters under the titles of "Morality" and "Word". While what is meant by "science" in advice-letters is mostly religious science, Mehmed Nâzım Pasha also talked about the contributions of science to humanity. The poet, who did not stay away from the military and political problems of the Ottoman Empire, made innovations by adding the titles of "Homeland" and "Vazife" to his advice-letters. In these chapters, it is emphasized that the country's territory should be defended against the enemy and that the state officials should do their duties properly.

Keywords: advice-letters, Mehmed Nâzım Pasha, *Muhâtaba*, *Hikmet Nâzım*

Giriş

Klasik edebiyatın “hikmet” yönünü öne çıkaran nasihatnâme/pendnâmeler, yüzyıllar içinde yazılan pek çok örnekle varlığını sürdürmüştür. İslamiyet'in “güzel ahlak” düşüncesini esas alan şairler verdikleri öğütlerle; fert, toplum ve devlette dirlik ve düzenin sağlanmasını amaçlamışlardır.

“Saf, halis olmak, kötülük ve bozukluktan uzak bulunmak; iyi niyet sahibi olmak ve başkasının iyiliğini istemek” anlamlarındaki “nush” kökünden türeyen “nasihat” kelimesi, “başkasının hata ve kusurunu gidermek için gösterilen çaba; iyiliği teşvik, kötülükten sakındırmak üzere verilen öğüt” manalarında kullanılmaktadır (Çağrıci, 2006, s. 408). Arapça “va'z” ve Farsça “pend” kelimeleri de “nasihat” kelimesinin karşılıklarıdır. Nasihatnâme yahut pendnâmeler; okura dinî öğütler vererek ahlaklı bireyler yetiştirmeyi amaçlayan didaktik eserlerdir.

Nasihatnâmeler kaynağını *Kur'ân-ı Kerîm* ve hadislerden alır. *Kur'ân*'da on iki ayette nasihat kelimesi geçmektedir. “Tevbe” suresinde, özür, hasta ve maddi gücü yetersiz olduğu için savaşa katılmayan kişilerin Allah ve Resulü için nasihat faaliyetinde bulunmaları hâlinde sorumlu tutulmayacakları belirtilmiştir.¹ Bazı rivayetlere göre Hz. Muhammed, önemini vurgulamak için üç defa “Din nasihattir.” demiş, çevresindekilerin “Kim için?” diye sormaları üzerine “Allah için, O'nun kitabı için ve O'nun elçisi için, Müslümanların yöneticileri ve onların umumu için.” cevabını vermiştir (Çağrıci, 2006, s. 408). Müslümanların tamamı için dinin nasihat olması, İslam'ın dünya ve ahiret hayatına dair esaslarının toplumdaki her ferde tekrar-be-tekrar izah edilmesidir. Yine Çağrıci'nin Tirmizî ve Nesâî'den aktardığına göre, İslam âlimlerince nasihat, farz-ı kifâyedir. “Hz. Peygamber, Müslümanın Müslüman üzerindeki haklarından birinin de yüzüne karşı nasihatte bulunması veya gıyabında onun iyiliğini istemesi olduğunu belirtmiş[tir]” (408). Bu düşünceleri kendine temel alan nasihatnâme yazarları, İslam'ın emir ve yasakları ile ahlaki ve toplumsal kaideleri kendi gözlemleriyle birleştirip eserlerini oluşturmuşlardır.

Nasihatnâmeler Doğu toplumlarında daha fazla ilgi görmüştür. Türün ilk örneklerinden biri Sanskritçe fabl türündeki *Karataka Damanaka* adlı eserin *Pañçatantra* adıyla Pehleviceye daha sonra da Süryanice ve Arapçaya çevrilmesiyle şöhret kazanmıştır. İbnü'l-Mukaffâ'nın *Kelile ve Dimne* adıyla Arapçaya tercüme ettiği bu eser, sonrasında birçok dile çevrilmiş ve benzerleri kaleme alınmaya başlamıştır. Ahlak kitabı olmasının yanında “siyasetnâme” özelliği de taşıyan *Kelile ve Dimne*; *Kâbusnâme*, *Kutadgu Bilig*, *Mesnevi* gibi kendinden sonra yazılan nasihat kitapları üzerinde etkili olmuştur (Canım, 2011, s. 181).

¹ Tevbe 9/91: “Allah ve Resulü için (insanlara) öğüt verdikleri takdirde, zavıflara, hastalara ve (savaşa) harcayacak bir şey bulamayanlara günah yoktur. Zira iyilik edenlerin aleyhine bir yol (sorumluluk) yoktur. Allah çok bağışlayan ve çok esirgeyendir.”

Fars edebiyatında önemli bir yeri olan nasihatnâme türü, “enderznâme”, “pendnâme” adlarıyla İslam öncesi dönemden itibaren görülür. “Fars Öğüt Edebiyatı” adlı makalesinde Nimet Yıldırım, İslam öncesi çağlarda İranlıların ahlaki konulara yakın ilgi duyduğunu, öğüt ve ahlaki tavsiyeleri sadece kitaplara kaydetmekle kalmayıp kaya ve taşlar üzerine de işlediklerini belirtir (Yıldırım, 2005, s. 54). İslamiyet’in kabulüyle bu eserler Arapçaya aktarılmıştır. İran edebiyatında Rûdekî, Dakikî, Sadî-i Şîrâzî, Ömer Hayyâm, Hakîm Senâî hikmet ve nasihat türünde öne çıkan isimlerdir. Ferîdüddîn-i Attâr’ın *Pendnâme* adlı eseri ise Türk edebiyatını etkileyen nasihatnâmelerin başında gelir.

Türk edebiyatında XI. yüzyıldan itibaren pek çok nasihatnâme yazılmıştır. Özellikle toplumsal değişimlerin olduğu dönemlerde sayısı artan bu eserlerin ilk örnekleri arasında *Kutadgu Bilig*, *Dîvân-ı Hikmet*, *Atabetül-Hakâyık*, *Risâletü’n-Nushiyye* yer alır. Klasik edebiyatın her yüzyılında nasihat edebiyatının önemli örnekleri verilmiştir. XV. yüzyılda Dede Ömer Ruşenî’nin *Pendnâme*’si, XVI. yüzyılda Edirneli Nazmî’nin *Pend-i Attâr Tercümesi*, Güvâhî’nin *Pendnâme*’si, XVII. yüzyılda Sâfi Mehmed Efendi’nin *Gülşen-i Pend*’i, Koçi Bey’in *Risâle*’si, Nâbî’nin *Hayriyye*’si, XVIII. yüzyılda Ömer Zarîfî’nin *Pendnâme*’si, Sünbülzâde Vehbî’nin *Lutfiyye*’si, XIX. yüzyılda Vakanüvis Esat Efendi’nin *Pendnâme*’si nasihat edebiyatının tanınmış eserleri arasında yer alır.

Siyasi, tasavvufi, sosyal konuları içermesine göre farklı başlıklarda toplanabilecek nasihatnâmelerde temel amaç, belli bir dünya görüşünün ya da insan tipinin yüceltilmesidir. Özellikle tasavvufi ve ahlaki nasihatnâmelerde, İslam’ın öngördüğü ideal insanın sahip olması gereken vasıflar vurgulanır. Bu vasıflar içinde adalet, cömertlik, kanaat, tevazu gibi hasletler yer alır.

Nasihatnâme türünde, ebeveynin evlada verdiği öğütlerden oluşan eserler ayrı bir önem taşır. Bu eserler; nasihat eden ve edilen gerçek kişiler olduğundan samimiyeti ile dikkat çeker. Ebeveyn (baba); görmüş geçirmiş olmanın tecrübesiyle, canından bir parça olan çocuğuna yaşam tecrübesini aktarmak ister.

Doğu edebiyatlarında babanın oğluna verdiği öğütlerin geçmişi çok eskiye dayanır. Fars edebiyatında İslamiyet öncesi dönemde Âzerbâd Mihrespendân’ın oğluna öğütlerinde dünyanın geçiciliği vurgulanır: “Ey oğul sevap kazanmaya çalış. Günahlara dalma. İnsanlara sonsuza dek sürecek bir ömür verilmemiştir. Elinde olanlardan öteki âlemlerle ilgili olanlara daha çok önem vermen daha yararlıdır” (Yıldırım, 2005, s. 53). Evlada nasihat söz konusu olduğunda *Kur’ân-ı Kerîm*’de adına sure bulunan Lokman Hekim’in oğluna nasihatleri üzerinde de durulmalıdır. Bu surede, Lokman’ın oğluna verdiği sekiz nasihatten söz edilir. Bunların ilki Allah’a şirik koşmamakla ilgilidir. Daha sonra Allah’ın her şeyden haberdar olduğu vurgulanır: “(Lokman, öğütlerine devamla şöyle demişti:) Yavrucuğum! Yaptığın iş (iyilik veya kötülük), bir hardal tanesi ağırlığında bile olsa ve bu, bir kayanın içinde veya göklerde yahut yerin derinliklerinde bulunsa, yine de Allah onu (senin karşına) getirir. Doğrusu

Allah, en ince işleri görüp bilmektedir ve her şeyden haberdardır.”² Diğer ayetlerde Lokman'ın oğluna; namazını kılması, iyilik için gayret etmesi, sabırlı olması, kibirden uzak durması ve ölçülü olmasını tavsiye ettiği görülür. Bu gibi öğütler *Kur'ân*'ın diğer emirleri ile birlikte babadan oğula yazılan nasihatnâmelerde de vurgulanmıştır.

Nasihat edebiyatının İslam dünyasındaki önemli örneklerinden biri İmam Gazzâlî'nin (1058-1111) *Eyyühe'l-Veled* adlı eseridir. Eserde dinî, tasavvufî öğütlerin yanında ferdî, ailevi, içtimai, adap ve faziletler ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Rivayete göre Gazzâlî'nin eski öğrencilerinden biri, edindiği bilgilerin hangisinin âhret için faydalı olacağını öğrenmek istemiş, bunun üzerine Gazzâlî de öğrencisine hitaben bu risâleyi kaleme almıştır (İmam Gazâlî, 2017, s. 31-32). Gazzâlî, öğütlerine şöyle başlar: “Aziz ve sevgili evlâdım, Allahu Teâlâ seni dâima ibâdet eden kullarından eylesin ve sevdiğilerinin yolunda yürütsün. Bilmiş ol ki öğüdün en güzeli Peygamber'den rivayet edilenlerdir. Eğer sen onlardan bir öğüt aldınsa, benim öğüdüme ne ihtiyâcın var? Eğer onlardan bir şey elde edemedinse bana söyle: Şu geçip giden senelerden ne kazandın?” (32) Daha sonra Gazzâlî, nefsin arındırılmasından namazın şartlarına, komşuluk adabından hasta ziyaretine çok geniş bir çerçevede öğütlerini sıralamıştır.

Ahmed-i Dâî'nin *Vasiyyet-i Nûşirevân-ı Âdil Be-Püsereş Hürmüz-i Tâcdâr* adlı mesnevisi, Anadolu sahasında çocuk muhatap alınarak yazılan ilk nasihatnâme örneği kabul edilir (Yeniterzi, 2006, s. 25). Farsçadan çevrildiği düşünölen eserde Nûşirevân'ın oğlu Hürmüz'e nasihatleri yer almaktadır. Eserde hem bir sultanda olması gereken niteliklere dair öğütler hem de her insanı, özellikle de gençleri hedef alan nasihatler vardır (13). Bu yönüyle eser, vasiyetnâme ve siyasetnâme özellikleri de taşır.

Klasik edebiyatta Yenişehirli Avnî, Keçecizâde İzzet Molla gibi şairlerin *Dîvân*larında çocuklara yönelik nasihatlere rastlanmaktadır. Ayrıca, tamamı öğüt içeren Nâbî'nin *Hayriyye*, Vehbî'nin *Lutfiyye* adlı eserleri, evlada yazılan nasihatlerin önemli örnekleri arasında yer alır. Murat Öztürk, babanın oğula nasihat yazmasını; çocuk sevgisi, dinî sorumluluklar, toplumsal kurallar ve aile saygınlığı gibi sebeplere bağlar (Öztürk, 2013, s. 4-5). Diğer yandan, Klasik edebiyatta yalnızca babadan oğula değil anneden kıza nasihatler de edebî eserler içinde yer almıştır. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinde Leylâ'nın annesinin öğütleri, kızının ağırbaşlı olması üzerinedir. Enderunlu Vâsıf'ın annenin kızına nasihati şeklinde kurguladığı şiirinde de toplumsal kurallar ve aile haysiyeti öne çıkarılmıştır.

Türk edebiyatında köklü bir geçmişi olan nasihatnâme türü içinde özel bir yeri olan evlada nasihat yazma geleneği, XX. yüzyılda da devam etmiştir. Mehmed Nâzım Paşa'nın 1328 (1910/1911) tarihinde yayımladığı *Muhâtaba* adlı eserinin sonunda yer alan *Hikmet*, *Nâzım* başlıklı nasihatnâme bunlardan biridir. Bu çalışmada, yazı çevrimi

² Lokman 31/16.

yapılan bu manzum nasihatnâme içerik olarak incelenecek ve bu nasihatlerin klasik nasihatnâmelerden farklılıkları tespit edilmeye çalışılacaktır.

Hikmet, Nâzım

Mehmed Nâzım Paşa (1840-1926), Akşehir Kaymakamı iken vefat eden Şakir Efendi'nin oğludur. 1878'de Ziya Paşa'nın talebi üzerine Adana mektupçuluğuna tayin olmuş, daha sonra Konya, Bitlis, Halep ve Kastamonu'da bu görevi sürdürmüştür. 1897'de Kayseri mutasarrıflığına getirilen Mehmed Nâzım Paşa, 1902-1909 yılları arasında Diyarbakır, Konya, Halep ve Sivas valisi olarak görev yapmıştır. 1912'de Selanik valiliğine atanmış, Selanik'in Yunanlılarca işgali üzerine son vali olarak oradan ayrılmıştır (İnal, 2000, s. 1554-1555).

Mevlevi olan Mehmed Nâzım Paşa, edebiyatla da yakından ilgilenmiştir. Basılmış eserleri şunlardır: *Muhâtaba*, *Ahd-i Şehriyârî*, *Nizâmü'l-Hâs fi Ehli'l-İhtisâs*, *Kerbela*, *İbn-i Fâriz Tercümesi*, *Esrâr-ı Tevhîd Tercümesi* ve *Yek-Âvâz*. Mahmud Kemal İnal, büyük bir cilt teşkil edecek kadar eşarının ailesi nezdinde bulunduğunu belirtir (İnal, 2000, s. 1556). Fevziye Abdullah Tansel bu yazma şiir mecmuasını bir sahafta bulmuş ve eserle ilgili bir inceleme yazmıştır.³ Paşa'nın anıları ise *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmiştir.

Mehmed Nâzım Paşa'nın çok beğenilen *Muhâtaba* adlı eseri üç defa basılmıştır.⁴ Şair, eserin üçüncü baskısının sonuna *Teşrih-i Maddiyât*, *Hikmet Nâzım* ve *Nasihatnâme* başlıklı şiirlerini de eklemiştir. Kitabın kapağında *Hikmet Nâzım* şeklinde yer alan bölüm, metin kısmında *Hikmet, Nâzım* olarak kaydedilmiştir. Fevziye Abdullah Tansel, Mehmed Nâzım Paşa'nın hem oğluna hem torununa hitap etmek düşüncesiyle araya virgül koyduğunu belirtir: "Nâzım torununun adı olduğu için, bu sonuncu şekle göre hem oğlunu hem torununu kastetmiş oluyor" (Tansel, 161). Mehmed Nâzım Paşa'nın oğlu Hikmet Bey, Osmanlı Hariciyesinde çeşitli memurluklarda ve Matbuat Umum Müdürlüğü görevinde bulunmuştur.⁵ Torunu Hikmet ise, şair Nâzım Hikmet'tir.

Muhâtaba'nın sonuna ilave edilen *Hikmet, Nâzım*; kitabın 75-83 sayfaları arasında yer alır. Manzum bir nasihatnâme olan şiir; "Ahlak", "İlim", "Söz", "Vatan" ve "Vazife" alt başlıklarından oluşur. Mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır ve toplam 154 beyittir. Başlıklardan da anlaşıldığı üzere M. Nâzım Paşa, klasik dönem nasihatnâmelerinde olduğu gibi oğluna ve torununa ahlak, ilim ve söz söyleme adabına dair öğütler verirken XX. yüzyılın başında Osmanlı Devleti'nin yaşadığı askeri ve siyasi

³ Fevziye Abdullah Tansel, "Bir Mevlevi Nâsir ve Şâiri Mehmed Nâzım Paşa-Basılı Eserleri ve Yazma Şiir Mecmuası". <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/744/9526.pdf>

⁴ 1. Baskı 1304 (1886/1887), 2. Baskı 1316 (1898/1899), 3. Baskı 1328 (1910/1911).

⁵ 5 <https://www.nazimhikmet.org.tr/nazim-hikmet/yasam-oykusu/>

zorluklar nedeniyle “Vatan” ve “Vazife” başlıklarını da ilave etmiştir. Bu alt başlıklarda verilen nasihatler aşağıda ayrıntılı olarak incelenecektir.

-Ahlak

Klasik edebiyatta konu itibarıyla dinî, tasavvufî ve ahlaki mesnevîler geniş yer tutar. “İslam, güzel ahlak dinidir.” hadisinde görüldüğü üzere din ve ahlak birbirinden ayrı tutulmaz. Mine Mengi bu konuda şu tespiti yapar: “Gerek din gerekse ahlak, ruhu yükseltmek, insanın ruhunu bedenine üstün ve hâkim kılmak suretiyle, kişinin mutluluğunu sağlamayı amaç edinmişlerdir. (...) Gerçekte din, ruhsal hayatı, insanın ahiretini kazanması için gerekli olan imanı yaratmak amacıyla düzenler. Ahlak ise daha çok dünya hayatını amaç edinmiş ve bu nedenle de yönünü, insanın davranışlarını düzenlemeye çevirmiştir” (Mengi, 1991, s. 86). Nasihatnâmelerde de ahlak konusu bu bağlamda ele alınmış, dinin şer’î hükümlerinin sahip olunan değerlerle bütünleşmesi gereği üzerinde durulmuştur.

Bir devlet adamı olarak ahlakın toplumsal yaşamdaki önemini farkında olan Mehmed Nâzım Paşa, nasihatlerine “Ahlak” alt başlığı ile başlar. M. Nâzım Paşa’ya göre “insan” olmak belli aşamalar sonrası kazanılan bir payedir. İnsanlığa intisap etmek kolay değildir. Bunun için önce irfan sahibi olunmalıdır. İrfanın ortaya çıkması ise ahlak ile olur. Ahlakî düzgün olmayan insanlar sonunda bir çukura düşerler. Ahlakî hoş olmayan ülkeler ise fitne ve fesada maruz kalır. Çünkü bir ülkeyi huzura ve mutluluğa ulaştıran, ahlak sahibi fertleridir. Bu genel ifadelerden sonra oğluna seslenen Mehmed Nâzım Paşa, onun ahlakını iyileştirmesini ister. Aksi hâlde devir onu terbiye eder. Ahlakının şeriat hükümlerine uygun olması durumunda her türlü felaketten uzak, mutlu ve huzurlu bir hayatı olacaktır:

*Ahlâkını et mühezzeb oğlum
Her kârın olur müretteb oğlum
Ahlâkını etmeyince tehzîb
Eyler seni zamâne te’dîb
Ahlâkın olursa medhe lâyık
Ahkâm-ı şerî’ate muvâfık
Her gâ’ileden emîn olursun
Âsûde vü kâm-bîn olursun*

(Mehmed Nâzım, 1328, s. 76)

Mehmed Nâzım Paşa, her mümine iki vazifenin farz olduğunu belirtir. İlki Allah’a itaat etmek, ikincisi ise yaratılmışa yardım etmektir. Tabiatta her zerre, insan türünün devamına hizmet eder. Kimi zaman bir türün var olması, diğerinin yok olması ile mümkün olur. Bazı türlerin varlık sebebi ise diğer türün hayatını kolaylaştırmaktır. Hiçbir eksiğin olmadığı bu düzen, Allah’ın kudreti ile kusursuzdur. Bu muhteşem ahengin bir parçası olan insanoğlu da üzerine düşen görevi yapmalıdır. M. Nâzım

Paşa, oğluna/torununa insanlığa hizmet etmesini öğütler. İşte o zaman “insan” mertebesine erişecek ve toplumca takdir edilecektir:

*Hem-cinsine sen de hizmet et kim
Hayr etmege ‘azm ü niyyet et kim
İnsân o zamân olursun oğlum
Mağbût-ı cihân olursun oğlum (77)*

Görüldüğü üzere Mehmed Nâzım Paşa “ahlaklı” olmayı; kişinin kendini geliştirerek irfan sahibi olması, Allah’ı ve onun yarattığı dünyadaki düzeni idrak etmesi ve insanlığa hizmet çabası olarak görmektedir.

-İlim

Kur’ân-ı Kerîm’in ilk emrinin “Oku” olması ve Hz. Muhammed’in ilmi teşvik edici hadisleri sebebiyle nasihatnâmelerde ilim konusuna geniş yer ayrılmıştır (Kaplan, 2001, s. 172). İlim sahibi olmanın önemi özellikle vurgulanmış, cehaletin zararları anlatılmıştır.

Klasik dönem nasihatnâmelerinde “ilim”den maksat, çoğunlukla dinî ilimlerdir. Mehmed Nâzım Paşa’nın XX. yüzyılın başlarında yazdığı nasihatnâmede ise “ilim” ile kastedilenin daha çok müspet ilim olduğu görülür. Bu başlık altında verdiği nasihatlerde M. Nâzım Paşa, ilmin insanlığa faydalarını anlatır. İnsanoğlunun dünyayı anlayıp idrak etmesi ilim sayesinde. İcatlarla bilinenler birbirine eklendikçe her zerrede kudretin yüceliği görünür. Bu ifadelerden, yeni bilgi ve keşiflerin Allah’ın kudretini idrake vesile olduğu anlamı çıkmaktadır.

İlim sayesinde dünyadaki güzellikler insanlara ulaşır. İlim, insanları saygın kıldığı gibi milletleri de uluslararası alanda yüceltir:

*İnsânları ‘ilm eder mükerrem
Milletleri ‘ilm eder mu‘azzam (77)*

İlmi “fen” kavramıyla birleştiren M. Nâzım Paşa, bu alandaki gelişmelerin şehirleri medeni bir hâle getirdiğini belirtir. İlmin ortaya koyduğu eserlerle millet, huzur ve mutluluk içinde yaşar:

*‘İlmin eseriyle şehîr ü büldân
Başdan başa vâyedâr-ı ‘umrân
İlmin eseriyle kavm ü millet
Kâm-âver-i râhat u sa‘âdet_ (77)*

İlim sahibi olmanın, insanlığa hizmet edip eser bırakmanın ölümden sonra da kişiyi yaşatacağını vurgulayan M. Nâzım Paşa, ilmin şerefi ile bu kişilerin ikinci bir hayat kazandıklarını belirtir. İnsanoğlunun fani bedeni, ilim sayesinde ebedileşir. Bu faziletlerden habersiz yaşayan cahillere sırf konuşabildikleri için “insan” demek uygun değildir:

*‘İlmin şeref-i ebed-nişâmı
Her sâhib-i ‘ilme ‘ömr-i sâni
Câhiller için denilse lâyük
Hayvân menişinde sözde nâtık (78)*

M. Nâzım Paşa, Zümer suresinde yer alan “Hiç bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?”⁶ ifadesini de hatırlatır:

*Yeksân mı bilenle bilmeyenler
Her bilmediğini söyleyenler (78)*

İnsan, ilim ile elde ettiği bilgiyi kullanıp noksanlarını tamamlarsa konuşmaları mantıklı ve hükümleri de itibarlı olur. Oysa cahil kişi, doğruyu ve yanlışını ayırt edemez. Cahillerle dostluk beraberinde sefalet ve pişmanlık getirir. Çok kıymetli olan zamanı böyle insanlarla geçirmemek gerektiğini vurgulayan M. Nâzım Paşa, oğlunun/torununun ariflerle dost, iyi huylu ve zarif olmasını ister:

*Eyyâmın edersen böyle imrâr
Eyler seni bin belâya dúcâr
Hem-bezm-i gürûh-ı ‘ârifân ol
Hoş-tab’ u zarîf-i nüktedân ol (78)*

İlmi daha çok “fen bilimleri” olarak ele alan M. Nâzım Paşa, medeniyeti oluşturan her türlü ilerlemenin insanoğlunun hayatını güzelleştirdiğini ve bırakılan eserlerin kişiye ebedi hayatın kapılarını açtığını belirtir. İlimle keşfedilen her şey de kişinin Allah’ı daha iyi idrak etmesine vesile olacaktır.

-Söz

Nasihatnâmelerde, toplumsal yaşamda uyulması gereken kurallara da değinilmiştir. Bu kurallar içinde konuşurken dikkat edilmesi gereken hususlara özel bir yer ayrılır. Yerinde ve adabınca konuşmak, karşı tarafı dinlemeyi bilmek gibi nezaket kurallarına hemen her nasihatnâmede rastlamak mümkündür. Ağızdan çıkan sözün geri alınamaması, insanların iki kez düşünüp bir kez konuşmaları gereğini ortaya çıkarır. M. Nâzım Paşa da benzer öğütleri oğluna/torununa vermiştir. Öncelikle az konuşmayı ve konuşurken de edebe riayet etmeyi öğütler. Çünkü insanın olgunluğu, sözünden bilinir. Zamanın bilgileri, her şahsı sözünüle imtihana çekerler:

*Az söyle sükûtu ‘âdet eyle
Sözde edebe ri’âyet eyle
Her şahsı efâzıl-ı zamâne
Kavliyle çekerler imtihâna (79)*

Kişinin konuşurken seçtiği kelimeler, onun tamamen farklı algılanmasına sebep olabilir. Ağızdan çıkan söz, nezih bir insanı günahkâr; merhametli kişiyi de zalim

⁶ Zümer 39/ 9.

olarak gösterebilir. Diğer yandan, düşünmeden edilen kırıcı bir söz, bin kalbi incitir. Bu nedenle şair, konuşurken kelimeleri dikkatli seçerek kalp kırmamaya özen göstermek gerektiğini vurgular. Çünkü kılıç yarası kapanabilir ancak dil yarasının kapanması çok zordur:

*Söz merd-i nezîhi âsim eyler
Söz şahs-ı kerîmi zâlim eyler
Bir lafz-ı gam-âver ü dil-âzâr
Bin kalbi eder rehîn-i ekdâr
Tîg-i sitemin devâsı kâbil
Söz zahmının iltiyâmı müşkil* (79)

M. Nâzım Paşa, dikkat edilmesi gereken bir hususun da çok konuşmamak olduğunu ifade eder. Sözü uzatmak, yalan söyleme ihtimalini arttırır. Bir müddet sonra bu kişiler, olmayan şeyleri olmuş gibi anlatmaya başlarlar:

*Pür-gûlar olur yalancı ekser
Vâki' gibi her muhâli söyler*

*Çok söyleyenin hilâfı çokdur
Bîhûde güzâf ü lâfî çokdur* (79)

“Söz sahibi” olan kişi, düşünerek konuşur, boş konuşmaz:

*Her bahse girip atılma öyle
Söz sâhibi ol düşün de söyle
Söz sâhibi herze-gû değildir
Söz bî-hüde güft [ü] gû değildir* (80)

M. Nâzım Paşa konuşmada üslubun önemine de değinir. Söz, güzel bir üslupla söylendiğinde farklı düşünönenleri bile uzlaştırabilir. İncelikle söylendiğinde her söz, kalplerde tesir bırakır. Akıllı kişi, bir sözle birçok düşmanı susturur. Şair, sözle ilgili verdiği bütün nasihatleri “Ya hayır söyle ya da sus.” hadis-i şerifini hatırlatarak tamamlar:

*Yâ hayr ile kıl zebânı ıtlâk
Yâ samt ile et lisânı intâk* (80)

Klasik dönem nasihatnâmelerinde önemle üzerinde durulan az konuşma, üsluba dikkat etme, hayr söyleme gibi hususları M. Nâzım Paşa da oğluna ve torununa öğütlemiştir. Toplumsal yaşamda kişiyi itibarlı kılan bu kurallar, her ebeveynin evladı için istediği davranış biçimleridir.

-Vatan

Vatan, genel olarak insanların doğup büyüdüğü ve üzerinde yaşadığı toprak parçası olarak tanımlanır. Türk milleti için ise vatan, çok daha derin anlamlar taşır. Atalardan yadigâr olan ve her karışı şehit kanlarıyla sulanan vatan toprağı “iman” ve

“namus” kavramlarıyla özdeşleştirilmiştir. Bunun sonucu olarak vatani düşmana karşı savunmak en kutsal görev kabul edilir.

Osmanlı Devleti, XVIII. yüzyıldan itibaren büyük toprak kayıpları yaşarken Batı’da ulusçuluk akımları ve sanayileşme dünyayı farklı bir noktaya taşımıştır. Osmanlı’ya bağlı milletler, kendi ulus devletlerini kurma çabası içine girerler ve yavaş yavaş imparatorluktan kopmalar başlar. Osmanlı aydınları bu süreçte İslamcılık, Türkçülük, Osmanlıcılık gibi görüşler etrafında yeni bir çıkış aramışlar; “vatan” a bakış da bu görüşler etrafında farklılık göstermiştir.

M. Nâzım Paşa'nın *Hikmet, Nâzım* başlıklı nasihatnâmesinin yayın yılı 1328 (1910/1911)'dir. Henüz ulusal temele dayalı bir vatan anlayışı oluşmamakla birlikte bu yıllar, Osmanlı Devleti'nin büyük bir değişimin eşiğinde olduğu yıllardır. Mehmed Nâzım Paşa, değişimin ne yöne evrileceğini bilemese de Osmanlı Devleti'nin bir paşası olarak vatanın önemini vurgulamış ve vatana karşı görevlerini oğluna ve torununa hatırlatmıştır.

Vatanın yurttaşları için koruyucu bir kucak olduğunu düşünen M. Nâzım Paşa, onun müşfik bir anne gibi evlatlarını beslediğini, onlara türlü nimetler verdiğini söyler:

*Bu şânlı vatandır bize âgûş-ı himâyet
Bu şânlı vatandır bize ârâmgeh-i râhat
Bu vâlîde-i müşfikamızdır bizi besler
Evkâtımız envâ'-ı ni'âmla güzer eyler* (81)

Her mevsim kucağını halkına mesken eden, nimetleriyle besleyen ve ölünce de onları yine bağrına basan vatani düşmana karşı savunmak en büyük görevdir. M. Nâzım Paşa, üzerinde yaşayan evlatları henüz sağken vatanın düşmana teslim edilmesine şiddetle karşı çıkar. Düşmanın ecdadın kabrini çığnemesi, ülkeye hâkim olması ve halkı esir etmesi asla kabul edilemez:

*Biz sağ iken etsin mi gelip düşmen-i hayyâl
Ser-haddeki ecdâdımızın kabrini pâ-mâl
Lâyık mıdır olsun mu 'adû mülke hükümrân
Evlâdımız olsun mu esâretle perişân* (81)

Türklerde vatanın “namus” kavramıyla özdeşleştirilmesinden yola çıkan M. Nâzım Paşa, vatani “anne” ve “sevgili” olarak tahayyül eder ve ona el uzatılmasını utanç verici bulur. Yüzyıllarca dünyanın dört bir yanına hükmeden Osmanlı Devleti'nin cihanda bir şöreti vardır. “Osmanlılarız” diyerek böyle büyük bir devlete mensup olmanın gururunu yaşayan M. Nâzım Paşa, bu devletin hiçbir ferdine düşmana boyun eğmenin yakışmayacağını belirtir:

*Ma'sûkamıza dest-i ta'arruz mu uzansın
Lâyık mıdır ahlâfımız 'âlemden utansın
Aktâr-ı cihânda ünümüz şöhretimiz var*

'Osmânlularız satvetimiz miknetimiz var (81)

Vatanı savunmak gerektiğinde Osmanlı ülkesi hep birlikte savaşa hazır olacaktır. O gün gelir de ordu savaşa girerse Osmanlı askerinin okuyacağı vatan marşı, yeryüzünü titretecektir:

*Bu şanlı vatan marşını 'Osmânlı bir 'asker
Dehşetle okursa duramaz yeryüzü titrer (81)*

M. Nâzım Paşa, bu sunuştan sonra Osmanlı askerinin ağzından altı beyitlik bir marş yazmıştır. Vatan sevgisi ve kahramanlık duygularının öne çıktığı marşta; vatan toprağının her zerresinde ecdadın kanı olduğu, bu nedenle onun uğrunda şehit olmanın şeref kabul edildiği belirtilir. Bu uğurda alınan her yara, elmaslı bir nişandır. Askerler, ecdadın gökten heyecanla kendilerine baktığı düşüncesiyle daha bir azimlidir. Vatan sevgisi o kadar yücedir ki gerekirse düşmanın kılıcını başarıyla karşılayıp mermileri elleriyle tutacaklardır:

*İkbâl ederiz tîg-i 'adûya serimizle
Mermîlerini karşılırsız ellerimizle (82)*

Yurt sevgisini Osmanlı askerinin dilinden yazdığı marşla pekiştiren M. Nâzım Paşa, sözü yine oğluna/torununa getirir. Ondan; vatana hizmet için çalışmasını, her işinde vatan sevgisini kendine rehber edinmesini ister:

*Oğlum vatana hizmet edip sa'yını göster
Hubb-ı vatan-ı muhterem olsun sana rehber (82)*

Vatanı müşfik bir anne, korunacak bir sevgili olarak görüp namus kavramıyla bütүнleşiren M. Nâzım Paşa, ona nâ-mahrem eli uzandığında halkın tüm gücüyle ayağa kalkması gerektiğini vurgular. Osmanlı Devleti gücü ve kudretiyle yüzyıllarca dünyaya hükmetmiştir. İçinde bulunulan zaman diliminde de bu şöhrete uygun hareket edilmelidir. Bundan hiç şüphesi olmayan M. Nâzım Paşa yazdığı marşla, vatan söz konusu olduğunda Osmanlı askerinin canını vermekten asla geri durmayacağını altını çizer.

-Vazife

Mehmed Nâzım Paşa'nın nasihatnâmesindeki son başlık "Vazife"dir. Bir önceki bölümde vatan sevgisinin öneminden söz eden şair, bu bölümde devletin bekası için her birimde çalışan görevlinin işini hakkıyla yapması gerektiğini vurgular.

Devletin görevlisi (memur), halka samimiyetle hizmet edip insanların sorunlarını çözmekle yükümlüdür. Karşılığında ise halkın saygısını kazanır. Vazife sahibi; ruhu, kalbi ve vicdanı ile daima ülkesinin geleceğini ve çıkarlarını düşünmelidir. Diğer yandan, görevini yaparken mutlaka bir üst yetkili tarafından denetlenmelidir. Eğer belli bir güven ve istikrar sağlanmışsa görevlinin işine çok da müdahale edilmemeli,

kararlarında belli bir özgürlük alanı tanınmalıdır. Takdir etmenin önemi üzerinde de duran şair, her işte noksan aramanın vazife sahibinin şevkini kıracağını belirtir:

*Her işte 'âdet olursa taharrî-i noksân
Vazîfe sâhibine hangi kâr olur âsân* (82)

Vazifedâr, mesleğinin şerefini korumak için iki hususa dikkat etmelidir. Bunlar, kendi halkının menfaatlerini gözetmek ve devletin şanını korumaktır. Eğer bu iki husus görevliye yol gösterirse işinde hata yapma ihtimali sıfıra iner.

M. Nâzım Paşa'ya göre “vazife” yalnızca kişinin yaptığı işle/görevle sınırlı değildir. Ona göre insan, erişkinlikten ölüme kadar çeşitli vazifelerle yükümlüdür. Bu vazifeler, Allah'ın yüceliğini idrak etmekle başlar ve İslam'ın öngördüğü ideal insan olmak için ömür boyu gayret etmekle devam eder. Niyet temizliği, vicdan selameti, halka yardım, ülke sevgisi ve vatana hizmet bu vazifelerden bazılarıdır:

*Vücûd-ı Hâlıkı bilmek hakikat-i îkân
Hulûs-ı niyyet ü 'azm ü selâmet-i vicdân
'Umûma rahm u i'ânet tahâret-i sîret
Nezîh-i kalb ile mülke muhabbet ü hizmet* (82)

M. Nâzım Paşa'ya göre, kendini halis özelliklerle donatan bu kişi, ilim öğrenmeye ve tahsilini olgunlaştırmaya gayret etmeli; geçimini temin etmek için de sebat ile çalışmalıdır. Zamanı iyi değerlendirmek, sonunu düşünmek, temiz kalple ilim ve edep öğrenerek iyi bir ad bırakmak kişinin -yaşadığı müddetçe- vazifeleri arasındadır:

*Zamânı hüsn-i idâre tefekkür-i encâm
Hulûs-ı kalb ile 'ilm ü edeble nikî-i nâm* (83)

Şair, anlattığı bu önemli esaslara oğlunun/torununun ayrıntılarıyla uymasını ister:

*Mühimdir şu esâslar sıyânet etmelisin
Teferru'âtına oğlum ri'âyet etmelisin* (83)

M. Nâzım Paşa, “Vazife” başlığında öncelikle devlet görevlisinin vazifesini yaparken dikkat etmesi gereken hususları belirtmiş ancak vazifeyi yalnızca “iş” ile sınırlamamıştır. İnsanın yaşadığı müddetçe kendini geliştirmek, ilim öğrenmek ve geçimini sağlamak için sebatla çalışmak gibi vazifeleri vardır.

Sonuç

Türk edebiyatında önemli bir yeri olan nasihatnâmeler; içerdikleri dinî, tasavvufi, ahlaki ve toplumsal öğütlerle bir nevi yaşam rehberi niteliği taşırlar. Yüzyıllar içinden süzüle süzüle en öz hâlini alan bu öğütler, kişinin iç ve dış dünyasında huzura kavuşmasının anahtarıdır. Ebeveynin evlada yazdığı nasihatnâmeler, bu türün en

samimi örnekleridir. Ebeveyn, damıttığı yaşam tecrübelerini daha az hata yapıp mutlu ve huzurlu yaşaması için evladına aktarır.

Manzum nasihatnâmelerin son dönem örneklerinden biri Mehmed Nâzım Paşa'ya aittir. *Muhâtaba* adlı eserinin üçüncü baskısına eklediği *Hikmet, Nâzım* başlıklı bölümde M. Nâzım Paşa hem oğluna hem de torununa hitap etmiştir. Eser; “Ahlak”, “İlim”, “Söz”, “Vatan” ve “Vazife” adlı dört başlıktan oluşur. “Vatan” başlığının içine altı beyitlik bir de “Marş” eklenmiştir.

Mehmed Nâzım Paşa, “Ahlak” ve “Söz” başlıklarında klasik dönem nasihatnâmelerinde görülen öğütlere yer vermiştir. Ahlakın Allah'a itaat ve yaratılmışa hizmet ile yükseleceği vurgulanmış, kişinin huzura bu şekilde kavuşacağı belirtilmiştir. “Söz” bahsinde; çok ve boş konuşmamak, üsluba dikkat etmek gibi hususlar üzerinde durulur. Klasik mesnevilerde ilimden maksat genellikle dinî ilimlerken M. Nâzım Paşa bu başlıkta, dünyayı geliştiren, insan hayatını kolaylaştıran fen bilimlerinin üzerinde de durmuştur. Eser XX. yüzyılın başında kaleme alındığı için yurt ve dünyadaki gelişmelere bigâne kalınmamıştır. “Vatan” başlığı, eserin yazıldığı dönemdeki gelişmeler esas alınarak nasihatnâmeğe eklenmiştir. Osmanlı Devleti'nin geçmişteki şanı ve kudreti hatırlatılmış; içinde bulunulan zor günlerin atlatacağına olan inanç dile getirilmiştir. Kutsal olan vatana uzanan eller, can pahasına kırılacaktır. Bu inancının göstergesi olarak M. Nâzım Paşa, savaşa giden Osmanlı askerinin ağzından bir de marş yazmıştır. Kişinin vazifeleri üzerinde de duran M. Nâzım Paşa, savaş meydanında kanla kazanılan vatanda mutlu ve huzurlu yaşamak için herkesin görevini/mesleğini hakkıyla yapması gerektiğini vurgulamıştır. Eserde vazife, genel anlamıyla da ele alınmış, her bir yurttaşın “iyi insan” olmak için geçireceği tekâmül sürecine işaret edilmiştir.

Mehmed Nâzım Paşa, *Hikmet, Nâzım*'da klasik dönem nasihatnâmelerinde yer alan konulara yer verirken çağın getirdiği değişim ve dönüşümü de göz ardı etmemiştir. Fen bilimlerinin önemi, vatan sevgisi ve devlet katındaki vazifelerin layığıyla yapılması hususlarını da eserine eklemiştir.

Kaynaklar

- Canım, Rıdvan (2011). *Divan Edebiyatında Türler*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Çağrıçı, Mustafa (2006). Nasihat, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (32), 408-409.
- İmam Gazâli (2017). *Ey Oğul Hücetü'l-İslam*. (Ahmed Serdaroğlu Çev.). İstanbul: Akif Yayınları.
- İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (2000). *Son Asır Türk Şairleri*. C. III (Haz. Hidayet Özcan). Ankara: AKM Yayınları.
- Kaplan, Mahmut (2001). Manzûm Nasihatnâmelerde Yer Alan Konular, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (9), 133-185.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/258238> (Erişim tarihi: 12.06.2021)
- Kur'ân-ı Kerîm Açıklamalı Meâli* (1996). Haz. Hayrettin Karaman, Ali Özek vd. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Mehmed Nâzım (1328). *Muhâtaba* (3. Tab'). Dersaadet: Selanik Matbaası.
- Mengi, Mine (1991). *Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî*. Ankara: AKM Yayınları.
- Öztürk, Murat (2013). Klasik Türk Edebiyatında Babadan Oğula-Ebeveynden Çocuğa Nasihat Geleneği, *Akademik Bakış Dergisi*, (39), 1-22.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1966). Bir Mevlevi Nâsir ve Şâiri Mehmed Nâzım Paşa -Basılı Eserleri ve Yazma Şiir Mecmuası.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/744/9526.pdf> (Erişim tarihi: 30.05.2021).
- Yeniterzi, Emine (2006). Ahmed-i Dâ'î'nin Vasiyyet-i Nüşirevân Adlı Mesnevisi, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (19), 1-25.
- Yıldırım, Nimet (2005). Fars Öğüt Edebiyatı, *NÜSHA - Şarkiyat Araştırmaları Dergisi Journal of Oriental Studies*, 5(16), 51-90.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-full-file/29730> (Erişim tarihi: 30.05.2021)

HİKMET, NÂZİM⁷**AHLÂK***mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün***İnsânlığı anla Hikmet oğlum
İnsânlara eyle dikkat oğlum**

İnsân olacak tarîki bil bul
Zîrâ o tarîk başka bir yol

İnsân ki rehîn-i mekremetdir
Fihrist-i kitâb-ı ma'rifetdir

İnsân bu cihânı muhtevidir
İnsânda cihân muntavidir

Terkîb-i bedî'-i nev'-i insân
Enmûzec-i fen denilse şâyân

Her 'uzvu vücûd-ı 'ilme regdir
Çeşmân-ı fûnûna merdümekdir

Her 'uzvda bin nizâm meşhûd
Her zerrede intizâm mevcûd

Hayretde olan terekübâtı
Beht-âver olan ledünniyâtı

Düstûr-ı bihîn-i felsefiyyât
Mevzû'-ı 'acîb-i ma'neviyyât

İnsânlığa intisâb düşvâr
Zîrâ ki mühim vazîfeler var

Tekrîm ile her beşer müşerref
'İrfân ile her beşer mükellef

İnsân olana lüzûm-ı 'irfân

⁷ Mehmed Nâzım, *Muhâtaba* içinde *Hikmet, Nâzım*, 3. Tab', Selanik Matbaası, 1328, s. 75-83.

Envâr-ı ziyâ kadar nümâyân

Ahlâk iledir husûl-i 'irfân
Tathîr lüzûm-ı levs-i vicdân

Ahlâkı hoş olmayan beşerler
Bir hufreye 'âkıbet düşerler

Ahlâkı hoş olmayan memâlik
Ma'rûz-ı mefâsid ü mehâlik

Ahlâk [ile]dir salâh-ı millet
Ahlâk iledir felâh-ı millet

Ahlâk ile olmayınca mecbûl
Her millet için netice mechûl

Maksûd ise necdet ü tekemmül
Bu maksada etmeli tevessül

Ahlâkını et mühezzeb oğlum
Her kârın olur müretteb oğlum

Ahlâkını etmeyince tehzîb
Eyler seni bu zamâne te'dîb

Ahlâkın olursa medhe lâyık
Ahkâm-ı şer'ate muvâfık

Her gâ'ileden emîn olursun
Âsûde vü kâm-bîn olursun

Her mü'min-i tâhir ü nazîfe
Farz oldu iki mühim vazîfe

Evvelkisi Hâlîka itâ'at
Sânîsi halâyıka i'ânet

Görmez misin ey reg-i fu'âdım
Her zerre bekâ-yı nev'e hâdim

Kânûn-ı nizâm-nümûn-ı ihyâ

Düstûr-ı hikem vüfûr [u] ifnâ

Her lahza hüküm sürer cihânda
Her ân u zamânda her mekânda

Her zerredeki havâss u kuvvet
Yek-dîgerine medâr-ı hilkat

Bir nev'in olur fenâ vü mahvı
Bir dîgerinin hayât u sahvı

Var olmak için de nev'-i dîger
Bir nev'e hayât olur müyesser

Zî-rûhda bu inkılâb-ı agreb
Manzûm u müselsel ü müretteb

Yok hârici hep kazâ içinde
Her zerre halâ melâ içinde

Ber-vech-i nizâm-ı Rabb-i Mennân
Noksân u ziyâ'a yokdur imkân

Bu resm ile sâha-i fezâda
Bî-gâyet olan halâ melâda
Düstûr-ı tenâsüb ü te'âvün
Mahfûz-ı tehâlûf ü tehâvün

Hem-cinsine sen de hizmet et kim
Hayr etmege 'azm ü niyyet et kim

İnsân o zamân olursun oğlum
Mağbût-ı cihân olursun oğlum

İLİM

'İlm olmasa 'akl-ı nev'-i insân
Etmezdi cihânı derk ü iz'ân

'İlm olmasa kâ'inâtı şâmil
'İlm olmasa mûcid ü mükemmil

Olmazdı cihân masûn u sâlim

Teşvîşe düşerdi bu 'avâlim

'İlm ile durur hayât-ı 'âlem

'İlm ile tasarrufât-ı 'âlem

'Akl etmese 'ilm ile tekemmül

Ma'lûmu nasıl eder ta'akkul

Ma'lûmu havâss olunca müdrik

'Akl olmada 'âcilen müşârik

Ma'lûmlar olunca 'ilme lâhık

Ahkâm-ı levâhık u sevâbık

Meşhûd u 'ayân olur hüviyyet

Her zerredeki 'ulüvv-i kudret

'İlm ile cihân cihân mahâsin

İnsânlara olmada mukârin

İnsânları 'ilm eder mükerrem

Milletleri 'ilm eder mu'azzam

'İlmin eseriyle şehir ü büldân

Başdan başa vâyedâr-ı 'umrân

'İlmin şerefiyle nâm-ı insân

Durdukca durur bu köhne devrân

'İlmin eseriyle kavm ü millet

Kâm-âver-i râhat u sa'âdet

'İlmin şerefiyle nâm-ı eslâf

Pîrâye-dih-i lisân-ı ahlâf

'İlmin şeref-i cihân-şümûlü

Hürmetlere gark eder fuhûlu

İnsânda bulur bu cism-i fânî

'İlm ile hayât-ı câvidânı

'İlmin şeref-i ebed-nişânı

Her sâhib-i ‘ilme ‘ömr-i sâni

Câhiller için denilse lâyk
Hayvân menişinde sözde nâtık

Yeksân mı bilenle bilmeyenler
Her bilmediğini söyleyenler

İnsâna demem ki söylemek güç
Ammâ ki bilip de söylemek güç

Tefrîk edemez hatâ savâbı
Olmaz ise ‘ilme intisâbı

‘İlm ile edip de fikri i‘mâl
Noksânlarını ederse ikmâl

Ma‘kûl görünür muhâtabâtı
Tasvîb olunur muhâkemâtı

‘İlm olduğu intizâma bâ‘is
Müstağnî-i külfе-i mübâhis

Lâkin düşünülse munsifâne
Tedkik kılinsa vâkifâne

Tedbîr-i umûra mazhariyyet
Ârzû edilen muvaffakiyyet

‘İlm ile vukûf u terbiyetle
Hizmetle zamânla tecribetle

Tahsîl-i ‘ulûma eyle ikdâm
Câhiller içinde olma bed-nâm

Cühhâl ile ihtilât u ülfet
Bâdi-i sefâlet ü nedâmet

Eyyâmın edersen öyle imrâr
Eyler seni bin belâya dûçâr

Hem-bezm-i gürûh-ı 'ârifân ol
Hoş-tab' u zarîf-i nüktedân ol

SÖZ

Az söyle sükûtu 'âdet eyle
Sözde edebe ri'âyet eyle

Söz kâlib-ı kâ'inâta cândır
Söz cism-i hüviyyete lisândır

Sözden bilinir kemâl-i âdem
Sözdür sebep-i nizâm-ı 'âlem

Her şahsı efâzıl-ı zamâne
Kavliyle çekerler imtihâna

Her kâ'il-i bî-me'âl güftâr
Bir sözle eder meziyyet izhâr

Kavli eder 'aklına delâlet
Fi'li eder aslına delâlet

Söz olsa da müş'ir-i kerâmet
Hıfzında selâmet ü nezâhet

Söz merd-i nezîhi âsim eyler
Söz şahs-ı kerîmi zâlim eyler

Bir lafz-ı gam-âver ü dil-âzâr
Bin kalbi eder rehîn-i ekdâr

Tîg-i sitemin devâsı kâbil
Söz zahmının iltiyâmı müşkil

Sözdür sebep-i belâ vü nekbet
Envâ'-ı felâket ü musîbet

Kavl ile olur beşer belâ-hâh
Bir fâci'a kim ne'üzü bi'llâh

Envâ'-i mezâhim ü metâ'ib

Her dürlü mefâsid ü mesâ'ib

Her şahsa gelir sözü yüzünden
Âzürde olur özü sözünden

Pür-gûlar olur hemîşe her-bâr
Mat'ûn-ı kusûr-ı lagv u iksâr

Pür-gûlar olur yalancı ekser
Vâki' gibi her muhâli söyler

Çok söyleyenin hilâfı çokdur
Bihûde güzâf ü lâfı çokdur

Her bahse girip atılma öyle
Söz sâhibi ol düşün de söyle

Söz sâhibi herze-gû değildir
Söz bî-hüde güft [ü] gû değildir

Zımnında belâgat ü fesâhat
Üslûb-ı beyân 'ayn-ı hikmet

Nutk ile havâss-ı hams-i bâtın
Mechûliyet⁸ olur mukârin

Nutkun şerefîyle nev'-i insân
Temyîz ile vâyemend-i rüchân

Nutkun sebebiyle 'akl u idrâk
Bu rütbe fehîm ü cüst ü çâlâk

Bir nâtık-ı muslihin beyânı
Hem-matlab eder muhâlifânı

Bir sözle hatîb-i nükte-pîrâ
Dehşetler eder kulûba ilkâ

Bir sözle bir 'âkıl-ı sühan-ver
Birçok husemâyı mülzem eyler

⁸ Bu kelime eserde "mechûlâta" şeklinde yazılmıştır.

Bir sözle bir 'âkıl-ı siyâsî
İskât eder 'âkılân-ı nâsı

Bir sözle bir âmir-i muvaffak
Bir orduya cân verir muhakkak

Bir sözle eder Allâhu ekber
Maglûb olan orduyu muzaffer

Söz yoksa da hayr olan kelâma
Az söyle ki ol ma'a's-selâme

Yâ hayr ile kıl zebânı itlâk
Yâ samt ile et lisânı intâk

VATAN

mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Bu şanlı vatan mâder-i müşfikterimizdir
Hem mâder hem makber-i cân-perverimizdir⁹

Her kabza-i hâkinde nümâyân olur envâr
Her kabza-i hâkinde 'izâm-ı şühedâ var

Eslâfımıza hâk-i girân-kadri makâbir
Ahlâfımıza hân-ı ni'am-güsteri hâzır

Ecdâdımızın yer yer olup hûnu hüveydâ
Her makbereden gelmede âvâz-ı vesâyâ

Bu şanlı vatandır bize âgûş-ı himâyet
Bu şanlı vatandır bize ârâmgeh-i râhat

Bu vâlîde-i müşfikamızdır bizi besler
Evkâtımız envâ'-ı ni'ama güzer eyler

Âgûşunu me'vâ ederiz sayf ü şitâda
Müstagrak-ı ni'metleriyiz ziyk u rehâda

⁹ Bu mısradâ vezin çıkmamaktadır.

Perverde eder feyz-i nesîmiyle hayâtı
İhzâr eder âhir bize me'vâ-yı memâtı

Bunca ni'amıyla bizi perverde ederken
Geçsin mi 'adû zûr ile ser-hadlerimizden

Biz sağ iken olsun mu vatan düşmene me'vâ
Lâyık mı 'umûmen olalım 'âleme rüsvâ

Biz sağ iken etsin mi gelip düşmen-i hayyâl
Ser-haddeki ecdâdımızın kabrini pâ-mâl

Lâyık mıdır olsun mu 'adû mülke hükümrân
Evlâdımız olsun mu esâretle perişân

Lâyık mıdır alsın mı bilâ-mâni' ü âzâr
Ma'sûka-i vicdânımızı bezmine ağyâr

Ma'sûkamıza dest-i ta'arruz mu uzansın
Lâyık mıdır ahlâfımız 'âlemden utansın

Aktâr-ı cihânda ünümüz şöhetimiz var
'Osmânlılarız satvetimiz miknetimiz var

Hürriyetimiz şimdi hükümrân-ı vatandır
Maksadlarımız müttehiden şân-ı vatandır

Herhâlde samîmî olalım sulha tarafdâr
Bu şart ile kim görmeyelim renciş ü âzâr

Şân-ı vatanın hıfzına mecbûr kalırsak
Ta'kîb-i hukûk etmede ma'zûr kalırsak

Hâzır olalım müttehiden harb ü vegâya
Hem dostlara 'ibret olalım hem husemâya

Bir gün gelip ordularımız ola seferber
Başdan başa ser-hadlerimiz olsa mu'asker

Ümîd ederek nusret-i Hallâk-ı cihânı

Cûş-âver-i şüc'ân olacak savt ile anı

Bu şanlı vatan marşını 'Osmânlı bir 'asker
Dehşetle okursa duramaz yeryüzü titrer

MARŞ

Her zerresi hâk-i vatanın cevher-i cândır
Her zerrede ecdâdımızın hûnu 'ayândır

Hıfz-ı vatan uğrunda şehâdet bize şândır
Her yare-i hûnîn birer elmâslı nişândır

Ef'âlimize 'azmimize semt-i semâdan
Ervâh-ı şehidân halecânla nigerândır

İkbâl ederiz tîg-i 'adûya serimizle
Mermîlerini karşılarız ellerimizle

Oğlum vatana hizmet edip sa'yını göster
Hubb-ı vatan-ı muhterem olsun sana rehber

VAZİFE

mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Vazîfedâr 'umûmun ecîr ü hâdimidir
Mücid-i râhatıdır mâhî-i mezâhimidir

Vazîfedâr-ı samîmî 'umûma hizmet eder
Vazîfedâra 'umûm hürmet ü itâ'at eder
'Umûm muhâfız-ı hakk-ı hükûmet-i millet
Vazîfedâr müdür-i mesâlih-i devlet

Vazîfe sâhibi mülkün yegâne hârisidir
Mizâc-ı memleketin 'âdetin mümârisidir

Vazîfe sâhibinin rûhu kalbi vicdânı
Hemîşe mülkün olur hâris ü nighbânı

Dime ki keyfine kalsın bütün mehâmm-ı umûr
Vazîfedâr tutulsun tarassuda mecbûr

Şu var ki hakk tarassud edince istikrâr
Vazîfedârı işinde bırakmalı muhtâr

Vazîfedâr olursa müdâhil ü muztar
Olur zavâbit-ı emr-i idâre müşkilter

Her işde ‘âdet olursa taharrî-i noksân
Vazîfe sâhibine hangi kâr olur âsân

Nasıl mu‘azzez ise hıfz-ı hakk-ı hürriyyet
O rütbe olmalı hakk-ı şerefde haysiyyet

Biri murâkib-ı reybü’l-menûn-ı milliyyet
Biri muhâfız-ı şân-ı siyâset-i devlet

Bu meslek-i mütekâbil olursa râh-nümâ
Vazîfelerdeki noksânları eder imhâ

Nümüvv-i ‘akl ile insân olunca nâmiyedâr
Hulûl-i mevte kadar muhtelif vezâ’if var

Vücûd-ı Hâlıkı bilmek hakikat-i îkân
Hulûs-ı niyyet ü ‘azm ü selâmet-i vicdân

‘Umûma rahm u i‘ânet tahâret-i sîret
Nezîh-i kalb ile mülke muhabbet ü hizmet

‘Ulûma verziş ü gayret tekemmül-i tahsîl
Sadâ-yı ‘ilm ü hünerle bekâ-yı zikr-i cemîl

Fünûna nisbet ü kâr ü kesbde sa‘y ü sebât
Usûl-i hareme (?) ri‘âyet yolunda sarfiyyât

Hayât-ı ‘â’ile ‘ilm-i idâre-i menzil
Lüzûm-ı terk-i selîl-i müdebbir ü ‘âkıl

Şurût-ı ülfete dikkat sıyânet-i hullet
‘Umûm-ı nâs ile hüsn-i taviyyet ünsiyyet

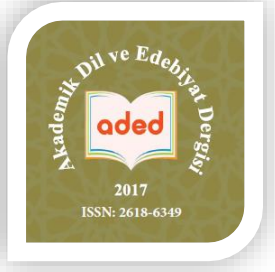
Beyân-ı hakda metânet ‘ulüvv-i vak’ ü vakâr
Hemîşe meslek-i hakda sebât ü istikrâr

Zamânı hüsn-i idâre tefekkür-i encâm
Hulûs-ı kalb ile 'ilm ü edeble nîkî-i nâm

Mühimdir Şu esâslar sıyânet etmelisin¹⁰
Teferru'âtına oğlum ri'âyet etmelisin

Bu muhtasar ile olmaz 'umûmu Şerh ü beyân
Hulâsaten bu demekdir vezâ'if-i insân

¹⁰ Bu mısradâ vezin çıkmamaktadır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Volkan KARAGÖZLÜ

Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı
Bektaş Veli Üniversitesi / Türkiye
volkankaragozlu@nevsehir.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-7796-122X>

Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi'nin Süleymân-nâmesi'ndeki Âlim Biyografilerinin Anlatım Özellikleri

*Biography in Classical Turkish Prose: Narrative
Characteristics of the Biographies of Scholars in
Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi's Süleyman-name*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 06.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 09.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

KARAGÖZLÜ, V. (2021). Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi'nin Süleymân-nâmesi'ndeki Âlim Biyografilerinin Anlatım Özellikleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 922-950. <https://doi.org/10.34083/akaded.963278>

KARAGÖZLÜ, V. (2021). Biography in Classical Turkish Prose: Narrative Characteristics of the Biographies of Scholars in Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi's Süleyman-name. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 922-950. <https://doi.org/10.34083/akaded.963278>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi'nin yazdığı Süleymân-nâme sadece tarih eseri olarak değerlendirilemeyecek özelliklere sahiptir. Kaynakların anlatımının hoş olduğu, süslü bir anlatıma sahip olduğu gibi değerlendirmelerle ele aldığı eser, Kanûnî Sultan Süleymân'ın tahta çıkışından ölümüne kadar olan olayları anlatır. Bunun yanında Kanûnî devri vezirler ve ulemânın hayatlarından da bahsedilen 17. yy.da yazılmış tek Süleymân-nâmedir. Çalışmada eserin son bölümü olan ulemâ biyografileri, anlatım özellikleri ve biyografilerin bilgiyi sunma biçimi bakımından incelenmiştir. Biyografilerde Osmanlı âlimlerinin hayatları kısa, orta uzun yazılarla anlatılmıştır. Bilginin sunulma biçimleri ve anlatım biçimleri olarak iki ana başlıkta incelenen biyografilerin birbirlerinden farklı olup olmadığı sorgulanmıştır. Böylelikle eserin tamamının bir bütün olarak aynı anlatım biçimi ile yazılıp yazılmadığına karar verilecektir. Bu eser bağlamında, eser içinde veya bölümlerinde farklı anlatım biçimleri varsa eserin tamamının belirli, tek bir üslup ile yazıldığını ifade etmenin doğru olup olmadığı ile ilgili görüşler sunulacaktır. Bu görüşler ışığında klasik Türk edebiyatı mensur eserleri için sade, orta, süslü tabirlerinin kullanımı sorgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Süleymân-nâme, Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi, Azîzî, biyografi, üslup, nesir

Abstract

Süleymân-nâme written by Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi, has features that cannot be evaluated only as a historical work. The work, which is handled with evaluations as well as having a pleasant narration and an ornate narrative, tells the events from the enthronement of Kanuni Sultan Süleyman until his death. In addition, it is the only Süleyman-name written in the 17th century, which also mentions the lives of viziers and scholars of the Kanuni period. In the study, the biographies of the scholars, which are the last part of the work, were examined in terms of their narrative features and the way the biographies presented the information. In the biographies, the lives of Ottoman scholars are described in short and medium length texts. It was questioned whether the biographies, which were examined under two main headings as the forms of presentation of information and the forms of expression, differ from each other. Thus, it will be decided whether the whole work is written as a whole with the same narrative style. In the context of this work, opinions will be presented about whether it is correct to state that the whole work was written in a certain, single style, if there are different forms of expression in the work and its parts. In the light of these views, the use of plain, medium, ornate terms for prose works of classical Turkish literature will be questioned.

Keywords: Süleymân-nâme, Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi, Azîzî, biography, style, prose

Giriş

Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi (d.1592-ö.1658) müderrislik, kazaskerlik, şeyhülislamlik görevleri yapmış, önemli ulemâ ailesi Karaçelebi-zâdelere mensup, Osmanlı siyasi tarihinde yer aldığı olaylar ve edebî eserleri ile tanınmış önemli devlet adamıdır.¹ Fıkıh, siyer, tefsir alanında pek çok eseri olan, Azîzî mahlasıyla bir divançesi (Erdoğan, 2020) bulunan devlet adamının Osmanlı tarihini ele alan Ravzatü'l-ebrâr (Özgül, 2010), Zeyl-i Ravzatü'l-ebrâr (Kaya, 2003), Zafer-nâme (Yıldırım, 2005) gibi eserleri de vardır. Tarih alanındaki eserlerinden biri de Süleymân-nâme'dir. Süleymân-nâme Kanûnî'nin tahta çıkışından ölümüne kadar olan olayları ele alan, Hoca Saadetin Efendi'nin (ö.1599) Tâcü't-tevârih'ine yapılan bir zeyldir. Ayrıca eserin son bölümü Kanûnî devrinde yaşamış ulemâyâ ayrılmıştır.

Süleymân-nâme² Kanûnî'nin (d.1494-ö.1566) ölümünden sonra yazılmış önemli bir eserdir. 17. yy.da yazılan tek Süleymân-nâme olması bu önemi bir kat daha artırmaktadır. Dili estetik nesir³ özelliklerini gösteren tetabu-i izâfâtlarla uzun cümlelerle oluşturulmuş bir Osmanlı tarihidir. Eserde sadece tarihi olaylar anlatılmaz, devrin sosyal, ahlakî ve iktisadî eğilimlerini görmek de mümkündür. Bunun yanında devrin dil ve edebiyat anlayışı ile ilgili bilgiler de eserden çıkarılabilir. Süleymân-nâme'de ele alınan konular, secili, Farsça tamlamalı, uzun başlıklar halinde birbirinden ayrılmıştır. Toplam 25 başlık halinde oluşturulan eserin son bölümü Kanûnî döneminde yaşamış bazı ulemânın hayatına ayrılmıştır. Eser estetik nesir ile yazılmasına rağmen bölümler içinde ve bölümler arasında farklı anlatım özellikleri kullanıldığı belirlenmiştir. Bu çalışmada eserin son bölümünün anlatım özellikleri incelenecektir.⁴

Biyografilerin Anlatım Özellikleri

I. Bilgilerin Sunuluş Biçimi

Süleymân-nâme'nin biyografi kısmının anlatım özellikleri incelenirken eseri iki ana çerçeve üzerinde ele almanın uygun olduğu düşünüldü. Bunlardan ilki biyografide ele alınan kişilerin yazıya aktarılırken nasıl sunulduğu ile ilgiliydi. Burada diğer

¹ Karaçelebi-zâde'nin hayatı hakkında daha geniş bilgi için bakınız: Kaya, N. (2001). Karaçelebizade Abdülazîz Efendi. *TDVİA 24*, s.381-383., Kaya, N. (2003). Ravzatü'l-Ebrâr Zeyli tahlil, metin. TTK Yayınevi., Babinger F. (1992). *Osmanlı tarih yazarları ve eserleri*. Çev. Prof. Dr. Coşkun Üçok, Kültür Bakanlığı Yayınları., Babinger F. (1978). Abdülazîz Efendi. *İA I*, s. 64-65., Ahmet Refik (2013). *Alimler ve sanatkarlar*. Der. M. Necip Yılmaz, Büyüyen Ay., Bursalı Mehmet Tahir. (1333). *Osmanlı müellifleri III*, Matbaa-i Âmire, s. 121., Mehmet Süreyya, *Sicill-i Osmânî I*. Akt: Seyit Ali Kahraman, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 99., İnehan-zâde Mehmet Nâil Tuman (2001). *Tuhtê-i Nâilî II. Haz: Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, Bizim Büro Yayınları*, s. 673.

² Eser tarafımızdan yayıma hazırlanmaktadır.

³ Kâtip Çelebi, Süleymân-nâme'nin hoş bir kompozisyonu olduğunu söyler (Keşfü'z-zünûn, 2007, 267). Babinger ise "... Bunda süslü ve tumturaklı bir üslupla Kanûnî Süleymân'ın hayat ve hükümetini anlatır (s. 226). Yazarların söylediği 'hoş kompozisyon ve süslü, tumturaklı üslup karşılığında, klasik Türk nesrinden diğer kullanımlara göre son yıllarda yaygınlaşan "estetik nesir" tabiri kullanıldı.

⁴ Süleymân-nâme'nin anlatım özellikleri başka bir yazının çalışma konusu olarak planlanmıştır.

biyografik eserlerde de görülebilecek ortak niteliklerin - biyografi başlığı, doğum yeri, baba adı, ölüm yeri, ölüm tarihi, aldığı görevler, hocaların isimleri -yanında; anekdotlar, kişinin karakter özellikleri, ölüm nedeni, emeklilik nedeni gibi özelliklere de rastlanmıştır. Bilgilerin veriliş biçimine göre, bilgilerin aktarılış sırası esas alındığı için, bu bölümde sunuş özelliklerinin somut olarak görünmesi nedeniyle yazıda dış yapı özellikleri başlığı altında değerlendirildi. İkinci bölüm ise okurken doğrudan karşılaşılmayan, sanatçının sanat yeteneğine göre dili kullanma biçimine ve yaratıcılığına bağlı olan anlatım biçimi özelliği ile ilgilidir.

Süleymân-nâme'deki biyografiler uzunluklarına göre kısa, orta ve uzun biyografiler olmak üzere üç kısma ayrılır. Bu biyografilerin birbirinden ayrılan ve birbiriyle benzeşen yönleri vardır. Özellikle uzun biyografilerde diğer biyografilerde olmayan üslup araçlarının (stylistic device) kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bölümde yazıların başlığından itibaren tespit edilen ortak ve farklı özellikler gösterilip kişilerin hayat hikayelerinin nasıl sunulduğu anlatılacaktır.

1.1 Başlık

Süleymân-nâme'nin âlimlerin biyografilerini anlatan bölümü: “Bu maşkâle feyz-i çeşme-i efdâl-i âl-i ‘Oşmânî ile dıraht-ı bahtları nevbâve-bağış-ı teyessür-i emânî olup hengâm-ı saltanat-ı Süleymân Hânî’de nâyil-i râtibe-i rahmet-i rahmânî olan ‘ulemâ’-i fezâyil-intimâdan ba’zıları beyânındadır (Karaçelebi-zâde, 1248, s. 200)⁵.” başlığı ile verilmiştir. Eserde kısa, orta ve uzun biyografiler birbirinden ara başlıklarla ayrılmıştır. Başlıkların özellikleri şu biçimdedir:

1) Başlıklarda giriş olarak kişinin isminden önce Arapça veya Farsça tamlama kullanılır:

“ve minhum el-‘allâmetü’l-‘ali’ş-şân ve’l-fehâmetü’l-celiyyi’l-bürhân mevlânâ Sa’du’llâh bin ‘îsâ bin Emîr Hân (s. 206)”

2) Giriş kısmı anlam bakımından çoğunlukla kalıplaşmış biçiminde sunulup kişinin bilgi seviyesinin, görgüsünün benzerlerinden daha iyi olduğu, şerefli kişilerin övücü, erdemli kişi olduğu gibi saygıdeğer sözlerin kullanılması ile oluşturulmuştur:

“ve minhum fahr-ı erbâbü’t-tedkîk ve’l-ifâde mevlâna... (s. 207), ve minhum el-‘âlimü’l-kâmil el-mevlâ Hâsan Çelebi... (s. 222), ve minhum zeyn-i erbâbü’l-‘ulûm el-mevlâ şeyh...” (s. 230)

3) Başlıkların isminden önceki bölümünün bir kısmı secilerle oluşturulmuştur:

“ve minhum el-‘âlimü’l-**emced** ve’l-bâri’ü’l-**evhad** el-mevlâ ... (s. 223), ve minhum el-mağdümü’l-**edîb** ve’l-fâzîlü’l-**lebîb** Mevlânâ ... (s. 220), ve minhum el-mevlâ el-**fâzîl** ve’t-tahrîrü’l-**kâmil mevlânâ** ve **seyyidenâ** Muhyi’d-dîn ...” (s. 213)

⁵ Bu yazı Osmanoğullarının çok faziletli kaynağının bereketi ile talih ağaçları, yardımın kolaylığının meyvesini verip Süleyman Han’ın padişahlığı zamanında Allah’ın esirgeme geçimine erişen, erdem sahibi âlimler hakkındadır.

4) Bazı başlıklarda, özellikle önemli kişilerin biyografilerinde, kişinin künyesi verilirken babası ve dedesinin ismi de söylenmiştir. Bu tür biyografiler uzun olup genellikle Osmanlı yönetiminde önemli görevler yapan kişilerin çocuklarında görülür:

“ve minhum zeyn-i a‘yânü’l-‘izz ve’s-sâ‘âde el-mevlâ Mehemmed bin Pîr Mehemmed... (s. 213), ve minhum el-‘âlimü’l-emced el-mevlâ Maḥmûd bin Mehemmed bin Kâḍî-zâde er-Rûmî (s. 211)”

5) Başlıklarda kişilerin meşhur olduğu isimleri, lakapları da söylenmiştir:

“ve minhum faḥr-ı erbâbü’l-fâzil ve’l-yaḳîn el-mevlâ el-‘âlim Rûkne’d-dîn eṣ-ṣehîr Buzurg-zâde (s. 210), ve minhum el-mevlâ el-fâzil ve’t-taḥrîrû’l-kâmil mevlânâ ve seyyidenâ Muḥyi’d-dîn Mehemmed bin el-mevlâ Hüsâme’d-dîn eṣ-ṣehîr beyne’l-‘ulemâ’i’r-Rûm Bakâra Çelebi (s. 215), ve minhum zeyn-i erbâb-ı ifâde el-mevlâ el-fâzil ‘Îşâme’d-dîn Aḥmed bin el-mevlâ Muşliḥe’d-dîn eṣ-ṣehîr bi-Taş Kōpri-zâde (s. 215).”

1.2 Bilgilerin Aktarılış Sırası

Süleymân-nâme’nin ulemâ biyografileri bölümünde, biyografinin uzunluğuna göre değişmekle birlikte, genellikle kişilerin doğum yeri, eğitim aldığı kişi/ler, mülâzım olması, sırasıyla görev yaptığı yerler, hacca gitmesi, emekli olması, ölümü, ölüm yeri, mezarının yeri gibi bilgiler verilir. Bunlara ek olarak orta ve uzun biyografilerde kişilerin eserleri, babasının veya dedesinin ismi ve ölüm tarihlerine de yer verildiği görülür. Bunlar hayatı anlatılan âlimlerin ortak özellikleridir. Bu anlatımlarda sıralamada kesinlik olmamakla birlikte genellikle doğum yeri, (varsa) babasının, dedesinin ismi, eğitim aldığı hocalar, (hocaların adları yoksa eğitim aldığı söylenir.) mülâzım olduğu, mülâzım olduğu kişinin ismi, sırasıyla görev yerleri, ölüm yeri ve tarihi, (bazı biyografilerde) mezarının yeri bu sıralama ile anlatılır. Bazı biyografilerde bu sıralamanın dışındaki bilgilere de rastlanır. Bunların takip edilebilecek herhangi bir düzeni yoktur. Bunlar da kişilerin karakter özellikleri, emekli olma sebepleri, kişilerle ilgili anekdotlar ve yazarın yorumlarından ibarettir.

1.2.1 Doğum yeri, eğitim aldığı kişiler, mülâzım⁶ olması:

46 âlimin biyografisine yer verilen eserde 6. biyografinin⁷ bilgileri aktarma biçimi şu şekildedir:

“Ol gevher-i tâbdârûñ kâni ve ol dürr-i şâhvârûñ ‘ummânî diyâr-ı **Kaşamonî’dur**. Temyîz-i kâsid ü seminden şoñra ḥ‘âceyegân-ı bendergâh-ı ma‘ârif u ‘ulûmdan taḥşîl-i dest-mâye-i mantûḳ u mefḥûm idüp ḥasbe’l-‘âde **Mevlânâ Mehemmed Şamsunî**’den *bi-*

⁶ Medrese tahsilini bitirip “icazet” alanlar hakkında kullanılır bir tâbirdir. Mülâzimlerin adları “Ruznamçe-i divan-ı hümayun”a kaydolunurdu. Yedi seneden ibaret olan mülâzımlık müddetini dolduranlar “rüus” imtihanına girerler, muvaffak olanlar “iptida-i hâriç rüusu” ile müderris tâyin edilirlerdi. İmtihanda muvaffak olamayanlar ve imtihanda muvaffak olanlardan isteyenler “kaza” mesleğine geçip “Kadı” olurlardı (Pakalın, 1983, s. 612).

⁷ Eserin aslında biyografilerde numara yoktur. Makalenin daha rahat takip edilebilmesi için biyografilere numaralar tarafımızdan verilmiştir.

*tarihi'l-âde*⁸ mülâzım olduklarından sonra İbrâhîm Revâs ve Haceriyye-i Edrine ve Mahmûd Paşa ve Sultâniyye-i Burûsa ve Şahn **medreselerinde** ... (s. 206)⁹

7. biyografide ise bilgiler şu biçimde aktarılmıştır:

“Maskaţu'r-re'si vilâyet-i **Menteşe'dür**. Ol mihr-i sipihr-i fazl u efđâlûñ hilâl-i mâhiyyeti şümûs-ı meţâlî-i 'ilm ü 'irfândan istifâzâ-yı envâr-ı fezâyil itmek ile derece-i kemâle irişdükdên sonra beyne'l-mevâlî itmâm-ı merasim-i hareket idüp mevlânâ **Kara Bâli'den mülâzım** olmuşlardır. Edrine'de Beglerbegi ve Burusa'da Veliye'd-dîn-zâde ve yine Burusa'da Ferhâdiyye ve Çorlu'da Ahmed Paşa ve Mahmûd Paşa ve Üç Şerefeli ve Şahn **Medreselerinde** baş-ı simâţ-ı ifâde idüp ... (s. 207)¹⁰”

Bazı biyografilerde doğum yeri veya mülâzım olduğu kişinin adı söylenmez: Nihâl-i vücûd-ı şeref-nümûdı zülâl-i terbiyet-i vâlid-i mâcidi ile bâla-keşide olup bâzâr-ı rûzgârda iktisâb-ı ser-mâye-i fazl u kemâl itdüklerinden sonra mevlânâ **Hafîb-zâde mülâzemetini** re'sü'l-mâl-i 'izz ü iqbâl eyledi (s. 207-208)¹¹.

“Ol seyyid-i buzurgvâr-ı 'âli-tebâruñ diyâr-ı **Acem**'de dıraht-ı berümend-i isti'dâdları reşehât-ı sehâb-ı sa'y u ictihâd ile sîr-âb olup durrâ'a-i hesab-i 'âlileri tîrâz-ı fezâyil ü me'âli ile muţarraz olduğdan sonra diyâr-ı celilü'l-i'tibâr-ı Rûm'a şeref-i kudüm erzânî buyurup ba'zı umûr-ı zühûri kâzâ'-i kâşabâta rızâ iktizâ eyledi (s.213)¹²”

Bazı biyografilerde ise doğum yeri ve mülâzım olduğu kişinin ikisinin de ismi söylenmez. Kısa biyografilerde rastlanan bu durumda âlimin eğitim aldığı söylenerek görev yaptığı yerlerin ismi sayılır:

“Mevlânâ-yı merķûm Hâdım 'Alî Paşa merhûmûñ 'utekâsından olup hilâl-i mâhiyyeti ol vezîr-i sûtûde-tebdîrûñ pertev-i hürşîd-i terbiyetleri ile bedr-i münîr

⁸ Adet olduğu üzere

⁹ O, parlak mücevherin madeni, padişahlara yaraşır incinin denizi Kastamonu'dur. İyiye kötüden ayırma (yeteneği kazandıktan) sonra bilimler ve bilgi, anlayış limanının hocalarından anlam ve söz sermayesini kazanıp adet olduğu üzere Efendimiz Mehmet Samsûnî'den mülâzım olduktan sonra İbrâhîm Revâs ve Edirne Haceriye, Mahmûd Paşa, Bursa Sultâniye ve Sahn medreselerinde ...

¹⁰ Doğum yeri Menşete ilidir. O, ihsan ve bağışlar göğünün güneşinin mahiyetinin ayı Anlayış ve bilginin doğuş yerlerinin güneşlerinden erdem ışıklarının feyiz alması ile olgunluk derecesine eriştikten sonra büyük mollalar (kadılar) arasında müderris olma kurallarını tamamladı. (Bundan sonra) Kara Bâli'den mülâzım olmuşlardır. Edirne'de Beglerbeği ... Sahn medreselerinde söz sofralarını kurup ...

¹¹ Şeref gösteren varlığının fidanı, yüce babalarının terbiyelerinin saf suyu ile boy atınca devrin pazarında olgunluk ve fazilet sermayesini kazandıktan sonra efendimiz Hâtib-zâde'nin mülâzımlığını talih ve yücelik sermayesi edindi.

¹² O, yüce soylu, saygıdeğer önderin Acem ülkesindeki yeteneğinin verimli ağacı, gayret ve çalışma bulutunun damlaları ile suya kanınca, yüce asaletlerinin ferâcesi büyüklük ve erdemlerin süsü ile süslenmekten sonra Anadolu'nun değeri yüksek memleketlerine gelme şerefi uygun görülüp bazı görülen işlerde ve kasabalarda kadılık yapmaya rıza göstermek gerekti.

olduğundan sonra Bursa'da Cendik ve Yıldırım Han ve 'Alî Paşa-yı 'Atîk ve Üç Şerefeli ve Şahn medreselerinde (s. 219)¹³"

"Erbâb-ı ifâdeden istifâde-i re'sü'l-me'âl-i 'ilm ü kemâl itdükdən sonra Bursa'da Bâyezîd Paşa ve Hâzret-i Emîr ve Veliye'd-dîn-zâde Aḥmed Paşa ve Yıldırım ve Murâdiyye medreselerinde şadr-nişîn-i tadrîs olup ... (s. 222)¹⁴"

1.2.2 Görev yaptığı yerler, eserleri, emekli olması:

Mülâzım olduktan sonra sırasıyla kişilerin görev yaptıkları yerler sayılmıştır. Müderris olanların medrese isimleri sırasıyla verilmiş, bunlardan kazaskerlik yapanların yerleri belirtilmiştir. Görevlerinden alınanların tekrar görev yerlerine dönenlerin, döndükleri görev yerlerinin isimleri verilmiştir. Âlimlerin en son görev yaptıkları yerin ismi söylenip emekli oldukları ve emeklilikte aldıkları ücret de yazılmıştır. Bazı âlimlerin emeklilik sebebi de söylenmiştir:

"Maşkât-ı re'si kaşaba-i Gelibolu'dur. Püte-i sa'y u ictihâdda müzâb olan sebîke-i isti'dâdı şayrafıyân-ı şehristân-ı 'ilm ü 'irfân mihek-i tecribesinde kâmilü'l-'ıyâr görünmeyen ba'zî medârisde ve Dâvûd Paşa ve İznîk ve Üç Şerefeli ve Şahn medreselerinde âb-rîz-i hâliş-i me'ânî-i bedî'ü'l-beyânı sebk-i kâleb-i ḥüsn-i takrîr itdükdən sonra Bursa kaḏîsi olup ba'dehu yevmî seksan aḫça vazîfe ile tekrâr Şahn medresesine ḏarb-ı sikke-i kabûl eyledi. Bir müddetden sonra marâz-ı nikrîs pâ-bend-i hareket olmağın yüz aḫça vazîfe ile müteḫâ'id olup ... (s. 222).¹⁵"

Âlimlerin bazılarının yazdıkları kitapların isimleri de biyografilerde geçmektedir. Kitapların genel özelliği o zaman medreselerinin programında yer alan kaynaklara yapılan telhis, şerh ve notlardan ibaret olmasıdır. Bunların dışında âlimlerin kendi yazdıkları kitapların isimleri ve hangi konuda oldukları da belirtilmiştir. Tefsir, hadis, şerh, akaid, farz, kelam gibi konulara ayrılan bu kitaplardan başka âlimlerden şair olanların mahlasına da yer verilmiştir:

Ol sultân-ı mülk-i suḫanverî tertîb-i divân idüp perverde-i kulzüm-i belâgat-güsterî olan dürer-i eş'âr-ı âbdârlarında **Hicrî** 'unvânını ihtiyâr itmişlerdür (s. 214)¹⁶.

¹³ Adı geçen efendimiz, Hadım Ali Paşa merhumun azat edilmiş kölesi olup mahiyetinin ayı o doğru önlemler alan vezirin terbiye güneşinin ışığından parlak dolunay olduktan sonra Bursa, Sahn medreseleri....

¹⁴ Söz sahiplerinin olgunluk ve bilim sermayesinden faydalandıktan sonra Bursa'da ... Muradiye medreselerinde ders verme makamında otur...

¹⁵ Doğum yeri Gelibolu kasabasıdır. Gayret ve çalışma potasında eriyen yeteneğinin külçesi, anlayış ve bilgi şehrinin sarraflarının tecrübe mihenk taşlarında tam ayar görünmeyep bazı medreselerde ve Davut Paşa ... Sahn medreselerinde anlatımın güzel manalarının halis ibriği, anlatmanın güzel kalıbına döküp erittikten sonra Bursa kadısı oldu. Sonra tekrar günlük seksen aḫçe ile Sahn medreselerinde kabul sikkesini bastı. Bir müddet sonra nikris hastalığı hareketlerini engellediği için günlük yüz aḫçe maaş ile emekli oldu.

¹⁶ O, düzgün söz söyleme ülkesinin sultanı; doğru, düzgün söz söylemeyi yayan denizde yetiştirilmiş parlak şiir incilerinde Hicrî mahlasını seçmiştir.

Zıkr-i menâkıb-ı 'ulemâ'-i devlet-i 'Osmâniyye'de **Şakâyık-ı Nu' mâniyye** nâm kitâb-ı muhterâ'ât karîha-i pâklerinden olup **Mevzû'âtü'l-'Ulûm** 'unvânıyla mevsûm olan kitâb dağı netâyic-i tab'-ı çâlâklerindenür (s. 217)¹⁷.

1.2.3 Ölüm yeri ve tarihi

Yazar, biyografilerde kişilerin ölüm yeri ve tarihini vermeye özen gösterir. Ölüm tarihinden sonra bazı biyografilerde âlimlerin kişilikleri hakkında kısa bir değerlendirme de yapılır. Bazılarında ise mezarının yeri tarif edilir:

“Ba'de'l-infişâl Üsküdâr'a vuşul bulup İstanbul'a duşuldan muğaddem **sene semân ve sittîn ve tis'a-mi'e** (968) şehristân-ı 'ademe vaz'-ı kadem idüp sâkin-i mahalle-i hâmusân oldu. Mevlânâ-yı merkûm ekşer 'ulûma ittîlâ' ile meşhûr ve 'azûbet-i lisân ve beşâset-i vech ile mezkûr olup *hûsn-i hulûk cevher-i zâtlarına hâşşa-i lâzime* idi (s. 221)¹⁸.”

Sene **erba'in ve tis'a-mi'ede** (940) mäh-ı serî'ü's-seyr-i 'ömr-i 'azîzleri giriftâr-ı 'uğde-i mehâk olup hâric-i Koştanîniyye'de **Emîr Buğârî zâviyesi** kurbında mütevârî-i hicâb-ı türâb oldılar (s. 206).

2. Farklı bilgilerin aktarılması:

Biyografilerde ortak özelliklerin dışında âlimlerin hayatı ile ilgili farklı bilgilere de rastlanır. Bunların ortak olan bilgiler gibi metinde verilmesinin belirli bir yeri ve sıralaması yoktur. Biyografilerde, özellikle uzun biyografilerde, meşhur âlimlerin başından geçen olaylar, anekdotlar halinde aktarılır. Bu kişilerin yaşadıkları, kişisel özellikleri, yaptıkları binalar, ilginç ölüm şekilleri ile yazarın biyografi kişileri ile ilgili yorumları farklılığı oluşturan kısımlardır. Eserde 26. biyografide hayatı anlatılan ve Hoca Kayını diye meşhur olan Mahmûd el-Aydinî'nin kısa sürede yükselmesi şu sözlerle anlatılır:

“Küçük Bedre'd-dîn'den mülâzım oldu. Ba'dehu Hâce Hayrî'd-dîn Efendi mevlânâ-yı **mezbûruñ hâherini ağuşı nikâha almağın** rûy-ı âmâline der-i ikbâl güşâde olup az müddetde Bursa'da Çendik ve Silivri'de Piri Paşa ve İstanbul'da Efdâl-zâde ve Edrine'de Halebiyye ve Üç Şerefeli ve Şahn medreselerinde 'alem-efrâz-ı tediis olduğdan soñra **çazâ'-i Haleb ve Ümmü'l-kurrâ'da şerefehâ'llâhu te'âlâ** bünyân-ı marşûş-ı şerî'ati te'sis idüp... (s. 221)¹⁹”

¹⁷ Osmanlı devletinin âlimlerinin hayatını anlatan Şakâyık-ı Numâniye adında orijinal bir kitap temiz düşünce kuvvetlerinden olup Mevzuatü'l-'Ulûm adı verilen kitap da çevik yaradılışının ürünlerindedir.

¹⁸ ... Azledildikten sonra Üsküdar'a varıp İstanbul'a girmeden önce 968 senesinde yokluk şehrine adım atıp suskunlar mahallesinin sakini oldu. Adı geçen efendimiz pek çok ilmi bilmekle meşhur olup konuşmasındaki tatlılık ve güler yüzlülük ile anılırdı. Huyunun güzelliği sadece (onun) kişiliğinin özüne gerekli bir özellik idi.

¹⁹ ... Küçük Bedrettin'den mülâzım oldu. Daha sonra Hoca Hayrettin adı geçen efendimizin kız kardeşini nikah kucağına alınca yaptığı işlerinin yüzüne talih kapısı açılıp az zamanda Bursa'da Çendik ... Sahn medreselerinde ders verme sancağını yükseltti. Halep ve Mekke kadılığında, Allah onların şerefini yükseltsin, İslam kanunlarının sağlam binasını kurup ...

27. biyografide Abdülbâkî bin Alâaddîn'in hayatını anlatırken onun makam düşkününü biri olduğu söylenip hakkında yorum yapıyor:

"... Lâkin **üftâde-i câh-ı hubb-ı riyâset ü câh** olup vüzerâya bezl-i nakdine 'arz itmegin hasbe'l-istiḥkâk rifât-i şân bulmayup şadr-ı şadârete i'tilâ ile kâ-m-revâ olmadı. Hattâ Bursa'da kâdî iken Yeñi Kapluca nâm ḥammâm-ı ḥudâyî binâsına ihtimâm idüp qarîn-i itmâm olucaḡ kâdî-'asker olmak recâsına vezir-i a'zam Rüstem Paşa'ya temlik eyledi. ... 'inâyet-i nâ-mütenâhî-i ilâhî dest-gîr olmamaḡın vezirüñ sa'y u iḡdâmı **müntic-i ḥuşûl-i merâm olmayup** çâr-bâliş-i şadârete irtikâya **mecâl olmadı** (s. 221)²⁰."

Bazı biyografilerde kişilerin nasıl öldüklerini, ölüm sebeplerini verir, aşağıda Arap-zâde lakabıyla meşhur âlim Mehmet'in boğularak öldüğü anlatılmıştır:

sükkân-ı 'azîmeti ol ribâ'-ı 'âmireden şavb-ı Kâhire'ye imâle idüp Rodos ve İskenderiyye beyninde **ğavṭa-ḡ'âr-ı lücce-i nâ-ka' r-yâb-ı deryâ-yı rahmet** oldu (s. 224)²¹.

İlginç ölüm sebeplerinden bir tanesi de içki içerek uykuya dalan Pîrî Paşa-zâde'nin ayak ucundaki mumu devirip yangın çıkarması ile hayatının son bulmasıdır:

"... Lâkin şubḡ u şâm **câm-ı mey-i gül-fâm elinden gitmeyüp** ḥabâbâsâ la'l-i müzâb ve bâde-i nâba düşmegin peymâne-i 'ömrden çendân neşvedâr olmayup az zamânda sâḡar-ı ḡayâtı şikest buldu. Mervîdür ki bir gice germiyet-i şarâb ile **mest-i ḡ'âb** olup pâsbân-ı ḡavâs-ı kişver-i beden muḡâfazasından ḡaşr-ı yed itmek ile düzd-i ḡâflet nüzhet-serây-ı ḡalbine yol bulmuş iken ayaḡı **ucında pâber-câ olan** şem'-i fûrûzân iḡtizâ-yı ḡazâ ile **düşüp** bir anda şehristân-ı vücûdî tûde-i ḡâkister oldu (s. 220)²²."

Biyografilerdeki anekdotlar, eseri sadece tarih metni olmaktan çıkarıp devrin sosyal, siyasal olaylarını da yansıtır. Bunun yanında devrin anlayışını da bu anekdotlardan çıkarmak mümkündür. Burada alıntılanan üç anekdottan ilki edebiyat tarihlerinde de geçen ve Kemal Paşa-zâde'nin ilme girmeye nasıl karar verdiğini anlatan olaydır. İkincisi ise Ebüssuûd Efendi'nin öğrencisi ile aynı yerde çalışan

²⁰ ... Ama makam ve yöneticilik sevgisinin kuyusuna düşüp vezirlere nakit para saçınca hak olarak istediği büyüklüğü bulamayıp sadrazamlık makamına çıkamayıp isteğine ulaşamadı. Hatta Bursa'da kadı iken Yeni Kaplıca ismindeki hamamı özen gösterip tamamlanmasına yakın (bir tarihte) kazasker olmak ümidiyle Rüstem Paşa'ya mülk olarak verdi. ... Allah'ın sonsuz yardımı el vermeyip sadrazamlık makamına çıkmaya kuvvet bulamadı.

²¹ ... yola çıkma dümenini o, imar edilmiş yerden Kahire yönüne çevirip Rodos ve İskenderiye arasında rahmetin dipsiz denizinin dalgıcı oldu.

²² ... Ama gece gündüz gül renkli kadehi elinden bırakmayıp kabarcık gibi erimiş lal'e (lal taşı gibi olan şaraba) ve saf şaraba düşünce ömür kadehinden hiç neşe bulamayıp az zaman sonra hayat kadehi kırıldı. Şöyle anlatılır: Bir gece şarabın şevki ile sarhoş olup beden ülkesinin seçkin gözcüsü, korumasından el çekmekle gâflet hırsız kalbin ferahlama yerlerine yol bulduğu an, ayağı ucunda dikili yanan mum kaza gereği düşüp bir anda vücut ülkesi kül yığını oldu.

kişinin rütbesinin alınması o zamanki güç odaklaşmasının varlığını bize gösterir. Üçüncü anekdot ise kişilerin kutsallığı ile ilgilidir.

Alıntılanan anekdot Kemal Paşa-zâde'nin sadece bilim adamlığına nasıl karar verdiğini göstermesi bakımından okunmayabilir, aynı zamanda devrin bilime bakış açısı olarak da okunabilir. Devrin bilim seviyesini göstermesi, bilim yapmak isteyenlerin ulaştıkları noktalar gibi daha pek çok şey hakkında yorum yapmaya kanıt niteliğindedir. Yani burada anlatılanlar sadece anekdot olarak anlatılacak hikayelerden ibaret değildir.

“Mervîdür ki mevlânâ-yı mezbûr zamân-ı imâretinde sulţân Bâyezîd hâzretleri ile bir sefer-i zâfere ‘azîmet idüp eşnâ’-i tarîkde bir gün vezîr-i a‘zam İbrâhîm Paşa hâymesine vardılar. Nâ-gâh libâs-ı dervîşâne ile bir monla dâhil-i halka-i meclis olup ol ‘aşruñ ümerâsından kemâl-i hâşmet ü iktidâr ile iştihâr bulan Evrenos-zâde Aĥmed Beg’e bî-tekellûf taşaddur eyledi. Ta‘accüb-künân ĥuzzâr-ı meclisden birine bu mu‘ammânuñ tarîk-i fetĥini su‘âl idüp ol kimesne bu monla yevmî otuz akça ile Filibe‘de Şihâbe‘d-dîn Paşa müderrisi mevlânâ Luţfi‘dür. Mazhar-ı teşrîf-i hümâyûn *hel yestevi‘l-lezîne ya‘lemüne ve‘l-lezîne lâ-ya‘lemûr*²³ olan ‘ulemâ’-i fażâyil-intimânuñ menâşir-i tevķir ü i‘zâzî tîrâz-ı yerfe‘u‘l-lâhu‘l-lezîne âmenu minkum ve‘l-lezîne ütû‘l-‘ilme derecâtir²⁴ ile muţarrız olmağın ol gürûh-ı pür-şükûh her yirde mu‘azzeddûrler, diyicek bu cevâhir-i ma‘nâ mevlânâyâ subĥa-i dest-i endîşe oldı ki menhec-i imâretde ne deñlü şarf-ı naĥdîne-i himmet olınsa Evrenos-zâde Aĥmed Beg rütbesine neyl muĥâldür. Ammâ tarîk-i sa‘âdet-refîķ-i ‘ilme ‘azîmet olınsa Monlâ Luţfi derecesine irişmek ihtimâldür. Lâ-cerem ber-feĥvâ-yı *inne‘llâhe yuĥibbu me‘âli‘l-himem*²⁵ tekrâr tarîķ-i taĥşîl-i ‘ulûma ‘azme cezme idüp ol seferden ‘avd müyesser olduķa kıble-nümây-ı ĥâtırı Monlâ Luţfi âstânesine toğrıldı (s. 205).”

İkinci anekdot ise Arap-zâde lakabıyla tanınan Mehmet adlı müderrisin kısa zamanda Sahn medresesine atanması ve orada ders veren Ebüssuûd Efendi'nin öğrencisinin istifâ etmesiyle, Ebüssuûd'un bu olayı duyup Arap-zâde'yi Sahn medresesinden uzaklaştırması ile ilgilidir. Bu anekdot, müderrisler arasındaki gruplaşmalar ve güç odaklarının etkisini ve etkileşimini göstermesi bakımından okunabilir:

“... Ĥayrû‘d-dîn Efendi‘den mülâzım olup az müddetde Küçük Çekmece‘de ‘Abdü‘selâm ve Ĥabluca ve Maĥmûd Paşa ve Üsküdar‘da Mihr ü Mâh Sulţân ve Şahñ medreselerinde nazâret-baĥş-ı riyâz-ı tadrîs oldı. Lâ-cerem bu güne sür‘at-i ĥareket dâyire-i edebden taşra vaz‘-ı kâdeme sebep olup ĥilâf-ı ‘âde Şeyhü‘l-islâm Ebü‘s-su‘ûd Efendi‘nüñ dânişmendlerinden biri Şahñ medresesinden nâm-zed-i ĥidmet i‘âde eyledi. Bu kâr-ı ‘âķıbet-i mezmûm Ebü‘s-su‘ûd Efendi‘nüñ ma‘lûmı olıcaķ dergâh-ı sa‘âdet-destgâha ref‘-i ruķ‘-a-i şikâyet idüp ta‘yîn-i ‘allâme-i ĥâme-i râst-güyları üzere ba‘de‘l-‘azl ol şadr-nişîn-i meclis-i ‘ilm ü fażl ‘ale‘r-ru‘ûsi‘l-işĥâd divân-ı hümâyunda ta‘zîr olup

²³ Hiç bilenlerle bilmeyenler bir olur mu ? (Zümer 39/9)

²⁴ Allah içinizden inananların ve ilim verilenlerin derecelerini yükseltsin. (Mücadele 58/11)

²⁵ Allah çok gayret gösterenleri sever.

ba' dehu nefy olındı. Ol yegâne-i rüzgâr evc-i 'izzetden hażîz-i mezellele sâķit ve kevkeb-i baħtı hâbiṭ olıcaķ ğonceveş dil-teng ve mir'ât-ı hâṭırı pür-jeng olup nâ-çâr maħmiyye-i Bursa'da tarḥ-ı bisât-ı ârâm u qarâr eyledi iki sene ğuşe-i miḥnet ü elemde ğuşe-i derd ü ğam ile ḳanâ'at-ġüzîn olduķdan Őnra ... (s. 223)²⁶

Üçüncü anekdot eserde 4. biyografi olan Alaadin Âli Efendi ile ilgilidir. Zembilli Ali Efendi olarak tanınan ve verdiği fetvaları ip ile sarkıttığı bir zembille (hasırdan ya da hurma lifinden örölmüş kulplu torba) ihtiyaç sahiplerine ulaştıran âlim verdiği bir fetvaya, devrinde Kara Seydi demekle bilinen diğer âlim tarafından Zembilli Ali Efendi'ye haset etmesi ile yanlış anlam verilerek Şikayet edilir. Bu duruma çok üzülen Ali Efendi oğlu Mehmet Şah'a, Kara Seydi'yi Allah'a havale ettiğini onun cezasını Allah'ın vereceğini söyler. Bu durumdan üç ğün sonra Kara Seydi aniden vefat eder.²⁷

Biyografilerdeki farklı bilgilerden bir tanesi ise âlimlerin yaptırdıkları binalar ile ilgilidir. Çeşitli yerlerde âlimlerin ölmenden önce yaptırdıkları hayır ve hasenatların isimleri ve yerleri yazılır.

Âlim biyografilerinde anlatımın diş yapısı gereğince başlıktan başlanarak kişiler hakkında çeşitli bilgiler verilmiştir. Bunları özetleyecek olursak, başlık ile kişinin adı, lakabı, babasının ve dedesinin adları (bazı biyografilerde) verilip biyografi kısmına geçilmiştir. Biyografi bölümünde tüm biyografilerde aktarılan ortak bilgiler ile sadece bir veya birkaç biyografide bulunan özellikler tespit edilmiştir. Çoğunluğu oluşturan ve ortak özellikleri aktaran biyografilerde izlenebilen bir düzen mevcuttur. Bunlarda kişinin doğum yeri, eğitimi, eğitimini kimlerden aldığı, mülâzım olması, mülâzım olduğu kişinin adı, ğörev yerleri, emekli olması, emekli olunca aldığı ücret, eserleri (kitap vs.), ölüm yılı, yeri ve mezarının bulunduğu konum belirtilir. Verilen bu

²⁶ ... Hayrettin Efendi'den mülâzım olup az zamanda Küçük Çekmece'de Abdüsselâm ... Sahn medreselerinde ders verme bahçelerine tazelik verdi. Şüphesiz bu çeşit hızlı yükselme edep dairesinin dişında adım atmaya sebep olup alışılmışın dişında Şeyhülislam Ebüssüüd Efendi'nin medrese talebelerinden biri ğörevini geri verdi. Bu kötü sonulanacak işi Ebüssüüd Efendi öğrenince saadetli eşiğe Şikayet kağıdını kaldırıp doğru söyleyen kalemin çok bilgili alimlerinin kararı üzere işten çıkarıldıktan sonra, erdem ve bilgi meclisinin başkanı, başkanların delil getirmesi üzerine büyük mecliste cezalandırıldıktan sonra süröldü. Zamanının yeganesi, yücelik doruğundan hakirliğin en aşağısına düşüp talihinin yıldızı kayınca gonca gibi (ğönlü) daraldı ve ğönöl aynası pasla kaplandı. Çaresiz Bursa Şehrinde durma ve rahatlık yayğısını düzenledi. İki sene zahmet ve üzüntü köşesinde gam ve keder köşesi ile az ile yetindikten sonra...

²⁷ Mervidür ki mu'âşırlarından Hamidi Mevlânâ Kara Seydi teĳâzâ-yı nefsi bed ile Mevlânâ-yı merĳüma ḥased idüp dest-yâri-i himmet-i meřřâṭâ-yı kilik-i sehḥârları ile zînet-yâfte olan birkaç şuver-i fetâvâ-yı Őer'ıyyeyi kuşur-ı fehm ve noĳşân-ı şu'ürdan ḥâl-i isnâd-ı fesâdi ile dağdâr idüp divân-ı sipihr-eyvâna irsâl eyledi. Kara Seydi'den bu ğüne vaż'-ı nâ-münâsib şudürü mezbürün ma'lümü olıcaķ mizâb-ı çeşminden ųatarât-ı tiz-âb-ı ğâyret rîzân idüp mu'teberât-ı kütüb-i fiĳhiyyeden tařḥîḥ-i nuĳül ile ol şüretlerden ḥicâb-ı ihticâbı ref' itdükdün Őnra ekber-i evlâd-ı emcâdi Mevlânâ Meḥammed Őah'a ḥiṭâb idüp bi-luṭfihi te'âlâ ḥacc-ı mebrür müyessser olduķda rüy-ı ümidümüze ebvâb-ı mülĳâşefât ğuşâde olup cezebât u ḥamâniyye ile üns ḥâşıl olmuşdur. Ser-çeşme-i hâṭırımızı ḥas u ḥâr-ı sitem ü âzâr ile ta'bir idenler câm-ı zindeğâniyen âb-ı nâb-ı temettu' nüş idemezler. Hâlâ Őiře-i ırzımızu seng-i ğaraż ile kesre sâ'i olan Kara Seydi'nün mücâzât-ı sü'î zâ'ifi ḥazret-i cebbâr u müntakime ḥavâle eyledüm, diyü buyurdılar. Üçüncü ğünde âřâr-ı inkisâr-ı hâṭırları zâhir olup **Karaseydi füceten fevt oldu** (s. 203).

bilgilerin yeri çok az değişiklik ile sırasıyla aktarıldığı biçimdedir. Bu bilgilere ünlü ulemâ ailesinin çocuklarının hayatı anlatılırken, babasının ve dedesinin adları da eklenir. Bazı kişilerin emekli olma sebepleri de açıklanır.

Biyografilerde bir de farklı bilgiler aktarılır. Bu bilgiler, bize göre, eseri sadece tarihi bir metin olmaktan çıkaracak niteliktedir. Eserin bu bölümünde kişilerin hayat hikayeleri anlatılırken, onların yaptırdığı binalar, kişilerin ölüm sebepleri, anekdotlar ve Abdülazîz Efendi'nin kişiler hakkındaki yorumları aktarılır. Özellikle anekdotların farklı bir açıdan değerlendirilmesi ile, tarihi kişiliklerin aralarında geçen “hoşça, ders alınması gereken” hikayelerin dışında, devrin sosyal, kültürel, siyasî birikimi ve bakış açısı hakkında pek çok bilgiye ulaşılabileceği düşünülmektedir. Buraya kadar anlatılmaya çalışılanlar kişilerin hayatı ile ilgili bilgilerin görünür yapısını oluşturan, kişilerle ilgili hangi bilgilerin ne sırayla anlatıldığı ile ilgiliydi. Süleymân-nâme'yi sadece tarihi olayları anlatan bir eser değil de onun edebî yönü olan bir yapıt olmasını sağlayan özellik eserin anlatım biçimi ile ilgilidir.

II. Bilgilerin Aktarılış Biçimi

2.1 Biyografilerin Üslup Özellikleri

Klasik Türk nesri eserleri öteden beri genel olarak sade, orta ve süslü üslup olarak değerlendirilmiştir.²⁸ Süleymân-nâme'nin ulemâ biyografileri bölümünde ise eserin genel üslup özelliklerine göre daha sade bir dil kullanıldığı söylenebilir. Süleymân-nâme estetik nesir²⁹ dili ile yazılmıştır. Buna rağmen biyografilerdeki dil ve üslup kullanımı eserin genel özelliklerinden farklılık göstermektedir. Burada konunun biyografi olması üslubu etkileyen bir özellik olarak görülebilir. Fakat bu üslup biyografiden biyografiye göre de değişiklik göstermektedir. Eserin bu bölümündeki 43.

²⁸ Bu tür değerlendirme Fahir İz'in Eski Türk Edebiyatında Nesir kitabının ön sözünde verdiği bilgiler (s. V-XXII) ile ve kitaba alıntılıdığı metinler ile somutluk kazanmıştır. Bize göre mensur eserler hakkında bu ve buna benzer düşünceler çok genel yargılar olmakla birlikte, eserin gerçek anlatım özelliklerini karşılayamamaktadır. Çünkü yazılı bir sanat eserinin anlatım özellikleri bir insanın parmak izi, yürüyüşü ve ses tonu gibi kendine özgüdür. Aynı yapıt içinde farklı üslup özellikleri görülebilir. Bu yüzden devrin üslup özelliklerinden etkilenilmesi göz ardı edilmeden, her yapıtın üslubunun kendine özgü olduğu ve yapıtların üsluplarının teker teker incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Yapıtların üslubunun devrin genel üslubundan benzeşen ve ayrılan yönleri tespit edilip yazarın kendine ait yazım biçimleri ortaya konmadan eserin sade, orta ve süslü üslup ile yazıldığı yargısı en hafif deyişle kolaycılıktır. Ali Nihat Tarlan hocamızdan mülhem olarak alınan bu düşünceler nesir üslubu için gerekli ve geçerlidir.

²⁹ Süslü nesir, ağdalı nesir, münşiyâne üslup, edebî nesir, secili nesir gibi ifadeler ile karşılanan üslup adlandırmalarında iki açmaz vardır. Bunlardan ilki anlatım biçimi ve özelliği ile ilgili bir kavramı sadece düzyazıya hasrederek adlandırmak. İkincisi ise 7. dipnotta söylendiği gibi diğer kullanımlara nazaran son yıllarda “estetik nesir” ifadesi yaygınlaşmıştır. Bu kullanımda ise Batı dillerinden alınan estetiğin ne olduğu, bunun klasik Türk nesrindeki karşılığının hangi öğeler olduğu, inşâ, münşiyâne veya süslü nesir ile aralarındaki farkın ne olduğu şu an için belli değildir. Edebî eserin edebîlik ölçütleri olması gerektiği gibi estetik nesrin de edebîlik ölçütleri olması gerekir. Sadece secinin fazla kullanılması, tamlamaların uzun ve bilinmeyen kelimelerle kurulmuş olması o nesri edebî yapacak ölçütler değildir. Bu yüzden estetik kavramında güzele ait, beğenilen ya da sanatsal ölçütlerin ne olduğu şimdilik klasik Türk nesri çalışmalarını için bilinmezdir.

biyografi tek cümleden ibarettir ve âlimin görev yaptığı yerler ve ölüm tarihi verilir.³⁰ Zembilli Ali Cemâlî Efendi'ye (ö.1526) ait olan ilk biyografi ise 3 sayfa tutar. Yukarıda anlatılan bilgilerin tamamı anlatım sırasına göre verilmiş, bunun yanında şiir, Kuran ayetlerinin kullanımı, Farsça tamlamalarda benzetme yönlerinin farklılaşması, secilerin kullanımı ve anlam ile ilgisi, ses anlam imkanları gibi pek çok üslup araçları ile biyografi yazılmıştır. Yani biyografilerde bilgilerin aktarılış sırasının yanında bilgilerin aktarılış biçimi de farklılaşabilmektedir. Bu yüzden bir eseri genel olarak sade, orta, süslü üslup ile incelemek yerine eserin üslubunu bir bütün halinde ele almak gerektiği kanaatindeyiz. Edebî metin, pek çok unsurun bir araya gelerek, kendini oluşturduğu parçalardan çok daha fazla şeyler ifade eden bir bütündür. Bu yüzden çok girift ilişki ağları ile eser meydana getirilir ve eserin her yerinde aynı oranda aynı biçimde yazarın belirli bir anlatım biçimini kullandığını söylemek anlamsızdır. Buna göre eserin üslubunu incelerken daha önceden çok genel biçimde ortaya konmuş üslup biçimlerini esere uygulamak yerine, eseri bir bütün olarak görüp bu bütünün yekpâre değişmez bir yapısı olmadığını kabul etmek gereklidir. Eserin yaratıcısı olan insanoğlu zamana tabi bir varlık olarak her an değişmeye gelişmeye, gerilemeye, ilerlemeye maruz kalır. Bu da eserine ve üretimine yansımacaktır. Çalışmada tespit edilen bir bölüm içinde bile farklı anlatım özellikleri kullanılıyorsa, eserin tamamını şu üslup veya bu üslup ile yazıldı demenin çok da geçerli olduğu düşüncesinde değiliz.

Âlim biyografilerinin üslup özellikleri incelenirken Farsça tamlamaların, nazım parçalarının kullanılmasının anlatıma farklı nitelikler kattığı tespit edilmiştir:

2.1.1 Farsça Tamlamaların Kullanım Özellikleri

Âlim biyografilerinde eserin diğer bölümlerinde kullanılan tamlamalara göre daha kısa Farsça tamlama kullanılmıştır. Buna rağmen tetabu-i izâfât çeşidinden olan bu tamlamaların farklı kullanım özellikleri bulunmaktadır. Bilgi aktarma, sanatlı biçimde söyleme-söz, ses sanatlarını aktarma, ses unsurunu artırma, soyut kavramları somutlaştırarak verme gibi özellikler bunlardan bazılarıdır.

2.1.1.1 Bilgi aktarma: Süleymân-nâme'nin genelinde anlatılmak istenenler dolaylı olarak verilir. Yani anlatılacak olay, haber, aktarılacak bilgi Farsça zincirleme tamlamalar ile ve iç içe benzetmeler ile okuyucuya aktarılır. Bilgi aktaran tamlamalarda ise tamlamayı oluşturan kelime sayısının azaldığı ve benzetmelerin ortadan kalktığı yani düz bir anlatımın kullanıldığı görülmektedir. Farsça tamlamaların bilgi aktarması, metnin genellikle kişilerin doğum yeri, ölüm yeri, ölüm tarihi, medrese, eser isimleri, kişilerin görev yerleri anılırken veya kişilerin adlarının geçmediği yerlerde kullanılır:

Maşkat-ı re³si kaşaba-i Gelibolı'dur. (s. 222)

³⁰ bkz. Karaçelebi-zâde Abdülazîz. (1248). Süleymân-nâme. Bulak Matbaası. s. 229.

“Mevlânâ-yı merķūm ‘ulemâ’-i Rūm miyânında Şaru Gūrz ‘unvāniyla iştihār-yāfte olmuştur. Tahşîl-i ma‘ârif ü ‘ulūma sā‘î ve şerāyiṭ-i istifādeyi mūrā‘î olup ... Sinân Paşa’dan mülâzım olup ba‘zı medârisde ve Yıldırım Han ve İshākîyye-i Ūskūb ve Dārü’l-ḥadîṣ-i Edrine ve Şahn medreselerinde ... Mevlânâ-yı merķūm cümle ‘ulūmda ḥuṣūṣan ‘ilm-i ḥadîṣ ü fikhda mehâreti müselle-m-i ḥalk-ı ‘âlem olup muḥtârât-ı mesâyil-i fikhîyyeyi ḥāvî Murtaẓâ nâm bir metn-i laṭîf te’lif itmişlerdür (s. 210)³¹”

2.1.1.2 Edebî Sanatları Aktarma: Eserin en önemli özelliklerinden bir tanesi de anlatılanların benzetmeler eşliğinde dolaylı olarak verilmesidir. Bu şekilde eser şiirsel özelliklerle bir araya getirilmiş cümlelerle oluşturulmuştur. Böylece anlatılan olaylar bir önceki seçenekteki gibi kuru bir biçimde verilmemiş, cümleler söz, ses sanatları ile kullanılmıştır. Bu kullanımlarda Farsça tamlamanın öge sayısı artmış, benzetme yapılan öğelerin anlaşılması zorlaşmıştır. Anlam bakımından soyut kavramlarla somut kavramlar bir araya getirilerek bir somutlaştırma örneği sunulmuştur. Kelimelerin anlamları ve benzerlik ilgisinin çözülmesinin zor olması bu tür tamlamaları Sebki-Hindî’nin anlam özelliklerine yakınlaştırmıştır.

2.1.1.2.1 Söz sanatlarının kullanımı: Cümlelerde tamlamaların anlam sanatları ile kullanımı görselliği artırmaktadır. Özellikle teşbih, tenasüp, telmih gibi sanatları bir araya getirerek gözler önüne bir sahne serilir. Aşağıdaki örnekte kişinin şiir yeteneği, at meydanında yarışa katılan bir süvari betimlemesi yapılarak verilmiştir:

Ahyānen āzmāyiṣ-i tab‘-ı çālākleri için raḥş-ı yerā‘-a-i sebūk-‘inānların cevelānger-i meydān-ı nazm idüp miẓmār-ı feṣāḥat-gūsteride ḥāyız-i ḳaṣabū’s-sebḳ-i me‘ānî-perverî olur idi (s. 206)³²

Görüldüğü üzere ekler, edatlar ve yüklem dışında Türkçe kelimenin kullanılmadığı cümlede kişinin yaradılışı somutlanmış böylelikle bir sahne oluşturulmuştur. Bu sahnede kalem ata, şiir meydana benzetilmiş, koşu meydanı ve içindekilerin tenasübü ile bu meydanda öncü kişinin biyografisi sahibi olduğu söylenmiştir.

Kişilerin meslek özelliklerini belirtirken de benzetmelere fazlaca yer verilmiştir. Aşağıda kadılık mesleğinde bulunan kişinin adaletli davranması buluttan yağmur yağmasına ve İslam dininin kanunları bir bahçeye benzetilerek dış dünyadaki yağmur sonrası bitkilerin canlanması olayı akla getirilmiştir:

... Dāvūd Paşa ve Sulṭāniyye ve Şahn medreselerinde erbāb-ı istifādeye ifāde-i ‘ulūm u ma‘ârif ve idāre-i kü’ūs-ı nūket ü leṭāyif eyledi. Burusa ve İstanbul’da

³¹ Adı geçen efendimiz, Anadolu âlimleri arasında Sarı Gürz ünvanıyla şöhret bulmuştur. Bilim, bilgi ve sanat elde etmeye çalışmaya ve (bunlardan) faydalanma şartlarına uyup ... Sinan Paşa’dan mülâzım olup bazı medreselerde ve Yıldırım Han ... Sahn medreselerinde ... adı geçe efendimiz tüm bilimlerde özellikle hadis ve fikh bilimindeki ustalığı herkes tarafından kabul edilmiştir. Orijinal fikh meseleleriyle ilgili Murtaza adında güzel bir kitap yazmıştır.

³² Ara sıra, çevik yaradılışını denemek için hızlı giden kâmiş kalemin atını şiir meydanında dolaştırıp açık, anlaşılır sözü yayma meydanında manaları bulmada önde gelen kişi olurdu.

riyâz-ı şerîf at reşehât-ı şehâb-ı ma' deletleri ile pür-ţarâvet olduğdan sonra on dört sene ... (s. 208)³³

Aşağıdaki biyografide ise anlatılanlar harcama, alım satım tenasübü ile verilip bu anlamı taşıyan kelimeler kullanılmıştır:

Mevlânâ-yı merķūm naķdine-i ' ömrini ictihâda şarf idüp şayrafiyân-ı bendergâh-ı ' ulūmdan iktisâb-ı cevâhir-i celilü's-şân-ı ' ilm ü ' irfân itdükden sonra Gelibolu ve Haceriyye ve Orĥâniyye medreselerinde metâ' -ı ma' rifet şâliblerine kâlâ-yı girân-behâ-yı fazîlet ' arz eyledi (s. 211).³⁴

Biyografide kişinin hayatı paraya, âlimler kuyumculara bilimler kıymetli mücevherlere benzetilerek kuyumcudaca yapılan alım satım manzarası oluşturulmuştur. Tabii ki cümlelerin bu şekilde kurulmasında yapılan işin ve bu işe konu olan âlimin değerini yüceltmek de söz konusudur.

Örneklerden biyografilerin anlatımında söz sanatlarının Farsça tamlamalar ile iletildiği ortaya çıkmış oldu. Sadece olay, durum anlatmakla kalınmadığı söylenen sözün etkili bir biçimde iletilmek istendiğini söyleyebiliriz. Böylelikle Farsça tamlamalar sadece dilbilgisel öğeler olarak cümlede kullanılmamış oldu. Aynı zamanda estetik bir biçimde kullanıldı. Üslup değerlendirmelerindeki "uzun Farsça tamlama kullanılmıştır, uzun tamlamalara yer verilmiştir, tamlamalarda ..., kelime kullanılmıştır..." gibi ifadelerin sadece bir tespit olduğunu bunların metnin anlatım biçimine katkı sağlayacak belirlemelerin olmadığı söylenebilir. Tamlamalar metinde arka arkaya gelen ve bir grup oluşturan söz kalıplarından daha çok estetik öğelerin aktarıldığı ortamın taşıyıcısı konumundadır. Özellikle biyografilerde, biyografinin uzunluğuna bağlı olarak değişmekle birlikte, kişilerin doğum, ölüm ile ilgili bilgileri, eğitim ve meslek bilgileri tamlamaların estetik yönü ile kullanıldığı görülmüştür.

2.1.1.2.1.1 Kişilerin doğum, gençlik yılları, ölüm ve meslekleri ile ilgili bilgilerde sanat kullanımı:

Biyografilerde -kesin kural olmamakla birlikte- kişilerin doğumu, ölümü ve gençlik yılları ile ilgili bilgiler Farsça tamlamalarla ve tamlamaların sanathı söyleyişlerle verilmesi ile okuyucuya sunulmuştur. Yukarıda anlatılan bir sahne, manzara oluşturma ve akla somutlama gibi işlevlerle ortaya çıkan bu söyleyiş biçiminde anlam ile ilgili sanatlar ön plandadır. Bu tamlamalar kalıp sözlerden farklı özellikler taşımaktadır. Çünkü anlatılan kişinin özelliklerine göre değişen kelimeler kullanılmış ve kelime sayıları da değişkenlik göstermiştir.

³³... Davut Paşa, Sultaniye ve Sahn medreselerinde faydalanacak kişilere bilgi, sanat ve bilimleri anlattı ve şaka, latife kadehlerini döndürdü. Bursa ve İstanbul'da İslam dininin kanunlar bahçesi, adalet bulutunun damlarıyla taptaze olduktan sonra on dört sene...

³⁴ Adı geçen efendimiz, ömür parasını çok çalışmaya harcaııp bilimlerin büyük limanlarının sarraflarından anlayış, bilme ve bilimin çok değerli mücevherlerini kazandıktan sonra Gelibolu, Haceriye ve Orhaniye medreselerinde bilgi, sanat malının isteklilerine erdemin pahalı kumaşını sundu.

19. biyografiden alınan aşağıdaki bölümde kişinin doğumundan bahsedildikten sonra gençlik yıllarında eğitimine çabaladığı anlatılmıştır. Eğitim görmesi dönemin ayna metaforu ile ele alınmıştır. Kişilik aynaya, cehalet pasa, gayret ve çalışma ise cila aletine benzetilmiştir. Bir aynanın başında aynanın kirini pasını gideren bir işçi olarak da kişinin kendisi tasavvur edilmiştir:

Mevlânâ-yı merķūm kaşaba-i Niksâr'da pes-i perde-i 'ademden beytū'-ş-şeref-i şühûda vaz'-ı ķadem idüp raķabesi ribķa-i şabādan rehā bulduķdan şońra mişķale-i sa'y ü ihtimām birle mir'āt-i zātından jeng-i cehli izāle ve meydān-ı erbāb-ı 'irfānda semend-i řab'-ı dil-pesendin icāle eyledi (s. 218).³⁵

Aşğıdaki alıntı ise âlimin ölümünü anlatan kısımdan alınmıştır:

... lede'l-vuşūl sene işneteyn ve seb'ın ve tis'a-mi'ede (972) 'azım-i müteķāzī-i ecel muķzī-i dāmen-gır-i řūl-i emel olup kaşr-ı nā-üstüvār-ı vücūdında dest-i hādīmü'l-lezzāt ile simā-yı inhidām nümāyān oldu (s. 218).³⁶

Ölümün kişinin peşindeki kararlı yolcuya, dünya isteklerinin kişinin elbisesine benzetilmesi ile ölümün bu elbiseyi yakalayıp kişinin hareket etmemesini sağlayacak atmosfer oluşturulmuştur. Daha sonra ikinci bir benzetme binalar ile ilgili olarak kurulum vücut dayanıksız bir köşke benzetildi. El kelimesindeki mecaz-ı mürsel ölüme atıf yaparken ölümün yıkıcılığı inhidām kelimesi ile anlatıldı. El ve sima kelimelerindeki tenasübün oluşturduğu anlam ile de yıkılmaya yüz tutan bir bina aklımızda somutlaştırıldı. Alıntılanan bu bölümde ol- eylemleri ve ile edatı dışındaki kelimeler Arapça ve Farsça olup tamlama içinde kullanılmıştır.

Ölüm ve doğum bilgilerinin aktarılmasının yanında kişinin meslek hayatı ile ilgili bilgiler de sanatlı bir biçimde eserde verilmiştir. Ebüssuūd Efendi'nin oğlu Şah Mehmet'in mesleği ile ilgili şunlar söylenmiştir:

... Maħdūm-ı merķūm çemen-pīrā-yı hażire-i feżāyil ü 'ulūm olduğından mā'adā fenn-i muħāzarat u ma'ārif ve edebiyāt u letāyifde nevādir-i rüzgārdan olup yara'a-i bedāyī'-i nigāri şüret-i taħrīr virdüğü hařt-ı müşķ-bāra kilk-i eşi'a-i mihr-i enver ve midād-ı dūd-ı řem'-i mu'anber isti'māl olınsa lāyık u sezāvārdur (s. 226).³⁷

Mehmet'in pek çok bilimde zamanınında tek başına olduğunun anlatıldığı biyografide ilim ve erdem bir bahçeye, Mehmet ise o bahçedeki süse benzetilmiştir. Yani bahçeyi güzelleştiren bir unsur olarak ele alınmıştır. Bunun yanında bu kişinin

³⁵ Adı geçen efendimiz, Niksar kasabasında yokluğun perde arkasından, görünen alemin şerefli evine adım atıp boynunu sabah rüzgarının kemendinden kurtardıktan sonra özen ve çalışmanın cila aletiyle kişiliğinin aynasından bilgisizlik pasını giderdi ve anlayış ve biliş sahiplerinin meydanında gönlün beğendiği mizaç atını dolaştırdı.

³⁶ ... varıp ulaştığında 972 senesinde ölümün sıkıştırın yolcusu, bitmeyen istegin eteğini tutup (kişinin) vücudunun dayanıksız köşkünde lezzetleri yok eden el ile yıkılma sureti görüldü.

³⁷ ... Adı geçen erkek evlat bilimler ve erdemlerin mezarlık bahçelerini süslemekten başka latife ile edebiyat ve faydalı bilgiler ile fenle ilgili bilgilerde zamanının nadir kişilerinden olup nakşın güzel kaleminin yazı sureti gösterdiği kokulu yazıda en parlak ışıkların kalemi ve kokulu mumun dumanın mürekkebi kullanılsa uygun olur.

biyografisinin ışık kalemleri ve kokulu mumun dumanından yapılan mürekkeple yazılmasının uygun olduğunun söylenmesi, kişiye verilen değer en üst seviyede olduğunu açıklamak için kullanılmıştır.

2.1.1.2.1.2 Lakap, meslek ile ilgili kelimeleri biyografide benzetme ve tenasüp sanatları ile kullanma:

Biyografilerde üslup bakımından farklı bir kullanım başlıkta geçen, hayatı anlatılan kişinin lakabı, mesleği vs. ile ilgili özellikleri anlatan kelimeleri biyografide kullanmaktır. 20. biyografi bu yönden dikkati çekmektedir. Çünkü mimar olan Muslihüddin'in hayatı anlatılırken tüm biyografide mimarlık, bina ile ilgili kelimelere yer verilmiş. Farsça tamlamalar yoluyla biyografi baştan sona aynı kavram üzerinde zihni odaklanmaktadır. Edebiyatımızda yaygın benzetmeyi (teşbih-i temsili) andıran bu kullanım ile kişinin mimar olması hatırlatılıp soyut kelimeler bina ve mimarlıkla ilgili kavramlarla bir arada kullanılıp anlatılanlar göz önünde canlandırılacak hale getirilmiştir. Aşağıda başlığı ile giriş kısmı alıntılanan biyografide altı çizili kelimeler bina ve mimarlık ile ilgilidir:

“ve minhum el-‘âlimü’l-celîlî’l-mikdâr el-mevlâ Muşlihe’d-dîn bin el-mevlâ Muhyi’d-dîn el-muştehir bi-ibni’l-mi‘mâr: Mevlânâ-yı merķum dest-yârî-i himmet-i mi‘mâr-ı isti‘dâd-ı mâder-zâd birle [İ-155a] teşyid-i mebânî-i ‘ulûm-ı sâmiyetü’r-rusûm idüp Hâce Hayrî’d-dîn Efendî’den ikrâz-ı rûte-be mülâzemet ile te’sîs-i erkân-ı tarîķ-i tadrîs itdükden sonra Bursa’da hazret-i Emir’e ve Veliye’d-dîn-zâde ve Yıldırım Han ve Trabzon ve Hâşekî Sultân medreselerinde tarh-efgen-i bünyân-ı ‘ilm ü ‘irfân olup medâris-i Süleymâniyye’den taraf-ı şarkide olan medreseteynüñ biri qarîn-i itmâm olduķda ol mi‘mâr-ı kâr-ķâne-i fażl u ‘irfân anda terfî‘-i haytân-ı raşîfû’l-erkân-ı taķķîķ ü itķân eyledi (s. 218).”³⁸

Bu kullanımın bir benzeri de Kâf lakabıyla şöhret bulan Şemseddin’in biyografisinde rastlanmaktadır. Burada başlıkta Kâf lakabı ile şöhret bulduğu söylenen âlim meslekten el çektirildiği anlatılan bölümde lakabına gönderme yapılır. Bu kullanımda lakabının hatırlatılmasının yanında çok kıymetli bir kişilik olan âlimin bu olayı hak etmediği anlamı da vardır:

... Bâyezidiyye-i Edrine’de icrâ’-i zülâl-i ‘ilm ü kemâl itdükden sonra ol ‘anķâ-yı kulle-i Kâf-ı fażl u efđâl âşiyân-sâz-ı każâ’-i Şâm olup bi-icâb-ı mücib az zamânda remide-i seng-i ‘azl oldu (s. 225).³⁹

2.1.1.2.2 Ses sanatlarının kullanımı: Biyografilerde anlam sanatlarının yanında ses ile ilgili sanatlara da rastlanır. Bu sanatlar iç içe kullanılmakla birlikte anlam

³⁸ ... Adı geçen efendimiz, doğuştan (gelen) yetenek mimarının gayretinin yardımı ile yücelik gösteren bilim binalarını güçlendirip Hoca Hayrettin Efendi’den mülazımlık derecesine erişip ders verme yolunun temellerini attıktan sonra Bursa’da hazreti Emir ... medreselerinde ruh uyanıklığı ve bilgi binasının temellerini atıp Süleymaniye medresesinin doğusunda olan iki medreseden biri ...

³⁹ ... Edirne Beyazıt medresesinde olgunluk ve ilmin saf suyunu akıttıktan sonra ihşan ve bağışlar Kaf dağının tepesinin ankası, Şam şehri kadılığına yuva yapıp gereksiz yere, az zaman sonra işten çıkarmanın atılmış taşı oldu.

sanatlarının oluşturduğu atmosferde anlamın destekleyicisi olarak yer alırlar. Genellikle tamlamalarla ortaya çıkan bu durumun en belirgin sanatı sec'i ve ses tekrarlarıdır (aliterasyon, asonans). Tamlamanın son kelimesi, tamlamayı oluşturan kelimelerin herhangi biri veya tamlamadan sonraki kelimedede ses benzerlikleri kullanılmıştır. Secinin birkaç farklı biçimde kullanımına rastlanılan eserde, ses tekrarları da çeşitli yollarla yapılmıştır. Özellikle uzun ünlülerin tekrarı sesletimdeki ahengi ortaya çıkararak okunan kısmı ses bakımından zenginleştirmiştir. Böylelikle nesir cümlelerinin bir kısmı secilerle birlikte ses bakımından şiir mısralarına benzemektedir. Anlam bakımından dolaylı olarak anlatılan ve benzetmelerin bir arada bulunduğu aynı kavram üzerindeki ortak kelimelerin kullanıldığı cümlelerde, ses yoluyla zenginleştirilme cümlelerin anlatımını sanatsal bir biçimde ortaya konmasını sağlamıştır. Böylelikle okunan yerdeki bilgiler hem anlam bakımından hem de ses bakımından estetik bir ifade içinde sunulmuştur. Bu tür kullanımlar biyografilerin özellikle giriş kısmında yoğunlaşmıştır.

Seci kullanımlarından bir tanesi tamlamaların son kelimesinin fasılları oluşturduğu yerlerdir. Tamlamalar genellikle Farsça tamlama biçimindedir. Türkçe kullanılan zincirleme tamlamalarda ise tamlayan veya tamlanan Farsça tamlama biçiminde oluşturulmuştur. Seci kullanımının ikinci çeşidi ise aynı tamlamada kelimelerin birbirleriyle olan ses benzerlikleridir. Tamlamayı oluşturan kelimelerin en az ikisinde ses benzerliği bulunabilmektedir. Tietze'niniç uyak⁴⁰ dediği kullanım, nesir cümlelerindeki ahengi ve sesi uzun ünlülerle birlikte en fazla artıran kullanımdır, diyebiliriz. Özellikle bu tür kullanımlarda grubun kısa olması sesin hafızaya çabucak alınmasını sağlamaktadır. Bu durum ve buna benzeyen durumlar aşağıda örneklendirilmiştir:

... Sultâniyye ve Şahn medreselerinde erbâb-ı istifâdeye ifâde-i 'ulûm u **ma'ârif** ve idâre-i kü'ûs-ı nüket ü **le'âyif** eyledi (s. 209). Farsça tamlama ile oluşturulan fasılların son kelimeleri sec-i mütevâzin olarak kullanılmıştır. Kelimelerde hem ses benzerliği hem de vezin birliği vardır.

... Ol gevher-i tâbdârûñ **kânı** ve ol dürr-i şâhvârûñ 'ummâni diyâr-ı Kaştoni'dur. Temyiz-i kâsid ü şeminden şoñra h'âceyegân-ı bendergâh-ı ma'ârif u 'ulûmdan taşşil-i dest-mâye-i mantûk u **mefhûm** idüp ... (s. 206).

İşaretlenen her iki sec'inin çeşidi mutarraftır. Sadece ses benzerliği bulunan bu secilerin ilki Türkçe belirtili isim tamlaması ikincisi ise Farsç tetabu-i izâfât biçiminde oluşturulmuştur. Kelimeler bu söz gruplarının sonlarında yer almaktadır.

Biyografilerde seciyi oluşturan ikinci kullanım çeşidi tamlamayı oluşturan kelimelerdeki ses benzerlikleridir:

Zimâm-ı istifâdeyi istifâza-i 'ulûm u ma'ârif'e şârif olmak ile habâyâ-yı **fünûn-ı** 'alietetü's-**şu'ûna** vâkıf olup ... (s.218).

... teşyîd-i mebânî-i 'ulûm-ı sâmiyetü'r-**rusûm** idüp ... (s. 218).

⁴⁰ bkz: Tietze, Andreas. (2010). Gelibolulu Âli'nin düzyazı biçemi. Aynur, Hatice (ed.) Nesrin inşâsı (s. 195). Turkuaz Yayınları.

Seciyi oluşturan kelimelerin bazıları tamlamaların dışında kullanılmıştır:

... cevher-i vücûdî ‘araz-ı marazdan sâlim olıcağ *sevdâ*-yı seyâhat ve tebdil-i **hevâ süveydâ**-yı kalbinde **hüveydâ** olmağın ... (s. 222).

Alıntılanan kısımda hüveydâ kelimesi hevâ kelimesi ile sec’-i mutarraf oluştururken tek başına kullanılmıştır. Burada sesin yoğun bir biçimde kullanılmasında başka sanatlar da etkili olmuştur. Özellikle tamlamaların başlarındaki italik yazılan *sevdâ* ve *süveydâ* kelimeleri hevâ ve hüveydâ kelimeleri ile ve birbirleriyle cinas sanatını oluşturur. Böylelikle her bir kelime diğer kelimedeki seslerin tekrar edilmesini sağlar. Kelimelerdeki ortak seslerin armonisi uzun ünlülerle (â) ile sesteki dalgalanmayı yani ahengi sağladığı için okunan kısım şiirsel özellikler taşımaktadır. *Sevdâ* kelimesinin *süveydâ* ile birlikte ortaya koyduğu ikinci anlamı kalpteki *kara nokta*, *sevdâ* kelimesinin hevâ kelimesiyle benzeşen ilk anlamı *arzu*, *istek* ile birlikte oluşturulan ikili anlam ve kalp kelimesi ile bunların eski tıpta geçen ahlat-ı erbaa’dan sevdaya karşılık gelmesi sadece ses bakımından değil anlam ses uyuşmasının güzel örneklerinden biridir. Buraya kadar teker teker anlatılanlar bu örnekte olduğu gibi hem ses hem anlam bakımından bir araya geldiğinde biyografik bilginin estetik bir biçimde ortaya konmasının izlerini tespit etmek mümkün olabilmektedir.

Aşağıdaki alıntıda ise tamlamalarda ve tek başına kullanılan sec’i örneklenmektedir:

Mevlânâ-yı **merkûm** fuhûl-i ‘ulemâ’-i **Rûm**’dan olup şuver-i hâkâyık-ı ‘**ulûm** safhâ-i hâtır-ı ‘âtırlarında **mersûm** idi (s. 221).

Biyografilerde sec’inin dışında yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi diğer ses sanatları da kullanılmıştır. Bunlardan biri de tamlamayı oluşturan kelimelerin iştikak sanatı ile birlikte kullanımındır:

... Şahn ve Bâyezîdiyye-i Edrine medreselerinde **iş’âl-i meşâ’**il-i ifâde eyledi (s. 221).

Koyu yazılan kelimeler şa’l (tutuşurma) kökünden türetilmiştir.

2.1.2 Alıntı Unsurların Kullanım Özellikleri

Biyografilerde şiirler de kullanılmıştır. Nesirde alıntı unsurların kullanım özelliklerini tespit etmek ve alıntı unsurların esere ne katkı sağladığını ortaya koymak eserin üslubu ve değeri hakkında bize farklı bilgileri vermesi açısından önemlidir. Aksoyak’ın belirttiği gibi mensur eserlerde manzum yapıların kullanım sıklığı fonksiyonu gibi unsurlar araştırmalarda gözardı edilmiştir. Ayrıca mensur yapı içerisinde kullanılan şiirlerin bu yapıda bir kullanım özelliği olmalıdır. Aksi halde burada olmalarının estetik yönü ortadan kalkar (2010, s. 58, 59).

2.1.2.1 Biyografilerde şiir kullanımı: Eserde 46 biyografinin 18’inde en az bir kez şiir kullanılmıştır. Şiirlerden yalnız bir tanesi Türkçe olup bu şiir Envâr-ı Süheylî yazarı Alaaddin Ali b. Salih (ö.1543) biyografisinde geçer, biyografide yazarın Farsça olan Envâr-ı Süheylî’yi Türkçeye çevirerek yazdığı söylendikten sonra şu beyit aktarılır:

Pâdşâhuñ çün hümâyûn nâmına oldı tamâm

Hatîf-i ğaybî aña virdi Hümâyûn-nâme nâm (s. 223)

Bunun dışındaki şiirler Arapça ve Farsça yazılmıştır. Son biyografinin sonundaki mısra tüm âlimler hakkında bir dua niteliğindedir. Şiirlerin bir kısmı tezkire ve diğer biyografik eserlerde görülen şairlerin şiirlerinden örnekler veya ölümlerine düşülen tarihlerle ilgilidir. Üslup değerlendirmesinde bu şiirler de kapsam dışında tutulmuştur. Geriye kalan şiirlerde ise 3 kullanım biçimi görülmektedir. Bu üç kullanımın karakteristik özelliği metnin akışı içinde metni bölmeden, onun bir parçası olarak anlatımı devam ettirmektir. Bunlar da üç işlev ile karşımıza çıkar: Kişilerin ölümünü haber vermek; anlatılan kişilerin karakter özelliği, mesleki yeterliliği veya eserlerinin özelliklerini şiirle açıklamak ve şiirlerde geçen anlamın biyografi sahibinin uyduğunu bildirmektir. Son kullanımda şiirde geçen genel yargı, kanı ve hikmetli sözler pendince, fehvasınca, mazmununca gibi kelimelerle verilir.

İlk işleve örnek olarak Zembilli Ali Efendi'nin oğlu Muhyiddin Mehmet'in hayatının anlatıldığı 25. biyografidir. Cümle devam ederken cümlenin bir ögesi biçiminde nazm başlığı altında Farsça şiir ile Mehmet'in öldüğü söylenir:

... sene seb' a ve ğamsîn ve tis' a-mi 'ede (957) temâşâ-yı hür-ı ' in içün

Nazm:

Ez-in dâr-ı fenâ ber-best-i maħmil

Be-kasr-ı câvidâni gerd menzil⁴¹ (s. 220).

İkinci işlev hayatı anlatılan kişinin karakter özellikleri, eserleri ve meslekî hayatındaki olumlu özelliklerin şiir biçiminde verilmesi. Burada şiir kullanılmasının nedeninin bahsedilen özelliklere dikkat çekilip bu özelliklerin kıymetinin derecesini bir kat daha artırmak olduğu düşünülmektedir. 4. biyografi olan Çivi-zâde lakabıyla tanınan Şeyh Mehmet'in (d.1476/77-ö.1547) karakter özellikleri anlatılırken onun güneş ışığı gibi alçakgönüllü olduğu söylendikten sonra şu şiir eklenir:

kemâl-i müsâ' ade-i esbâb-ı iġbâl ile âftâb-mişâl alçak göñüllü idiler.

Nazm:

Tevâzi' her ki dâred ser-firâzest

Be-rüy-ı ü der-i iġbâl bâzest⁴²

16. biyografi Muhyiddin Mehmet Tebrîzî'ye aittir. Eserleri hakkında değerlendirme yapılırken Farsça şu beyitler verilmiştir:

⁴¹ 957 senesinde cennet kızlarını seyretmek için: Bu fani dünyada mahmil bağladı ve ebedilik sarayında ev tuttu.

⁴² ... talihin sebeplerinin iznin eksiksizliği ile güneş ışığı gibi alçakgönüllü idi: Her kimde tevazu varsa o başı yücedir. Saadet kapısı ona açıktır.

“eger eşheb-i mevzûn-ı hıram kalem-i şîhr-perdâza peydâ-yı inşâda ruşşat-ı cevalân virse h'âce-i cihân hem-^ç inânlık itmek degül qarâsın dahı görmez idi.

Nazm:

Ez-kalemeş şüret-i Mânî hecil

V'ez-raçameş ehl-i sühan münfe' il

Nükte-i zîbâş çü sihr-i helâl

Nâtıkaeş tûî-i şîrîn-makâl⁴³ (s. 214)”

Biyografide şiirlerin son işlevi ise şiirin bildirdiği anlamın kişiler tarafından uygulandığı, kabul edildiği ve değerlendirildiği ile ilgilidir.

Karaçelebi-zâde'nin babası Hüsâmeddin Efendi'nin (ö.1598) hayatının anlatıldığı 17. biyografide babasının yetim kalıp iyi ve kötüyü ayırma kabiliyetini kazandıktan sonra ilim öğrendiği bilgisi verilir. İlim yoluna yönelmesi ile ilgili tavsiyeler şiirle verilmiştir:

“olup ol dürr-i yetim-i lüce-i ma'ârif yetim kalmış iken tefrîk-i ğaşş ü şemîn itdükdên şöñra

Şîr:

Ta' allem fe inne'l-^ç ilme zeynûn li ehlihu

Ve fahrun ve ^ç unvânun li kulli mehamidin

Ve kün müstefiyden külle yevmin ziyâdeten

Mine'l-^ç ilmi vesbah fi bihâri'l-fevâyidi⁴⁴

pendinden hissemend olmağın taşşil-i fezâyil-i bezl-i ma'ârif mechüd ve tekmil-i nevâdir ü leţâyifde sa^ç y-ı nâ-mahdüd itdiler (s. 214).”

Karaçelebi-zâde babasının hayatını anlatırken şiirleri sıklıkla kullanmıştır. Şiir kullanımının tüm örneklerini gördüğümüz bu biyografide eğitime başlamadan, görev yaptığı yerler sayıldıktan sonra, mesleğinin ve eserlerinin niteliği hakkında, ölümünü haber verirken şiirler söylenmiş ayrıyeten ölümüne tarih mısrası da eklenmiştir. Tarih mısrası ile birlikte 6 farklı manzume ile hayatı anlatılan biyografi, biyografiler arasında da farklı anlatım özelliklerinin bulunduğunu gösterir. Şiirlerin tamamına baktığımızda

⁴³ Güzel yürüyüşlü at, sihirler yapan kalemle yazı meydanında gezmeye izin verse dünyanın en iyi hocaları onunla atbaşı olmak bir yana onun arkasını bile göremezler: Kaleminden dolayı Manî'nin çehresi utangaç, güzel sözlerinden dolayı kelim ehli mahçup. / Şiirdeki incelikleri helal olan bir sihirdir. Konuşması tatlı söz söyleyen papağan gibidir.

⁴⁴ Anlayış ve sanatın engin denizinin eşsiz incisi, yetim kaldığı zaman iyi ve kötüyü ayırt ettikten sonra: İlim öğren, zira ilim ehli için bir süstür, / her bir övgü ve sena için de şeref ve unvandır. / Her gün fazlasıyla ilimden istifade edenlerden ol / ve faydalar denizlerinde yüz. öğüdünden payına düşeni alıp bilgi ve sanat süsünün erdemlerini kazanmaya gayret etti ve güzel, az bulunan şeyleri tamamlayıp çok fazla çalıştı.

genel olarak metnin bütünü içerisinde metnin anlamını tamamlayan bir yapı içerisinde verildiği görülmektedir. Şiirlerin bir kısmı cümlelerin yapısı iken bir kısmı ise kendinden önceki ve sonraki cümlede anlatılanlarla anlamca aynı doğrultudadır.

Sonuç

17. yy.da yazılıp Sultan İbrahim'e sunulan eser bu yüzyılda yazılan tek Süleymân-nâme'dir. Olayların 25 başlık altında birbirinden ayrıldığı Kanûnî dönemindeki savaşlar, fetihler ve Kanûnî'nin ölümünün anlatıldığı eserde vezirlerin ve müderrislerin hayat hikayeleri de verilmiştir. Eserin son bölümünde 46 âlimin hayatı ele alınmış ve bunlar da birbirlerinden başlıklar ile ayrılmıştır. Başlıkların ve biyografilerin sunuluşunda farklı özelliklerin tespit edildiği eserde biyografiler kısa, orta ve uzun biyografiler olmak üzere üç uzunlukta yazılmıştır. Biyografilerin üslup özellikleri açısından eserin tamamı ve kendi içinde farklı kullanım biçimleri görülmektedir. Biyografilerin üslubu incelenirken kullanılan başlıklar ve bölümler biyografilerin anlatım özelliklerine göre oluşturulmuştur Eserin tamamına göre daha sade bir dille yazıldığı (tetabu-izafatların öge sayısının azalması, seci ve sanatlî dil kullanımının azalması gibi) gözlenmiştir. Fakat biyografilerin anlatımında kendine özgü kullanımlar ve sanatsal ifade yolları da bulunmaktadır. Bunlardan ilki özellikle Farsça tamlamaların sanat işlevini ortaya koymak için kullanılmasıdır. Eser hakkında "uzun, ağdalı, hoş giden cümlelerle, süslü nesir cümleleri ile sanatsal bir biçimde" oluşturulduğu yargıları bize göre tamlamaların edebî biçimlerde kullanımı ile ilgilidir. Buna göre tamlamalar edebî sanatları, söz ve ses sanatlarını aktarmak için kullanılırken, anlatılanlar estetik bir biçimde verme kaygısıyla ortaya konmuştur. Özellikle anlam ve ses sanatlarının iç içe geçtiği yerlerde ses sanatları anlamca oluşturulan atmosferi ses bakımından destekleyecek, kulağa hoş gelecek bir biçimde, oluşturulmuştur. Anlam sanatlarının en belirgin özelliği benzetme, tenasüp, telmih gibi sanatlar aracılığı ile anlatılmak istenen yargı, olay, durum hakkında bir sahne oluşturulmasıdır. Bu sahne ile anlatılanlar göz önünde canlandırarak biçimde okuyucuya aktarılır. Soyut kavramların somutlaştırılarak verildiği ve özellikle kişilerin doğum, meslek hayatları ve ölüm gibi bilgilerinin aktarıldığı yerlerde bu sahnelerin yoğunluğunun arttığı görülmüştür. İkinci anlatım özelliği ise şiirlerin kullanım özellikleridir. Şiirler eserin bu bölümünde üç farklı işlev ile kullanılmıştır. Birincisi, kişilerin ölümü şiirler ile verilmiştir. İkincisi, kişilerin karakter özellikleri, meslekleri ile ilgili bilgilerin şiire verilmesidir. Burada kişilerin olumlu özelliklerin vurgulanması, kişinin karakter ve mesleki özelliklerinin değerli olduğunun anlatılmasına amaçlanmaktadır. Üçüncü işlev ise şiirde verilme istenen hayat dersinin kişiler tarafından uygulandığını göstermek içindir. Bu üslup özellikle uzun biyografilerde yoğunlaşmaktadır. Buna göre Süleymân-nâme'nin ulemâ biyografilerini anlatan bölümünün kendi içinde farklı anlatım özellikleri ortaya çıkmaktadır. Eserin diğer bölümlerden farklı anlatım özellikleri olduğu gibi kendi içinde de farklı üslup özellikleri kullanılmıştır. Buradan eser bağlamında bir eserin farklı anlatım teknikleri ile yazılabileceği ve üslup değerlendirmelerinde sade, orta, süslü gibi yargıların veya uzun tamlamalar, ağdalı bir dil, sanatkarane bir üslup kullanılmıştır, gibi yargıların genel tabirler olup eserin anlatım özelliği ile ilgili doğru bir yaklaşım olmadığı düşünülmektedir. Her eser tek başına, bütün olarak orijinal bir yaratım olduğu için bunların kendine ait anlatım özellikleri bulunmaktadır. Bu anlatım

özelliklerinin teker teker ortaya konması ve bunların dönemin ve diğer eserlerin üslubundan ayrılan ve benzeşen yönlerinin belirlenmesi gerekmektedir. Uzun ve nesillerin yapacağı bir çalışmanın ilk ayağı ise üslup değerlendirmelerinde eseri esas alıp ondaki üslup araçlarının ne işe yaradığını ortaya koymak olmalıdır.

Kaynaklar

- Ahmet Refik (2013). *Alimler ve sanatkarlar*. Der. M. Necip Yılmaz, Büyüyen Ay.
- Aksoyak, İ. H. (2010). Eski Türk edebiyatında nesir üzerine bazı belirlemeler. Aynur, Hatice (ed.) Nesrin inşâsı (s.58, 59). Turkuaz Yayınları.
- Babinger F. (1978). Abdülazîz Efendi. *İA I*, s. 64-65.
- Babinger F. (1992). *Osmanlı tarih yazarları ve eserleri*. Çev. Prof. Dr. Coşkun Üçok, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bursalı Mehmet Tahir. (1333). *Osmanlı müellifleri III*. Matbaa-i Âmire s. 121.
- İnehan-zâde Mehmet Nâil Tuman (2001). *Tuhfe-i Nâilî II*. Haz: Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, Bizim Büro Yayınları, s. 673.
- İz, F.. (1996). Eski Türk edebiyatında nesir. Akçağ Yayınları.
- Karaçelebi-zâde Abdülazîz. (1248). Süleymân-nâme. Bulak Matbaası.
- Kâtip Çelebi. (2007). Keşfü'z-zünûn. çev. Rüştü Balcı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kaya, N. (2001). Karaçelebizade Abdülazîz Efendi. *TDVİA 24*, s.381-383.
- Kaya, N. (2003). Ravzatü'l-Ebrâr Zeyli tahlil, metin. TTK Yayınevi.
- Kur'an-ı Kerim 3.0. <https://kuran.diyamet.gov.tr>
- Mehmet Süreyya, *Sicill-i Osmânî I*. Akt: Seyit Ali Kahraman, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 99.
- Özgül, İ. (2010). Karaçelebi-zâde Abdülazîz Efendi'nin Ravzatü'l-Ebrâr adlı eseri (1299?-1648) tahlil ve metin. Tez no: (263959) [Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Pakalın, M. Z. (1983). Osmanlı tarih terimleri ve deyimleri sözlüğü. MEB Yayınları.
- Tietze, A. (2010). Gelibolulu Âli'nin düzyazı biçemi. Aynur, Hatice (ed.) Nesrin inşâsı (s. 195). Turkuaz Yayınları.

- Ünver, İ. (1993). Çevriyazıda yazım birliği üzerine öneriler. Türkoloji Dergisi XI (1), s.51-89.
- Yıldırım, N. (2005). Kara Çelebi-zâde Abdülazîz Efendi'nin Zafer-nâme adlı eseri (Tarihçe-i Feth-i Revân ve Bağdad) tahlil ve metin. Tez no: (188588) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>

EK:

Kısa biyografiye örnek⁴⁵:

42. biyografi (s. 229)

ve minhum el-‘âlimü'l-müteverri‘ mevlânâ ‘Alâ‘ü'd-dîn ‘Ali bin eş-şeyhü'l-‘ârif-i bi’llâh ‘Abdu’r-rahîm el-Mü’eyyedî: Mevlânâ-yı merķûm pāye-i pesîn-i istifāza vü istifâdeden rütbe-i ‘aliyye-i ifāza vü ifādeye i‘tilâ idüp beyn-i ‘ulemâ‘-i‘r-rûm bālâ-nişîn-i mesned-i fazîlet olduğdan şoñra Dimetoka‘da Oruç Paşa ve İstanbul‘da el-hâcc Hasan-zâde ve Dāvūd Paşa ve Edrine‘de Halebiyye ve Hâzret-i Ebî Eyyüb Enşârî ve Şahñ medreselerinde müderris olup erbâb-ı istifāde ol şem‘-i bezm-ārây-ı ifâdeden iş‘âl-i fetûle-i iştiğāl iderken sene erba‘a ve erba‘ın ve tis‘a-mi‘ede (944) ‘uķdetü‘r-re‘-s-i şurûf-ı dehr-i pür-kahr serî‘ü‘-s-seyr-i hayâta perde-keş-i inkişâf oldı.

Orta uzunlukta biyografiye örnek:

32. biyografi (s. 224)

ve minhum el-‘âlimü'l-emced ve‘l-bâri‘u‘l-evħad el-mevlâ Meħemmed bin Meħemmed el-muştehir bi-‘Arab-zâde: Mevlânâ-yı merķûm dest-yârî-i himmet-i erbâb-ı ma‘ârif ü ‘ulûm ile ruhsâre-tırâz-ı muħaddere-i mantûķ u mefhûm olup dânişverân-ı ‘aşr ol nâdire-i âfâķun kıbâle-i iķbâlini imzâ-yı taķarrur u istiħķâķ ile mümzâ itdükden şoñra H‘âce Hayrü‘d-dîn Efendi‘den mülâzım olup az müddetde Küçük Çekmece‘de ‘Abdü‘-s-selâm ve Kabluca ve Maħmûd Paşa ve Üsküdar‘da Mihr ü Mâh Sulţân ve Şahñ medreselerinde nazâret-baħş-ı riyâz-ı tedrîs oldı. Lâ-cerem bu gûne sür‘at-i hareket dâyre-i edebden taşra vaz‘-ı ķademe sebep olup hilâf-ı ‘âde Şeyhü‘l-islâm Ebü‘-s-su‘üd Efendi‘nüñ dânişmendlerinden biri [S-113b]⁴⁶ Şahñ medresesinden nâmzed-i ħidmet i‘âde eyledi. Bu kâr-ı ‘âķıbet-i mezmûm Ebü‘-s-su‘üd Efendi‘nüñ ma‘lûmı olıcaķ dergâh-ı sa‘âdet-destgâha ref‘-i ruķ‘a-i şikâyet idüp ta‘yîn-i ‘allâme-i ħâme-i râst-güyları üzere ba‘de‘l-‘azl ol şadr-nişîn-i meclis-i ‘ilm ü fazl ‘ale‘r-ru‘ûsi‘l-işhâd divân-ı hümâyunda ta‘zîr olınup ba‘dehu nefy olındı. Ol yegâne-i rûzgâr evc-i ‘izzetden ħâzîz-i mezellele sâķıt ve kevkeb-i baħtı hâbit olıcaķ ĝonceveş dil-teng ve mir‘ât-ı ħâķır pür-jeng olup nâ-çâr maħmiyye-i Burusa‘da tarĥ-ı bisât-ı ârâm u ķarâr eyledi iki sene gûşe-i miħnet ü elemde gûşe-i derd ü ĝam ile ķanâ‘at-güzîn olduğdan şoñra

Şi‘r:

Ve li‘n-necmi min-ba‘di‘r-rucü‘u istiķâmetun

⁴⁵ Biyografileri çeviriyazıya aktarıırken İsmail Ünver‘in “Çeviriyazıda Yazım Birliğı Üzerine Öneriler” adlı makalesi esas alınmıştır.

⁴⁶ Eser varak biçiminde numaralandırılmıştır.

Ve li şemsi min-ba‘di’l-ğurūb tūlū‘un⁴⁷ fehvāsınca kevkeb-i ikbāli ufq-ı cāh u celālden tālī‘ olup tekrar Şahn ve Süleymāniyye medreselerinde pertev-i hūrşid-i terbiyetleri ile niçe zerre-i bī-vücūd ta‘ ayyūn ü zuhūr buldı. Ba‘ dehu sene tis‘a ve sittin ve tis‘a-mi‘ede (969) sükkān-ı ‘azimeti ol ribā‘-ı ‘āmireden şavb-ı Kāhire’ye imāle idüp Rodos ve İskenderiyye beyninde ğavṭa-ḥ‘ār-ı lücce-i nā-ka‘r-yāb-ı deryā-yı rahmet oldı. Haḫḫā ki mevlānā-yı merḫūm ser-rişte-i taşarruf-ı kişver-i ‘ulūm müselleme-i dest-i istiḫḫākı olan efāzil-i Rūm’dan olup beyne’l-emvālī şeref-i fażl ü kemāl ihrāz itmiş idi. Tefsīr-i Beyzāvī ve Hidāye ve ‘İnāye ve Fetḥ-i Qādir ve Şadrū‘ş-şerī‘a ve Şerḥ-i Miftāḥ ve Muṭavvele olan ta‘likāt ol zāt-ı fezāyil-simātuñ ne güne mālīk-i dest-māye-i ‘ilm ü ‘irfān idüğine kavī bürhāndur.

Uzun biyografiye örnek:

4. biyografi (s. 201)

ve minhum el-‘ālimū’l-‘allāme ve’l-fāzilu’l-fehhāme ‘Alā’ü’d-dīn ‘Alī bin Aḫmed bin Meḫemmed el-Cemālī: Mevlānā-yı merḫūm güzide-i mevālī-i Rūm Monla Hüsrev ḫazretlerinüñ naḥl-i berūmend-i fezāyil-i efāzil-ı pesendinden iktitāf-ı şimār-ı ‘ulūm idüp tār u pūd-ı kumāş-i isti‘dādı ol mu‘allim-i destgāh-ı ma‘ārifüñ dest-i himmeti ile tāfte ve bu māh-ı evc-i kemāl ol mihr-i sipihr-i fażl u efdālden terbiyet-yāfte olmışdur. Kāmet-i bā-istikāmetleri ḫil‘at-i girān-behā-yı fażilet ile zīb ü zīnet bulıcaḫ Sulṭāniyye-i Bursa’da mübaşir-i ḫidmet-i tedrīs olan Mevlānā Muşliḫü’d-dīn kendü kerīmesini anlara tezvīc ve ḫidmet-i i‘ādeden mülāzım itmek ile ṭarīḫ-i ‘ilmi tervīc idüp ba‘ dehu yevmī otuz aḫça vazīfe ile Edrine’de Ḥaceriyye medresesi oldılar. Taḫdīr-i sübhānī ile Meḫemmed Paşa-yı Qaramanī mesned-i vezārete i‘tilā idicek ol ‘aşr vüzerāsından Sinān Paşa ile mevlāna-yı mezbūr beynlerinde olan maḫabbet ü vifāḫ ve vezīrin miyānında olan ‘adāvet ü şikāḫ medresesini tebdil ve vazīfeyi taḫlile sebep olup yevmī yigirmi beş aḫçe ile bir aḫer medreseye ba‘ dehu yigirmi aḫça ile medrese-i uḫrāya tebdil idüp zu‘m-ı fāsıdince ihānet ü tezlil ile lā-cerem ol zū-fünūn-‘ālim be-ḫükm-i beşeriyet terk-i merāsım-i cebe vü destār ve Şeyḫ Vefā-zāde Muştafā Çelebi ḫazretleri āstānesinde ḫırḫa vü külāḫ ihtiyār idüp güşe-i istiğnāya çekildi. Tā ki Ebū’l-fütūḫ ve’l-megāzī Sulṭān Meḫemmed Ḥan ğazī terk-i mülk-i mecāzī idüp ḫākān-ı sa‘id Sulṭān Bāyezīd mesned-i zer-keş-i müttekā-yı salṭanata cülūs eyledi. Bir gice zīnet-serāy-ı ‘ālem-i ru’yāda mevlānā-yı merḫūm timşālī başarı-ı başiret-i sulṭāniyye ‘arz olunup bu şüretüñ şāḫibi mevlānā’Alā’ü’d-dīn ‘Alī Cemālī manzūr-ı nazar-ı ‘ālī olmaḫ lazımdur, diyü işāret olinmaḫın şehinşāḫ-ı dil-āğāḫ ḫazretleri ḫ‘ābdan bidār olıcaḫ ol ismüñ müsemmasını taḫḫikden soñra cümle vüzerāyı mevlānā-yı mezbūr ḫücre-i dervişānesine irsāl idüp serāy-ı sürūr-efzāya teşrif-i kudūmlarını istid‘ā buyurdılar. Raḫbet-i terk-i dünyā ve ihtiyār-ı inzivā is‘āf-ı mültemese mānī‘ olup nihāyet yevmī otuz aḫça vazīfe ile Amāsiyye’de mübaşir-i ḫidmet-i iftā olmaḫa şüret-i rızā gösterdiler. Ba‘ dehu be-ḫükm-i iktizā-yı rızā Murādiyye-i Bursa ve İznik ve Sulṭāniyye-i Bursa’da ol ser-ḫ‘ān-ı fażl u ‘irfān bezl-i nevāl-i ‘ilm ü kemāl idüp [S-

⁴⁷ Yıldızın dönmesinden sonra istikamet ve doğruluk hakkı vardır. Güneşin de batmasından sonra doğma hakkı vardır.

102b] Amasiyye'de medrese-i cedîde-i Bâyezîdiyye karîn-i itmâm olduğda ol zât-ı melekîyyu's-şifâta tevcîh buyurılıp ba'de zamân medâris-i şemândan birine nakl ile terfî-i şân olındı. Şüret-i imtişâl-i fermân-ı ve etimmuvu'l-hacce ve'l'umrete li'llâhi⁴⁸ mir'ât-ı dil-âgâhlarına mün'akis olmağın ishkât-ı farîza-i hacc için sene şemân ve tis'amî'ede (908) miyân-ı câna ihrâm-bend-i 'azîmet olup ma'îyye-i tevcîhi veche-i ümmü'l-kurâya tevcîh eyledi. Ol sene şeyhü'l-islâm Mevlâna Hamîdü'd-dîn bin Efdalü'd-dîn 'âzîm-i dârü's-selâm olup şadr-ı 'âlî-kadr-i iftâ fermân-fermâdan hâlî olıcağ yevmî yüz aqça vazîfe ile mevlânâ-yı merķûm-cenâblarına nâm-zed olup kudüm-ı şeref-lüzümları mâye-i behcet-i diyâr-ı Rûm olunca şahñ müderrisleri ol fâzıl-ı 'adîmü'l-medânîye nâyib-i menâb olmağ bâbında fermân-ı mütehattimü'l-iz'ân-ı sulţânî şeref-sudûr buldı. Dârü's-salţanati's-seniyye Kõnstantîniyye-i maħmiyyede meşîhat-ı İslâmiyye mesnedinde murabba'-nişin olan 'ulemâ'-i dîn cenâblarına şart u ta'yin olınan medrese-i şerife-i Bâyezîdiyye hilye-i itmâm ile zînet ü zîb-i tām bulıcağ yevmî elli aqça vazîfe ile ibtidâ ol 'âlem-i rabbânîye erzânî buyurılıp hengâm-ı salţanat-ı Süleymân Hanî'de vazîfelerine elli aqça dağı terakki olındı. Muhtârâtü's-sayil nâm kitâb ol taħrîr-i fezâyl-intisâbuñ reşha-i kalem-i sûtüde-raķamıdır. El-haķķ mevlânâ-yı merķûm taraf-ı fetvâ vü taķvâyi cāmî' ve umûr-ı dünyeviyyede şey'-i yesir ile kânî' olup mir'ât-ı dil-i bî-gılleri jeng-i tekellûf ü taşallufdan 'arî ve her emrde menhec-i müstaķim-i şer'-i kavim üzere cârî idi. Vazî' ü şerîfi tevķirde tesviye ve 'arz-ı hacet idenleri bay-ı tarîk-i kân-ı tatyib ü tesliye idüp hattâ müstefiler hârhâr-ı intizâr ile âzürde olmasunlar, diyü kitâb-hâneleri revzenesinden idlâ'-i zenbil itmişler idi. Müstefiler şüret-i fetvâyi ol zenbile ilkâ idüp zencir-i 'adlâsâ taħrik itdüklerinde bi'z-zât yed-i mü'eyyedleri ile zenbili çeküp fi'l-hâl cevâb-ı bâ-şavâb terķim ve bî-mezd ü ücret yine zenbil vesâţatıyla şahibine teslim iderler idi. Maţrah-ı eşi'a-i hürşid-i tecelliyât-ı ilâhiyye olan nüzhet-serây-ı dil-i bî-gılleri leme'at-ı âftâb-ı feyz-i aķdesden müstefiz olup hâne-i kalb-i pākleri envâr-ı müşâhedât birle tâbnâk olmağın ol 'arif-i ma'arif-i rabbâniyye ve mażhar-ı cezebât-ı rahmâniyye hażretlerinüñ hemvâre gül-şeni ümîd ü recâlarına kaķbül vezân olup hemişe kemân-ı niyâzdan güşâd bulan sehm-i şâyib-i du'âları hedef-i icâbete işâbet ider idi. Mervîdür ki mu'âşırlarından Hamîdî Mevlânâ Kara Seydî teķâzâ-yı nefsi bed ile Mevlânâ-yı merķûma haşed idüp dest-yâr-i himmet-i [S-103a] meşşâtâ-yı kîlk-i şehhârları ile zînet-yâfte olan birkaç şuver-i fetvâ-yı şer'îyyeyi kuşûr-ı fehm ve noķşân-ı şu'ürdan hâl-i isnâd-ı fesâdi ile dâğdâr idüp divân-ı sipîhr-eyvâna irsâl eyledi. Kara Seydî'den bu güne vaz'-ı nâ-münâsib sudûri mezbûruñ ma'lûmı olıcağ mizâb-ı çeşminden kaţarât-ı tîz-âb-ı gâyreñ rîzân idüp mu'teberât-ı kütüb-i fıķhiyyeden taşhîh-i nukûl ile ol şüretlerden hicâb-ı ihticâbı ref' itdükden soñra ekber-i evlâd-ı emcâdı Mevlânâ Meħemmed Şah'a hitâb idüp bi-luţfihi te'âlâ hacc-ı mebrûr müyessser olduğda rüy-ı ümîdimüze ebvâb-ı mükâşefât güşâde olup cezebât u hamâniyye ile üns hâşıl olmuşdur. Ser-çeşme-i hâtırımızı ģas u ģâr-ı sitem ü âzâr ile ta'bir idenler cām-ı zindegâniden âb-ı nâb-ı temettu' nüş idemezler. Hâlâ şîşe-i 'ırzımızı seng-i ģaraż ile kesre sâ'i olan Kara Seydî'nüñ mücâzât-ı sü'-i zâ'ifi hażret-i cebbâr u müntakîme havâle eyledüm, diyü buyurdılar. Üçüncü günde âşâr-ı inkisâr-ı hâtırları zâhir olup Karaseydî fücceten fevt oldı. Sulţân Selim Han-ı 'illiyin-mekân hażretlerinüñ eyyâm-ı salţanat-ı kâhirelerinde tehevür ü ģazab

⁴⁸ Hac ve umreyi Allah için tamamlayın. (Bakara 2/198)

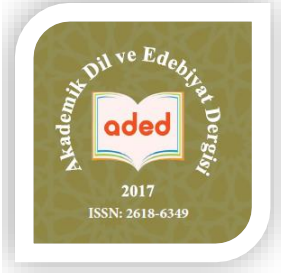
istilâsıyla hilâf-ı fermûde-i rabb ba'zı umûr zuhûr itmek ihtimâl oldukça mevlânâ-yı mezbûr nehy-i münker kaşdıyla elmâs-ı ser-tîz-i zebâna âb u tâb-ı tekellüm virüp ol şehryâr-ı Cem-cenâba telh-âb-ı qahr u 'itâb işrâb iderler idi. Ammâ çünki ol şâh-baz-ı hümâ-pervâz evc-i takvâ vü diyânet hergiz cife-i dünyâya sâye-endâz olmayup dâmen-i 'işmeti âlâyiş-i iğrâz-ı fâsideden pâk itdüğü mir'ât-i tâbnâk-i bâl-i şafâ-me'âl-i sultâniye mün'akis idi. Âyine-i qalblerinde şüret-i renciş ü teğayyür müşâhede olunmayup belki bâ' iş-i terakkî vü izdiyâd-ı râtibe-i in'âmı olur idi. Pirâye-bağş-ı şafahât-ı şakâyıķ-ı nu'mâniyye olan vâkı'a muţâbıķ ba'zı ahvâl-i hüceste-me'âlî müdde'âya güvâh-ı şâdıķdur. Hattâ bir def'a mutaşarrıf oldukları manşib-ı celilü's-şân-ı fetvâya kâdî-askerlik rütbe-i vâlâsını daķı zamm ü ilhâķ buyurup istiħkâķlar üzere ri'âyet ü ikrâm emrinde ihtimâm buyurdılar. Lâkin 'ale'z-zât-i mu'allâ cenâb-ı şadr-ı şadârete i'tilâdan ictinâb idüp müddetü'l-'ömrinden lafz-ı hikmet şâdır olmamaķ üzere beyni ve beynu'llâh bir 'ahd sebķ itmişdür. Hâşâ ki ruhsâre-i nâme-i 'amâlümi gerd-i naķz-ı 'ahd ile âlûde eyleyem, diyüp kabûlden sûret-i istiğnâ gösterdi. Netice-i kelâm niçe müddetden berü mâder-i eyyâmdan anlara mu'âdil bir vücûd tevellüd idüp pirâye-bağş-ı gevhâre-i şühûd oldıģı meşhûd-ı dîde-i enâm olmamışdur.

Mışrâ' :

[S-103b] İinne'z-zemâne li mişlihi lebehiylü⁴⁹

Sene işneyn ve şelâşin ve tis'a-mi'ede (932) rûh-ı pür-fütûhları muķa'ad-ı şıdķa hırâm idüp cesed-i muţahherleri Zeyrek câmi'i ķurbında olan mu'allim-hâne hâne haķiresinde defin-i zîr-i zemîn oldı.

⁴⁹ Zaman kendisi gibi olanlara cimridir.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Esra YAVUZ

Dr., Atatürk Üniversitesi / Türkiye
esra.yavuz@atauni.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-5798-5232>

Kazak Türkçesinde Sıfat-Fiillerin Zaman Değerleri Üzerine

*On Tense Values of Verbal Adjectives in Kazakh
Turkish*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 31.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 09.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

YAVUZ, E. (2021). Kazak Türkçesinde Sıfat-Fiillerin Zaman Değerleri Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 951-969. <https://doi.org/10.34083/akaded.945992>

YAVUZ, E. (2021). On Tense Values of Verbal Adjectives in Kazakh Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 951-969. <https://doi.org/10.34083/akaded.945992>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Göreceli bir kavram olan zaman, felsefeden başlamak üzere felsefe temelinde doğmuş bütün bilim dalları için araştırma sahası hâline gelmiştir. Zaman, dil açısından incelendiğinde gerçek zaman ve fiil zamanı olmak üzere iki grupta incelenmektedir. Fiillerin çekim ekleri vasıtasıyla geçmiş, gelecek, şimdiki vb. zaman karşılıkları olduğu gibi sıfat-fiil eklerinin de zaman değerleri vardır. Bu zaman değerleri ekin ihtiva ettiği zaman değerlerinin dışında işlevsel ve anlamsal açıdan incelendiğinde farklı zaman değerlerini de ifade edebildiği bilinmektedir. Çalışmada, Kazak edebî metinlerinden hareketle sıfat-fiil eklerinin hangi zaman değerlerini karşıladığı işlevsel-anlamsal açıdan incelenmeye çalışılmıştır.

Kazak gramerlerinde tespit edilen sınıflandırmalardan farklı olarak çalışmada, sıfat-fiillerin zaman değerleri işlevsel-anlamsal açıdan ele alınmıştır. Sıfat-fiiller incelenirken bir sıfat-fiil ekinin birden fazla zamana gönderme yaptığı da göz önünde bulundurularak her sıfat-fiil ekinin altında hangi zaman değerine sahip olduğu örneklerle ortaya koyulmuştur. Ayrıca, çalışmada sıfat-fiil eklerinin zamanla kalıplaşarak isim ve sıfat türetme işlevi kazanması nedeniyle örneklerde geçen fiil + sıfat-fiil yapısının sözlüklerde madde başı olarak yer alıp almamasına da özellikle dikkat edilmiştir. Böylece çalışma için sıfat-fiil eklerinin kalıplaşmadığı, yani temel işlevini kaybetmediği örnekler seçilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kazak Türkçesi, zaman, sıfat-fiil, fiil, sıfat, zaman değeri, işlev.

Abstract

Tense, which is a relative concept, has been a research area in all branches of science that are based on philosophy. In terms of language, tense is examined in two groups as absolute tense and verb tenses. Verbs have tense equivalents such as past, future, present and so on through inflections and verbal adjective suffixes also have tense values. It is known that these tense values can also express different tense values when examined functionally and semantically, apart from the tense values that an inflection includes. In the study, the tense values to which verbal adjective suffixes correspond were examined in functional and semantical terms based on Kazakh literary texts.

Unlike the classifications determined in Kazakh grammar books, the tense values of the verbal adjectives were discussed in functional and semantical terms. While examining the adjective-verbs, considering that a verbal adjective suffix corresponds to two or more tenses, the tense value of each verbal adjective suffix was demonstrated with examples. In addition, due to the fact that the verbal adjective suffixes become stereotyped over time and gain the function of deriving nouns and adjectives, special attention was paid to whether the verb+verbal-adjective structure mentioned in the examples is included in the dictionaries as entries. Therefore, the examples including the verbal adjective suffixes that did not become stereotyped, that is, did not lose their basic function were chosen.

Keywords: Kazakh Turkish, tense, verb, verbal adjective, time value, function

Giriş

Zaman kavramı ilk olarak felsefe alanında, ardından felsefenin bir alt kolu olan dil felsefesinde tartışılmaya başlanmıştır. Dil felsefesinin bir parçası olan dilbilimin ise ayrı bir bilim dalı olarak kabul edilmesiyle birlikte zaman kavramı dilbiliminin de konusu hâline gelmiştir.

İlk Çağ felsefecilerinden başlayarak günümüze kadar zaman kavramı hakkında birçok görüş ortaya atılmış, böylelikle zamanın niteliğiyle ilgili sorulara verilen cevaplarda ortak bir perspektife sahip olunamamıştır. Felsefe, bilindiği üzere bütün bilimlerin temelini oluşturur. Felsefenin tartışma konularından biri olan zaman kavramı da günümüzde neredeyse bütün bilim alanlarıyla ilişki içerisinde.

Geniş bir araştırma alanına sahip olan, tanımlaması zor bir soyut kavram olan zaman, dilbilimsel açıdan *gerçek zaman* (time) ve *fiil zamanı* (tense) olmak üzere iki grupta incelenmektedir.

“Gerçek zaman (time), durmadan akıp gider, basit gibi görünse de uzay gibi sınırsız bir boyuta sahiptir ve dildeki temel zamansal yönelim noktası konuşmacının zamanı ile konuşma zamanıdır (şimdi).” (Smith, 2007, s. 420).

Fiil zamanı (tense) kavramını genel olarak tanımlamak gerekirse *eylemin, konuşma ile konuşmada açıklanan durum veya olay arasındaki zamansal ilişkisini ifade eden bir kategoridir* (Bussmann, 2006, s. 1182). Fiil zamanı (tense), süreç olarak gerçek zamandan farklıdır. Fiil kipleri cümlenin zamanını belirler. Zamansal ilişkiler ifade edilirken zaman, dilin gösterdiği süre açısından düşünülür, bu yüzden de dilbilimciler genel anlamda zaman kavramını tanımlarken süre-zaman açısından zaman çizelgesini esas almaktadır (Whorf, 1957, s. VIII). Zaman çizelgesi ise geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman olarak ele alınmaktadır (Michaelis, 2006, s. 1). Ancak bunlar zamanı tam olarak ifade etmekte yetersiz kalmaktadır.

Bir dili anlambilim açısından ele aldığımızda fiil zamanlarında kaymalar gerçekleşebilmekte, yani fiil zaman ekleri temel işlevleri dışında farklı anlamlar üstlenerek kullanılabilir (Yaman, 1999, s. 7).

Cümlede fiil kiplerinin zaman değerleri olduğu gibi sıfat-fiil eklerinin de zaman değerleri bulunmaktadır. Yani sıfat-fiilli yan cümleler de temel cümle içerisinde geçmiş, geniş/şimdiki, gelecek zaman değerlerine sahiptir. Sıfat-fiilli yan cümlelerin zaman değerleri işlevsel, yapısal ve anlamsal özellikleri bakımından temel cümleye veya söylenen zamana göre farklılık teşkil etmektedir. Ayrıca sıfat-fiil eklerinde de kip eklerinde olduğu gibi zaman kaymaları söz konusu olabilmektedir.

Zaman kaymasının söz konusu olduğu ekler Kazak gramerlerinde değişken/belirsiz zaman olarak ele alınmaktadır. Çalışmada öncelikle Kazak gramerlerinde sıfat-fiillerin zaman değerlerine göre sınıflandırmasına yer verilmiştir.

Eklerde oluşabilecek zaman kaymaları da dikkate alınarak sıfat-fiil ekleri zaman değerleri açısından işlevsel ve anlamsal olarak ele alınmıştır.

1. Sıfat-Fiillerin Zaman Değerleri

Fiil kök ve gövdelerine doğrudan eklenen fiilimsiler, fiillerin isim, sıfat veya zarf türlerine dönüşmüş şekillerini ifade eder. Eklendiği fiil kök ve gövdelerini sıfata dönüştüren ekler sıfat-fiil ekleridir. Sıfat-fiil (Kaz. *esimşe*, Rus. *priçastiye*, İng. *participle*, Alm. *partizip*, *participium*, Fr. *participe*) terimini Zeynep Korkmaz Gramer Terimleri Sözlüğü'nde şu şekilde tanımlamaktadır: "Sayı ve şahsa bağlı fiil çekimine girmeyen, fakat aldığı eklerle fiilin zamana bağlı olarak taşıdığı kavramı sıfatlaştırdığından kendisinde sıfat ve fiil niteliklerini birleştiren fiil şekli." (1992, s. 132).

Kazak gramerlerinde ilk olarak Axmet Baytursınulı 1915 yılında yayımladığı *Til Qural II* adlı kitabında sıfat-fiillerden bahsetmiş ve sıfat-fiiller için *esimşe* terimini kullanmıştır. Kazak gramerinde sıfat-fiil eklerinin zaman değerleri konusunda farklı görüşler vardır. Axmet Baytursınulı'ndan itibaren yapılmış bazı sınıflandırmalar aşağıda yer almaktadır.

Axmet Baytursınulı tarafından hazırlanan *Til Qural II* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Osı şaqtıq esimşe* "Şimdiki zaman sıfat-fiili": *-uwşı / -üwşi / -wşı / -wşi*
2. *Ötken şaqtıq esimşe* "Geçmiş zaman sıfat-fiili": *-ğan / -gen / -qan / -ken*
3. *Uyğarındı esimşe* "Değişken zaman sıfat-fiili": *-atın / -etin / -ytın / -ytin* (1992, s. 251; 2013, s. 185).

Ismet (Smet) Kenesbayev tarafından hazırlanan *Qazaq Tili* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Priçastiye proşedşego vremeni* "Geçmiş zaman sıfat-fiili": *-ğan / -gen / -qan / -ken*
2. *Priçastiye buduşçe-perehodnogo vremeni* "Gelecek-geçişli zaman sıfat-fiili (Belirsiz gelecek zaman)": *-atın / -etin / -ytın / -ytin*
3. *Priçastiye buduşşego vremeni* "Gelecek zaman sıfat-fiili": *-ar / -er / -r; -mas / -mes / -bas / -bes / -pas / -pes* (1939, s. 53-54).

Mäwlen Balaqayev tarafından hazırlanan *Qazaq Tiliniñ Grammatikası* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Ötken şaqtıq esimşe* "Geçmiş zamanlı sıfat-fiil": *-ğan / -gen / -qan / -ken*
2. *Awıspalı şaqtıq esimşe* "Değişken zamanlı sıfat-fiil": *-atın / -etin / -ytın / -ytin*

3. *Keler şaqtıq esimşe* “Gelecek zamanlı sıfat-fiil”: *-ar / -er / -r; -mas / -mes / -bas / -bes / -pas / -pes* (1940, s. 52-53).

Ğali Begaliyev ve Niğmet Sawranbayev tarafından hazırlanan *Qazaq Tiliniñ Grammatikası* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Ötken şaq* “Geçmiş zaman”: *-ğan / -gen / -qan / -ken*

2. *Awıspalı keler (ötken) şaq* “Değişken gelecek (geçmiş) zaman”: *-atın / -etin / -ytın / -ytin*

3. *Keler şaq* “Gelecek zaman”: *-ar / -er / -r; -mas / -mes / -bas / -bes / -pas / -pes* (1948, s. 102-103).

Ädil Axmetov, K. Jünisbekova ve Fawziya Orazbayeva tarafından hazırlanan *Qazirgi Qazaq Tiline Arnalğan Jattıǵuqlar: Morfologiya* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Ötken şaq* “Geçmiş zaman”: *-ğan / -gen / -qan / -ken*

2. *Awıspalı şaq* “Değişken zaman”: *-a, -e, -i*

3. *Keler şaq* “Gelecek zaman”: *-ar / -er / -r; -mas / -mes / -bas / -bes / -pas / -pes*

4. *Maqsat* “Maksat”: *-maq / -mek / -baq / -bek / -paq / -pek*

5. *Daǵdılı* “Belirsiz”: *-atın / -etin / -ytın / -ytin; -uwşı / -üwşı / -wşı / -wşı* (1998, s. 140-141).

Seytjapar Arpabekov tarafından hazırlanan *Qazaq Tili* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Ötken şaq* “Geçmiş zaman”: *-ğan / -gen / -qan / -ken; -atın / -etin / -ytın / -ytin*

2. *Osı şaq* “Şimdiki zaman”: *-atın / -etin / -ytın / -ytin*

3. *Keler şaq* “Gelecek zaman”: *-ar / -er / -r; -mas / -mes / -bas / -bes / -pas / -pes; -maq / -mek / -baq / -bek / -paq / -pek* (2004, s. 50-53).

Fawziya Orazbayeva, Gulğayza Saǵidolda, Balqıya Qasım, vd. tarafından hazırlanan *Qazirgi Qazaq Tili* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Burıñǵı ötken şaq esimşe* “Öğrenilen geçmiş zaman sıfat-fiili”: *-ğan / -gen / -qan / -ken*

2. *Daǵdılı ötken şaq esimşe* “Belirsiz geçmiş zaman”: *-atın / -etin / -ytın / -ytin*

3. *Boljaldı keler şaq esimşe* “Tahmini gelecek zaman sıfat-fiili”: *-ar / -er / -r; -mas / -mes / -bas / -bes / -pas / -pes*

4. *Maqsat mändi keler şaq esimşe* “Niyet ifadeli gelecek zaman sıfat-fiili”: *-maq / -mek / -baq / -bek / -paq / -pek; -maqşı / -mekşi / -baqşı / -bekşi / -paqşı / -pekşi* (2005, s. 339-340).

Şäbiken Kärıbayulı Bekturov tarafından hazırlanan *Qazaq Tili (Leksika, Fonetika, Morfolojiya, Sintaksis)* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Ötken şaqtıq esimşe* “Geçmiş zamanlı sıfat-fiil”: *-ğan / -gen / -qan / -ken*

2. *Awıspalı şaqtıq esimşe* “Değişken zamanlı sıfat-fiil”: *-atın / -etin / -ytın / -ytin*

3. *Keler şaqtıq esimşe* “Gelecek zamanlı sıfat-fiil”: *-ar / -er / -r* (2006, s. 127-128)

Şaqaman İrisgül Bektemırqızı tarafından hazırlanan *Qazaq Tili Sözderiniñ Türülenim Jüyesi men Qızmeti* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Burıñğı ötken şaq* “Öğrenilen geçmiş zaman”: *-ğan / -gen, -qan / -ken*

2. *Awıspalı ötken şaq* “Değişken geçmiş zaman”: *-atın / -etin, -ytın / -ytin*

3. *Boljaldı keler şaq* “Tahminî gelecek zaman”: *-ar / -er / -r; -mas / -mes, -bas / -bes, -pas / -pes*

4. *Maqsattı keler şaq* “Niyet ifadeli gelecek zaman”: *-maq / -mek, -baq / -bek, -paq / -pek* (2008, s. 90).

İbrayım Mamanov tarafından hazırlanan *Qazirgi Qazaq Tili* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Ötken şaq esimşe* “Geçmiş zaman sıfat-fiili”: *-ğan / -gen, -qan / -ken*

2. *Dağdılı esimşe* “Belirsiz zaman sıfat-fiili”: *-atın / -etin, -ytın / -ytin*

3. *Niyet esimşe* “Niyet ifadeli sıfat-fiil”: *-maq / -mek, -baq / -bek, -paq / -pek; -maqşı / -mekşi, -baqşı / -bekşi, -paqşı / -pekşi*

4. *Ostı şaq esimşe* “Şimdiki zaman sıfat-fiili”: *-uwşı / -üwşi / -wşı / -wşi* (2010, s. 114-136).

Seyilbek İsayev tarafından hazırlanan *Qazaq Tili* adlı çalışmada sıfat-fiiller zaman değerlerine göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. *Ötken şaq esimşe* “Geçmiş zaman sıfat-fiili”: *-ğan / -gen / -qan / -ken; -atın / -etin / -ytın / -ytin*

2. *Boljaldı keler şaq esimşe* “Tahmini gelecek zaman sıfat-fiili”: *-ar / -er / -r; -mas / -mes / -bas / -bes / -pas / -pes*

3. *Maqsattı keler şaq esimşe* “Niyet ifadeli gelecek zaman sıfat-fiili”: *-maq / -mek / -baq / -bek / -paq / -pek* (2013, s. 85-86)

Kazak gramerlerinde yapılan bu ve benzeri çalışmalarda yer alan sınıflandırmaların yanı sıra bu çalışmada sıfat-fiiller zaman değerleri açısından şu şekilde sınıflandırılmıştır:

1. Geçmiş zaman sıfat-fiilleri
2. Gelecek zaman sıfat-fiilleri
3. Geniş zaman sıfat-fiilleri

Ancak zaman başlıkları altında işlevsel ve anlamsal olarak sıfat-fiilleri değerlendirmek güç olacağından her sıfat-fiil ekinin altında hangi zaman değerini karşıladığı örnekleriyle belirtilmiştir.

Sıfat-fiil ekleri zamanla eklendiği fiille kalıplaşarak isim veya sıfat türetme işlevi kazanmıştır. Bu durumdaki kelimeler ise bilindiği üzere artık sözlüklerde *jaz-uwşı > jazuwşı* “yazar”, *ayır-maqşı > ayırmaqşı* “ayrıca, özellikle”, *öt-ken > ötken* “geçmiş”, *kel-er > keler* “gelecek” örneklerinde olduğu gibi madde başı olarak yer almaktadır. Bu durumda bu kelimeleri sıfat-fiil bahsi içerisinde ele almak doğru olmayacağından sıfat-fiille ilgili çalışmalarda bu hususa dikkat etme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden çalışmada bu duruma dikkat edilerek sıfat-fiil eklerinin kalıplaşmadığı, yani temel işlevini kaybetmediği örnekler seçilmeye çalışılmıştır.

1.1. /-ğan/, /-gen/, /-qan/, /-ken/

/-ğan/, /-gen/, /-qan/, /-ken/ eki Kazak gramerlerinde *burıñğı ötken şaq* “öğrenilen geçmiş zaman”, *ötken şaq* “geçmiş zaman” sıfat-fiil eki olarak ele alınmaktadır. Ancak bu sıfat-fiil ekinde zaman kaymaları söz konusudur. Bu ek hem geçmiş zaman hem de geniş zaman sıfat-fiili işlevinde kullanılmaktadır.

1.1.1. Geçmiş zaman işlevi

<p><i>Bir eldiñ şetine kelip, jerge tüsken dändi terip jep jürip, torğay bir küni balalardıñ tuzağına tüsedi.</i> (Qasqabasov, 2011/2, s. 17-18)</p>	<p>“Bir memleketin sınırına geldiğinde, yere düşmüş tohumları toplayıp yiyerek gezerken serçe, bir gün çocukların tuzağına düşer.”</p>
<p><i>Mäselen, bir adamdı söz qıluwğa alsaq, ya ol adamnıñ istegen isin, aytqan sözün</i></p>	<p>“Örneğin, bir insandan bahsederken ya o insanın çalıştığı işi, söylediği sözü</p>

<i>äweze qılıp söyleymiz, ya tulğa-turpatın, keskinin, körkin ayıtıp, pernesin äliptep söyleymiz, ya bolmasa ol adamnıñ istegen isteriniñ, öziñiñ jaqsı-jaman bolğanınıñ mänisin, sebebin tekser, bayımdap söyleymiz.</i> (Baytursınov, 2003, 16)	hikâyeleştirerek anlatırız ya dış görünüşünü, yüzünü, güzelliğini söyleyip, durumunu betimleyerek anlatırız ya da o insanın yaptığı işlerin, o kişinin iyi veya kötü oluşunun iç yüzünü, sebeplerini araştırıp, özetleyerek anlatırız.”
<i>Äytpese jariq dünyedegi bir kündik qonaqtarğa, pendeşilikti perde tutqan äldkimderge meniñ arız-muñımnıñ qajeti qanşa?! (Äşimulı, 2014/1, s. 11)</i>	“Ayrıca dünyanın bir günlük misafirleri, iradesizliği perdelemiş kimseleri için benim isteğimin bir önemi var mı?!”

1.1.2. Geniş zaman işlevi

<i>Jer betindeki mäwelep ösken ağaş ta, qultırğan äsem gülder, jayqalıp turğan ösindikterdiñ japıraqtarı şijiğan istıqtıñ saldarınan sarğayıp solıptı.</i> (Qasqabasov, 2011/1, s. 83)	“Yeryüzündeki meyve veren ağaç da çiçek açan güzel çiçekler, kıpırdayan bitkilerin yaprakları [da] artan sıcaklık nedeniyle sararıp soldu.”
<i>Osılay ölim awzınan qalğan adamnıñ ömirge degen quştarlığı bölke boladı.</i> (Älimulı, 2014, s. 21)	“Böyle ölümle yüz yüze gelen bir insanın yaşama arzusu farklı olur.”
<i>Aytıs degen qazaqtardıñ aybını, Umıttırar qan juttırğan qayğıını.</i> (Ürkimbayulı, 2014, s. 9)	“ Atışma yapan Kazakların gücü, Unutturur kan yutturan kaygıyı.”

1.2. /-atın/, /-etin/, /-ytın/, /-ytin/

/-atın/, /-etin/, /-ytın/, /-ytin/ eki Kazak gramerlerinde *uyğarındı esimşe, awıspalı ötken şaq* “belirsiz geçmiş zaman”; *dağdılı şaq* “belirsiz zaman”; *osı şaq* “şimdiki zaman” sıfat-fiil eki olarak ele alınmaktadır. Bu sıfat-fiil ekinde de zaman kaymaları söz konusudur ve bu ek geçmiş, gelecek, geniş zaman sıfat-fiili işlevinde kullanılmaktadır.

1.2.1. Geçmiş zaman işlevi

Özim qattı qızığatın Janbosınnıñ ayağındağı bujır taban qara bäteñke bar emes pe? (Soqpaqbayev, 2006, s. 146)	“Benim çok beğendiğim Janbosı’nın ayağındaki eğri büğrü tabanlı kara çizme vardı değil mi?”
Äkesimen birge stsenariyin Oljas Süleymanov jazatın “Atameken” fil’min tüsirdi. (Äşimulı, 2014/2, s. 15)	“Ağabeyi ile birlikte senaryosunu Olcas Süleymanov’un yazdığı ‘Atameken’ filmini yaptı.”
Klastıñ işine qam kirpişten jumbazday salğan qazaqı peşke jağatın otını – jıluwı joq qamıs, jüñil bıqsıp tütindep közimizdi uwday aşıtıadı. (Sädibekuli, 2013, s. 5)	“Sınıfın içine pişmemiş kerpiçten özensizce yapılmış Kazak sobasında yaktığı odun -sıcaklığı olmayan kamış, ılgın ağacı- için için yanarak tütüp gözümüzü sızlattıyor.”

1.2.2. Gelecek zaman işlevi

Bolşevikterdiñ multiğına birewdi qarsı qoymasa, munday bolatının äwelde-aq “Alaşorda” bastıqtarı sezgen. (Seyfullin, 1977, s. 119)	“Bolşeviklerin silahlarına kimse karşı koymazsa böyle olacağını en başından Alaşorda liderleri hissettiler.”
– Aqbala jür. Ol sözi qiyalşıl jigit qoy: bolmaytın isti boldıram dep, keyde urıñğa şabatını bar. Sözdı tawir köredi, dep jimıyıp qoyğan. (Aymawıtov, 2013, s. 217)	“– Akbala yürü! O çok hayalperest bir delikanlı: ‘ Olmayacak işi olduracağım!’ diye bazen çabalıyor. Konuşmayı seviyor, diye gülümsedi.”
Baydan keletin päleni erteñ körip alarmız. (Aqaşeva, 2007, s. 73)	“Zenginden gelecek belayı yarın göreceğiz.”

1.2.3. Geniş zaman işlevi

Kökeyimnen ketpeytin awıl jaqqa Uşıp ketkim kelip tur qarlığaş bop. (Nurğaliyev, 2015, s. 4)	“Aklımdan çıkmayan köye doğru Uçup gidesim geliyor kırlangıç olup.”
---	--

Onan “Aldımızda jaqın jerde qonatın el bar ma?” – dep suraydı. (Qasqabasov, 2012, s. 16)	“Ona: ‘Bize en yakın yerde konaklayan halk var mı?’ diye soruyor.
Qurmannıñ “Kiyıkbay”, “Nayza” dep atalınatın eki ruwı. (Soqpaqbayev, 2006, s. 119)	“Kumanların Kiyıkbay ve Nayza diye adlandırılan iki boyu (var).”

1.3. /-ar/, /-er/, /-r/

/-ar/, /-er/, /-r/ eki Kazak gramerlerinde *keler şaq* “gelecek zaman”, *boljaldı keler şaq* “tahmini gelecek zaman” sıfat-fiil eki olarak değerlendirilmektedir. Bu sıfat-fiil ekinde de zaman kaymaları görülebilmektedir. Bunun neticesinde bu ek gelecek ve geniş zaman sıfat-fiili işlevinde kullanılmaktadır.

1.3.1. Gelecek zaman işlevi

<i>Berdıqojanıñ bul saparda öz köşin nıq senimmen bastap kele jatqan sebebi, ol osıdan bir ay şaması burın qasına bes–altı joldas ertip, jurıt şolıp, barar jerin belgilep qaytqan.</i> (Jumadilov, 2010, s. 11)	“Berdıkoja’nın bu seferi çok güvenli bir şekilde yöneterek geliyor olmasının sebebi, o bundan yaklaşık bir ay önce yanına beş altı yoldaş alıp, yurdu inceleyip, gideceği yeri belirleyerek geri dönmüş.”
<i>Otarşıl patşalıqtıñ aları da az emes, orıs qalalarından seniñ alarıñ da az emes.</i> (Müsirepov, 2003, s. 11)	“Sömürgeci hükümdarlığın alabileceği (yer) de az değil, Rus şehirlerinden seniñ alabileceğın (yer) de az değil.”
<i>Bul künde qırıq toğızda meniñ jasım, Qamaldıñ buzar kezim taw men tasın, Keşegi sentyabr’diñ bazarında, Köterdim elüw bir put kirdiñ tasın.</i> (Şolaq, 2014, s. 65)	“Bugün kırk dokuz oldu benim yaşım, Kalesini yıkacak çağım dağ ile taşın, Geçen eylül ayının pazarında, Kaldırdım elli bir put ¹ kirli taşın.”

¹ Put (<Rus. Пуд): 16,3804964 kilogramlık Rus ağırlık ölçüsü birimi.

1.3.2. Geniş zaman işlevi

<p><i>Eske ustar jaytı, eki tom da ortaқ asqaralı roman işinde bolatını äri bir kitap turğısındağı mazmun tutastığın saqtap qalatını. (Amantay, 2010, s. 13)</i></p>	<p>“Akılda kalan durumu, iki cildi de eşit büyüklükteki roman içinde olması hem de bir kitap ölçütündeki içerik bütünlüğünü korumasıydı.”</p>
<p><i>Oy teñizinde maltığa bergenşe, ekewimizdiñ sol birge ötkizgen künlerimiz ben jıldarımız jayında, bälkim, birewler üşin önege bolar ömrimiz jayında tüygenderimdi qağazğa nege tüsirip körmeske degen oy kelgende quwanıp ketkenim ras. (Äşimuli, 2014/2, s. 5)</i></p>	<p>“Düşünce denizinde engellenince, ‘İkimizin birlikte geçirdiği günler ve yıllar hakkında, belki, birileri için örnek olan ömrümüz hakkında biriktirdiklerimi kâğıda niçin yazmıyorum?’ düşüncesi aklıma gelince mutlu olduğum doğrudur.”</p>
<p><i>Bögde adamdarğa közderi şekeley şatınap, buta şaynar azuwların aq köbik arasında qayrasa da, äli de sabırmın boyın salğan. (Altay, 1998, s. 19)</i></p>	<p>“Yabancı insanlara gözlerini dikip, çalı ısıran dişlerini ağzının köpükleri arasında keskinleştirmesine rağmen hâlâ sabırla boyun eğiyormuş.”</p>

1.4. /-mas/, /-mes/, /-bas/, /-bes/, /-pas/, /-pes/

/-mas/, /-mes/, /-bas/, /-bes/, /-pas/, /-pes/ eki Kazak gramerlerinde *keler şaq* “gelecek zaman”, *boljaldı keler şaq* “tahminî gelecek zaman” sıfat-fiil eki olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu sıfat-fiil ekinde zaman kaymaları görülebilmektedir. Bunun neticesinde bu ek gelecek ve geniş zaman işlevi dışında geçmiş zaman sıfat-fiili işlevinde kullanılmaktadır.

1.4.1. Geçmiş zaman işlevi

<p><i>Şığanbaydıñ özi kiymes kiyimin kiygizip, özi minbes jüyriğın mingizip, jumsap otırğan alatuyağı. Ol sağan nege bersin, -desedi awıl adamı. (Älimbayev, Qaliuli, Ospan, Üsenbayev, 2013, s. 93)</i></p>	<p>“Şığanbay’ın kendi giymediği kıyafeti giydirip, binmediği koşucu atına bindirip, harcaııp oturan serserisi. O sana niye versin, diyorlar köylüler.”</p>
<p><i>Tağı birde: “Qaradan xan şıqqanın körgeñ emespin. Kötere almas şoqqarı beline baylamas bolar” degen sözdi de</i></p>	<p>“Bunun dışında: ‘Halk arasından han çıktığını görmemiştim. Kaldıramadığın sopayı beline bağlayamazsın.’ sözü de dikkatini çekmiş.”</p>

<i>qulaqqağıs etken. (Qırğızbayev, 2013, s. 82)</i>	
<i>Dawrıqpay, dañgaza quwmay Soltüstik Qazaqstan oblısınıñ äkimi Tayır Mansurov memlekettik tildi oqıtıw men üyretüwdi aytıp bolmas biyik dengeyge köterdi, qalay rıyza bolmassıñ! (Ämirbek, 2015, s. 192)</i>	“Bağırmadan, çağırmadan Kuzey Kazakistan bölgesinin valisi Tayır Mansurov, devlet dilinin öğrenimi ve öğretimini görülmemiş yüksek bir seviyeye çıkardı, nasıl memnun olmazsınız!”

1.4.2. Gelecek zaman işlevi

<i>Bul Marks pen Leninniñ kommunistik ideologiya jöniñdegi ölmes teoryasınıñ eñ ayqın, eñ körnekti jalğası. (Esenjanov, 2014, s. 309)</i>	“Bu, Marks ile Lenin’in Komünist ideoloji hakkındaki ölmeyecek teorisinin en açık, en somut devamıdır.”
<i>Ekinşi birewler közin oyıp tastaydı nemese tügel köterip äketedi de, köz körmes, qulaq estimes jerdegi tanıstarına aparıp sıylaydı, ne kerek, erte me, keş pe, adam qolınan opat boladı. (Raxmatulla, 2015, s. 144)</i>	“Diğerleri gözlerini oyar veya tamamen çıkarır ve gözün görmeyeceği, kulağın işitmeyeceği yerdeki tanıdıklarına götürüp hediye eder, kısacası, er ya da geç insanların elinde ölür.”
<i>Sodan beri Sayram men Märtöbe qazaq kökireğine bayağı zamannıñ oralmas elesi, öşpes ökinişi, jazılmas jarası bop ornadı. (Kekilbayulı, 1999, s. 277)</i>	“O zamandan beri Sayram ile Mertöbe Kazakların yüreğine eski zamanın geri dönmeyecek hayali, bitmeyecek pişmanlığı, iyileşmeyecek yarası olarak yerleşti.”

1.4.3. Geniş zaman işlevi

<i>Beyimbet qazaqtıñ sovet ädebiyetiniñ körki, tawılmas qazınası deymiz. (Aqaşeva, 2007, s. 143)</i>	“Beyimbet’e ‘Kazak Sovyet edebiyatının süsü, bulunmaz bir hazinesi’ diyoruz.”
---	--

<i>Qutilmas qurıqqa tüskenin bilip endi munan şıǵıwdıñ jolını izdegen.</i> (Abdraxmanov, 2010, s. 189)	“ Kurtuluşu olmayan bir kemende yakalandığını anlayınca artık bundan çıkmanın yolunu aramış.”
<i>İnisiniñ jañaǵı “kegim” degen arılmas armanın tüsingende Baqtıgul osınday tas qamawdıñ bar tınıstı tarıltqan kesir keskinderin eske aldı.</i> (Äwezov, 2014 /2, s. 93)	“Erkek kardeşinin demin ‘intikamım’ dediği bitmek bilmez arzusunu anladığında Baktıgul, böyle bir taş hapisanenin nefesini kesen kötü görünüşünü hatırladı.”

1.5. /-uwşı/, /-üwşi/, /-wşı/, /-wşi/

Kazak gramerlerinde /-uwşı/, /-üwşi/, /-wşı/, /-wşi/ eki bazen *osı şaq esimşe* “şimdiki zaman sıfat-fiili”, *daǵdılı şaq* “belirsiz zaman” olarak ele alınmakta bazen ise sıfat-fiil ekleri arasında değerlendirilmemektedir. İşlevsel olarak ele alındığında bu ek geniş zaman sıfat-fiil eki olarak kullanılmaktadır.

1.5.1. Geniş zaman işlevi

<i>Bir küni Särsenbaydın üyine eski jolmen oqıǵan, düniyede bilmegen narselerim joq dep duǵa qıluwşı bir şala nadan molla kelip qondı.</i> (Duwlatov, 2003, s. 10)	“Bir gün Sersenbay’ın evinde, eski usul okumuş, “Dünyada bilmediğim şey yok!” deyip dua eden yarı cahil bir molla gelerek konakladı.”
<i>Bul köktemdi qarsı aluwşı aprel’, Saǵınp tur quşaq jayıp bükil el.</i> (Qazaq SSR Gılım Akademiyası, 1963, s. 26)	“Bu baharı karşılaman nisanı, Özlüyor kucak açarak bütün halk.”
<i>Talasuwşı balalardıñ birine, qane, qalaǵanıñdı suwırıp al deydi.</i> (Soqpaqbayev, 2006, s. 128)	“ İtiraz eden çocuklardan birine, ‘Hadi, kalanını çekip al!’ diyordu.”

1.6. /-maq/, /-mek/, /-baq/, /-bek/, /-paq/, /-pek/

/-maq/, /-mek/, /-baq/, /-bek/, /-paq/, /-pek/ eki Kazak gramerlerinde *maqsat şaq* “maksat”, *maqsat mändi keler şaq* “niyet ifadeli gelecek zaman”, *maqstattı keler şaq* “niyet ifadeli gelecek zaman”, *niyet esimşe* “niyet ifadeli sıfat-fiil” olarak değerlendirilmektedir. Bu ek gelecek zaman sıfat-fiili işlevinde kullanılmaktadır.

1.6.1. Gelecek zaman işlevi

<p><i>Oqırman waqıyğa quwalawı mümkin, ne alasapıran waqıyğanıñ artında jasırınıp turğan, aytilmaq oydıñ soñına tüsedı. (Amantay, 2010, s. 14)</i></p>	<p>“Okuyucu olayı takip edebilir yahut çileli dönem olayının ardında saklanan, söylenecek düşüncenin peşine düşer”</p>
<p><i>Jaña sekretar’dıñ osı eki jıraq awdanğa barmaq boluwı Qasımovtı şın quwantqanday. (Äwezov, 2014/3, s. 82)</i></p>	<p>“Yeni sekreterin bu iki uzak ilçeye gidecek oluşu Kasımov’u gerçekten sevindirmiş gibi.”</p>
<p><i>Bujır beti odan sayın jawar bulttay tünerip kete bermek oyi, kenet äldenesin umıtqanday soñına qayrılğanda, quyırığın bulğandata ere bergen kökqasqa qanşıqtı tewip kep qalğan. (Qumarova, 2012, s. 23)</i></p>	<p>“Pürüzlü yüzünü, gittikçe yağmur bulutu gibi toplanıp gidiverecek bir fikri, ansızın bir şeyi unutmuşçasına geriye döndürdüğü sırada kuyruğunu sallayarak giden yıldı atına dişisi tepivermişti.”</p>

1.7. /-maqşı/, /-mekşi/, /-baqşı/, /-bekşi/, /-paqşı/, /-pekşi/

/-maqşı/, /-mekşi/, /-baqşı/, /-bekşi/, /-paqşı/, /-pekşi/ eki Kazak gramerlerinde *maqşattı keler şaq* “niyet ifadeli gelecek zaman”, *niyet esimşe* “niyet ifadeli sıfat-fiil” eki olarak değerlendirilmektedir. Bu ek gelecek zaman sıfat-fiili işlevinde kullanılmaktadır.

1.7.1. Gelecek zaman işlevi

<p><i>At äkelmekşi bolğan bawırı onı suwıqqa tonıp, talıp jıgılıp jatqan jerinen tawıp aladı. (Äwezov, 2014/1, s. 413)</i></p>	<p>“Atı getirecek olan kardeşi, onu soğuktan donup, bayılarak düştüğü yerde buluverdi.”</p>
<p><i>Munı estigende Eskeldiniñ kökşildew ottı janarınan joğarıraqta qas-qabaq emes, endi-endi qanatın jazıp jiberip uşıp ketpekşi küykentay attı qustın özi oturğanday türi özgerip ketti. (Dospanbetov, 2016, s. 159)</i></p>	<p>“Bunu işitince Eskeldi’nin mavimsi ateşin daha yukarısında yüzü değil, yeni yeni kanadını açarak uçup gidecek ala doğan adlı kuş oturuyormuş gibi yüzü değişiverdi.”</p>

Balanı ispen emes, sözben, ülgimen emes, aqılmen üyretpeksi adam sorlı ğoy.
(Aymawıtov, 2003, s. 9)

“Çocuğu işle değil sözle, örnekle değil öğütle **eğitecek** insan, ne kadar da zavallı.”

Sonuç

Çalışmada, Kazak Türkçesinde sıfat-fiiller zaman değerleri işlevsel ve anlamsal açıdan incelenmiştir. Bu inceleme sırasında elde edilen bulgular şu şekildedir:

Kazak edebî metinlerinde kullanım sıklığı açısından en çok karşımıza çıkan sıfat-fiil eklerinden biri /-ğan/, /-gen/, /-qan/, /-ken/ ekidir. Kazak gramerlerinde *burınğı ötken şaq* “öğrenilen geçmiş zaman”, *ötken şaq* “geçmiş zaman” sıfat-fiil eki olarak ele alınan bu ek, işlevsel ve anlamsal açıdan sadece geçmiş zaman sıfat-fiil eki değil, aynı zamanda geniş zaman sıfat-fiil eki işlevinde de kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kazak gramerlerinde *uyğarındı esimşe, awıspalı ötken şaq* “değişken geçmiş zaman”; *dağdılı şaq* “belirsiz zaman”; *osı şaq* “şimdiki zaman” sıfat-fiil eki olarak ele alınan ve Kazak edebî metinlerinde kullanım sıklığı açısından en çok karşımıza çıkan /-atın/, /-etin/, /-ytın/, /-ytin/ sıfat-fiil ekinin işlevsel ve anlamsal açıdan geçmiş ve geniş zaman işlevleri dışında gelecek zaman sıfat-fiili işlevinde de kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kazak gramerlerinde *keler şaq* “gelecek zaman”, *boljaldı keler şaq* “tahminî gelecek zaman” sıfat-fiil eki olarak değerlendirilen /-ar/, /-er/, /-r/ sıfat-fiil ekinin gelecek zaman işlevi dışında geniş zaman sıfat-fiili işlevinde kullanıldığı görülmektedir.

Türkiye Türkçesi gramerinde olduğu gibi Kazak Türkçesinde de /-ar/, /-er/, /-r/ sıfat fiil ekinin olumsuz olarak kullanılan ve Kazak gramerlerinde *keler şaq* “gelecek zaman”, *boljaldı keler şaq* “tahminî gelecek zaman” sıfat-fiil eki olarak değerlendirilen /-mas/, /-mes/, /-bas/, /-bes/, /-pas/, /-pes/ sıfat-fiil ekinin gelecek zaman sıfat-fiili işlevi dışında geçmiş ve geniş zaman sıfat-fiili işlevinde de kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kazak gramerlerinde *osı şaq esimşe* “şimdiki zaman sıfat-fiili”, *dağdılı şaq esimşe* “belirsiz zaman sıfat-fiili” olarak ele alınan /-uwşı/, /-üwşı/, /-wşı/, /-wşı/ sıfat-fiil eki geniş zaman sıfat-fiil eki olarak kullanılmaktadır.

Kazak gramerlerinde *maqşat şaq* “maksat”, *maqşat mändi keler şaq* “niyet ifadeli gelecek zaman”, *maqşattı keler şaq* “niyet ifadeli gelecek zaman”, *niyet esimşe* “niyet ifadeli sıfat-fiil” olarak değerlendirilen /-maq/, /-mek/, /-baq/, /-bek/, /-paq/, /-pek/; *maqşattı keler şaq* “niyet ifadeli gelecek zaman”, *niyet esimşe* “niyet ifadeli sıfat-fiil” olarak ele alınan /-maqşı/, /-mekşı/, /-baqşı/, /-bekşı/, /-paqşı/, /-pekşı/ sıfat-fiil eklerinin işlevsel olarak gelecek zaman sıfat-fiili işlevinde kullanıldığı görülmektedir.

Kazak gramerindeki her sıfat-fiil ekinin Türkiye Türkçesindeki karşılığı işlevine ve anlamına göre değişiklik göstermektedir. Sıfat-fiil eklerinin işlevsel ve anlamsal zaman değerleri ele alındığında her sıfat-fiil ekinin metnin bağlamına göre karşılığının bulunması önemlidir. Buna göre çalışmada her sıfat-fiil ekinin bir zaman değeri olduğu, ayrıca bir sıfat-fiil ekinin farklı zaman değerlerini de karşılayabildiği örnekler bağlamında incelenerek tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Abdraxmanov, M. (2010). *Sağım Jıldar*. Almatı: Abzal-Ay Baspası.
- Altay, A. (1998). *Qır men Qala Xikayaları*. Almatı: Sanat Baspası.
- Amantay, D. (2010). *Qarqaralı Basında: Roman, Povest', Äñgimeler, Esseler, Öleñder*. Almatı.
- Aqaşeva, S. S. (2007). *Sarıarqa Sañlağı*. Almatı: QR BĞM Ortalıq Ğilimiy Kitapxanası Baspaxanası.
- Arpabekov, S. (2004). *Qazaq Tili (Amıqtamalıq)*. Almatı: Däwir Baspası.
- Axmetova, Ä., Jünisbekova, K., & Orazbeyava, F. (1998). *Qazirgi Qazaq Tiline Arnalğan Jattıǵuıwlar: Mofologiya*. Almatı: Respublikalıq Baspa Kabineti.
- Aymawıtov, J. (2003). *Aqbilek*. Almatı: Atamura Baspası.
- Aymawıtov, J. (2013). *Jüsipbek Aymawıtov Şıǵarmaları: Romandar*. Almatı: El-Şejire Baspası.
- Älimbayev, M., Qaliuli, S., Ospan, S., & Üsenbayev, B. (2013). *Aldar Köse Xikayaları*. Almatı: Balalar Ädebiyeti Baspası.
- Älimuli, A. (2014). *Ğumır-Dariya*. Almatı: Arna Baspası.
- Ämirbek, K. (2015). *Söyle Deseñ, Söyleyin*. Almatı: "Qarataw KB" JŞS, Dästür Basbası.
- Äşimuli, A. (2014/1). ... *Jan Bölek*. Almatı: Arna Baspası.
- Äşimuli, A. (2014/2). *Mayranıñ Äni*. Almatı: Arna Baspası.
- Äwezov, M. (2014/1). *Şıǵarmalarıñ Elüw Tomdıq Jıynağı: Maqalalar, Äñgimeler, Awdarmalar, P'esalar (1921-1925)*. T. 2. (Red.. M. Qul-Muxammed, A. Särinjipov) Almatı: "Däwir" "Jibek Joli" Baspası.
- Äwezov, M. (2014 /2). *Şıǵarmalarıñ Elüw Tomdıq Tolıq Jıynağı: Povester (1927-1929)*. T. 5. (Red. M. Qul-Muxammed jäne A. Särinjipov). Almatı: "Däwir" "Jibek Joli" Baspası.
- Äwezov, M. (2014/3). *Şıǵarmalarıñ Elüw Tomdıq Tolıq Jıynağı: Roman, Roman Josparı, Derekter (1959-1961)*. T. 39. (Red. M. Qul-Muxammed jäne A. Särinjipov). Almatı: "Däwir" "Jibek Joli" Baspası.
- Balaqayev, M. (1940). *Qazaq Tiliniñ Grammatikası*. Alma-Ata: Qazaq Memleket Baspası.
- Baytursınov, A. (2003). *Ädebiyet Tanıtqış: Zerttew men Öleñder*. Almatı: Atamura Baspası.

- Baytursınulı, A. (1992). *Til Taǵılıımı*. Almatı: Ana Tili Baspası.
- Baytursınulı, A. (2013). *Altı Tomdıq Şıǵarmalar Jıynaǵı: Til Qural*. T. 3. (Qurastırǵan: R. Saxıbekqızı) Almatı: El-Şejire Baspası.
- Begaliyev, Ğ., & Sawranbayev, N. (1948). *Qazaq Tiliniñ Grammatikası*. Almatı: Qazaqtıñ Memlekettik Oquw Quraldar Baspası.
- Bektemirqızı, Ş. I. (2008). *Qazaq Tili Sózderiniñ Túrlem Jüyesi men Qızmeti*. Pavlodar: Eko Baspası.
- Bekturov, Ş. K. (2006). *Qazaq Tili (Leksika, Fonetika, Morfologiya, Sintaksis)*. Almatı: Atamura Baspası.
- Bussmann, H. (2006). *Dictionary of Language and Linguistics*. (Translate: G. Trauth and K. Kazzazi) London: Routledge.
- Dospanbetov, U. (2016). *Abılaydıñ Aq Tuwı*. T. 1. Almatı: Tomiris 21 Baspası.
- Duwlátov, M. (2003). *Oyan, Qazaq!*. Almatı: Atamura Baspası.
- Esenjanov, X. (2014). *Äñgimeler men Maqalalar*. Almatı: Merekeniñ Baspalar Üyi.
- Ísayev, S. M. (2013). *Qazaq Tili*. Almatı: Öner Baspası.
- Jumadilov, Q. (2010). *Tozaq Otı: Xıkayattar, Äñgimeler, Sır-Suxbat, Oy-Tolǵamdar*. Almatı: Qazıǵurt Baspası.
- Kekilbayulı, Ä. (1999). *On Eki Tomdıq Şıǵarmalar Jıynaǵı*. T. 3. Almatı: Ölke Baspası.
- Kenesbayev, S. (1939). *Qazaq Tili (Uçebnik Kazahskogo Yazıka v Russkoy Sredney Şkole)*. Almatı: Qazaq Memlekettik Baspası.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer Terimleri Sözlüǵü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Qasqabasov, S. (Ed.) (2011/1). *Babalar Sözi: Xaywanattar Tuwralı Erteǵiler*. T. 73. Astana: Foliant Baspası.
- Qasqabasov, S. (Ed.) (2011/2). *Babalar Sözi: Qıyal-Ĝajayıp Erteǵiler*. T. 74. Astana: Foliant Baspası.
- Qasqabasov, S. (Ed.) (2012). *Babalar Sözi: Tarixiy Añızdar*. T. 88. Astana: Foliant Baspası.
- Qazaq SSR Ğılım Akademiyası. (1963). *Aqındar Jırı: Qazirgi Xalıq Poeziyası*. (Ed. S. Bekmuxeimedova, L. Moskviçeva). Alma-Ata: Qazaq SSR Ğılım Akademiyasınıñ Baspası.
- Qırǵızbayev, Ö. (2013). *Sozaq Qasireti*. Almatı: Ana Tili Baspası.
- Qumarova, Ş. (2012). *Ĝasır Nuri*. Almatı: An Arıs Baspası.

- Mamanov, İ. (2010). *Qazirgi Qazaq Tili*. Pavlodar: S. Torayğırov Atındağı Pavlodar Memleketik Universiteti Baspası.
- Mäwlenov, S. (2013). *Şığarmaları: Öleñder (1938-1958)*. T. 1. Almatı: An Arıs Baspası.
- Michaelis, L. A. (2006). Time and Tense. *The Handbook of English Linguistics* (s. 1-24), Ed. B. Aarts and A. McMahon. Oxford: Blackwell.
- Müsirepov, Ğ. (2003). *Ulpan - Roman*. Almatı: Atamura Baspası.
- Nurğaliyev, Ö. (2015). *Soğıstırñ Soñğı Jazı*. T. 2. Almatı: Jazuwşı Baspası.
- Orazbayeva, F., Sağıdolda, G., Qasım, B., Qobılanova, A., Esenova, Q., İsabekova, U., Köpebayeva, J. (2005). *Qazirgi Qazaq Tili: Oquw Quralı*. Almatı: PrintS Baspası.
- Raxmatulla, J. (2015). *Dala Tolğawı*. Almatı: Sözdik-Slovar' Baspası.
- Sädibekuli, A. (2013). *Qaraşa Üydiñ Kelini*. Almatı: Qaynar Baspası.
- Seyfullin, S. (1977). *Tar Jol, Tayğaq Keşüw*. Almatı: Jazuwşı Baspası.
- Smith, C. S. (2007). Tense and Temporal Interpretation. *Lingua*. 117. 419–436.
- Soqpaqbayev, B. (2006). *Meniñ Atım Qoja. Balalıq Şaqqa Sayaxat (Povester)*. Almatı: Balawsa Baspası.
- Şolaq, B. (2014). *Şığarmaları: Änderi, Öleñ-Jırları. Estelikter, Maqalalar, Añız*. (Qurastırğan: B. Xabdina). Almatı: Rux BG Baspası.
- Ürkimbayulı, İ. (2014). *Dala Jırı*. Almatı: Xantäñiri Baspası.
- Whorf, B. L. (1957). *Language, Thought and Reality*. Cambridge: MIT Press.
- Yaman, E. (1999). *Türkiye Türkçesinde Zaman Kaymaları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Mehmet SARI

Doç. Dr., Afyon Kocatepe
Üniversitesi / Türkiye
msari@aku.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-3566-116X>

Ahmed Vehbî'nin Ayasofya'da Okunan Mevlidi

Ahmed Vehbî's Mawlid Which Read in Hagia Sophia

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 02.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 09.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

SARI, M. (2021). Ahmed Vehbî'nin Ayasofya'da Okunan Mevlidi, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 970-1000. <https://doi.org/10.34083/akaded.961106>

SARI, M. (2021). Ahmed Vehbî's Mawlid Which Read in Hagia Sophia. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 970-1000. <https://doi.org/10.34083/akaded.961106>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Ahmed Vehbî Afyonkarahisarlı şairlerdendir. Babası Ali Feyzî ve dedesi Osman Râşid divan sahibi Klasik Türk edebiyatı şairlerindedir. İlk temel eğitiminden sonra rüştiyeye başlamış ise de eğitimini yarıda bırakarak Tapu kaleminde memurluğa başlamıştır. Bu sıralarda bir müddet medreseye de devam ederek bilgisini geliştirmiştir. Atalarından gelen bir şiir yazma yeteneğine sahip olup şiir yazmaya küçük yaşlarda başlamıştır. Pek çok şairin şiirini okuyan Vehbî, Bağdatlı Rûhî, Ziyâ Paşa ve Namık Kemal'den etkilenmiş, Mehmet Âkifî çok sevmiştir. Hem aruz hem hece ölçüsüyle şiirler yazmıştır. Divan tarzı gazellerinin ve halk edebiyatı tarzı destanlarının yanında bir de “*Çizmecizâde Vehbî Efendinin Mevlid-i Şerifi Tesdisi*” başlıklı “Mevlid”i bulunmaktadır. Adından anlaşılacağı gibi eser, Süleyman Çelebi Mevlidi'nin her beyti üzerine dört mısra eklenerek oluşturulmuştur. “Mevlid”in orijinal metni, Afyonkarahisar Müftülük Kütüphanesi'nde kayıtlı el yazması bir defter içindedir. Vehbî'nin defterde verdiği bilgiye göre “Mevlid” önce üç bab halinde yazılmıştır. 1931 yılının Ramazan ayının Kadir Gecesinde Ayasofya'da okunup radyo vasıtasıyla halka dinletilmiş ve büyük bir ilgi görmüştür. Bu çalışma ile Ahmed Vehbî tanıtılmış, türünün değişik bir örneği olan “Mevlid”inin, Arap harfli el yazması metinden hareketle Latin harfli metni oluşturulmuştur. Bu metindeki, Süleyman Çelebi'ye ait beyitler, Süleyman Çelebi Mevlidi üzerine yapılmış iki bilimsel çalışma ile karşılaştırılmış ve tespit edilen farklılıklar dipnotlarda gösterilerek oluşturulan metin ilim âlemine sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Ahmed Vehbî, Afyonkarahisar, mevlid, tesdis, Ayasofya.

Abstract

Ahmed Vehbî is one of the poets from Afyonkarahisar. His father Ali Feyzi and grandfather Osman Raşid are poets of Classical Turkish literature who own a divan. Although he started secondary school after his first basic education, he left his education halfway and started working as a civil servant in the Land Registry Department.. During this time, he continued to attend the madrasah for a while and improved his knowledge. He has the ability to write poetry from his ancestors and started writing poetry at a young age. Vehbî, who read the poems of many poets, was influenced by Bağdatlı Rûhî, Ziyâ Pasha and Namık Kemal and loved Mehmet Âkif very much. He wrote poems in both aruz and syllabic meter. In addition to Divan style ghazals and folk literature epics, there is also a mawlid titled “Çizmecizâde Vehbî Efendi's Mevlid-i Şerifi Tesdisi”. As the name suggests, the work was created by adding four verses to each couplet of Süleyman Çelebi Mevlidi. The original text of the mawlid is in a handwritten note book registered in the Afyonkarahisar Mufti Library. According to the information Vehbî gave in the note book, “Mevlid” was first written in three chapters. It was read in Hagia Sophia on the Night of Power in the month of Ramadan in 1931 and listened to the public via the radio and attracted great attention. With this study,

Ahmed Vehbî was introduced, and the Latin script of the "Mevlid", which is a different example of its kind, was created based on the Arabic script. The couplets of Süleyman Çelebi in this text were compared with two scientific studies on Süleyman Çelebi Mawlid, and the differences identified were shown in the footnotes and the text created was presented to the world of science.

Keywords: *Ahmed Vehbî, Afyonkarahisar, Mawlid, tesdis, Hagia Sophia.*

Giriş

Afyonkarahisar, köklü bir tarihe ve bir edebiyata sahip şehirlerimizden birdir. Özellikle Osmanlı Devleti zamanında sahip olduğu külliye, cami, mektep, medrese, dergâh ve tekke gibi mekânlarda din adamı, ilim ve sanat ehli, şair ve yazar büyük şahsiyetler yetişmiştir. Mevleviliğin Konya'dan sonra ikinci merkezi durumunda bulunuşu, Mevlevilik, Bektaşılık ve Halvetilik gibi tarikatlarının da faal oluşu bu şehrimizde edebiyatın gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Afyonkarahisar'da "Çizmecizâdeler" olarak tanınan aileden dededen toruna yetişmiş şairler bulunmaktadır. Dedesi ve babası "tarz-ı kadim" üzere yazan ve divan sahibi olan, oğlu Cumhuriyet devri şair ve yazarları arasında yer alan Ahmed Vehbî "Çizmecizadeler" ailesinden hem aruz hem heceyle eserler veren bir şairdir. Kısacası Vehbî, hem divan tarzı, hem halk edebiyatı tarzı hem de yeni tarzda yazmış bir şair (Sarı, 2007a: 289).

Vehbî'nin, divan tarzı yazdığı gazelleri yanında bir de Süleyman Çelebi Mevlidi'ni (Vesiletü'n-Necât) esas alarak oluşturduğu "Tesdis'i" bulunmaktadır. Çalışma konumuz olan ve kısaca "Vehbî Mevlidi" olarak adlandırdığımız eser, Afyonkarahisar Müftülük Kütüphanesinde kayıtlı bir defter içindedir. "Mevlid" türü üzerine yapılan çalışmalarda zikredilmezken eser, Latin harflerine aktarılarak bildiri olarak sunulmuş ve bildiri kitabında "Çizmecizâde Vehbî Efendi'nin Mevlid-i Şerifi Tesdisi" adıyla tanıtılmıştır (Sarı, 2000). Mevlid türleri içinde yazıldığı şekil yönünden dikkat çeken eser sebebiyle söz konusu çalışma birçok çalışmada zikredilmiş (Eroğlu, 2010: 127; Özkat, 2015: 94; a.mlf., 2017: 108; Kiraz, 2019: 470; Kayaokay, 2019: 589); çalışma metni bazı makale kitaplarında yer almıştır (Sarı, 2003: 84-94; a.mlf., 2007c: 139-153; a.mlf., 2014: 281-295). Durum böyle olmakla birlikte söz konusu çalışmada eksik görülen hususlardan dolayı Vehbî Mevlidi'nin Latin harfli metni okunuşu, bölümlere ayrılışı itibari ile yeniden kurulmuş ve Süleyman Çelebi'ye ait beyitler, Süleyman Çelebi Mevlidi üzerine yapılmış iki çalışmanın metni ile karşılaştırılarak farklı söyleyişler dipnotlarda gösterilmiştir. Yine önceki çalışmada üzerinde durulmayan bölümler hakkında bu çalışmada değerlendirme yapılmıştır.

Klasik Türk edebiyatı şairlerimizce ayrı bir önem verilen “Mevlid” türü üzerine yapılan çalışmalar göstermiştir ki, *Süleyman Çelebi Mevlidi* bu türün ne ilk ne de son eseridir. Yapılan yeni araştırmalarla başka şehirlerde olduğu gibi Afyonkarahisar kütüphanelerinde kayıtlı “Mevlid”ler de tespit edilmiş ve tanıtılmıştır (Abdulkadiroğlu, 1999: 404-437; Sarı, 2007b: 1767-1781; Sarı, 2009). Konumuz olan Ahmed Vehbî Mevlidi de bu çalışmalara bir ilave olacaktır. Yine başka şehirlerimizde görüldüğü gibi Afyonkarahisar’da yetişmiş Klasik Türk edebiyatı şairlerinin çoğu taşralı olmaları sebebiyle, şuara tezkirelerinde ve Edebiyat Tarihlerinde yer almamış; adeta unutulmaya terk edilmiştir (Sarı, 2013: 528-538). Yaptığımız inceleme ile bir ölçüde bu eksikliğin de giderilmesine katkı sağlanmış olacaktır. “Ahmed Vehbî'nin Ayasofya'da Okunan Mevlidi” başlıklı araştırmaya bu düşüncelerle başlanmış; önceki çalışmalardaki eksikler giderilerek ve Süleyman Çelebi Mevlidi üzerine yapılmış iki eser ile karşılaştırma yapılarak yeni inceleme sonuçlandırılmıştır.

Çizmecizade Vehbî'nin Hayatı Ve Eserleri

Hayatı

İncelememizin konusu olan “Mevlid”in şairi, Afyonkarahisar’da “Çizmecizâdeler” olarak tanınan bir aileden gelen “Ahmed Vehbî Efendi”dir. Çizmecizâde Vehbî Afyon'da Câmi-i Kebir Mahallesiinde doğmuştur. Annesi, Nakipzâde ailesinden Feride Hanım'dır. Eskilerin deyimiyle, "şâir-i mâder-zad"(anadan doğma şair) olan Vehbî'nin babası Ali Feyzî (v.1894) ve dedesi Osman Râşid (v.1897) “divân” sahibi birer şair olduğu gibi oğlu Osman Çizmeciler (v.1986) de Afyonkarahisarlı şairlerdendir (Bakı,1942: 19). Ahmed Vehbî'nin doğum tarihi, Edip Ali Bakı'ya gönderdiği manzum anket cevabına göre 1878'dir:

“Adım Ahmed ve mahlasım Vehbî
Çizmecizâdedir bana şöhet,

Doğup büyüme Afyon gülüyüm
Tevellüdüm rasad'a bak fikr et”

Manzumedeki “rasad” kelimesinin ebced değeri $re = 200$, $sad = 90$, $dal = 4$ olmak üzere toplam 294'dir. Bu bilgiye göre Vehbî'nin doğum tarihi H. 1294-M. 1878'dir. Şiirden Vehbî'nin adının “Ahmed” mahlasının “Vehbî” ve şöhetinin “Çizmecizâde” olduğunu da öğreniyoruz. Ahmed Vehbî eserlerinde Vehbî Çimeciler, Çizmecizâde,

Çizmeciler, Afyonî, Karagöz'ün Çırağı mahlaslarını da kullanmıştır (Sarı, 2019: 482). Vehbî'nin kendisi gibi şair ve yazar olan oğlu Osman Çizmeciler “Babam Şair Vehbî” başlıklı makalesinde, babasının Türk aydınları tarafından bilinmediğini hatırlatarak başladığı yazılarında, babası şair Vehbî'nin 1977 tarihinde Afyonkarahisar'da doğduğunu ve Çizmecizadeler ailesine mensup olduğunu söyler (Özkişi, 1971: 377).

“Şairler Ailesi” olarak tanınan, divan sahibi Osman Râşid ve M. Ali Feyzî'nin, Çizmecizade Ahmed Vehbî'nin ve cumhuriyet dönemi şair ve yazarı Osman Çizmeciler (Özkişi)nin yer aldığı “Çizmecizâdeler” ailesinin şeceresi şöyle gösterilir:

Mehmet Ali Efendi (v. H.886/M.1481)

Çizmecî Baba (?)

Ahmet Ağa (?)

Süleyman(?)

Osman Efendi (?)

Süleyman Vehbî (b. Osman) Efendi (v. 1840)

Osman Râşid (v. 1897)

M. Ali Feyzî (v. 1894)

Ahmet Vehbî (v. 1937)

Osman Özkişi (v. 1986) (Sarı, 2013: 532)

Rüştiye mektebini tamamlayamadan ayrılmak zorunda kalan Vehbî tapu kalemünde memurluğa başlar. Şiire, edebiyata ve okumaya olan hevesi sebebiyle bir müddet medreseye devam eder. Adana, Konya, İzmir gibi yerleri gezip gören Vehbî, maddi sıkıntılarını dışa vurmaz. Hep neşeli görünerek dostlarına neşe ve zevk kaynağı olur; zarif nükteleriyle etrafındakileri güldürmeyi başarır. Edip Ali Bakı'nın ifadesiyle “şair oğlu şair” olan Vehbî şiirin terennüm edildiği bir aile ortamında yetiştiğinden şiir yazmaya küçük yaşlarda başlar. Pek çok şairin şiirini okuma imkânı bulan şair, özellikle Bağdatlı Rûhî'nin ve Ziyâ Paşa'nın *Terkib-i Bend* ve *Terci-i Bend*'lerine hayran kalır. Nâmik Kemâl'i ve Mehmed Âkifi de çok seven Vehbî, onların şiirlerinden etkilenir. Ahmed Vehbî'nin, “tarz-ı kadim” üzere yazdıklarıyla öne çıkan, Divân şiirinin son temsilcilerinden olan ve “ara nesil” şairleri arasında da adı geçen Adanalı Ziyâ (v. 1932) ile de otuz seneyi aşkın dostlukları vardır.

Divân edebiyatının ve halk edebiyatının türlerini, şekillerini ve vezinlerini birlikte kullanan Vehbî'yi, hem divân edebiyatı hem de halk edebiyatı şairleri arasında değerlendirmek mümkündür. Vehbî'nin, gazelleri ve destanları başta olmak üzere şiirlerinde millî olaylar, zaferler, felâketler, dini konular, sosyal mevzular, sevgi ve bahar konuları öne çıkmaktadır. Hiçbir zaman doğruluktan sapmayan ve doğruyu

söylemekten korkmayan Vehbî bu konularda yakın dostu Adanalı Ziyâ gibi başarılı hicviyeler yazmıştır. Meşhur heccav şairimiz Eşref'in İstanbul'da "Eşşek" gazetesinde neşredilen "Na't-ı Şerifi"ne "Afyoni" müstear imzasıyla aynı vezinle yazdığı hicviyesi bunlardan biridir (Özkişi, 1971: 379).

Ateşli bir vatansever olan Vehbî, Balkan Harbi'nde Edirne'nin düşmesi üzerine yazıp *Sebilü'r-Reşad*'a gönderdiği ve başmuharrir Mehmed Âkif'in çok beğendiği halde yayımlanmasını siyaseten uygun görmediği şiir de onun dik duruşunu gösteren bir delil gibidir. Güzel sanatlardan müziğe karşı da merakı ve kabiliyeti bulunan Vehbî, "*alaturka musikiye meftun*"dur. Mevleviliğe intisap etmiş oluşuyla da ney üfleme ve kanun çalmayı bilen (Özkişi, 1971: 377), "*Bülbül*" şiirinde olduğu gibi besteleri bulunan müzisyen bir şahsiyettir. Vefat tarihi Atabek'te 19.01.1937 Salı olarak gösterilir (Akkoyun, 1997: 287) ki, Son Haber Gazetesi'nin 21.01.1937 Perşembe sayısındaki haberde, "*Şair Vehbî'yi geçen Salı günü kaybettik.*" şeklinde özetleyebileceğimiz bilgi, bunu doğrulamaktadır (Nasrattınoğlu, 1981; Gönçer, 1991; Yazıcıoğlu, 1969; Behçetoğlu, 1938; Behçetoğlu, 1983; Şatoğlu, 1982; Şentürk 1982). Vehbî'nin oğlu Osman Çizmeciler ise babasının 19.12.1936'da vefat ettiğini yazar (Özkişi, 1971: 377). Vehbî bugün Afyonkarahisar Asri Kabristanı'nda, hayattayken en yakın dostlarından Adanalı Ziyâ (v. 1932) ve yeğeni Ali Türk Keskin (v. 1986) ile birlikte "Şairler Mezarı" olarak anılan bölümde; Afyonkarahisar Belediyesi Günlük Cenaze Kayıt Defteri kayıtlarına göre Pafta 4, parsel 6'daki kabirde medfundur (Sarı, 2019). "Belediye Mezarlık Kayıt Defteri"ndeki bilgiler şu şekildedir: Adı: Vehbî; Soyadı: Çizmecizade, Baba Adı: Ali Feyzî; Ölüm tarihi: 13.01. 1937; Pafta: 04.

Eserleri

Çizmecizade Ahmed Vehbî'nin, babası Ali Feyzî (İlgar ,1997) ve dedesi Osman Râşid (Balkan, 2001) gibi bir divanı veya içinde şiirlerinin bulunduğu bir defteri yoktur. Şiirlerinin büyük kısmı mahalli neşriyattan *Haber* gazetesi ve *Taşpınar* dergisi başta olmak üzere çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. Divan tarzı gazelleri yanında memleketi Afyonkarahisar'ın mevsimlerine, yaşadığı sıkıntılarına ve şahit olduğu yangın üzerine yazdığı destanları bulunmaktadır. Destanlarının en meşhuru 1318/1902'de Afyonkarahisar'da vuku bulan yangını anlatan *Yangın Destanı*'dır. Gedik Ahmet Paşa (GAP) Kütüphanesi'nde 1316 numaralı yazma cönkte metni bulunan elli iki dörtlükten ibaret destan Arap ve Latin harfleriyle yayımlanmıştır. Bu destanda yazıldığı döneme ait Afyonkarahisarın tarihi, kültürü, siyasi, sosyal ve iktisadi yapısı hakkında belge durumunda pek çok bilgi bulunmaktadır (Sarı, 1999: 251-271). Oğlu Osman Çizmeciler'in söylediği gibi Türk aydınları tarafından pek

bilinmeyen (Özkişi, 1971:377) ve edebiyat tarihinde hak ettiği yerde bulunmayan Ahmed Vehbî'nin, Divan tarzı gazelleri, halk edebiyatı tarzı destanları ve diğer şiirleri *Afyonkarahisarlı Şair Çizmecioğlu Vehbî* (Nasrattınoğlu, 1981) adlı bir kitapta toplanmıştır. Kitaptaki “mevlid”in de içlerinde yer aldığı (Nasrattınoğlu, 1981: 107) şiirlerin metinlerinde, anlamı bozan önemli hatalar bulunmakla birlikte eser, üstadın tamamen unutulup gitmemesi adına isabetli bir çalışma olmuştur. 21. Yüzyılın başlarından itibaren Vehbî hakkında akademik seviyede yapılmış araştırmalar (Sarı, 1999: 251-271; Sarı, 2013: 528-538) bulunmakla birlikte, Arap harfli ve Latin harfli kaynaklarda bulunan eserleri derlenip değerlendirilerek hakkında kapsamlı bir çalışma yapılması gerekmektedir.

Çizmecizade Vehbî Efendi'nin Mevlid-i Şerîfi Tesdîsi

Mevlid'in İncelenmesi

Klasik Türk edebiyatı şairleri, Allah'ın birliğini anlattıkları “tevhid”, yaratana karşı tazarrularını ve çaresizliklerini dile getirdikleri “münacat” ve Hz. Muhammed'e karşı duydukları saygı, muhabbet ve aşkı anlattıkları “na't” türüne ayrı bir önem vermişlerdir. Na't, miraciye, hilye, siyer ve kırk hadis gibi mevlid de Peygamber Efendimiz üzerine yazılmış bir tür adıdır. Arapça “v,l,d” sülasi kökünden türeyen “mevlid”, Hz. Muhammed'in doğum zamanını, bu esnada meydana gelen olayları, hayatını, “Mirâc” mucizesi başta olmak üzere mucizelerini, gazalarını, ahlakını ve vefâtını anlatan eserlerin ortak adıdır (İsen, 2011: 255; Canım, 2014: 140). Türk Edebiyatında “Mevlid” yazma büyük rağbet görmüş; Hz. Peygamber Efendimize olan aşkın ve bağlılığın nişanesi olarak onlarca şairimiz tarafından mevlid yazılmıştır (Sarı, 2007b: 1767).

“Mevlid” dendiği zaman ilk akla gelen, yazıldığından bugüne büyük bir kabul gören ve Müslüman Türk toplumunca ramazan ayı, bayram günleri, kandil geceleri ile düğün, doğum ve vefat gibi çeşitli vesilelerle okunan ve dinlenen Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necât* adındaki, bu türün en çok rağbet gören mevlidir. Bununla birlikte, kütüphanelerde ve şahıs ellerinde sayılamayacak kadar yazma nüshası bulunan *Vesiletü'n-Necât* şüphesiz mevlid türünün ne ilki ne de sonucusudur. Bilim insanlarının yaptığı bilimsel çalışmalarda (Okiç, 1975: 17-78; Mazıoğlu, 1974: 31-62; Pekolcay, 1980; Timurtaş, 1970; Ateş, 1954; Abdulkadiroğlu, 1999: 404-437) görülür ki Süleyman Çelebi mevlidinden başka yazılmış mevlidler de bulunmaktadır (Okiç, 1975: 25; Sarı, 2007b: 1767-1781). Süleyman Çelebi Mevlidi Arapça, Çerkesçe, Rumca, Tatarca, Sevahilice, Almanca, İngilizce, Arnavutça gibi dillere çevrilmiştir (Okiç, 1975: 25)

Afyonkarahisar edebiyatı üzerine yapılan çalışmalarda bu bölge kütüphanelerinde ve şahıs kütüphanelerinde üç ayrı şairin birer mevlidinden söz edilir. Bunlardan biri Gedik Ahmet Paşa İl Halk Kütüphanesi'nde 18316 numarayla kayıtlı el yazması bir eserde Âkif mahlaslı bir şaire ait olarak kayıtlı olup *Kadınlar Mevlidi* olarak bilinen eser üzerine akademik bir çalışma yapılmıştır (Abdulkadiroğlu, 1999: 404-437). İkinci mevlid, Karaçay Türkçesi ile yazılmış bir eser olup metni, Afyonkarahisar'a yerleşmiş Karaçay Türklerinden bir aileden tespit edilerek uluslararası bir sempozyumda tanıtılmış (Sarı, 2007b: 1767-1781) ve kitap olarak yayımlanmıştır (Sarı & Balkan 2009). Üçüncü mevlid ise makalemizin konusu olan Afyonkarahisarlı şairlerden Ahmed Vehbî'nin "*Çizmecizâde Vehbî Efendinin Mevlid-i Şerifi Tesdisi*" adlı eseridir.

Çizmecizâde Ahmed Vehbî'nin aruz vezniyle yazdığı "*Çizmecizâde Vehbî Efendinin Mevlid-i Şerifi Tesdisi*"¹ adlı eser Vehbî'nin, babası ve dedesi gibi Klasik edebiyat tarzında başarılı olduğunu gösteren bir eserdir. Tanıtacağımız "Mevlid", başlığından da anlaşılacağı gibi *Süleyman Çelebi Mevlidi*'nin bazı beyitleri alınarak "tesdis" edilmesinden ibarettir. Türk edebiyatında mevlidlerin çoğu mesnevi nazm şekli ile yazılmış olmakla birlikte Ahmed Vehbî'nin ve Benlerli-zâde Hâfız Ahmed Tal'at Efendi (v. 1903)'nin *Manzûme-i Mevlid*'i, Süleyman Çelebi mevlidinin bazı beyitleri "tedîs" edilmesiyle meydana getirilmiştir (Özkat, 2017: 109; Kayaokay, 2019: 589). "Tesdis", bir gazelin, kasidenin veya mesnevinin her beytinin üzerine aynı vezin ve aynı kafiye de dört mısra eklenerek altı mısralık bentlerden oluşan "müseddes" meydana getirmeye verilen bir şekil adıdır (İpekten, 2002: 107).

Vehbî Mevlidi, şairin el yazısıyla oluşturduğu yazma bir defter halinde Afyon Müftülüğü Kütüphanesine bağış yoluyla elde edilmiş olup 346-1177 (1061) numara ile kayıtlıdır. Yazmanın zahriyesinde verilen bilgiye göre mevlid önce üç bab halinde yazılmış, 1931 Ramazan ayının Kadir gecesinde Ayasofya'da okunup radyo vasıtasıyla halka dinletilmiş ve büyük bir ilgi görmüştür. Dördüncü bölüm bu ilgiden sonra yazılmıştır. Mevlidin üçüncü bölümünün nihayetindeki derkenar bilgileri de benzer olup, 1318 (1902) senesi sonunda kaleme alınan eserin tamamlanamamış olduğu vurgulanmış ve neşredilmek üzere "Mehmed Büyükerkmen"e verildiği şair Vehbî tarafından belirtilmiştir. Eserin sonunda tekrar Vehbî imzasıyla "*İşbu Mevlid-i Şerif 1931 senesi Ramazanında leyle-i kadirde ikmal edilmiştir*" denmektedir. Eserin vr.9a'da "*Mecidiye Mahallesi 4. Sokak Numara:9 hanede Mehmed Büyükerkmen*" imzasıyla verilen bilgiler, Vehbî'nin söylediklerini doğrular niteliktedir. Bu bilgilere göre mevlid,

¹ Bu kütüphanedeki diğer el yazması eserlerle birlikte Diyanet İşleri Merkez Kütüphanesine nakledilen söz konusu defterin varlığından beni haberdar eden yüksek lisans öğrencilerimden Yusuf İlgar Bey'e teşekkür ederim.

Vehbî tarafından Mehmed Büyükerkmen'e verilmiş, o da mevlidi, zamanın müftüsü Celal Yıldırım tarafından ihya edilen Yoncaaltı İlim Dairesi Kütüphanesi görevlisine teslim etmiştir. Söz konusu bu Arap harfli el yazması metinde manzumenin bütün bentlerinin altı mısra olmayışı; kiminin iki, kiminin üç, kiminin dört, kiminin beş mısra oluşu eserin tamamlanamadığını göstermektedir.

Süleyman Çelebi'nin, aruz vezninin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbıyla mesnevi şekliyle yazdığı "Vesiletü'n Necât" adlı mevlidi esas alınarak oluşturulan Vehbî Mevlidi, esas alınan metindeki bölüm başlıkları dikkate alınmadan "Birinci Bâb", "İkinci Bâb" olarak adlandırılmış ve asıl metinden seçilen bazı beyitlerden hareketle bendler oluşturulmuştur.

Birinci Bâb: "Bismi'llâh" lafzıyla başlayan yazmada vr.1b-3a arasında yer alan bu bölüm, *Süleyman Çelebi Mevlidi* üzerine yapılan çalışmalardan karşılaştırmada esas aldığımız Timurtaş'ta 34 beyit olan "*Münâcât*" (Timurtaş, 1970), Kemikli'de 22 beyit olan "*Faslun fi't-Tevhîd*" (Kemikli, 2016) şeklinde adlandırılan bölümden seçilen 14 beytin her birinin üzerine "zamîme" denilen dörder mısra yazılarak "tesdis" edilmesi suretiyle oluşturulan 14 bendlik bir müseddestir.

İkinci Bâb: Yazmada vr.3a-3b arasında yer alan bu bölüm, Timurtaş'ta "*Eseri Nazm Eden İçin Dua İsteme ve Kitaptan Dolayı Özür Dileme*" bölümünün 35-38 arasındaki, Kemikli'de "*Faslun fi't-Tevhîd*" başlıklı bölümdeki 19-22 arasındaki son 4 beytin her birinin üzerine "zamîme" denilen dörder mısra yazılarak "tesdis" edilmesi suretiyle oluşturulmuş 4 bendlik bir müseddestir. Bölümün dördüncü bendi tamamlanamamış olup Süleyman Çelebi'den alınan beyitten ibarettir.

Üçüncü Bâb: Yazmada vr.3b-4a arasında yer alan bu bölüm, Timurtaş'ta "*Âdem'in Yarattırılmasının ve Muhammed Nûrunun Soyundan İntikalinin Açıklanması*" başlıklı bölümün "*Fas*" başlıklı 119-141 numaralı 23 beyitten; Kemikli'de "*Faslun fi Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyât*" başlıklı 1-10 numaralı beyitlerden oluşan 10 beyitten seçilen 9 beytin her birinin üzerine "zamîme" denilen dörder mısra yazılarak "tesdis" edilmesi suretiyle 9 bendlik bir müseddes oluşturulmasıdır. Bölümün 9. bendinde, Süleyman Çelebi'den alınan beytin bendin başında yazılması ve mısralardaki kafiye uyumsuzluğu itibarıyla bir karışıklık olduğu görülmektedir. Bu bölümün sonunda, yukarıda özetlediğimiz eserle ilgili açıklayıcı bilgiler bulunmaktadır.

Dördüncü Bâb: Yazmada vr.5a-8a arasında yer alan bu bölüm, "*Velâdet-i Risâletpenâhî Faslı*" başlığını taşıyan bölümdür. Vehbî'nin belirttiğine göre bölüm sonradan oluşturulmuştur. Bölümün en belirgin özelliği, Süleyman Çelebi'den alınan beyitlerin üzerine dört mısra değil ikişer mısra eklenerek oluşturulan 4 mısralık bendlerden meydana gelmiş olmasıdır. Eğer şair, 4 mısralık bendlerin üzerine ileride ikişer mısra daha

yazarak “tesdîs” oluşturmayı düşünmüyor idiye bu haliyle bölüm için, “tesdîs” değil “terbî” diyebiliriz. Türkçe olarak “dörtleme”, “dörde çıkarma” demek olan “terbî”, başka bir şiirin her beyti üzerine, aynı vezin ve aynı kafiyede “zamîme” denilen ikişer mısra yazarak dört mısralık bendlerden meydana gelen şeklin adıdır (İpekten, 2002: 87). Timurtaş'ta 4. Bölüm olan 142-287 numaralı beyitlerden oluşan “*Peygamber'in Velâdeti*”, başlıklı bölümde ve Kemikli'de 1-34 numaralı beyitlerden oluşan “*Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât*” başlıklı bölümdeki beyitlerden seçilerek alınan 26 beytin üzerine ikişer mısra yazarak dört mısralık 26 bend meydana getirilmiştir. Bazı bendleri, “zamîme” denilen mısraları yazılmadığı için eksik olan bölüm şairin bir dua beyti ile tamamlanır.

Yazmada, dördüncü bölümden sonra vr.8a-8b arasında “*Na't-ı Cenâb-ı Risâlet-penâhi*” başlığı altında *mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün (müstefilün fe'ûlün müstefilün fe'ûlün)* kalıbıyla ve mesnevi nazım şekliyle yazılmış tamamı şaire ait 7 beyitlik bir manzume bulunmaktadır. Yazmada, bu manzumenin altında Vehbî tarafından, “*Afyonî Çizmecizâde*” imzasıyla, kırmızı mürekkeple bir not yazılmış ve “*Mevlid-i Şerif*”in, 1931 senesi Ramazanı Kadir gecesinde tamamlandığı belirtilmiştir. Defterde (vr. 9a), metnini manzumenin sonunda verdiğimiz, Mehmet Büyük Erkmen'in el yazısıyla yazılmış bir not da bulunmaktadır.

Mevlid'in Metni

Çizmecizâde Vehbî Efendi'nin Mevlid-i Şerîfi Tesdîsi:

"318 senesinde başlanıp üçüncü bâbın nihâyetine kadar taraf-ı âcizânemden kaleme alınıp otuz dört sene sonra yani 1931 sene-i milâdîsi Ramazanun (Kadir Gecesi) Ayasofya(da) okunup radyo vasıtasıyla her taraftan dinletilen mevlid-i şerîfin gayrete gelerek nevâkısı yani dördüncü bâb o suretle ikmâl edilmiştir." İmza- Vehbî

1b

Bismi'llâh

Birinci Bâb:

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

I

Vasf-ı mevlid-i Habîb-i Kibriyâ

Yâd için Allâh'ı bir hoş ibtidâ
 Bahş ider kalb-i hazîne incilâ
 Yükselir Allâh deyen fevka'l-u'lâ
 "Allâh adın zikr idelüm evvelâ
 Vâcib oldur cümle işde her kula"²

II

Tut yönün dergâh-ı Bârî'den yana
 Dökile in'âm-ı Rabbânî sana
 Rahmeti mebzûldürür sana bana
 Dinle benden sen bunu önden sona
 "Allâh adın her kim ol evvel ana
 Her işi âsân ider Allâh ana"³

III

İstikâmet râhına dönder yönü
 Zikr-i Mevlâ'sız geçirme bir günü
 Ağla gafletle geçirdinse dünü
 Cân kulağın vir de dinle bu ünü
 "Allâh adı olsa her işün önü
 Hergiz ebter olmaya anun sonu"⁴

IV

Nefsini gaflet ile sekr eyleyen
 Kendidir kendisine mekr eyleyen
 Ârif oldur Rabb'ini fikr eyleyen
 Virdiği ni'metlere şükr eyleyen
 "İsm-i pâkin pâk olur zikr eyleyen
 Her murâda irişür Allâh diyen"⁵

V

2a Vakti isrâf itme bir dem ey hümâm
 Sa'y idüp kıl nefsinin sen rûha râm

² Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 1. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 1. beyit.

³ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 2. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 2. beyit.

⁴ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 3. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 3. beyit.

⁵ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 6. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 6. beyit.

Bulasın halkın katında⁶ ihtirâm
 İster isen ger nizâm ü intizâm
 "Her nefesde Allâh adın di müdâm
 Allâh adıyla olur her iş tamâm"⁷

VI

Bağlı işler inkişâf eyler hemân
 Açılır ebvâb-ı eltâf-ı nihân
 Artırır rızkın o Hallâk-ı cihân
 Her muhit olur sana dârü'l-emân
 "Bir kez Allâh dise şevk ile⁸ lisân
 Dökülür cümle güneş misl-i hazân"⁹

VII

Ey gönül Allâh için baş egelim
 Biz hevâ-yı âlemi neyleyelim
 Bag-ı aşkın mîvesinden yeyelim
 Hırka-i fahr ü ferâgat geyelim
 "Aşk ile gel imdi Allâh deyelim"¹⁰
 Derd ile göz yaş'la¹¹ âh idelim"¹²

VIII

Kendisinden özge hiç yokdur penâh
 Hazret-i Allâh'dır adil-i güvâh
 Ey güneşkâr işledin bunca günâh
 Cürmin için bari bir kez eyle âh
 "Ola kim rahmet kıla ol Pâdişâh
 Ol Kerîm ü ol Rahîm ü ol İlâh"¹³

IX

⁶Metinde bir "y" fazla yazılmış.

⁷Timurtaş'ta 4. beyittir.

⁸Timurtaş'ta "aşk ile".

⁹Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 5. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 5. beyit.

¹⁰Timurtaş'ta "eydelüm".

¹¹Kemikli'de "yaş ile"

¹²Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 7. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 7. beyit.

¹³Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 8. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 8. beyit.

2b Levh-i mahfûz üzre bu mantuk durur
 Mâsivânın cümlesi mahlûk durur
 Âşık-ı bi'llâha Hak ma'sûk durur
 Münkirin kalbine tevhîd ok durur
 "Birdür ol birliğine şek yok durur
 Gerçi yanlış söyleyenler çok durur"¹⁴

X

İlm-i şâmil menba-ı esrâr idi
 Her vakitde fâ'il-i Muhtâr idi
 Bî-şebîh hem bî-nazîr Gaffâr idi
 "Kün" deyen ol Vâhidü'l-Kahhâr idi
 "Cümle âlem yoğiken Ol var idi
 Yaradılmışdan Ganî Cebbâr idi"¹⁵

XI

Ne su ateş var idi ne hâk ü senk
 Yoğidi göklerde kuş suda semek
 Halk olundu sonradan nân ü nemek
 Kâfir onlardır ki eyler şübhe şek

"Var iken Ol yoğidi¹⁶ ins ü melek
 Arş u ferş ü ay ü gün¹⁷ hem nüh-felek"¹⁸

XII

"Küntü Kenzen" sırrın izhâr eyledi
 Âleme ni'metler îsâr eyledi
 Zulmeti maglûb-ı envâr eyledi
 Kudretiyle neşr-i âsâr eyledi
 "Sun'ile bunları Ol var eyledi

¹⁴ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 26. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd " bölümünde 9. beyit.

¹⁵ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 28. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd " bölümünde 10. beyit.

¹⁶ Kemikli'de "yok idi"

¹⁷ Timurtaş'ta "Arş u ferş ü ay güneş".

¹⁸ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 29. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd " bölümünde 11. beyit.

Birliğine cümle ikrâr eyledi"¹⁹

XIII

- 3a** Hırz-ı Cân it pendimi ta kalbe sok
Tâ sana kâr itmeye şemşîr ü ok
İ'tikadın sağlam olsun ey halûk
Gûşına kıl sözlerim gevherli tavk
"Bâri ne hâcet kılavuz sözi çok
Birdür Allâh²⁰ andan artuk Tanrı Yok"²¹

XIV

Sizde kıymetli emânetdir hayât
Kadrini bilmek gerek kable'l-memât
Kandedir âbâ vü ecdâd ümmehât
Ey şu meclisde olan âlî-zevât
"Ger dilersiz bulasız oddan necât
Aşk ile derd ile aydun²² es-salât"²³

İkinci Bâb:

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

I

Âteş-i 'aşk-ı Nebî düştü öze
Nice sırru'llâh 'ayân oldı göze
Dilde var bir 'ukde ammâ kim çöze
Oldu ilhâm-ı Hudâ ma'nen bize
"Ey 'azîzler işte başlaruz söze"²⁴
Bir vasiyyet kılaruz illâ size"²⁵

¹⁹ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 30. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 12. beyit.

²⁰ Timurtaş'ta "Birdir ol kim..."

²¹ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 32. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 15. beyit.

²² Kemikli'de "idin"

²³ Timurtaş'ta "Münâcât" bölümünde 34. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 18. beyit.

²⁴ Timurtaş'ta: "İy azizler üşde başlaruz söze"

²⁵ Timurtaş'ta "Eseri Nazm Eden İçin Dua İsteme ve Kitaptan Dolayı Özür Dileme" bölümünde 35. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhîd" bölümünde 19. beyit.

II

Bak sana Allâh neler kılmış 'atâ
 Sen de kadrin bil anın itme hatâ
 Gerçi senden bir recâdır sûretâ
 Göreceksin aczini Cennetde tâ
 "Ol vasiyyet kim direm her kim tuta
 Misk gibi kokusu cânlarda tüte"²⁶

III

3b Rahmet-i Hakk'a kavuşdı mutlaka
 Kendisinden oldu râzı Mustafa
 Na't-ı Peygamberde itdi i'tinâ
 Bir du'â işte Süleymandan sana
 "Hak Te'âlâ rahmet eyleye ana
 Kim beni ol bir du'â ile ana"²⁷

IV

.....

"Her ki diler bu du'âda buluna
 Fâtihâ ihsân ide ben kuluna"²⁸

Üçüncü Bâb:

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

I

Âdemin Havvâ'yı kıldı hem-demi
 Nûh'a ta'rif itdi yapırdı gemi
 Virdi İsmâ'il'e âb-ı zezemi
 Bunlara bâdî nübüvvet hâtemi
 "Hak Te'âlâ çün yaratdı Âdem'i

²⁶ Timurtaş'ta "Eseri Nazm Eden İçin Dua İsteme ve Kitaptan Dolayı Özür Dileme" bölümünde 36. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhid" bölümünde 20. beyit.

²⁷ Timurtaş'ta "Eseri Nazm Eden İçin Dua İsteme ve Kitaptan Dolayı Özür Dileme" bölümünde 37. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhid" bölümünde 21. beyit.

²⁸ Timurtaş'ta "Eseri Nazm Eden İçin Dua İsteme ve Kitaptan Dolayı Özür Dileme" bölümünde 38. beyit; Kemikli'de "Faslun fi't-Tevhid" bölümünde 22. beyit.

Kıldı Âdem'le müzeyyen 'âlemi"²⁹

II

Verdi secde emrini Rabb-ı vedûd
Secdeden itdi ibâ İblis 'anûd
Tard olundu dergah-i Hak'dan hasûd
Gûş idince emr-i Hakk'ı hod-be-hod
"Âdem'e kıldı ferîştehler sücûd
Hem ana çok kıldı ol lutf ıssı cûd"³⁰

III

Bü'l-beşerdir zâtı Âdemdir adı
İlmü'l-esmâ (hem) ana muhtass idi
Men' olundu sehv idüp buğday yedi
Hikmetu'llâh böyle icâb eyledi
"Mustafâ nûrunu alnında"³¹ kodı
Bil Habîb'im nûrudur bu nûr didi"³²

IV

4a Oldu lâhût içre Âdem şerm-sâr
İndi nâ-sûta bi-izn-i girdgâr
Kim ola nesli cihânda pâydar
Cebhesinde nûr-ı Ahmed lem'a-dâr
"Kıldı ol nûr anun alnında karâr
Kaldı anun ile nice rûzgâr"³³

V

Bak ne icâb itdi takdîr-i celîl
Zallesinden olmaya Âdem hacîl
Arzı ihyâ itmeğe kıldı delîl
Nûr-ı din andan misâl-i selsebil

²⁹ Timurtaş'ta "Fasl" başlıklı bölümde 119. beyit; Kemikli'de "Faslun fî Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 1. beyit.

³⁰ Timurtaş'ta "Fasl" başlıklı bölümde 120. beyit; Kemikli'de "Faslun fî Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 2. beyit.

³¹ Timurtaş'ta "...almına..."

³² Timurtaş'ta "Fasl" başlıklı bölümde 121. beyit; Kemikli'de "Faslun fî Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 3. beyit.

³³ Timurtaş'ta "Fasl" başlıklı bölümde 122. beyit; Kemikli'de "Faslun fî Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 4. beyit.

"Sonra Havvâ alınına nakl itdi bil³⁴
Turdı anda dahı nice mâh u yıl³⁵

VI

Sardı çün evlâdını fisk ü fücûr
Hâbil ü Kâbil işi itdi zuhûr
Âdem'e bu vak'adan geldi fütûr
Hâsıl oldı nûr-ı Ahmed'den sürûr
"Şit toğdu ana nakl itdi bu nûr³⁶
Anun alnında tecellî kıldı nûr"³⁷

VII

4b Hâmil oldı nûru Nûh-ı muhterem
Eyledi yıllarca irşâd-ı ümem
Kavmini tûfân ile itdi 'adem
Nûr-ı mahzı hıfz idüp Rabbü'l-hikem

"İrdi İbrâhim ü İsmâ'il'e hem³⁸
Söz uzanur ger kalanın dir isem"³⁹

VIII

Bir zaman Mûsâ'ya virdi şavk-ı dil
Bir zaman İsâ'yı kıldı bî-misil
Hep Ulü'l-azmi ziyâret itdi bil
Nakline me'mûr o nûrun Cebrâ'il
"İşbu resm ile müselsel muttasıl
Tâ olunca Mustafâ'ya müntakıl"⁴⁰

IX

³⁴ Timurtaş'ta "Fasl" başlıklı bölümde 123. beyit; Kemikli'de "Faslun fî Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 5. beyit.

³⁵Timurtaş'ta ve Kemikli'de "... ay u yıl"

³⁶Timurtaş'ta "...buğur"

³⁷ Timurtaş'ta "Fasl" başlıklı bölümde 124. beyit; Kemikli'de "Faslun fî Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 6. beyit.

³⁸Timurtaş'ta "İrdi İbrâhim'e İsmâ'il'e hem"

³⁹ Timurtaş'ta "Fasl" başlıklı bölümde 131. beyit; Kemikli'de "Faslun fî Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 7. beyit.

⁴⁰ Timurtaş'ta "Fasl" başlıklı bölümde 136. beyit; Kemikli'de "Faslun fî Teselsüli İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 8. beyit.

“Geldi çün ol Rahmete'n-li'l-âlemin
Vardı nûr anda karâr itdi hemîn”⁴¹
Nûr-ı Peygamber olup Pertev-feşân
Câ-be-câ envâra gark oldı cihân
Âl ü ashâb ile itdi neşr-i dîn
Nevver Allâhü Te'âlâ ecma'ın⁴²

(Dördüncü Bâb):

5a Velâdet-i Risâlet-penâhî Faslı:
Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

I

Mekkede Vehbî sa'âdet hânesi
Matla-i nûr-i Hudâ kâşânesi

"Âmine Hâtun Muhammed anesi
Ol sadefden toğdı⁴³ ol dür dânesi"⁴⁴

II

Lutf-ı Hakk'a olduğundan nâile
Bî-haberdi Âmine kande bile
"Çünkü Abdullah'dan oldı hâmile
Vakt irişdi hafta vü eyyâm ile"⁴⁵

III

Pek fereh-nâk oldı çün ümmü'l-emîn
Çeşmine cennet gibi geldi zemîn
"Hem Muhammed gelmesi oldı yakîn"⁴⁶

⁴¹ Timurtaş'ta "Faslı" başlıklı bölümde 137. beyit; Kemikli'de "Faslın fî Teselsülü İntikâli Nûri'n-Nebî Aleyhi Ekmeli't-Tahiyyât" başlıklı bölümde 9. beyit.

⁴²Der-kenâr: "İş bu tesdis üç yüz on sekiz (318) senesi evâsıtında taraf-ı âcizânemden buraya kadar kaleme alınıp nâ-tamam bir halde bırakılmıştı. 1931 senesi Ramazanda leyle-i kadirden itibâren de mâba'dı ikmâl ve itmâm edilmiştir. İş bu eserimi mahallemden kardeşim Mehmed Büyük Erkmen'e neşr edilmek için verdim."

⁴³ Timurtaş'ta "K'ol sadefden oldı"

⁴⁴ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 142. beyit; Kemikli'de "Faslın fî Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 1. beyit.

⁴⁵ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 143. beyit; Kemikli'de "Faslın fî Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 2. beyit.

⁴⁶ Kemikli'de "yakîn"

Çok alâmetler belürdi gelmedin"⁴⁷

IV

Kâ'inâtın 'ilm ü irfân hâcesi
Gelmek üzreydi halâ'ik yücesi
"Ol rebîü'l-evvel ayın nicesi"⁴⁸
On ikinci gece isneyn gicesi"⁴⁹

V

5b Mâder-i fahr-i risâlet hânesi
Ol gece oldı şerâfet lânesi
"Didi gördüm ol habîbün anesi"⁵⁰
Bir 'aceb nûr kim güneş pervânesi"⁵¹

VI

Anberîn oldı zemîn ü âsumân
Sanki nûr-efşân idüm ben ol zamân
"Berk urup çıkdı evimden nâgehân
Göklere dek nûrile toldı"⁵² cihân"⁵³

VII

Lerze-nâk oldı o dem Beytü'l-harem
Hâke dökdi putları kıldı 'adem
"Gökler açıldı nazar-gâhımda hem"⁵⁴
Üç melek gördüm elinde üç 'alem"⁵⁵

VIII

.....
.....

⁴⁷ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 144. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 3. beyit.

⁴⁸ Kemikli'de "nicesi"

⁴⁹ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 187. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 5. beyit.

⁵⁰ Kemikli'de "ânesi"

⁵¹ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 189. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 6. beyit.

⁵²Timurtaş'ta "Göklere irdi vü nûr oldı..."

⁵³ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 190. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 7. beyit.

⁵⁴ Kemikli'de "Göklere açıldı ve feth oldu zulem"

⁵⁵ Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 8. beyit.

"Magrib ü maşrıkda ikisi anun⁵⁶
Biri damında dikildi Kâ'benin"⁵⁷

XI

Ser-te-ser süslendi dünyâ renk renk
İhtizâza geldi şevkından felek
"Hem hevâ üzre döşendi bir döşek
Adı Sündüs döşeyen anı melek"⁵⁸

X

6a Manzaramda âsumân oldu şikâf
Cümlesi eyler selâmlar ittihâf

"İndiler gökden melekler sâf sâf⁵⁹
Kâ'be gibi kıldılar evüm tavâf"⁶⁰

XI

Bu 'alâmete idüp hayret hemân
Aradım Kendime birkaç yâr-i cân
"Yarı olup dîvâr çıkdı nâgehân
Geldi üç hurî⁶¹ bana oldu 'ıyân"⁶²

XII

Ey Âmine itme endişe diye
Her birisi itdi gönlüm tesliye
"Biri Meryem idi biri Âsiye"⁶³
Biri Havvâ idi ol hûb Nâsiye⁶⁴

⁵⁶ Kemikli'de "Biri meşrik biri mağribde anın"

⁵⁷ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 194. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 9. beyit.

⁵⁸ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 192. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 12. beyit.

⁵⁹ Timurtaş'ta "İndi göklerden melekler saff u saf"

⁶⁰ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 191. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 10. beyit.

⁶¹ Timurtaş'ta ve Kemikli'de "Üç bile hûri..."

⁶² Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 197. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 14. beyit.

⁶³ Timurtaş'ta "Biri Meryem Hâtun idi âşikâr// Birisi hürilerden bir nigâr"

⁶⁴ Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 16. beyit.

XIII

Hayli müddet hâl ü hatır sordılar
 Bir zaman mebhût ü hayrân turdılar
 "Çevre yanıma gelüp oturdılar
 Mustafâ'yı birbirine müjdeler"⁶⁵

XIV

.....

6b "Didiler oğlun gibi hiçbir oğul
 Yaradılalı cihân gelmiş değül"⁶⁶

XV

Ne sa'âdet ceddi İbrâhim Halîl
 Sındı anın hürmetine kavm-i fil
 "Bu senin oğlun gibi kadri cemîl
 Bir anaya virmemişdir ol Celîl"⁶⁷

XVI

Vasfını itmeme güç bulmak suhan
 Kendisi mahbûb Rabb-i zü'l-minen
 "Ulu devlet buldun ey dil-dâr sen"⁶⁸
 Toğısardur senden ol hulk-ı hasen"⁶⁹

XVII

Kâ'inâtın nâşir-i irfândır
 İki 'âlem içre cânlar cânıdır
 "Bu gelen 'ilm-i ledün sultândır

⁶⁵Timurtaş'ta "...muştular"; Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 198. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 18. beyit.

⁶⁶Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 200. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 19. beyit.

⁶⁷Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 201. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 20. beyit.

⁶⁸Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 202. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 21. beyit.

⁶⁹Timurtaş'ta "Toğısardur senden ol hulkı hasen"; Kemikli'de "Doğısardur senden ol hulk-ı hasen"

Bu gelen tevhid ü 'irfân kânıdır"⁷⁰

XVIII

.....
.....

"Bu gelen 'aşkına devr eyler felek
Yüzine müştâk-durur"⁷¹ ins ü melek"⁷²

XIX

7a Çünkü hatmül mürselindir Mustafâ
Sâhib-i din-i mübîndir Mustafâ
"Rahmeten-li'l-'âlemin'dir Mustafâ
Hem şefiu'l-müznibîndir Mustafâ"⁷³

XX

Beni sündüs üstüne berk itdiler
Hakk'a tevdî eyleyüp hep gittiler
"Vasfını bu resme tertîb itdiler
Ol mubârek nûra tergîb itdiler"⁷⁴

XXI

Nakline eyler şu sûretle devâm
Tâ seher vaktine irmişdi o şâm
"Âmine ider çü vakt oldu tamâm"⁷⁵
Kim vücûda gele ol hayrül-enâm"⁷⁶

XXII

Geldi ol bedrin tulû'ı sa'ati
Eyledi üç hûri arz-ı hizmeti

7b "Susadım gâyet harâretten katı"⁷⁷

⁷⁰ Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 203. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 22. beyit.

⁷¹ Timurtaş'ta ve Kemikli'de "müştâkdur"

⁷² Timurtaş'ta "Peygamber'in Velâdeti" başlıklı bölümde 204. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 23. beyit.

⁷³ Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 27. beyit.

⁷⁴ Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 28. beyit.

⁷⁵ Timurtaş'ta "Kaside-i Meliha" başlıklı bölümde 214. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 29. beyit.

⁷⁶ Timurtaş'ta "Âmine eydür çü vakt irdi tamâm// Kim vücûda gele ol Hak vehbeti"

⁷⁷ Timurtaş'ta "Kaside-i Meliha" başlıklı bölümde 215. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 30. beyit.

Sundılar bir câm tolusı şerbeti"⁷⁸

XXIII

.....

 "Kardan ak idi vü hem soğuk idi
 Lezzeti dahi şekerde yok idi"⁷⁹

XXIV

.....

 "İçdim anı oldu cismim nûra gark
 İdemezdim nûrdan kendimi fark"⁸⁰

XXV

İnşirâhım oldu müzdâd ol zamân
 Kalmadı çeşmânıma hiç bir nihân
 "Geldi bir akkuş kanıdıyla revân"⁸¹
 Arkamı sığadı kuvvetle hemân"⁸²

XXVI

.....

8a "Toğdı ol sa'atde ol Sultân-ı dîn"⁸³
 Nûra gark oldu semâvât ü zemîn"⁸⁴
Sallü 'aleyhi ve sellim teslîmâ
Hattâ tenâlü cenneten ve na'îmâ

Na't-ı Cenâb-ı Risâlet-penâhi

Mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün
(Müstefilün fe'ûlün müstefilün fe'ûlün)

⁷⁸ Timurtaş'ta: "Susadım su diledüm içmekliğe// Virdiler bir kıf ki tolu şerbeti".

⁷⁹ Timurtaş'ta "Kaside-i Meliha" başlıklı bölümde 216. Beyit: "Kardan ağ idi vü hem soğuk idi// Dahı şirindi şekerden lezzeti".

⁸⁰ Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 31. beyit.

⁸¹ Timurtaş'ta "Kaside-i Meliha" başlıklı bölümde 218. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 32. beyit.

⁸² Timurtaş'ta "Geldi bir akkuş kanıdıyla benüm//Arkamı sığadı kuvvetle katı".

⁸³ Timurtaş'ta "Kaside-i Meliha" başlıklı bölümde 219. beyit; Kemikli'de "Faslun fi Velâdeti Aleyhi Etemmü's-Salavât" başlıklı bölümde 33. beyit.

⁸⁴ Timurtaş'ta "Toğdı ol sâatde ol şâh-ı rüsül// Kim anunla buldı âlem izzeti" .

Bir dürr-i pâk-i hâmil olmuş idi Âmine
Dünyâ o dürre karşı bir müjde-i kemîne

Toğdı o nûr-ı Yezdân âfâk-i 'âlemîne
Gökler de secde itdi ol demde bu zemîne

Sallü 'alâ Muhammed sallü 'alâ Muhammed
Ey ana ümmet olmuş üftâde-gân-ı Ahmed

8b Âlem cehâlet içre pûyân iken ser-â-pâ
Ta'lik olundu beyte Lât (ü) Menât (ü) Uzzâ

Vaktâ ki Fahr-i 'âlem oldı şerâfet-efzâ
Bütler döküldi hâke diğەر bevâtıl-âsâ

Sallü 'alâ Muhammed Sallü 'alâ Muhammed
Ey ana ümmet olmuş üftâde-gân-ı Ahmed

Tebrîk içün melâ'ik mevlûd-i Mustafâ'yı
Hep indiler zemîne terk eyleyüp semâyı

"Memleketimizin en büyük şairlerinden Çizmecizâde merhûm ve mağfûr Vehbî Efendi'nin kendi el yazısı ve imzasıyla neşr edilmek üzere bana verip kütüphânemde saklamakta iken memleketimizin müftüsü sâbık Celâl Yıldırım'ın sa'y ü gayret ve himmetleriyle senelerdir harâp (ve) metrûk bir halde olan Yoncaaltı 'İlm dâiresini ihyâ ederek bir de 'umûmî kütüphane meydana getirmiştir. Şükranlarımızla iş bu Mevlid-i şerîfi ilerisi çok feyizli parlak olan Yoncaaltı 'İlm Dairesi Kütüphanesine takdîm ederim. 9 Receb-i şerîf 1386 Hicrî; 10 Teşrin-i evvel 1382 Rûmî; 24 Ekim 1966 Efrencî Afyon Mecidiye Mahallesi dördüncü sokak numara 9 hânede Mehmet Büyük Erkmen."

İmza- Mehmet Büyük Erkmen

Sonuç

Sağlam bir Türk edebiyatı tarihi yazabilmek için şehir edebiyatlarının, bunun için de o şehirde yetişmiş ediplerin hayatlarının ve eserlerinin ortaya çıkarılması gerekir. Bu hususta Afyonkarahisar edebiyatı üzerine yapılmış akademik seviyede çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalarda görüleceği gibi eserleriyle Afyonkarahisar edebiyatına katkı sağlayan ediplerin yetiştiği, Afyonkarahisar'da "şair ailesi" olarak da anılan bir

“Çizmecizadeler” ailesi vardır. Bu ailede, atadan toruna dört nesil şair olan, Klasik Türk edebiyatı, Türk Halk edebiyatı ve Yeni Türk edebiyatı alanında eserler veren edipler yetişmiş ve Türk edebiyatına kıymetli eserler kazandırılmıştır.

Afyonkarahisar edebiyatının renkli simalarından biri diyebileceğimiz “Çizmecizadeler” ailesine mensup olan Ahmed Vehbî, hem divan sahibi babası Ali Feyzî ve dedesi Osman Râşid gibi Klasik tarzda, hem de Cumhuriyet dönemi ediplerinden oğlu Osman Çizmeciler (Özkişi) gibi Halk edebiyatı ve Yeni Türk edebiyatı tarzında eserler vermiştir. Bu haliyle eskiden yeniye geçişte bir köprü olmuştur.

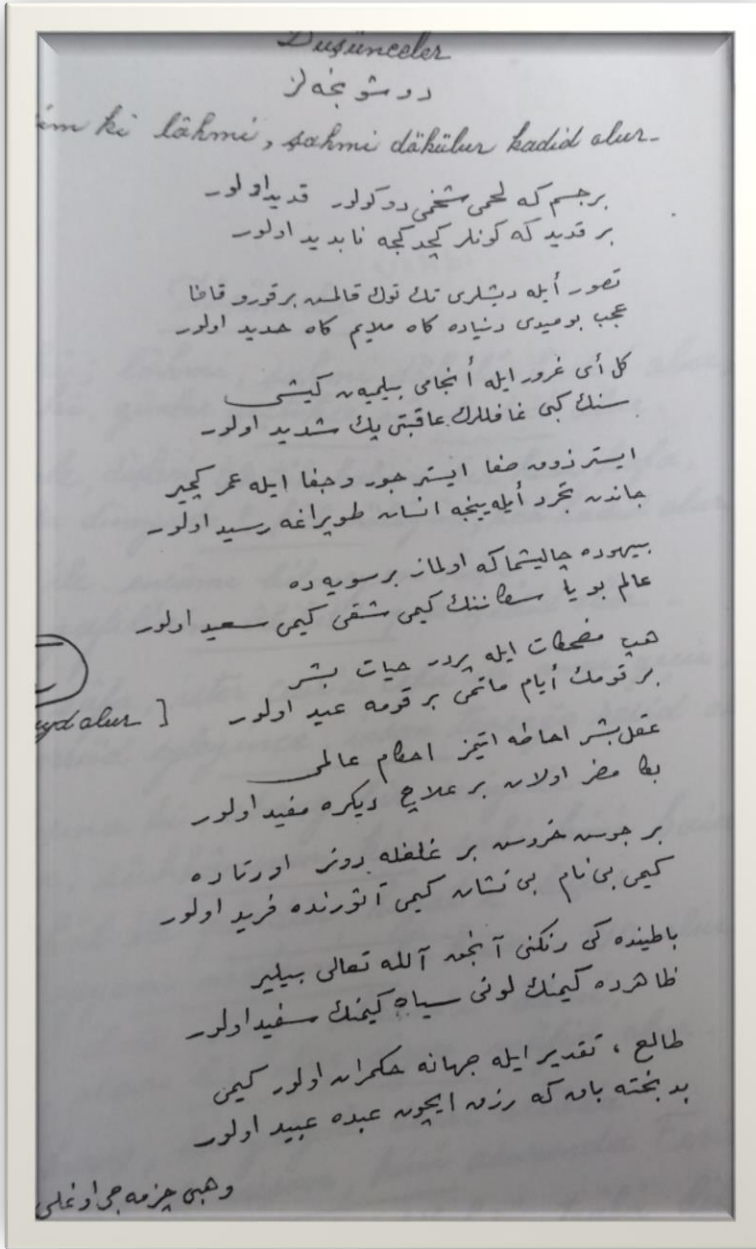
Ahmed Vehbî'nin eserlerinden biri olan “*Çizmecizâde Vehbî Efendinin Mevlid-i Şerifi Tesdisi*”, vezin, şekil, tür ve esere “besmele” ile başlanması itibari ile şairin “tarz-ı kadim” üzere başarısını gösteren bir belge gibidir. Ayrıca eser, Vehbî'nin dili ve üslubu, nazmın inceliklerine vukufunu, Hz. Peygamber efendimize olan bağlılığını ve aşkını anlamada ayrı bir önem arz etmektedir.

Kaynakça

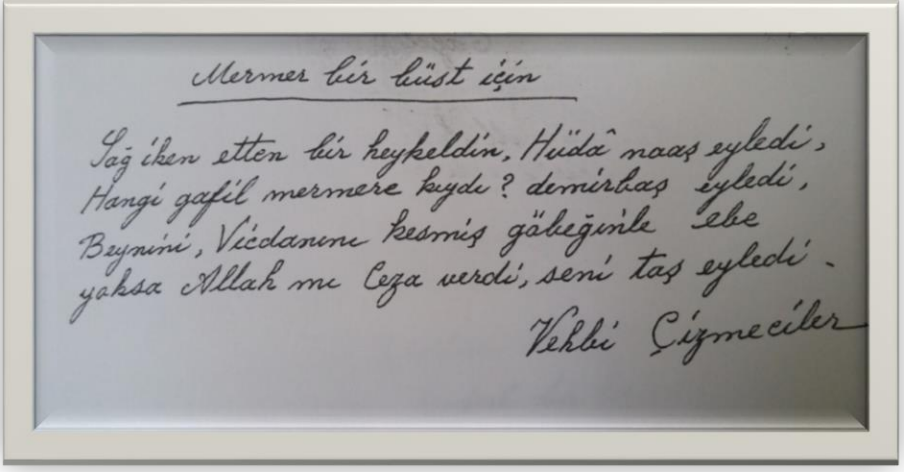
- Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1999). “Âkif Mevlidi Yahut Kadınlar Mevlidi”. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Dr. Himmet Biray Özel Sayısı*: 404-437.
- Akkoyun, Turan (1997). *Ömer Fevzi Atabek ve Afyon Vilayeti Târihçesi*. Afyon:
- Ateş, Ahmet (1954). *Vesiletü'n-Necât*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını.
- Bakı, Edip Ali (1942). *Afyon'da Bir Şair Ailesi*. Ankara:
- Balkan, Ayşe Turan (2001). “*Râşid Dîvânı (Edisyon Kritik ve Tasavvufî Unsurlar)*”, Afyon Kocatepe Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, TDE Anabilim Dalı Yayınlanmamış Y.L.Tezi, Afyonkarahisar:
- Behçetoğlu, M. Görktan (07.06.1983). “Benzetme ve Şair Vehbî”. *Türkeli Gazetesi*. Afyon:
- Behçetoğlu, M. Görktan (15.01.1938). “Şair ve Son Şiiri (Vehbî Çizmeciler)”. *Kocatepe Gazetesi*. Afyon:
- Canım, Rıdvan (2014). *Divan Edebiyatında Türler*. Ankara: Grafiker yayınları, 4. Baskı.
- Eroğlu, Süleyman (2010). “Edebî Bir Tür Olarak Mevlitler-Şekil Özelliklerine Dair Bazı Değerlendirmeler”. *U.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Yıl: 11 Sayı: 18.
- Gönçer, Süleyman (1991). *Afyon İli Târîhi*. C. 2. Afyon:
- İlgar, Yusuf (1997). “*Afyonkarahisarlı Çizmecizâde Ali Feyzî Hayatı, Edebi Kişiliği ve Türkçe Dîvânı*”. Afyon Kocatepe Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, TDE Anabilim Dalı Yayınlanmamış Y.L.Tezi, Afyonkarahisar:
- İpekten, Haluk (2002). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. 5. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İsen, Mustafa (2011). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. 6. Baskı. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kayaokay, İlyas (2019). “Enverî-i Erzincânî'nin İlginç Mevlûd-i Şerîfi”: Sünbül-i Gülzâr-ı Kelâm-ı Kadîm”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 22. İstanbul: 570-610.
- Kemikli, Bilal (Ed.) (2016). *Mevlid Külliyyatı-Süleyman Çelebi Vesiletü'n-Necât ve Tercümelere-I*. 2. Baskı. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kiraz, Seydi (2019). “Enverî-i Erzincânî ve Mevlûd-i Şerîfi”. *Cumhuriyet İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Haziran 23(1) 461-495.

- Mazioğlu, Hasibe (1974). “Türk Edebiyatında Mevlid Yazan Şâirler”. *Türkoloji Dergisi*. Ankara: C. VI, S.1, 31-62,
- Nasrattinoğlu, İ. Ünver (1981). *Afyonkarahisarlı Şair Çizmecioğlu Vehbî*. Ankara: Okiç, Tayyip (Aralık 1976). “Çeşitli Dillerde Mevlidler ve Süleyman Çelebi Mevlidinin Tercemeleri”. *Atatürk Ü. İslâmî İlimler Dergisi*. Erzurum: C. 1, S. 1, 17-78.
- Özkat, Mustafa (2015). “Pariste Yazılan Bir Mevlid: Misbâhü’s-Salâh”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 14*. İstanbul: 93-166.
- Özkat, Mustafa (2017). “Hazret-i Peygamber’e Aşkın Bir İfâdesi: Mevlidler”. *Karabatak Dergisi*. Sayı: 31 Mart-Nisan 108-113.
- (Özkişi), Osman Çizmeciler (Şubat 1971). “Babam Şair Vehbî”. *Türk Kültürü*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, S. 100, Yıl: IX.
- Sarı, Mehmet (2001a). “Afyonkarahisarlı Âlimler, Şâirler ve Yazarlar”. *Afyonkarahisar Kütüğü II*, hzl. Komisyon. Afyon: Afyon Kocatepe Ü. Yay., No: 35, 3-32.
- Sarı, Mehmet (2001b). “Çizmecizâde Vehbî Efendi’nin Mevlid-i Şerîfi Tesdîsi”. V. *Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Yayınları 434-449.
- Sarı, Mehmet (2007a). “Afyonkarahisarlı Dîvân Şâirleri”. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi-GEFAD- 2007 Özel Sayısı*. Ankara: 289-303.
- Sarı, Mehmet (2007b). “Kâzım Meçî’nin Karaçay Türkçesi Mevlidi’nin Nüshaları”. I. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı (9- 15 Nisan 2006)-Bildiriler-*. Ankara: C. IV, 1767-1781, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü.
- Sarı, Mehmet (2007c). *Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmaları*. Anıl Matbaa ve Ciltevi. Ankara: 139-153.
- Sarı, Mehmet (2003). *Afyonkarahisar Edebiyatı ve Kültürü Üzerine Makaleler*. AKÜ Yayınları. Ankara: 84-94.
- Sarı, Mehmet (2014). *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Kocatepe Akademi Yayınları. Afyonkarahisar: 281-295.
- Sarı, Mehmet (Mart 1999). “Şair Vehbî Çizmecizâde ve Afyon Yangın Destanı”. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (Afyon Kocatepe University Journal of Social Sciences Institute). Cilt/volume: 1, Sayı/number: 1, 251-271.
- Sarı, Mehmet (2018). “Şair ve Yazarların Yetişmesinde Etken Unsurlardan Mekân ve Mahaller: Afyonkarahisar Örneği”. 2. *Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi (7-8 Aralık 2018)*. Antalya: 3. Cilt-Vol: Türkoloji-Filoloji Turkolog-Philology, 375-406.

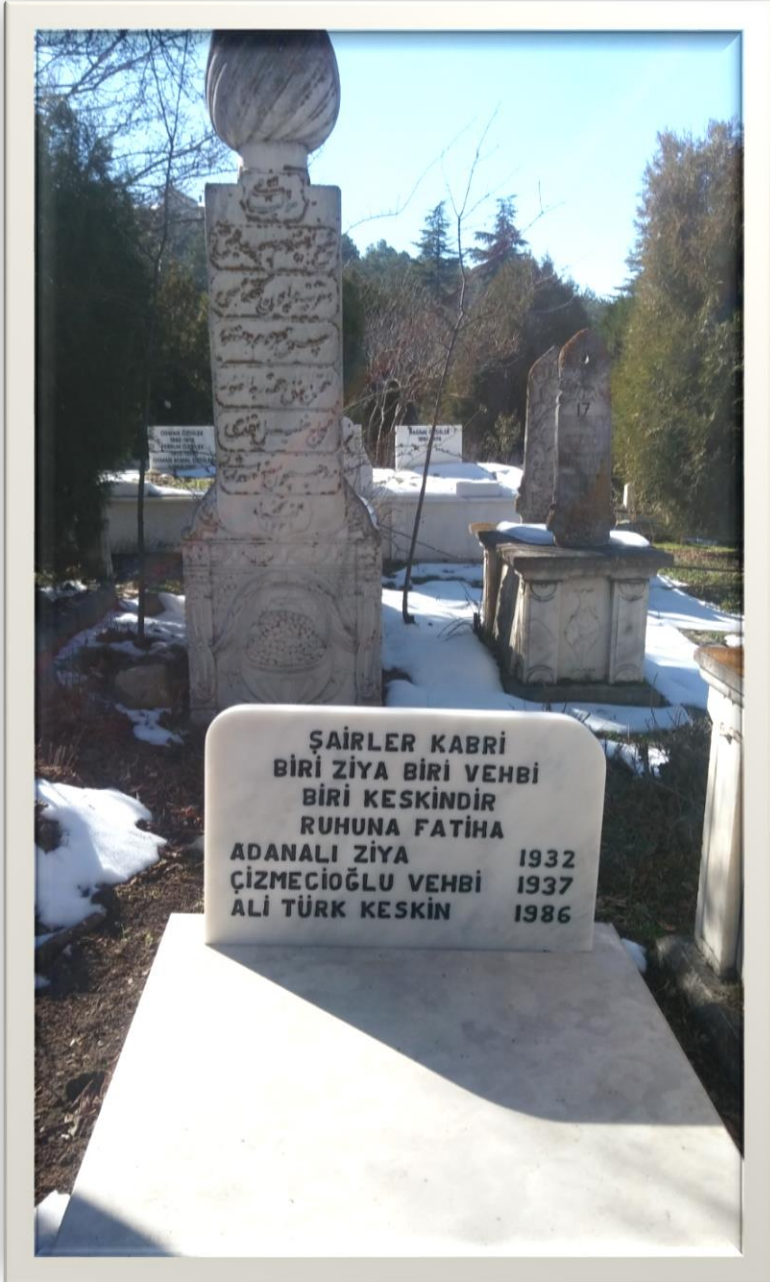
- Sarı, Mehmet (2013). “Taşralı Bir Şair Ailesi: Çizmecizâdeler”. *Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu (10-12 Mayıs 2012) Bildirileri*. Ordu: Ordu Üniversitesi Yay., 528-538.
- Sarı, Mehmet (2019). *Afyonkarahisar Edebiyatı*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü, Kültür Yayınları Yayın No: 61.
- Sarı, Mehmet & Balkan. Vedat (2009). *Kazim Meçi'nin Karaçay Türkçesi Mevlidi*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.
- Satoğlu, Abdullah (11 Mayıs 1982). “Şair Çizmecioğlu Vehbî”. *Türkeli Gazetesi*. Afyon:
- Şentürk, Ahmet Tufan (30.04.1982-02.05.1982). “Şair Çizmecioğlu Vehbî”. Afyon: *Türkeli Gazetesi*.
- Timurtaş, Faruk Kadri (1970). *Mevlid-Süleyman Çelebi*. Birinci Baskı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1000 Temel Eser-27.
- Vehbî. *Çizmecizâde Vehbî Efendi'nin Mevlîd-i Şerîfi Tesdîsi*. Afyonkarahisar Müftülüğü Kütüphanesi, Kayıt No: 346-1177 (1061).
- Yazıcıoğlu, H. Fikri (1969). *Afyon Evliyalari ve İlim Adamlari*. Afyonkarahisar:



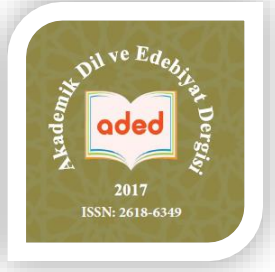
Fot. 2. Ahmed Vehbi'nin Arap harfli el yazısı örneği (M. S. arşivinden)



Fot. 3. Ahmed Vehbi'nin Latin harfli el yazısı örneği (M. S. arşivinden)



Fot. 4. Afyonkarahisar Asri Mezarlığı “Şairler Kabri” (M. S. arşivinden)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature
Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Özlem DEMİREL DÖNMEZ
Doç. Dr., Ünönü Üniversitesi /
Türkiye
ozlem.demirel@inonu.edu.tr

Fatma KOÇ
Dr., Araştırmacı
kocfatma2708@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-1965-2554>
<https://orcid.org/0000-0003-2736-5459>

Trabzon Akçaabat Ağzlarındaki Ses Değişimlerinin 1945 - 2006 Yıllarına Göre Mukayesesi

Comparison of Sound Changes In Trabzon Akçaabat Dialects According to the Years 1945 - 2006

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 22.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 08.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

DEMİREL DÖNMEZ, Ö. ve KOÇ, F. (2021) Trabzon Akçaabat Ağzlarındaki Ses Değişimlerinin 1945 - 2006 Yıllarına Göre Mukayesesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1001-1013. <https://doi.org/10.34083/akaded.941051>

DEMİREL DÖNMEZ, Ö. ve KOÇ, F. (2021) Comparison of Sound Changes In Trabzon Akçaabat Dialects According to the Years 1945 - 2006. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1001-1013. <https://doi.org/10.34083/akaded.941051>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Anadolu ağızları geçmişten günümüze geldikçe belirli değişimler gösterir. Zaman içerisindeki bu değişimleri gözlemleyebilmek için konuşulan dilin özelliklerini kayıt altına almak ve incelemek ağız çalışmalarında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Aynı bölgede veya yörede yaşayan ağız özellikleri zamanın etkisiyle farklılaşmıştır. Dolayısıyla bu farklılıkları bilimsel olarak ortaya koyabilmek için delillerle ispat edilmesi gerekmektedir. Çalışmada 1945 ve 2006 yılları arasında ağızlarda ne oranda bir değişim olduğu irdelenmeye çalışılmıştır. Bu eksende örneklem olarak Trabzon Akçaabat ağızları esas alınmıştır. Ağız bölgesinin karakteristik ses özellikleri içerisinde “b- > p-” ve “k-, k- > g-, ğ-” değişimleri ile “k” ve “t” ünsüzlerinin korunması ses hadiseleri ele alınmıştır. Metinler bu ses hadiselerine göre taranarak elde edilen kelimeler yıllara göre sınıflandırılmış ve kullanım oranları tespit edilmiştir.

Çalışma, 61 yıllık süreçte kitle iletişim araçlarının gelişmesine bağlı olarak dildeki değişimin hızlı ve standart dile doğru olacağı hipotezinden yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Ancak elde edilen verilere göre ses hadiselerinin türüne göre değişimin oranının ve yönünün değişebileceği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ağız, Akçaabat, Değişme, Ses Hadiseleri, Oran.

Abstract

Anatolian dialects show certain changes from the past to the present. In order to observe these changes over time recording and examining the features of the spoken language has an important place in dialect studies. The dialect features living in the same region or communities have changed with the effect of time. Therefore, in order to reveal these differences scientifically they must be proven with evidence. This study it has tried to examine the rate of change in dialects between 1945 and 2006. Trabzon Akçaabat dialects were taken as a sample in this axis. Among the characteristic phonetic features of the dialect region “b- > p-” and “k-, k- > g-, ğ-” changes and the preservation of the consonants “k-” and “t-” sound events are discussed.

The words obtained by scanning the texts according to these sounds events were classified according to years and their usage rates were determined. The study was carried out on the basis of the hypothesis that the change in the language will be fast and correct in the standard language due to the development of mass media in 61 years. However according to the data obtained it was seen that the rate and direction of change depending on the type of sound event may change.

Keywords: Dialect, Akçaabat, Changing, Sound Events, Rate.

Giriş

Yerleşim bölgelerine göre ölçünlü konuşma dilinden farklı olan, kendine özgü dil bilgisi özellikleri gösteren, dilin en özgür kolunu temsil eden doğal konuşma dili olan ağızlar zaman içerisinde değişirler. Artan iletişim imkânları, eğitim ve öğretimin yaygınlaşması gibi etmenler, ölçünlü dil ile ağızlar arasındaki etkileşimi artırıyorsa da ağızlar, özellikleri itibarıyla ölçünlü dile aykırı bir görünüm arz ederler (Coşar, 2015, s. 244).

Eski Anadolu Türkçesi temeline dayanan Anadolu ve Rumeli ağızları üzerinde tarihsel süreç içerisinde bu değişimin izleri takip edilebilir. Söz konusu değişim, yaşanan çağın özelliklerine bağlı olarak bazen yavaş bazense hızlıdır. Anadolu'ya çeşitli zamanlarda ve çeşitli vesilelerle gelen Oğuz dışı Türk unsurlarla, yabancı unsurların da bu ağızların oluşumunda önemli katkıları olmuştur (Karahana, 2014, s. 1). Göçler, felaketler, savaşlar, teknoloji, kitle iletişim araçlarının çoğalması gibi sosyal değişim unsurları ağızlardaki değişim üzerinde etkilidir. Anadolu topraklarına göç eden Oğuz boylarının farklı dil özellikleriyle konuşmaları ağızların oluşumunda güçlü bir etkiye sahiptir. Eski Anadolu Türkçesi döneminde günümüzdeki anlamda standart bir yazı dilinden bahsedilemeyeceği ve eserden esere az çok değişebilen imla ve dil hususiyetleri, bazı araştırmacıların ilgisini uyandırmış ve eserlerdeki müstensih hatası sayılamayacak olan bu birtakım farklılıkların ağız özellikleri olabileceği kanaatine varılmıştır (Ay, 2021, s. 291). Ağız çalışmalarında kaynak kişiden alınan ses kayıtları yazıya aktarılırken seslerin doğru tespit edilmesi çalışmanın değeri bakımından oldukça önem taşımaktadır. Sahadan türlü yöntemler yoluyla elde edilen malzemeler, hem ağızların dil özelliklerinin belirlenmesinde hem de ağızlardaki söz varlığının ağız ve yazı dili sözlüklerine kazandırılmasında başlıca rol oynar (Uysal, 2018, 140). Derlemede kaynak kişinin standart dili konuşmak için çaba göstermemesi yani kendi ağız özellikleriyle konuşması da yapılan çalışmanın orijinalliği üzerinde etkilidir. Ağız araştırmalarının en önemli verilerinden biri ağız bölgelerinin ses bilgisi özelliklerinin ortaya konmasıdır (Kaynak, 2020, s. 302).

Göçlerin Anadolu Ağızları üzerindeki tesiri Eski Anadolu Türkçesi döneminde yoğun olarak görülmektedir. Moğol istilasıyla birlikte birçok Kıpçak ve Doğu Türkçesi konuşan boyların Anadolu'ya yerleşmesi, Karadeniz başta olmak üzere bütün Anadolu'da bugün Kıpçak ve Doğu Türkçesi özelliklerine rastlayışımızın en büyük sebeplerinden biri olarak değerlendirilebilir (Erdem, 2006, s. 85).

Dildeki değişimler belli bir dönemle sınırlı olmayıp süreklidir. Bu durum sözlü dilde kendini daha fazla hissettirir. Bugün Türkiye Türkçesi ağızlarında, yazılı dilin ses, şekil, sözdizimi ve sözvarlığında yer almayan pek çok arkaik ve yeni yapıları görebiliriz (Yavuzarslan, 2008, s. 1954). Coğrafi açıdan birbirine çok yakın olan yerlerde dahi farklı dil özellikleri görülebilmektedir. Sadece iller, ilçeler arasında

değil; komşu köyler hatta aileler arasında bile farklı ağız özellikleri bulunabilmektedir (Tokat, 2014, 154). Bu nedenle ağız çalışmalarının mikro düzeyde yapılması araştırmaların niteliğini artıracaktır.

Dildeki değişimde en etkili faktörlerden biri de kitle iletişim araçlarıdır. 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve teknolojinin gelişmesi kültürler arası etkileşimin hızını artırmış, etkileşimin aracı olan dil de bundan nasibini almıştır. Dil, yaşamın her alanında varlığını gösteren, dilin etkide bulunma gücü yaşamın bütün alanlarına yayılır (Türk, 2020, s. 323). Kitle iletişim araçları içerisinde ulaşılabilir olması, görsel ve sözlü iletişime dayanması yönüyle etki gücü en yüksek olanı televizyondur.

Türkiye’de 1970’lerden başlayarak yaygınlaşan günümüzde ise popüler kültürün ana belirleyicisi olan televizyon, geleneksel toplumdaki sözlü kültürle uyum sağlayıp, çağdaş öykü anlatıcısı konumuna yerleşmesinden dolayı dilin gündelik kullanımında gelişmiş toplumlara göre daha etkili ve ana belirleyici durumundadır (Tombul, 2019, s. 485).

Televizyon programlarında -yanlış, abartılı, bozuk telaffuzlar azımsanmayacak bir düzeyde olsa da- genellikle standart konuşma dilinin kullanılması ağızların standart konuşma diline yakınlaşmasında etkili olmuştur. Böylelikle çok kısa sürede ağızlarda hızlı bir değişim yaşanmış hatta ağızların yok olma tehlikesinden söz edilmeye başlanmıştır. Tabi bu durumun oluşmasında toplumun eğitim düzeyinin artması da önemli bir rol oynamıştır.

Biz bu çalışmada Türkiye’de televizyonun ve kitle iletişim araçlarının henüz fazla yaygınlaşmadığı 1945 yılı ile söz konusu iletişim araçlarının yaygın olarak kullanıldığı 2006 yılına ait ağız metinlerini esas aldık. *Altmış iki yıllık* bir sürede Trabzon Akçaabat ağızlarında meydana gelen temel ses değişmelerini ele alarak zaman içerisinde ağızlarda ne oranda bir farklılaşma yaşandığını sayısal verilerle göstermeye çalıştık.

Araştırma Yöntemi

Çalışmada tarama, sınıflandırma ve mukayese yöntemlerinden faydalanılmıştır. Çalışmanın ana malzemesini Trabzon Akçaabat ağızlarına ait metinler¹ oluşturmaktadır. Bu metinler ön seste meydana gelen ses değişmelerine göre tarandıktan sonra elde edilen kelimeler dört temel ses değişmesi esas alınarak sınıflandırılmış ve yıllara nazaran mukayese edilmiştir. Çalışmanın sonunda ulaşılan sayısal veriler yorumlanarak altmış iki yıllık sürede ağızlarda meydana gelen değişimin boyutu gösterilmeye çalışılmıştır.

¹ Ahmet Caferoğlu, Kuzeydoğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar, TDK Yayınları, Ankara 2. Baskı 1994; Necati Demir, Trabzon ve Yöresi Ağızları, Gazi Kitabevi Ankara 2006 eserlerinde yer alan metinler esas alınmıştır.

1. “b- > p-” Değişmesi

Trabzon ili 2. ağız yöresine mahsus bir özellik olup k-, t- ünsüzlerini koruyan yörelerde tespit edilmiş olması Eski Türkçenin bir özelliği olduğunu göstermektedir (Demir, 2006, s. 230).

Bu ses değişimine Eski Anadolu Türkçesi döneminde de rastlamaktayız. Bazı sözlerin başındaki b-’ler bugün olduğu gibi p-’ye dönüşmeden kendini korumuştur (Korkmaz, 2013, s. 93). Kelime başı “b- > p-” değişmesi bağlamında “p” sesi, 1945 yılına ait metinlerde 48 kelimedede, 2006 yılına ait metinlerde ise 28 kelimedede tespit edilmiş olup ortak kelime sayısı 15’tir. Bu rakamlar, “b- > p-” değişmesinin yıllar içerisinde önemli bir oranda azaldığını açıkça göstermektedir.

Tablo I: “b- > p-” Değişmesi

1945	1945-2006	2006
paşına	paş	paşımıza
pelinde	pel	pel
púrîya	pura	puranın
penum	pen	penim
peyisin		peşuk
pülbüdur		pilmiiyi
pudaglar		pi
pilmiiyi misin	pil-	pundan
pinasi		pir
pelasini		payram
pi	pi	pellëyruk
purda	pura	payırcuvazım
pir	pir	pirağırısın
pâleri		paşğıda
poyle		peşinci
pänzetmeye		PELLI
poba		pükdj
pırağ	pırağ-	pağamâyırım
pudu		piber
punun		piçulduğdan
paraber		pâlâyruk
picağum		peñçede
piripirini		pekliyecek
pağdi	pağ-	piraz
pe		pulma
puyanki		pubam
pöyüg		püdü

	pā		
	pekledi	pekle-	
	piraz	piraz	
	pulamāyrim	pul-	
	payildi		
	pubasından	puba	
	pāni		
	poya		
	paşga		
	pana		
	peş		
	paşladılar		
	pittugdan		
	pirer		
	poynini		
	pütün	pütün	
	pulut		
	pizi		
	poğazina		
	poncuqli		

2. “k-, k̄- > g-” Değişmesi

Türkçede genellikle kök hecesinde ince sıradan aslî uzun ünlü bulunan kelimelerin başındaki “k-” ünsüzü, uzunluğun etkisiyle tonlularak “g-” ye dönüşür (Başdaş, 2007, s. 96).

Kuzeydoğu grubu ağızları içerisinde yoğun olarak Artvin ili ağızlarında görülen “k- > g-, ğ-” tonlulaşması, Rize ve Trabzon ağızlarında yazı diline yakın şekilde görülmekte olup daha çok “k-” ünsüzü korunmaktadır (Karahana, 1996, s. 101-102).

Trabzon ili ağızları I. Ağız yöresinde -Beşikdüzü ve Şalpazarı- Orta Karadeniz Bölgesi Çepni ağızlarının bir uzantısı olarak “k- > g-” değişmesi, II. Ağız yöresinde ise -Akçaabat’ın içerisinde olduğu- “k̄ - > ğ-” değişmesi yaygın bir şekilde görülmektedir (Demir, 2006, s. 235).

Metinlerden tespit edilen “k-, k̄ - > ğ-” > g-, ğ-” değişmesi, 1945’te 20, 2006’da 84, ortak 8 sözcük şeklindedir. Kelime başı “k-, k̄ > g-, ğ-” değişmesinin 2006 yılında daha fazla görüldüğü gözlemlenmiştir.

Bu durum “k-, k̄ - > ğ-” > g-, ğ-” değişmesinin devam etmekte olan bir ses hadisesi olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Belirgin olan bir diğer nokta ise 1945 yılına ait metinlerde “k- > g-” değişiminin 2006 yılına ait metinlerde ise “k- > ğ-” değişiminin daha fazla görülmesidir.

Tablo II: “k-, k- > g-” Değişmesi

(1945)	1945-2006	(2006)
ğalur	ğal-	ğalmadi
ğardaş	ğardaş	ğardaşım
gaya	gaya	ğaya
gurban	ğurban	ğurban
gogarinayi		ğadin
gi		ğaytan
gede		ğabağ
gat		ğayana
gadar	ğada	ğada
gariya		ğaç
gurdi		ğaş
goydi	ğoy-	ğoyarım
gonuşmaduğunu		ğaynanāyî
gaç		ğızğın
gurdulamadı		ğabak
guruş		ğarışiyi
gizi		ğómcuuz
gızların	ğız	ğız
gortduğu		ğılçıkarını
gacarağ	ğaç-	ğaçāyî
		ğomşinindir
		ğarardi
		ğalın
		ğoful
		ğaşdi
		ğocadım
		ğullanjyler
		ğavğa
		ğadara
		ğurandan
		ğoçıyō
		ğulanmā
		ğaplanmış
		ğurs
		ğovaladiler
		ğurtarduğlarını
		ğodum

			ğoKar
			ğuruş
			gilo
			ğolay
			ğarşıda
			ğudula
			ğulā
			ğayması
			ğocaman
			ğuru
			ğurur
			ğaşuqlan
			ğurūycağ
			ğara denize
			ğöyü
			ğişi
			ğoca ğarıyız
			ğollarımda
			ğılmaa
			ğırāyi
			ğaş
			ğanalıma
			ğabuğ
			ğulağlarım
			ğuş
			ğazıdım
			ğemenÇeler
			ğızarır
			ğaynar
			ğatar
			ğabizi
			ğaba
			ğızıl
			ğarşiki
			ğarnıma
			ğazağli
			ğafasini
			ğapisına
			ğışın
			ğobadırız
			ğendi
			ğazan

			ğazanırdı
			ğavurursun
			ğıyma
			ğocamin
			ğıyamet

2.“k-” Ünsüzünün Korunması

Trabzon ili II. Ağız yöresinin en sık rastlanan hususiyetlerinden biri ön seste Eski Türkçenin tonsuz k- ünsüzünü korumasıdır (Demir, 2006, s. 234).

Kelime başında korunan “k-” ünsüzünün 1945’te 29, 2006’da 24, ortak 10 kelimedede kullanılmış olduğu görülmektedir. Buna göre “k-” ünsüzünün ön seste korunması özelliğinin *61 yıllık* süreçte büyük oranda devam ettiği, “k- > g-” değişmesinin ön seste yavaş seyrettiği söylenebilir.

Tablo III: “k-” Ünsüzünün Korunması

1945	1945-2006	2006
kelir	kel-	kel
keri		kördük
keydim		çorüyü
kirdim	kir-	kirmeden
küzellerin		keberen
kölli		keresun
kezmem		çavurlar
kene		kenelde
kit	kit-	kidersin
kedeydin		kübreyi
kedır	kedır-	kedirir
keşdi		kecim
kösder		kerisi
közini	köz	köze
könderdi		çariler
kün		kimüydi
keçenleri	keç-	keçen
kibi		kördümü
köresledim		kecesi
komleğumi		ketiriruk
körti	kör-	kelini
kölge		kelenekler

	kece	kece	keşler
	ķaridēyne		
	ketirēyidi	ketir-	
	körüşmeye		
	keçuralum		
	keline	kelin	
	külgen		

3.“t-” Ünsüzünün Korunması

Kelime başı “t-” ünsüzünün korunması “t- > d-” değişmesine dirençli arkaik bir özellik olarak değerlendirilebilir. Bugün Oğuz Türkçesinde kelime başında görülen k- > g- ve t- > d- değişmelerinin ilk hecedeki uzun ünlünün kısalması sonrasında ilk hecedeki ton gücüne bağlı olarak gerçekteştiği görülmektedir. İlk hecedeki asli uzunluklar kısalırken uzun ünlünün ton gücü ilk sese kaymıştır. Böylece kelime başındaki tonsuz ünsüz tonlulaşmıştır (Hunutlu, 2018, s. 172). Bu durum mantiken ağızlarda “t” ve “k” ünsüzlerinin korunduğu kelimelerde uzun ünlülerin kısalması gerektiği sonucuna bizi götürmektedir.

Eski Anadolu Türkçesi Döneminde Eski Türkçedeki kelime başı /t/ ünsüzünün korunması veya /d/’ye dönüşmesi karışıklık arz edip yüzyıldan yüzyıla ve eserden esere farklılıklar göstermektedir. Genellikle ince sıralı kelimelerin başındaki “t-” ünsüzü “d-” ye dönüşürken kalın sıralı kelimelerdeki “t-” ünsüzü korunmaktadır (Özkan, 2013, s. 107).

Tabloda yer alan “t-” ünsüzünün korunduğu kelimelere baktığımızda ise ince sıralı kelimelerin sayısının daha fazla olduğu görülmektedir.

Ön seste “t-” ünsüzünün, 1945’te 36, 2006’da 27, ortak 6 sözcükte kullanıldığı tespit edilmiştir. Ön seste “t-” ünsüzünün korunmasının yıllara göre çok büyük farklılık göstermediği anlaşılmaktadır.

IV. Tablo: “t-” Ünsüzünün Korunması

	1945	1945-2006	2006
	toni		toğurdi
	tāęıdan		toğunüyü
	tört		tigiylar
	teresine	tere	tere
	turmāyi	tur-	turduğdan
	tudağların		tevet
	tüğum		temirci

	toli		tögëyrük
	tibinde		tamladırsun
	tutlari		toldurursun
	terin		tarıca
	tuman		töküldi
	tedin	te-	tedin
	teli		tüşdüm
	taha		toğdora
	tëyilim		temet
	tışeri		terdiler
	tün		turumumuz
	tuşiniy	tuşin-	tüşinjuryum
	tigana		tağad
	toğru		tikjyrim
	toğdum		tomatis
	tolaşiy		töversin
	tağa		toğurler
	tibinde		tertlerim
	tüğun		tizlerim
	tilin		tolaşiy
	töndi		
	terhal		
	tillerim		
	teyin		
	tövada		
	tertli	tert	
	teliganlıdi		
	tizlerine	tiz	
	tüzi		

Tablo V: Kelime Sayılarının Yıllara Göre Oranı

Karakteristik Ses Olayları	1945	2006	ORTAK SÖZCÜKLER
b- > p-	47: %34.78	27: %19.98	14
k-, k- > g-	20: %20.8	84: %87.36	8
"k-" ünsüzünün korunması	32: %17.6	23: %12.65	10
"t-" ünsüzünün korunması	37: %23.68	27: %17.28	6

Sonuç

1. İncelemiş olduğumuz ağız metinlerine dayanarak, kitle iletişim araçlarının etkisine bağlı olarak çok hızlı değişen dilin en doğal kısmını temsil eden ağızlardaki ses değişiminin 61 yıllık süreçte ses olaylarının türüne göre % 47 ile %5 arasında bir farklılık arz ettiği görülmektedir.

2. “k-” ve “t-” ünsüzlerinin korunmasının 61 yıl içerisinde %5-6 oranında değişmeye uğramış olması korunan ünsüzlerin değişmeye karşı dirençli olduğunu ve “t- > d-, k- > g-” değişiminin yavaş seyrettiğini düşündürmektedir.

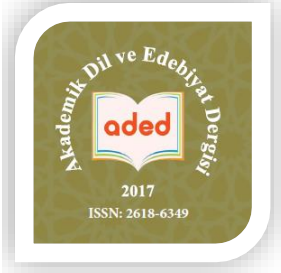
3. “b- > p-” değişimindeki oran %20 olup değişimin -diğer değişimlere kıyasla- orta hızda gerçekleştiğini göstermektedir.

4. Değişimin en hızlı ve şaşırtıcı olduğu ses hadisesi “k-, k- > g-” değişimi olup diğer üç ses olayına göre değişim ters yönde ve %67 oranındadır. Bu durum “k-, k- > g-” değişiminin devam eden bir ses hadisesi olduğu şeklinde yorumlanmıştır.

5. Çalışmada yıllara göre ele alınan ses hadiselerinde kitle iletişim araçlarının özellikle televizyonun gücüne bağlı olarak beklenen sonuç standart dile hızlı bir yaklaşma şeklindeydi. Ancak bu durum “b- > p-” değişiminde görülürken “k-” ve “t-” seslerinin korunmasında standart dile doğru yavaş, “k-, k- > g-” değişiminde ise ters yöne doğru hızlı bir değişim şeklinde görülmüştür. Bu durum aynı şartlarda dildeki değişim oranının ses hadisesinin türüne göre ciddi farklılıklar gösterebileceğini ortaya koymuştur.

Kaynaklar

- Akyıldız Ay, D. (2021). XIV. Yüzyıl orta Anadolu Türkçesi ve günümüz orta Anadolu ağzları arasında fiillerin çekiminde görülen biçimbirimsel değişim ve alt biçimbirimsel gelişimler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (1), 288-319.
- Başdaş, C. (2006). Türkiye Türkçesinde asli uzunluk belirtileri, *Belleten*, 52 (2), 19-30.
- Caferoğlu, A. (1994). *Kuzeydoğu illerimiz ağzlarından toplamalar*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Coşar, A. (2015). Bir kimlik işaretleyicisi olarak dil ve Trabzon ağzlarında arkaik hususiyetler. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 1 (1), 241-253.
- Demir, N. (2006). *Trabzon ve yöresi ağzları*. Gazi Kitabevi.
- Erdem, M. D. (2006). Anadolu Türkçesi metinleri ve bu metinlerin diline kaynaklık eden ağzlar. *İlmi Araştırmalar Dergisi*, 22, 83-110.
- Hunutlu, Ü. (2018). Türkçede K- > G- Ve T- > D- tonlulaşması üzerine düşünceler. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 0 (63), 161-186.
- Karahan, L. (1996). *Anadolu ağzlarının sınıflandırılması*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karahan, L. (2014). *Anadolu ağzlarının sınıflandırılması*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kaynak, M. (2020). *Türkiye Türkçesi ağzları üzerine*. Kafdağı, 5 (2), 292-309.
- Korkmaz, Z. (2013). *Türkiye Türkçesinin temeli Oğuz Türkçesinin gelişimi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özkan, M. (2013). *Türk dilinin gelişme alanları ve eski Anadolu Türkçesi*. Filiz Kitabevi.
- Paşa Y. (2008). Türk dilinde kişi eklerinin tarihsel gelişimi ve değişimi, *Icanas*, 38, 1953-1966.
- Tokat, F. (2014). Çavdır ağzından derleme sözlüğüne katkılar. *Uluslar arası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3 (1), 153-166.
- Tombul, I. (2019). Dil değişimi ve televizyon sunucularının dil kullanımı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7 (1), 483-507.
- Türk, O. (2020). Kültürel miras olarak hayvanların atasözlerimize kattıkları anlam üzerine bir değerlendirme. *Karadeniz Uluslar arası Bilimsel Dergi*, 11 (44), 320-334.
- Uysal, İ. N. (2018). Himmetli (Niğde-Merkez) köyü ağzından derleme sözlüğüne katkılar. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 74, 139-156.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Dinçer APAYDIN

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı
Bayram Veli Üniversitesi / Türkiye
dincer.apaydin@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-8045-0786>

Sabri Esat'ın Şiirinin Atar ve Toplardamarları

Arteries and Veins of Sabri Esat's Poetry

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 29.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 14.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

APAYDIN, D. (2021). Sabri Esat'ın Şiirinin Atar ve Toplardamarları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1014-1029. <https://doi.org/10.34083/akaded.959152>

APAYDIN, D. (2021). Arteries and Veins of Sabri Esat's Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1014-1029. <https://doi.org/10.34083/akaded.959152>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Edebiyat ve tıp arasındaki ilişki çoğunlukla edebî metinlerde fizyolojik rahatsızlıkların ne derece yer bulduğu ve nasıl işlendiği üzerinden kurulur. Bununla birlikte mesleği hekimlik olan yazar ve şairlerin eserleri de zaman zaman tıbbî dikkatlerini ne amaçla ve hangi ölçüde yansıttıkları açısından ele alınmaktadır. Yedi Meşalecilerin önde gelen isimlerinden Sabri Esat [Siyavuşgil]'in kısa soluklu şairliğinden sonra psikoloji alanında ilerlediği hatta İstanbul Üniversitesi'nde profesör unvanıyla ders verdiği bilinmektedir. Psikoloji her ne kadar doğrudan doğruya tıbbın bir parçası sayılmasa da onunla en sıkı ilişki içinde olan kültür bilimlerindenidir. Yedi Meşalecilerin görüşlerini yansıtmakla beraber kendine has bir imaj dünyası da kuran Sabri Esat'ın, şiirlerine yön veren temel unsurlardan birinin psikolojik izlenimler olduğu ve bu izlenimlerin zaman zaman tıbbî terimler ve durumlarla ifade edildiği düşünülmektedir. Bu çalışmada, şiir yazmayı bıraktıktan sonra çeşitli kültürel meseleler üzerine yazmaya devam eden Sabri Esat'ın ilgili şiirleri, yazarın *Yedi Meşale*, *Odalar ve Sofalar* kitaplarından ve *Meşale* başta olmak üzere faaliyeti dönemindeki bazı süreli yayınlardan hareketle incelenecek; psikolojiyle olan ilişkisinden kaynaklandığı düşünülen dikkatlerle metinlerinde yer alan birtakım tıbbî terim, kavram ve durumların edebî metni kurmadaki işlev ve çağrışım değerleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sabri Esat Siyavuşgil, Yedi Meşale, *Meşale*, psikoloji, edebiyat ve tıp.

Abstract

*The relationship between literature and medicine is mainly based on the extent to which physiological disorders take place in literary texts and how they are handled. In addition, the works of writers and poets whose profession is medicine can also be discussed in terms of how much they reflect their medical attention from time to time. It is known that Sabri Esat [Siyavuşgil], one of the leading names of the Yedi Meşaleciler, advanced in the field of psychology after his short-term poetry and even gave lectures as a psychology professor at Istanbul University. Although psychology is not directly a part of medicine, it can be considered as one of the cultural sciences that is most closely related to it. It is thought that one of the basic elements that directs the poems of Sabri Esat, who has created a unique image world while reflecting the views of the Yedi Meşaleciler, is psychological impressions and these impressions are sometimes expressed in medical terms and situations. In this study, Sabri Esat, who continued to write on various cultural issues after he stopped writing poetry, will be examined based on the author's books *Yedi Meşale*, *Odalar ve Sofalar* and some periodicals like *Meşale* during his activity period; with the attention that is thought to come from psychology, the function and connotation values of some medical terms, concepts and situations in the literary text constructing the will be emphasized.*

Keywords: Sabri Esat Siyavuşgil, Yedi Meşale, *Meşale*, psychology, literature and medicine.

Giriş

Yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde poetik bir tutumla ortaya çıkan *Yedi Meşale*'nin şairlerinden Sabri Esat [Siyavuşgil], sınırlı sayıda şiir yazmış ve şairlik iddiasını uzun yıllar sürdürmemiştir. Kısa ömürlü *Yedi Meşale* toplanmasının bu durumda etkili olabileceği düşünülse de yazarın diğer bazı türlerde -özellikle de kültürel ve öğretici nitelikli yazılarda- kalem oynatmaya devam etmesi, daha doğru bir ifadeyle gazeteciliğe doğru yönelmesi¹, kişisel bir tercihin varlığını da sezdirir. *Yedi Meşale* kitabının getirdiği hareketi takip eden *Meşale* dergisi de uzun sürmeyince, Ziya Osman haricindeki *Yedi Meşaleciler*in giderek şiir türünden uzaklaştığı ve kültür hayatının farklı sahalarında varlıklarını sürdürdüğü görülebilir.

Yedi Meşale çıkışı uzun soluklu olmasa da yaygın bir etki alanı oluşturmuştur. Hareketin kısa süre içinde başka şairler tarafından taklit edilmesi buna bir örnektir². Oluşturduğu etki alanının belirgin özelliği poetik mahiyetli bir mukaddime ile çıkması olan *Yedi Meşale*, esasında beyan ettiği görüşlere kesin bir kararlılıkla bağlı kalamamış, sade dille sürdürülen bir saf şiir anlayışını devam ettirerek dönemin kanonuna farklı bir yönden bağlanmış sayılabilir. Hareketin etki alanının geniş olmasına karşın, sürekliliğinin kısa olması bu bağlamda açıklanmıştır:

“Dergi, ‘Yedi Meşaleciler’in edebiyat dünyasında gördüğü ilgiden doğmuş ve hız almıştır. Sekiz sayı boyunca, her ne kadar ağırlıklı olarak onların ürünleri görülse de, ‘Beş Hececilerin’ güncellendiği gibi bir izlenim doğuran *Meşale*, ‘Yedi Meşaleciler’i ve onların söylemini eskitmiş; bu söylem üzerinden söz alan başka şair ve yazarların itirazlarını da durdurmuştur” (Doğan, 2008, s. 29).

Yedi Meşale'nin önde gelen şairlerinden Sabri Esat'ın mizacını, hakkında yazılanlardan izlemek büyük ölçüde mümkündür. Cumhuriyet döneminin önemli aydınlarından olan Siyavuşgil, öğrencisi tarafından kaleme alınan bir anı yazısında şu özellikleriyle betimlenmiştir:

“Sabri Esat Siyavuşgil, his ve düşünce âlemini, bir nehrin iki kola ayrılışı gibi, şiir ve nesir diliyle, edebiyat ve ilme geçirmesini bildi. Bu şahsiyetin iç dramının ilk aşaması, burada başlar; gerçi insan, her insan, aslında yalnızdır, fakat Siyavuşgil, bu

¹ Sabri Esat'ı Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu kuşağı içinde değerlendirirken onun gazete yazılarını dönemin aktüel problemleri etrafında, gazetecilik perspektifinden inceleyen bir çalışma için bkz. ÇALMAZ, Fatih (2013). *Cumhuriyet'in Kurucular Kuşağından Bir Aydın: Sabri Esat Siyavuşgil*, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

² Çoğunlukla, İzmir Türk Ocağı'nın yayını olan *Fikirler* dergisinde faaliyetlerini sürdüren Rifat Ahmet, H. Süruri, Süleyman Sıddık, Celâl Enver, Mahmut Nedim, Osman Uluğ ve Eşref Sabit adlı edebiyatçıların 1931'de İzmir İtimat Matbaası tarafından yayımlanan *Yediveren* adlı ortak şiir kitapları hem biçim hem de içerik bakımından *Yedi Meş'ale*'nin açık bir taklididir. Öyle ki *Yedi Meş'ale*'de mensur şiir ile öykü türü arasında salınan metinlerin yazarı Kenan Hulusi'nin işlevini, Osman Uluğ ve Eşref Sabit de *Yediveren*'de üstlenmiştir.

yalnızlığın, kat kat şuuruna varmış olanlardandır, insanları çok sevmesine rağmen, çok yalnızdı; konuştuğu zaman, derslerinde olsun, yazılarında olsun, sohbetlerinde olsun, son derece güzel konuşurdu, fakat iç âlemine nüfuz etmek, kolay değildi. Bir gün Louis Lavelle'den bahsederken iç âlemin *distance intérieure*'ünü ne derin bir incelikle dile getirmişti! [...] Şiir kitabına, muhakkak ki birkaçını daha ekleyebilirdi, fakat ince, titiz zevki, kritik zihniyeti, öyle sanıyorum ki, hep daha mükemmeli istediği için, daha fazla şiir yazmadı..." (Evrin, 1968, s. 7).

Şiirde ısrarcı olmayışını mükemmeliyetçi anlayışına bağlayan Evrim, aynı zamanda Sabri Esat'ın yalnızlığından söz açarak onun iç dünyası hakkında da ipuçları sunar. Buradan hareketle şairin yaşam ve duyuş tarzında vurgulanan hassasiyet unsuru, uzmanlık için psikoloji alanını tercih etmesiyle de ilişkilendirilebilir. Sabri Esat'ın şiir üzerine düşünen bir şair olduğunu göstermesi bakımından, sözü edilen mükemmeliyetçi tavrın ilk belirtisi, *Yedi Meşale*'nin ilk şiirinde kendisini göstermiş gibidir. Daha önce, poetik tutumlarına kimi zaman sadık kalamadıkları ifade edilen grubun "Mukaddime"de belirttikleri

"Yazılarımızı tetkik ediniz; kendi dar hususiyetlerimize, aşkımıza, sevinç ve kederimize ne kadar az yer verilmiş olduğunu göreceksiniz. Hem artık bugünkü nesil hislerin aynen terennümünden zevk almıyor. Mesela ıstırapı niçin bir kahkaha şeklinde anlatmayalım. Bazen öyle tebensümler vardır ki en derin hıçkırıklardan fazla elem ifade ederler" (Siyavuşgil vd., 1928, s. 3) ibaresinin adeta bir şiir hâlinde yansıması olarak sayılabilecek "Kukla Oyunu", diğer bir deyişle *Yedi Meşale* kitabının açılış şiiri, Sabri Esat'a aittir:

KUKLA OYUNU

Kuklacı-Genç

-Efendiler başlıyor; başlıyor efendiler!

Sahnemize bakarak hayatı beğendiler

Saltanatı önünde bugün baş eğdiklerin.

Sen de seyret; senin de dağılsın bu kederin.

Halk ızdırabı şeytan görmüş gibi taşıyor.

Başlıyor efendiler; efendiler başlıyor.

Neden hıçkırıyorsun? Tükendi mi kahkahan?

Bir parça neş'eyi sev; bir parça hayata kan!

Gam çekenler güldükçe elem de yavaşlıyor [...]

"Kukla Oyunu" adlı şiir, Sabri Esat'ın halk edebiyatı türlerine göndermesi olan bir metindir.³ Sahneyi, toplum hayatının bir yansıması gibi gösteren ve kuklayıcıya da

³ Yazarın halk edebiyatı sahası içinde değerlendirilebilecek *İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul* (1938), *Folklor ve Millî Hayat* (1943), *Türk Halk Şiirinde Tabiat* (1943) gibi çalışmaları

izleyicileri eğlendirmek görevi yükleyerek *ağlanacak hâle gülmek* teması etrafında kurulan metinde vurgu, ilginç bir şekilde, işaret edilen bu eleştirel tavrın üzerine toplanmamıştır. Metnin neredeyse tamamına yayılan keder / neşe karşıtlığı, ses ve söyleyiş bakımından öne çıkarılmış mısralarla okuyucuya hatırlatılmaktadır. Şiirin öznesi, neşeden yanadır. Özellikle “Gam çekenler güldükçe elem de yavaşlıyor” dizesinde somutlaştırılan duygu hâli, bugün hemen herkesin üzerinde uzlaşabileceği, kederli bir ruh hâlinin insan psikolojisi üzerine olumsuz etkiler bırakabileceği gerçeğini işaret etmektedir. Bu durum, tam da *Yedi Meşale*’nin Mukaddimesindeki, “Bazen öyle tebensümler vardır ki en derin hıçkırıklardan fazla elem ifade ederler” cümlesini hatırlatmaktadır. Amaç kederi ortadan kaldırmak / yok saymak değildir. Yalnızca onu hafifletmenin, ifade edebilmenin yolu gülme eylemine bağlanmıştır. İnsan psikolojisinin fizyolojisiyle olan ilişkisi gözetilerek okunduğunda, mensup olduğu grubun poetik tutumunu gerçekçi bir önermeyle işaret eden şair, ironik bir söylemi gözetmektedir. Şiirin son iki birimi şu dizelerden oluşur:

-Çek ipleri kuklacı, çek ipleri kuklacı!
Ne dertlerimi dinle, ne gözyaşıma acı...
Bu bezgin hayatımın bence yok hiç değeri!

Sen çek ipleri durma, güldür efendileri...
Kuklanın taklasına gülen bu efendiler,
Kukla sahnesindeki hayatı beğendiler! (Sabri Esat vd., 1928, s. 7-8)

Söylemdeki ironinin iki yönü bu son iki birimde belirir. Birincisi, şiiri söyleyen kişi konumundaki şair-özne, gülmenin gam ve kederi azalttığını düşünmesine rağmen, kendi dertlerinden bezmiş ve hayatını değersiz görmektedir. İkincisi; sergilenen kukla oyununun neticede bir *oyun* olduğunun bilincindedir. “Efendiler” kelimesiyle işaret edilen toplum –daha doğru bir ifadeyle toplumu oluşturan bireyler- bu *oyuna* kandıklarından ötürü eğlenmekte, sergilenen hayatı beğenmektedirler. Dolayısıyla onların bilincinde davranışlarını olumlu yönde düzeltmek (örneğin neşeli olmak) yerine kendilerine gösterilene kanmak eğilimi vardır. Böylelikle oyun, kanmak ve gülmek arasında yapay bir ilişki kurulmuş, metnin arkasına saklanan toplumsal eleştiri, bu ilişki üzerinden ifade edilmiştir.

Sabri Esat, “Folklor ve Psikoloji” adlı yazısında bireyin psikolojik durumuyla toplum psikolojisinin arasındaki ilişkiyi şu cümlelerle belirler:

[...] mademki ruhî hadiseler herhangi bir camiaya mensup olan ferdin şuurunda vukua gelmekte ve ferdî şuur da maşerin uzak veya yakın tesiri altında bulunmaktadır,

bulunmaktadır. Buradan hareketle Sabri Esat’ın halk edebiyatı ve türlerine karşı bilinçli bir ilgi duyduğu söylenebilir.

o hâlde ferdi zannettiğimiz zihin hâllerinin birçoğu, hakikatte içtimaî bir davranıştan başka bir şey değildir” (1940, s. 64).

Dolayısıyla, *Yedi Meşale*'nin açılış şiiri olan “Kukla Oyunu”nda hem grubun poetik tutumunu hem de bireyin ve içinde yaşadığı toplumun belirgin psikolojik özelliklerinden birini işlerken, bunu halk kültürüne ait unsurlarından hareketle yapması, şairin şiiri üzerinde psikoloji biliminden gelen dikkatlerle düşündüğünün bir göstergesi hâline gelir.

Psikolojik İzlenimlerin ve Tıbbî Durumların Şiire Kaynaklık Etmesi

Sabri Esat'ın şiirlerinde dönemindeki şairlerden daha farklı imajlar kullandığı göze çarpmaktadır. Bu farklılık, şairin şiir dilinde orijinalliği gözettilğini göstermekle birlikte özellikle erken Cumhuriyet devrindeki bazı şairlerde görülen belirli bir temayı takip etme gayretinden uzaktır. Sabri Esat'ın şiirlerini tanıtan bazı tematik unsurlar vardır; ancak onun şiir dilinin öne çıkan özelliği çeşitli kavramlar ve durumların değil, bunların şair-özne oluşturduğu izlenimlerin işlenmesidir. Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri*'nde sözü edilen orijinalliğe değinmiş; ancak bunu bir konuda derinleşmeyi engelleyen bir tutum olarak eleştirmiştir:

“Bu daima yeni, orijinal ve hayret vericiyi arama, hiçbir şeyi derinleştirmeden oradan oraya atlayış, muayyen bir mizaç ve karaktere tekabül eder. Sabri Esat'ın şiir dışı çalışmalarında da aynı temayül görülür. Muayyen bir mesele üzerinde derinleşmeyen bu zekâ, şairlikten âlimliğe, oradan konusu her gün değişen gazete fıkracılığına geçmiştir” (1988, s. 61).

Şair, bu çalışmada özellikle dikkat çekilmek istenen psikolojik izlenimlere ve tıbbî terim ve dikkatlerin kullanımına dair en belirgin örneklerinden birini “Şiiryanlar ve Veritler” başlıklı şiirinde verir. Şiir, ilkin *Muhit* dergisinde yayımlanmış, sonradan *Odalar ve Sofalar* adlı kitabına alınmıştır. İlk bakışta adıyla bile dikkat çeken metin, taşıdığı göstergesel değer açısından da dikkate değerdir:

ŞİRYANLAR VE VERİTLER

İçimde dolaşıyor ateşsiz bir tren:
Kalbime ıslak kömür renginde kan getiren
Birbirine eklenmiş uzun bir katar gibi.

Tekerlekler dönüyor, esniyor bütün yaylar;
Bir sapan izi gibi arkada kalan raylar
Sürünüyor tirenin ardından koşar gibi.

Yolun öbür ucunda iki fener yanıyor:
Son kampana çalındı, kapılar kapanıyor;
Hey! Yok mu bu trene geç kalanlardan giren?

Derisi süslü daldal bir yangın nakışı ile
İçi ışıkla dolu bir yılan akışı ile
İçimden yeni kalktı pırıl pırıl bir tren...

Korkuyorum, bıkaçak yük taşıya taşıya;
İki dağdan iki sel gibi karşı karşıya
Akan bu iki katar, artık son günlerinde.

Sıkıntıdan sarınca bir gün saçımı aklar,
İki azgın deve gibi o gün çarpışacaklar;
Bir kör lamba altında ve son makas yerinde. (*Muhit*, S. 30, 1 Nisan 1931, s. 7)

Erken Cumhuriyet döneminde faaliyet gösteren ve eserlerinde bireyin iç dünyasını işlemeyi öncelleyen şairlerin ihtiyarlık ve ölüm temasına sıklıkla başvurdukları bilinmektedir. Ne var ki “Şiryanlar ve Veritler”, bu temayı işleyiş biçimi bakımından bireyin iç dünyasını işleyen şairlerin takip ettiği idealist söylem özelliklerinden epeyce uzaktır. Ölüm ve dirim karşıtlığının atardamar ve toplardamarların insan vücudunda yürüttüğü faaliyetler üzerinden kurgulandığı bu metin yapı, ses ve söyleyiş bakımından Sabri Esat’ın sade dille sürdürülen saf şiir anlayışındaki konumuna, diğer bir ifadeyle Yedi Meşalecilerin şiirlerindeki üsluba, göre pek farklı değildir. Farklı olan, işlenen temanın şiir dilindeki nesnel bağlaşığını teşkil eden imaj ve bu imajın kaynağıdır. Atardamar ve toplardamardan şiirde söz etmek, hatta bunu şiirin adına taşımak, şair öznenin bilincindeki dünyevi bir dikkatin göstergesi olarak yorumlanabilir. Ölüm kavramını, örneğin kış mevsiminin tasviri ile anlatmak yerine, insan vücudunda durmadan çalışan bu iki damar grubunu birer trene benzeterek anlatmak arasındaki fark, şiirin dünyevi zihniyetle kurduğu ilişkiyi de belirler. Dünyevî zihniyetle kurulan bu ilişkinin tıbbî terimlerle belirginleştirilmesi, imaj dünyasının oluşumunda kendisini gösteren bir etkenin de göstergesidir. Dikkat, tıbbî bir disiplin olan anatominin kavramsal değerlerini şiire transfer etmiştir.

Odalar ve Sofalar’da kendisine yer bulamayan “Deniz Tutması” adlı metin, yalnız Sabri Esat’ın değil diğer Yedi Meşalecilerin de sıklıkla görüldüğü *Servet-i Fünun: Uyanış* adlı dergide yayımlanmıştır. Köklü geçmişi ve Cumhuriyet’in ilanından sonraki süreçte yenilenen kimliğiyle dönemin önemli yayın organlarından sayılan *Uyanış*’ta, özellikle şiirle yer almak hem kanon tarafından kabul görmesinin hem de popülerlik kazanmanın bir göstergesi olarak okunabilir:

DENİZ TUTMASI

İslanmış bir yelken kokusu geldi
Denizden, denizden yine denizden
Küpeşte alçaldı, sular yükseldi;
Bir martı atladı üzerimizden.

Uzakta, kül rengi bir ıslak ada;
 İçinde, denizin çarpıntıları.
 Unut gözlerini artık kapa da
 Arkamızda kalan o martıları.

Üşütme kendini uyuyacaksan,
 Yün battaniyene iyi sarın da
 Ne olur uyusan, su gibi aksan
 Bu rahat koltuğun hasırlarında.

Böylece örtülü göğsüne kadar,
 Kulak ver rüzgârın gelen sesine
 Sürünüp geçiyor ağır bulutlar,
 Vapurun çırpınan tentesine.

Yorgunsun; ellerin ne kadar sıcak
 Hızlı, hızlı nefes aldıkça vapur,
 Kapa gözlerini, seni yaracak
 Paslı demirlerde parlayan yağmur.

Böyle çırpındıkça, sen terledikçe
 Gözlerin bir tatlı renkle eriyor,
 Bir yelpaze gibi düşüyor gece;
 Alnında bir küme saç ürperiyor.

Korkma: Sana yakın bir köşedeyim,
 Dalgalar ıslatmaz yanan derini
 İstiyorum yalnız ben işiteyim,
 Mırıltılarını, nefeslerini. (*Servet-i Fünûn-Uyanış*, S. 1690-5, 3 Ocak 1929, s. 71.)

“Deniz Tutması” adlı metin, sembolist şiirin sık kullanılan imaj unsurlarından biri sayılabilecek *gemiyle yolculuk* üzerinden kurgulanmıştır. Şair-öznenin âşık olduğu kişiyle birlikte çıkmak istediği bir yolculuğun hayali biçiminde tasarlanan metin, dışavurumcu söylem özellikleri taşımaktadır. Deniz, sonsuzluğu simgelemesi bakımından yerli yerindedir; ancak şair-öznenin geri kalan unsurları ifade ediş biçimi sembolist şiir zevkine ayrılr. Sevgilinin durumu başta olmak üzere şiirde yer bulan mekân ve eşyalar birtakım hastalık hâlleri (kül rengi, üşüme, yorgunluk, hızlı nefes alma, çırpınma, terleme vb.) ile ilişkilendirilmiştir. Şair-öznenin sevgilisinin yolculuktan veya artık geride bırakılan hayattan ötürü duyduğu kaygıyı ifade etmek için kurulan bu ilişkiler, varılmak istenen hedefi de bulanıklaştırmaktadır. “Uzakta, kül rengi bir ıslak ada” söz grubu ile vurgulanan bulanıklık ve belirsizlikten kurtulmanın yolu, “Kukla Oyunu” adlı şiirdeki duygu hâline benzer şekilde “unutmaya” ve “rahatlamaya” bağlanmıştır. Şair-özne, son birimde sevgilisinin yanında olduğunu ve

yalnız onu dinlemek istediğini ifade ederek, korkuyu öteleyer. Böylelikle sevgilisinin bilincini de kendisinininki gibi kaygıdan uzak bir seviyeye çekmek istediğini gösterir.

Sabri Esat'ın psikolojik izlenimleri ve bu izlenimleri ifade etmede kullandığı dışavurumcu tavrı *Meşale*'de yazdığı ilk şiirlerden itibaren hissettirdiğini söyleyen Behçet Necatigil, yalnızca şairin değil tüm Yedi Meşalecilerin Türk şiirinde özel bir yeri olduğuna dikkat çekerken şu sözleri sarf eder:

“Sabri Esat, o “Maslûb” şiirini ne “Yedi Meşale”, ne de “Odalar ve Sofalar” kitabına almış, kitap dışı bırakmıştı. Şiiri herhalde *Meşale* dergisinde okumuş olmalıyım; unuttum şimdi. Ve onlar, Muammer Lütfü ve Vasfi Mahir bir yana, iyi şairdiler; yani Yedi Meşale’ciler. Demir pençeyle, kadife eldivenle yazanları vardı; içli sıcak ezgilerin yanında sert haykırışlar da duyuluyordu. Fakat genellikle pastel renkler kullanarak resim yapmaktan hoşlanıyorlar, ekspresyonizmi ve pitoreski iyi biliyorlardı. Kısa sürdü şiire tutkunlukları; ama şiirimize kattıkları özel hava er geç belirtilecektir” (1968, s. 4).

Varlık dergisinin Sabri Esat'ın ölümü üzerine yayımladığı özel sayıda yer alan bu yazıda, Necatigil'in “demir pençe ve kadife eldiven” benzetmesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte Sabri Esat'ı özellikle “Maslûb” adlı şiiriyle hatırlaması, tesadüf değildir. Şairin şiir kitabına alınmayan bir başka metin olan “Maslub”, bir ölünün bilinci üzerinden kurgulanan psikolojik izlenimlerle okur karşısına çıkar ve bu yönüyle egzotiktir:

MASLÛB

[...]

Nöbetçiler nerdeyse surlardan inecekler...

Kuleden esner gibi yayılırken son boru,

Biri, geniş meydanda yollardan yolcu bekler.

Bu adam işitemiyor saatlerin sesini;

Şehrin ortaya direk çakılmış meydanında

Bekliyor yolcuların yollardan dönmesini.

Damlara yuva kuran iri kanatlı kuşlar,

Bir demir halka olup dolaşiyor yanında,

Acaba, kimler onu burada unutmuşlar?

Loş duvarlarda birer kedigözü yanyor:

Bakın geniş meydanda yolcu bekleyen adam,

Kırılmış bir dal gibi rüzgârla sallanıyor.

Böyle bekler aç kalmış köpekler sahibini:

Bu, kaldırıma doğru başını eğen adam,

Dönmüş avurtlarıyla kemiriyor ipini. (*Meş'ale*, S. 1, 1 Temmuz 1928, s.7)⁴

“Maslûb”, kelime anlamından da anlaşıldığı üzere, asılarak idam edilmiş bir mahkûmun resmedildiği bir şiiirdir. Şair-özne kendisini tüm olan biteni uzaktan izleyen bir anlatıcı olarak konumlandırılmış, dış dünyayı tasvir ettikten sonra odağını *maslûba* yaklaştırmıştır. İlgi çekici olan, yaşama isteğinin idam edilmiş bir kimsenin öldükten sonraki bilinci üzerinden kurgulanmış olmasıdır. İzlenim anlatıcıya aittir; ancak düşünceler maslûbun bilinci üzerinden dile getirilmiştir. “Unutulmuş”, “geniş meydana yolcu bekleyen”, “avurtlarıyla ipini kemiren” ibareleriyle betimlenip “aç kalmış bir köpek”e benzetilen ölü, boyuna geçirilmiş bir idam ipinin tasmaya bağlanmış bir hayvanı hatırlatması vesilesiyle, anlatıcıya ölüm ve dirim karşıtlığını hatırlatmaktadır. Böylelikle şair-öznenin zihni, edindiği izlenimler üzerinden ölüye aktarılmış olur.

Ölüm düşüncesini farklı bir bakış açısıyla, kendi hayatına son veren bir kişinin şair-özne oluşturduğu izlenimler üzerinden, işleyen bir diğer şiiir “İntihar” adlı metindir. *Odalar ve Sofalar*'da yer alan “İntihar”, *Yedi Meş'ale*'nin poetik tutumundan uzak olmakla kalmaz, aynı zamanda kanlı ve karanlık bir atmosfere de sahiptir:

İNTİHAR

Çürük bir meyve gibi kanla dolunca için
Göğsünde çarptığını duyunca bir çekicin,
Hırsıyla kemireceksin bir bıçağın sapını

Yere düşünce vinçten bir balya gibi
Ağzından inilti akacak salya gibi
Komşuların duymasın haydi kapa kapını

Ölü bir kurdu nasıl çıkarırlarsa ininden
Yarın seni bekçiler ayıracak evinden
Odanda dolaşacak ayak izleri kandan

Çarpacak parmaklığa sedyeden taşan omzun
Yuvarlanan bir iplik yumağı kadar uzun
Bir damla kan inecek merdiveni arkandan.

Söyle, dostların varsa gidip çağırayım mı?
Yoksa yavaş gitsinler diye bağırayım mı?
Düşecek kaldırıma yanağından son yaşlar

⁴ *Meş'ale* Dergisinin Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı içindeki yerini değerlendiren ve seçme metinler içeren bir çalışma için bkz. Kurt, Mustafa & Apaydın, Dinçer (2013). *Meş'ale dergisi* (1928). Kurgan Edebiyat.

Kapat, eğer aralık kalmışsa gözlerini
İstersen aç göğsünün açık kalan yerini
Aç da görsün yararı evlerden taşan başlar. (Sabri Esat, 1933, s. 31-32)

İntihar olgusu, psikologların yakından inceledikleri sorunlardan biridir. Psikolojiye ilgi duyan bir şairin, intiharı şiirde konu edinmesi okur açısından daha da merak uyandırıcı bir hâle gelebilir. Sabri Esat, bu şiirinde intihar etmiş bir kimseyi izliyor gibi görünen bir şair-özne kurgulamıştır. Ne var ki şair-özne, bu kimsenin intihar ânına tanıklık etmez; şiirdeki anlatıma bakılacak olursa, bu ândan sonra artık cansız bedeniyle karşılaştığı kişi üzerinden, olan biten hakkında zihninde oluşan izlenimi, intihar eden bu kişinin ölü bilincine seslenerek aktarmakta, olayı geriye doğru okumaktadır. Şiirin başında ve sonunda yer alan “içi kanla dolmuş”, “göğsü yaralı” benzetmelerinden hareketle, intihar eden kişinin gizli, dışarıdan fark edilmeyen birtakım sorunları olduğu anlaşılmaktadır. Hayattayken sorunları gizli kalan bu kişinin ölümünün de gizli olması konusunda salık veren şair-özne, tavrını “komşuların duymasın haydi kapa kapını” dizesinde belirginleştirir. Bununla birlikte şiirin sonunda yer alan, “Aç da görsün yararı evlerden taşan başlar” ibaresi, onu hayattayken *izleyip* hiçbir derdine müdahale etmeyen toplumu *suçlar* gibidir. İntihar olgusunun kendisi hakkında hiçbir şey söylemeyen bu şiir, hüznün ve insanın hayattaki yalnızlığının dramatikleştirilmesinden ibaret görünmektedir. Bununla beraber şiirin arka planında ilginç bir benzerlik yer almaktadır. “Göğsünde çarptığını duyunca bir çekicin”, “Çarpacak parmaklığa sedyeden taşan omzun”, “Bir damla kan incek merdiveni arkandan” dizelerinde bulunan ifadeler, şiirdeki duygu hâlini işlemesi bakımından mecazi anlamda kullanılmıştır. Bu ifadeler gerçek anlamda düşünülürse, otopsiyi de hatırlatır. Şiirin ardına gizlenmiş bir otopsi benzetmesi hem intihar eden bir kişinin bedeninin gerçek anlamda yaşayacağı bir süreci işaret etmesi bakımından hem de şair-öznenin geriye doğru okuduğu bu intiharı vurgulaması bakımından uyumludur.

Hemen her tür hastalıkta karşılaşılan bir fizyolojik bozukluk olarak değerlendirilebilecek halsizlik durumu, *Odalar ve Sofalar*'daki şiirlerden birinin hem konusu hem adıdır:

HALSİZLİK

Bir tulumba işliyor avluda kesik kesik,
Duyuyorum kanımın ağdalaşan yerinde
Islak bir muşambayı andıran bir serinlik

Sessizce fısıldıyor kulaklarıma oda
Evin ne söylenirse gizli köşelerinde;
Bir tulumba işliyor kesik kesik avluda.

Saymaktan yorulunca tavan tahtalarını
Başımı yastıklara gömerek gizliyorum,
Serin bir ilaç gibi bekliyorum yarını.

Böyle ağırlaşınca gözkapaklarım terden
Yüzümü çarşafırlara sürüp temizliyorum,
Kendi kokum geliyor burnuma şiltelerden.

Böyle kendi ruhumdur yayılan her tarafa,
İçimden bir yelkenli kayboldu gide gide
Gövdem kırık bir tekne resmediyor çarşafa.

Kendimi sanıyorum bir yelkenli gemide,
Beni saracak gibi perdeler genişliyor.
Avluda kesik kesik bir tulumba işliyor. (Sabri Esat, 1933, s. 15-16)

Şairin iç dünyasını ve yalnızlığını sembolize eden bir mekân olarak kurguladığı *oda*, metinlerinde sıklıkla kullandığı, hatta şiir kitabına ad olacak kadar benimsediği bir unsurdur. “Halsizlik” şiirinde de bir odada, dış dünyayı dinleyen bir şair-özne kurgulanmıştır. “Avluda kesik kesik işleyen tulumba” imajı ile bütünleştirilen vücuttaki kan dolaşımı, imajın kararsız atan bir kalbi simgelediğinin habercisidir. “Sabri Esat için mekân ve içindeki eşyalar, soluk alan, sarmalayan hatta konuşan, hareket eden birer canlı gibidir. Bu bakımdan o mekânda yaşayan için mekân, dertlerin ve sevinçlerin barınağı değil, bizzat onlara ortak olandır.” (Fedai, 2009, s. 1247). Mekânla bütünleşen şair-öznenin bilinci, “yarımı bir ilaç gibi beklediğinden” söz eder. Dolayısıyla halsizlik durumu, içinde bulunulan oda ile tümleşiktir. “İçimde bir yelkenli kayboldu gide gide” dizesi, şair-öznenin halsizliğin bedenine izin vermemesine rağmen zihninin sözü edilen odanın dışında, sağlıklı ve özgür olduğunu düşündürür. Şair-özne, “kendisini bir yelkenli gemide” sandığı müddetçe *iyidir*. Odadaki perdeler, geminin yelkenlerini böylelikle çağırıştırır.

Daha geniş bir *odanın*, hasta psikolojisi açısından duyumsandığı bir başka şiir “Yatakhane ve Saatler”dir. Bireyin iç dünyasının ve psikolojik durumunun yansıması için kullanılan *oda* kavramının genişletilerek kamusal bir alan olan yatakhaneye dönüştürülmesi, hemen hemen tüm hastaların ve hasta hissedenlerin kolektif şuurunu eşitleyerek ifade etmektedir:

YATAKHANE VE SAATLER

Beyaz perdeler gibi gerilince dört duvar,
Uzun koridorlarda boğulur bir canavar;
Kesik bir nabız gibi ses verir yatakhane.

Bir hayal yaşatmaktan gözlerim yorulunca,
İçimde bir eskimiş zembek burulunca,
Uzak bir saat vurur dokuzu tane tane...

Çanlarını sallayan bir kervan hâlinde bu
Gözetler bir kulenin en ucundan gurubu;
Damlarda kuşlar gibi birikirler gittikçe.

Tavanın bir ıslanmış renkle büyür kirleri,
Sıska kollar hâlinde karyola demirleri
Kımıldar saatlerin sesini işittikçe.

Bir köşede duyarken bu dilsiz tan tanları
Sessiz, uyandırmaktan korkarak yatanları,
İçimdeki zemberek bir gece boşanırsa...

Ne bir örtü isterim ne de süslü bir çelenk,
Kanı benim kanımdan, ruhu benimkine denk,
Üstüme serpin bu tok seslerden ne kalırsa... (Sabri Esat, 1933, s. 35-36)

Yine “beyaz perde” imajı ile açılan şiir, bu kez dış dünyadaki bir nesneye (yelkenliye) referansta bulunmak yerine, içinde bulunulan mekânın izole edici ve özneyi dış dünyadan ayıran bir özelliğini yansıtır. Resmedilen yatakhane, hastanelerin servislerini hatırlatır niteliktedir. Dolayısıyla şair-öznenin de bu serviste yatan bir hastanın psikolojisiyle konuştuğu düşünülebilir. “Uzun koridorda boğulur bir canavar” dizesiyle verilen duygu hâli, hastanede bulunan diğer hastaların çektikleri acının özneye ne hissettirdiğini gösterir. Hasta, bu atmosfer içinde bulunduğu ortamın eşya ve seslerini hayallerine kaynaklık edecek birer göstergeye dönüştürür. Özellikle “tavanın izlenmesi” eylemiyle öne çıkarılan dördüncü birimde, “karyola demirlerinin kımıldaması” ifadesi, hastanın bulunduğu ortamın rahatsızlığını ve boğuculuğunu göstermesi bakımından çarpıcıdır. Metnin son iki birimi, mekânın ve hastanın psikolojisinin tasvirinden ayrılarak, yeni bir durumu hazırlar. “Zembereğin boşalması” söz grubuyla ifade edilen, hastanın kendi yaşamına son verme düşüncesidir. Bunu yaparken “diğer yatanları uyandırmaktan korkacak” kadar ince davranan şair-özne, hiçbir merasim istemediğini; yalnız kendisi gibi duyan ve hisseden, dolayısıyla kendi hâlinde en iyi anlayacağını düşündüğü diğer hastaların seslerini duymak ister. “Kanı benim kanımdan, ruhu benimkine denk” dizesiyle hastaların hem fizyolojik hem de psikolojik durumunu benzeştiren şair-özne, hasta bir insanın hissedeceği temel duygulardan yalnızlığı bu şekilde ortadan kaldırmayı hedefler. Bu metinde de psikolojik bir izlenimin, hastane atmosferi ve terimleri üzerinden aktarıldığı görülmektedir.

Psikolojinin temel olgularından *katarsis* kavramının tematik olarak işlendiği bir şiir, “Temizlik”tir. Şiirde ifade edilen duygu hâli aynı zamanda şair-öznenin, alıntılanan diğer metinlerle birlikte düşünüldüğünde, sanat eserine bakışı hakkında da ipucu vermektedir:

TEMİZLİK

Bir söğüdün altında, yapayalnız, diz çökerek,
İçimi bir çamaşır gibi yere dökerek
Yıkamak istiyorum bir nehrin sularında

Öğle vakti sığağın suya dalınca eli
Şemsiye kadar geniş bir söğütle gölgeli
Bir nehrin kenarında, bir nehrin kenarında

Yıkamak istiyorum içimi bu sularla,
İçim ki susuzluktan bağı çatlak bir tarla,
Kökünden kopartılmış bir asma kadar susuz.

Haydi, duydukça nehrin köpüklü nefesini,
Beklemeden suların kuruyup gitmesini
Haydi, kurbağalar gibi, dertlerim, soyununuz.
[...] (Sabri Esat, 1933, s. 41-42)

Yukarıda örneklenen şiirlerde karşılaşılan tüm bu psikolojik izlenimlerle tıbbî terim ve durumların Sabri Esat'ın şiirinde yer bulmasının onun ilgi ve uzmanlık alanına dair mizacını inşa eden deneyimlerden kaynaklandığı söylenebilir. Zira şairin kendisi de edebî metinde deneyimin yerine inanmakta ve edebî eserin incelenmesinde her ne kadar öznel bir tutum olarak kabul görse de bireyin psikolojisinin de gözetilmesi gerektiğini savunmaktadır:

“Görülüyor ki eserin edebî vasıf ve pâyesi, muayyen bir devir ve cemiyette yaşayan muhataplarının ruhî ve bilhassa hissî davranışların vasatîsi de eser hakkında, hiç olmazsa muayyen bir zaman için muteber bir kıymet hükmü oluyor. Eserin edebî pâyesini tayin eden bu sübjektif intibaların tekevvününü tetkik etmek ve bu oluşta yaş, mizaç, karakter ve şahsiyetle devir ve muhitin paylarını araştırmak, ilmî edebiyat tetkiklerinin hareket noktasını teşkil edecek kadar mühimdir” (Siyavuşgil, 1949, s. 464).

Sonuç

Edebiyat tarihinde asıl mesleği hekimlik olan şair ve yazarların hemen her devrede eser verdiği görülebilmektedir. Sözü edilen sanatçılar, kimi zaman tıp formasyonundan gelen deneyim ve birikimlerini eserlerine aktarmış, özellikle hastalığın insan psikolojisinde yarattığı patolojik durumu önceleyerek, metinlerini meydana getiren çatışma unsurlarını güçlendirmişlerdir. Edebiyat ve tıp arasındaki ilişki, çoğunlukla bu aktarımın mahiyeti üzerinden kurulur. Hangi hastalığın ne ölçüde gerçekçi bir şekilde anlatıldığı, hangi hastalıkların eserlerde yer bulduğu ve eserin yapısında hangi işlevde kullanıldığı; bu hastalıkların anlatımında kullanılan kavram ve

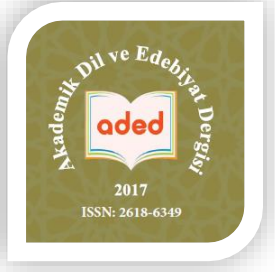
terimlerin nasıl seçildiği, edebiyat ve tıp ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda çoğunlukla temas edilen unsurlardır. Mesleği hekimlik olan Cemil Süleyman, Cenap Şahabettin gibi edebiyatçılar, eser verdikleri dönemin edebî cereyanları içinde işlevsel rol üstlendiklerinden metinlerinde çoğunlukla hekim kimlikleriyle anılacak ölçüde iz bırakmamış kişilerden sayılabilir. Bununla birlikte bir tıp eğitimi almamış olmasına karşın küçük yaşta geçirdiği rahatsızlıklardan ötürü hastane ortamına aşına olan Peyami Safa gibi yazarların eserlerinde, şaşırtıcı ölçüde isabetli tıbbî terim ve kavramların yer bulduğu görülebilir. Türk edebiyatının yakın tarihinde, yarım bıraktığı tıp eğitimine rağmen buradan edindiği dikkatleri şiire taşıdığı bilinen şair, küçük İskender'dir.

Sabri Esat Siyavuşgil her ne kadar bir hekim olmasa da tıp dünyasıyla belki de en yakından ilişkili bir sosyal bilim sayılabilecek psikoloji alanında uzmanlaşmıştır. Bu ilgi ve uzmanlık alanında kazandığı sezilen bazı dikkatleri, şiirini kuran temel unsurlardan biri hâline getirmiştir. Bu unsurların içinde hem psikolojik izlenimlerin hem de bu izlenimleri aktarma vasıtası gören birtakım tıbbî terim, kavram ve durumların bir arada yer alması, her iki disiplinin arasındaki sıkı ilişkinin de bir göstergesi olarak okunabilir.

Özellikle ölüm ve dirim başta olmak üzere, çeşitli karşıtlıklar üzerine kurduğu şiirlerinde tıbbî kavram, durum ve terimlerle psikolojik izlenimlere yer verdiği görülen Sabri Esat, duyuş tarzı bakımından her zaman içinde değerlendirildiği Yedi Meşale grubundan bir yönüyle ayrılır. *Yedi Meşale*'nin çıkışında belirttiği poetik tutumuna sadık kalan bir şair olması; bireyin iç dünyasındaki problemlerin anlatılması sırasında, insan psikolojisinin sağlıklı çalışma prensibini de gözeterek, neşeden ve hayalden yana tavır takınması onu ayrı kulan özelliklerdendir. Bununla birlikte karanlık bir atmosfere sahip olan şiirlerinde de psikolojik izlenimlerin ağır bastığı, kurguladığı figürün bilinci içinden orijinal benzetmelerle bir söyleyiş kurduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Çalmaz, Fatih (2013). *Cumhuriyet'in kurucular kuşağından bir aydın: Sabri Esat Siyavuşgil*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğan, Mehmet Can (2008). *Türkiye'de şiir dergileri şairler mezarlığı (1909-2008)*. Hayal Yayınları.
- Evrin, Selmin (1968). Hocam Sabri Esat Siyavuşgil ve onun iç dramı, *Psikoloji Çalışmaları*, (7), 6-10.
- Fedai, Özlem (2009). Ziya Osman Saba ve Sabri Esat Siyavuşgil'in şiirlerinde aidiyet duygusu ve mekân düşüncesi. *Turkish Studies*, (4/8), 1229-1252.
- Kaplan, Mehmet (1988). *Şiir tahlilleri 2 – Cumhuriyet devri Türk şiiri*. Dergâh Yayınları.
- Kurt, Mustafa & Apaydın, Dinçer (2013). *Meş'ale dergisi (1928)*. Kurgan Edebiyat. [Moralı], Rifat Ahmet & H. Süruri vd. (1931). *Yediveren*. İtimat Matbaası.
- Necatigil, Behçet (1968). Bendeki Sabri Esat. *Varlık*, (728), 4. [Siyavuşgil], Sabri Esat (1928). Maslûb. *Meş'ale*, (1), 7. [Siyavuşgil], Sabri Esat & [Nayır] Yaşar Nabi, vd. (1928). *Yedi Meş'ale*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi. [Siyavuşgil], Sabri Esat (1929). Deniz Tutması. *Servet-i Fünûn-Uyanış*, (1690-5), 71. [Siyavuşgil], Sabri Esat (1931). Şiryanlar ve Veritler. *Muhit*, (30), 7. [Siyavuşgil], Sabri Esat (1933). *Odalar ve sofalar*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi. Siyavuşgil, Sabri Esat (1940). Folklor ve edebiyat. *Psikoloji ve Terbiye Bahisleri*. Bürhaneddin Matbaası. Siyavuşgil, Sabri Esat (1949). Psikoloji ve edebiyat I. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 3, (3-4), 449-476.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Enes İLHAN

Arş. Gör., Tekirdağ Namık Kemal
Üniversitesi / Türkiye
enesilhan@nku.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-4452-5717>

Necâtî Bey'in Kastamonu Hayatına Dair Bazı Tespitler ve Düzeltmeler

*Some Determinations and Corrections on Necâtî Bey's
Life in Kastamonu*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 15.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 14.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

İLHAN, E. (2021). Necâtî Bey'in Kastamonu Hayatına Dair Bazı Tespitler ve Düzeltmeler.
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5 (2), 1030-1049. <https://doi.org/10.34083/akaded.937747>

İLHAN, E. (2021). Some Determinations and Corrections on Necâtî Bey's Life in Kastamonu.
Journal of Academic Language and Literature, 5 (2), 1030-1049.
<https://doi.org/10.34083/akaded.937747>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Necâti Bey'in hayatına dair belirsizliklerin büyük bir kısmı gençliği ve İstanbul'daki hayatı etrafında şekillenir. Bu hususta Kınalızâde ve Beyânî tezkirelerini esas alan edebiyat tarihlerinde ve müstakil çalışmalarda Necâti'nin gençliğinde Kastamonu'ya gittiği, şiirleriyle meşhur olduktan sonra tekrar İstanbul'a gelerek Fatih'e kaside sunduğu ifade edilmektedir. Necâti'yi hangi nedenlerin Kastamonu'ya yönlendirdiği üzerinde durulmamakta ve bazı tahminler ile durum geçiştirilmeye çalışılmaktadır. Ayrıca Necâti'nin 1483-1504 yılları arasındaki İstanbul yaşamı, başta padişah olmak üzere devrin ileri gelen devlet adamlarına sunduğu kasideler ile özetlenmektedir. Yaklaşık on dokuz yıla yakın bir sürenin Necâti'nin sunduğu on dört kaside ile anlatılması makul görünmemektedir. Oysa *Latîfi Tezkiresi*'nde Necâti'nin Kastamonu'ya Şehzâde Mahmûd ile beraber gittiği açıkça bildirilmektedir. Gençliğinde Kastamonu'da olan Necâti'nin, Kastamonu'da beş sene sancak beyi olarak bulunan Cem Sultân'a kaside sunmamış olması çelişkilidir. Bu çalışmada *Latîfi Tezkiresi*'nde yer alan bu bilginin sağlanması yapılacak ve Necâti'nin gençliğinde Kastamonu'ya gitmesi ile ilgili çelişkili durumlar tespit edilecektir. Böylelikle Necâti'nin Kastamonu hayatına dair edebiyat tarihlerinde görülen belirsizlikler giderilecektir.

Anahtar sözcükler: Necâti Bey, Kastamonu, *Latîfi Tezkiresi*, Şehzâde Mahmûd, kaside

Abstract

Most of the uncertainties about the life of Necâti Bey arise around his youth and his life in Istanbul. In this regard, it is stated that in the literature history books based on Kınalızâde and Beyânî's Tezkires and in individual studies, Necâti went to Kastamonu in his youth, came back to Istanbul after becoming famous with his poems and presented poems to Fatih. There is no emphasis on what reasons led Necâti to Kastamonu and some estimates are attempted to evade the situation. In addition, the life of Necâti in Istanbul between the years 1483-1504 is summarized with the poems he presented to the sultan and important statesmans. However, it is clearly stated in Latîfi's Tezkire that Necâti went to Kastamonu with Prince Mahmûd. It seems contradictory that Necâti who was in Kastamonu in his youth didn't present a poem to Cem Sultân who was governor of Kastamonu for five years. In this study, this information in Latîfi's Tezkire will be checked and contradictory situations related to Necâti's going to Kastamonu in his youth will be determined. Thus, uncertainties about the life of Necâti in Kastamonu in the history of literature will be removed.

Keywords: Necâti Bey, Kastamonu, *Latîfi's Tezkire*, Prince Mahmûd, kaside

Giriş

Anadolu’da ilk tezkire yazımının Sehi Bey (ö. 955/ 1548)’in 945/ 1538’de *Heşt Behişt* adlı eseri ile başladığı düşünüldüğünde XIV. ve XV. yüzyıl şairleri hakkında bilgi edinme yollarının ne şekilde olduğu önemli bir soru olarak durmaktadır¹. Tezkirelerde yer alan şairlerle ilgili bilgiler kadar bu bilgilerin elde ediliş şekilleri de mühimdir. Zira bilgiye ulaşma biçimi ne kadar sağlıklı ise bilgi de o kadar sağlıklı olur. XVI. yüzyıl tezkirelerine baktığımızda eserlerde yer alan bilgilerin sözlü bir rivayete mi dayandığı yoksa yazılı bir kaynaktan mı alındığı tam olarak anlaşılamamaktadır². Tezkire yazarları ya bizzat şairle görüşür veya şairi tanıyan kimselerden bilgi alır. Tezkire yazımına ömrünü adanmış olan tezkire yazarları, gençliklerinden itibaren girdikleri her ortamda -şiir, eğlence, ilmi meclisler vb.- şairlerle ilgili anekdotları toplamış ve hayatlarının son evrelerinde de bunları bir araya getirerek tezkirelerini oluşturmuşlardır. Genelde tezkire yazarlarının ölümüne yakın tarihlerde eserlerini tamamladıkları tespit edilmektedir (Çınarcı, 2014; Çınarcı, 2016). Tüm bu sebeplerle tezkirelere dayalı yapılacak herhangi bir çıkarımda ya başka kaynaklardan destekleyici bilgilere ulaşılmalı ya bilginin elde edilme sıhhati sorgulanmalı ya da bilgi mantık süzgecinden geçirilmelidir.

Necâti’nin Kastamonu hayatı ile ilgili bilgiler de bu türden bir sorgulamayı ve başka kaynaklarca desteklenmeyi gerektirmektedir. Gerek tezkirelerde gerekse tezkirelere dayanan edebiyat tarihlerinde Necâti’nin gençliğinde Kastamonu’ya gitmesi, Kastamonu’da şiiirleriyle şöret bulup bir kış günü Fatih’e kaside sunmak için İstanbul’a gelmesi, 1483 yılından 1504 yılına kadar İstanbul’da kalması ve bu sürede başta II. Bâyezîd olmak üzere devrin ileri gelen devlet adamlarına kasideler yazmak suretiyle hayatını idame ettiği yönündeki söylemler cevap verilemeyen pek çok soruyu da beraberinde getirmektedir. İncelenen edebiyat tarihi kitaplarında ve başta Tarlan ve Çavuşoğlu olmak üzere araştırmacılarca Necâti üzerine yapılan akademik çalışmalarda Necâti’nin Kastamonu ve İstanbul hayatı, tezkirelerden elde edilen yetersiz bilgilerin tekrarıyla ve tahmine dayalı genel ifadelerle geçiştirilmektedir. Yalnızca belirli tezkirelerde geçen ve Necâti’nin hayatı ile ilgili belirsizliği daha da artıran bilgilerin temel alınması bunun yanı sıra Latîfi’de yer alan “Sultân Bâyezîd oğlu Sultân Mahmûd ile Kastamonu’ya gelmişler ve orasını vatan

¹*Garibi Tezkiresi* de *Heşt Behişt*’le aynı dönemde yazılmış, lakin *Heşt Behişt*’ten önce mi yoksa sonra mı yazıldığı net olarak bilinemediğinden *Sehi Bey’in Tezkire’si* kaleme alınan ilk tezkire olarak gösterilmiştir. Detaylı bilgi için bk. (Babacan, 2012).

²Rıdvan Canım tezkire kaynakları olarak daha önce yazılmış tezkireleri, tezkire dışında kalan divan, mecmua, risale ve çeşitli biyografik eserler ile şairler hakkında nakledilen rivayetleri göstermektedir. Ancak tezkire yazarı çoğu zaman kaynak belirtmediği için bir bilginin rivayete mi dayandığı veya başka bir kaynaktan mı alındığı belirlenememektedir (Canım, 2018).

kılmışlardır³ ifadesinin dikkate alınmaması, Necâti'den bahseden kaynakların genel tavrıdır.

XVI. Yüzyıl Tezkirelerine Göre Necâti'nin Kastamonu Hayatı

Tezkirelerde, Necâti'nin hayatı ile ilgili belirsizliklerle dolu malumatlardan birisi de Kastamonu'ya gidişi etrafında gelişir. Bu konuda belirleyici ve kaynak görevi gören tezkireler XVI. yüzyıla ait tezkirelerdir. Diğer yüzyıllarda yazılan tezkire ve tezkire benzeri biyografik eserler, Necâti ile ilgili bilgileri XVI. yüzyıl tezkirelerinden alınılmaktadır. Bu bakımdan tezkirelerde Necâti'nin Kastamonu hayatı ile ilgili bazen birbiri ile örtüşen bazen de birbirinden farklı bilgilere değinirken kaynak olarak XVI. yüzyıl tezkireleri esas alınacaktır.

XVI. yüzyıl tezkireleri içerisinde Necâti'nin Kastamonu'ya gidişinden bir vesile ile bahseden tezkireler Latîfi (ö. 990/ 1582), Âşık Çelebi (ö. 979/ 1572), Kınalızâde (ö. 1012/ 1604) ve Beyânî (ö. 1006/ 1597) tezkireleridir⁴. Tezkireler incelendiğinde Necâti'nin Kastamonu'ya gidişi ile ilgili ileri sürülen üç farklı görüş tespit edilmektedir. İlk görüş Necâti'nin Kastamonu'ya Sultan Bâyezîd oğlu Şehzâde Mahmûd ile gittiği ve orasını vatan tuttuğu yönündedir (Canım, 2018). Latîfi'ye ait olan bu bilgiye göre Necâti'nin yaşamında Kastamonu, çok önemli bir merhaleyi oluşturmaktadır. Zira Necâti asıl şöhretine Kastamonu'da ulaştığı gibi şiirlerinde Kastamonu'ya ait bazı yerel tabirleri kullanacak kadar Kastamonu'yu benimsemiştir⁵. Burada dikkat çeken husus, Necâti'nin Kastamonu'ya Şehzâde Mahmûd (ö. 913/ 1507-8) ile beraber gitmesidir.

II. Bâyezîd, Amasya'da sancak beyi iken 880/ 1475-1476 yılında dünyaya gelen Şehzâde Mahmûd, çocukluk yıllarını babası ile beraber Amasya'da geçirir. Fatih'in 886/ 1481 yılında vefatı ile tahta geçen II. Bâyezîd, oğullarını sancaklara bey olarak görevlendirir. Bu vesile ile Fatih tarafından 1460-61 tarihlerinde Candaroğulları'ndan savaşız teslim alınan ve bir müddet (1469-1474) II. Bâyezîd'in kardeşi Cem Sultân tarafından idare edilen Kastamonu'ya Şehzâde Mahmûd sancak beyi olur. Şehzâde Mahmûd'un Kastamonu'ya ne zaman geldiği belli değildir. Ancak Kastamonu tahrir defterlerini inceleyen Yakupoğlu'na göre, şehzâdenin 1485-86 tarihlerinde

³“Sultân Mahmûd bin Bâyezîd Hân ile gelmişler ve anda tavaştun kılmışlardır” (Canım, 2018, s. 501).

⁴Bu yüzyıla ait tezkirecilerden Ahdî'de Necâti ile ilgili herhangi bir malumat tespit edilememiştir. Ayrıca yine bu yüzyıl tezkirecilerinden Sehi Bey (ö. 955/ 1548), Garîbî (ö.?) ve Gelibolulu Âli (1008/ 1600) tezkirelerinde Necâti Bey'e çokça değinmekle beraber Necâti'nin Kastamonu hayatı ile ilgili herhangi bir bilgi vermemektedir.

⁵Latîfi bu husus ile ilgili Necâti'nin şiirlerinde geçen *asarmak*, *Temenna Kayası* ve *nasib* kelimelerini örnek göstermektedir. Latîfi'ye göre *asarmak* ağaç budamak anlamına gelmektedir. *Nasib* Kastamonu'da ölünün arkasından yenen helvaya verilen isimdir. *Temenna Kayası* ise Kastamonu şehrinin merkezinde siyah ve büyükçe bir kayadır (Canım, 2018).

Kastamonu'ya geldiği kuvvetle muhtemeldir (Yakupoğlu, 2010). Şehzâde Mahmûd uzunca bir müddet Kastamonu'da bulunur. Bu süre zarfında Kastamonu'yu bayındır hale getirir ve Şehzâde Alemşah'ın vefatı üzerine 910/ 1503-04 yılında Manisa'ya sancak beyi olarak gönderilir (Parmaksızoğlu, 1979). Tezkirelerin bir kısmında Necâtî'nin Şehzâde Mahmûd ile ilk teması ve sonraki ilişkileri Manisa sancak beyliği vesilesi ile gösterilir. Necâtî'nin son anına kadar yanından ayrılmayan ve mezarını dahi yaptıran Sehî Bey, *Tezkiresi*'nde Necâtî'nin hayatını, Şehzâde Mahmûd'un nişancısı olarak görevlendirildiği Manisa ile başlatır (İpekten vd., 2017). Âşık Çelebi, Sehî Bey ile benzer şekilde Necâtî ile Şehzâde Mahmûd'un ilişkilerini, ilk olarak Manisa sancağı bağlamında zikreder (Kılıç, 2018). Gelibolulu Âli Şehzâde Mahmûd ile Necâtî'nin ilk temasını, şehzâdenin yeniden çıktığı Manisa sancağı ile başlatır (İsen, 1994). Kınalızâde ve Beyânî tezkirelerinde ise durum biraz farklıdır. Zira bu tezkirelerde Necâtî ile Şehzâde Mahmûd'un ilk temaslarına yer verilmekle beraber herhangi bir şehir ismi zikredilmez (Sungurhan Eyduvan, 2009; Sungurhan Eyduvan, 2008). Dolayısıyla Kınalızâde ve Beyânî tezkirelerinden yola çıkarak Şehzâde Mahmûd ile Necâtî'nin ilk olarak Kastamonu'da mı yoksa Manisa'da mı bir araya geldiklerine dair hüküm vermek mümkün görünmemektedir. Tüm bu bilgilerden hareketle, Latîfî'ye göre Necâtî Kastamonu'ya en geç 1486 tarihinde gelmiş ve Şehzâde Mahmûd ile beraber burada uzunca bir müddet bulunmuştur. Dolayısı ile Necâtî'nin Şehzâde Mahmûd'a ilk temasları da Kastamonu'da gerçekleşmiştir. XVI. yüzyılın diğer tezkirelerinde bu iddiayı destekleyen herhangi bir bilgiye denk gelinmemektedir.

Necâtî'nin Kastamonu'ya gidişi ile ilgili ortaya atılan ikinci görüş ise şairin gençlik yıllarında Kastamonu'ya gittiği yönündedir. Buna delil olarak Kınalızâde Hasan Çelebi, *Tezkire*'sinde dedesi Mîrî Çelebi'den naklettiği bir hadiseye işaret eder. Mîrî Efendi ile Ahmed Paşa Bursa'da bir şiir meclisinde sohbet ettikleri esnada Kastamonu'dan gelen bir kervan orada bulunanlara, Necâtî mahlaslı Nuh isminde bir şairin ortaya çıktığını, döne döne redifli gazeli ile meşhur olduğunu haber verir. Anlatılan bu hadise ile Necâtî'nin Kastamonu'ya gençliğinde bir vesile ile gittiği ifade edilir. Kınalızâde devamında Necâtî'nin şöhret bulup şiirde kendisini ispat etmesine mukabil bir kış günü Kastamonu'dan İstanbul'a giderek Fâtih'e kaside sunduğunu belirtir (Sungurhan Eyduvan, 2009). *Beyânî Tezkiresi*'nde ise Bursa'da vuku bulan hadiseye değinilmemekle beraber Necâtî'nin, Fatih'e kaside sunmak amacı ile bir kış günü Kastamonu'dan İstanbul'a gittiği söylenmektedir (Sungurhan Eyduvan, 2008). XVI. yüzyıl tezkireleri içerisinde, gerek Bursa'ya Ahmed Paşa'nın şiir meclisine giden kervan hadisesine gerekse Necâtî'nin gençliğinde Kastamonu'da olup sonradan bir kış günü İstanbul'a Fâtih'e kaside sunmak amacı ile gelmesine Kınalızâde ve Beyânî tezkireleri haricinde yer veren başka bir tezkire yoktur.

Üçüncü görüş ise Necâti'nin Kastamonu'ya gerek gençliğinde gerekse sonraki yıllarda hiçbir suretle gitmediği yönündedir. Âşık Çelebi'ye ait olan bu iddiaya göre Necâti Kastamonu'ya hiç gitmemiştir. Bu, herkesi bir vesile ile Kastamonulu olarak göstermeye çalışan Latîfi'nin iddiasıdır. Latîfi'nin iddiasına destek mahiyetinde Kastamonu'ya aitmiş gibi gösterdiği *Temennâ Kayası* Amasya'da da bulunmaktadır. Ayrıca yine Latîfi'nin delil olarak öne sürdüğü helvanın *nasîb* olarak adlandırılması, Anadolu'nun pek çok şehrinde görülür. Âşık Çelebi Necâti'nin Fatih devrinin sonlarına doğru ilim tahsilinden el çekerek hat, imla ve şiire odaklandığını ve bir vesile ile Fatih'e ulaşmaya çalıştığını belirtir (Kılıç, 2018). Şu durumda Necâti, İstanbul veya Edirne'de eğitimine devam etmiş akabinde İstanbul'a gelerek Fatih'in himayesi altına girmeye çalışmıştır.

Diğer Tezkireler, Kronikler, Biyografik Eserler ve Tarih Kitaplarına Göre Necâti'nin Kastamonu Hayatı

XVI. yüzyıldan sonra kaleme alınacak tezkireler ve tezkire benzeri biyografik eserlerde Necâti'nin Kastamonu hayatı ile ilgili bir önceki yüzyıl tezkireleri tarafından öne sürülen görüşlerin yansımaları görülmektedir. *Rızâ Tezkiresi*'nde Necâti'nin Şehzâde Mahmûd'un nişancısı olması yönüne değinilmekte ancak Necâti ile Şehzâde Mahmûd'un hangi şehirde bulunduğu net olarak bildirilmemektedir (Açıkgöz, 2017). *Riyâz-ı Belde-i Edirne*'de de Latîfi'den alıntı yapılarak Necâti'nin Kastamonu'da meşhur olduğu belirtilmiş ise de bahsi geçen şehre ne zaman gittiğine dair herhangi bir bilgi verilmemiştir (Adıgüzel, 2008). *Sicill-i Osmânî*'de Necâti'nin Şehzâde Mahmûd'a nişancı olduğu ifade edilse de hangi şehirde buldukları belirtilmemiştir (Kahraman, 1996).

Necâti'nin Şehzâde Mahmûd ile olan yakınlığı vesilesi ile Şehzâde Mahmûd'un da hayatının anlatıldığı veya bir vesile ile şehzâdeye değinilen Osmanlı tarihine dair kitaplarda Necâti'ye de değinilmesi gerekmektedir. Ancak taradığımız Osmanlı tarihine dair eserlerde Necâti'ye atıfta bulunulduğu çok nadir görülmektedir. Esasen Şehzâde Mahmûd için ayrı bir bölüm oluşturulması ve şehzâdenin hayatının detaylı anlatılması durumu da söz konusu değildir. Bir vesile ile -bu vesileler çoğunlukla savaş ve bazı tarihi hadiseler- Şehzâde Mahmûd'dan bahsedildiği için detaya inilmemekte ve Necâti'den de bahsedilmemektedir.

Tacüt-tevârih'de Şehzâde Mahmûd'un Kastamonu ve Manisa sancak beyliklerine değinilirken Necâti'nin de şehzâdenin nişancısı olduğu ifade edilmektedir (Parmaksızoğlu, 1979). Ancak hangi şehirde iken şehzâdeye nişancı olduğu anlaşılamamaktadır. İdrîs-i Bitlisî, kendisinden sonra gelecek Osmanlı tarih yazarlarının üzerinde etkileri görülecek olan *Heşt Behişt* adlı Osmanlı tarihi kitabında, Şehzâde Mahmûd'un Kastamonu ve Manisa sancak beyliklerine değinmekte, Necâti'nin kendisini şehzâdeye adadığına işarette bulunmakta ancak şehzâde ile Necâti'nin ilk temaslarının hangi şehirde olduğuna dair bilgi

vermemektedir (Genç, 2014). Bu konudaki en net tavır Uzunçarşılı tarafından gösterilir. *Osmanlı Tarihi* isimli eserinde Uzunçarşılı, devrin önemli şairlerinden biri olarak gösterdiği Necâtî'nin, Şehzâde Mahmûd'un Kastamonu'da nişancısı olduğunu belirtir (Uzunçarşılı, 1988). Şehzâde Mahmûd ile ilgili kapsamlı bir makale kaleme alan Yakupoğlu da Uzunçarşılı'yı ve *Latîfî Tezkiresi'*ni kaynak göstererek Necâtî'nin Kastamonu'da Şehzâde Mahmûd ile birlikte olduğunu dile getirmektedir (Yakupoğlu, 2010).

XIX. yüzyılın önemli biyografik eserlerinden *Gülzâr-ı İrfân*, Bursa vefatlarının sonuncusu olup 1263/ 1847 yılında Mehmed Fahreddin Efendi (ö. 1272/ 1856) tarafından tamamlanır (Erkan, 1996). Latîfî'den sonra Necâtî'nin Kastamonu hayatına dair en net bilgilere bu eser vasıtasıyla ulaşılmaktadır. Eserde *Latîfî Tezkiresi'*nden daha geniş malumatların yer alması, eserin kaleme alındığı esnada, *Latîfî Tezkiresi* haricinde Necâtî'nin Kastamonu hayatından bahseden başka kaynakların da görülmüş olabileceği izlenimini uyandırmaktadır. Zira eserde Şehzâde Mahmûd'un Kastamonu'da sancak beyi olduğu esnada, Necâtî'nin de şehzâdeye nişancı ve musahip olduğu bildirilmektedir (Gülzâr-ı İrfân, Atif Efendi 1923, v. 58a). *Latîfî Tezkiresi'*nde yalnızca Şehzâde Mahmûd ile beraber Kastamonu'ya gittiği ifade edilirken, *Gülzâr-ı İrfân'*da Necâtî'nin Kastamonu'daki mesleğine ve Şehzâde Mahmûd ile olan münasebetlerine değinilmesi çalışmamızda ortaya sürdüğümüz Necâtî'nin Kastamonu'ya Şehzâde Mahmûd ile beraber gittiği iddiasını güçlendirmektedir.

Tezkirelerde Necâtî'nin Kastamonu Hayatı ile İlgili Ortaya Atılan İddialardaki Şüpheli Taraflar

*Kınalızâde Tezkiresi'*nde Necâtî'nin gençliğinde Kastamonu'ya gittiği ve orada eğitimine devam ettiğine dair bilgiler ciddi bir sorgulamayı gerektirmektedir. Necâtî'den bahseden edebiyat tarihleri ve müstakil kitaplarda da Necâtî'nin gençliğinde Kastamonu'ya gittiği vurgulanır ve kaynak olarak da *Kınalızâde Tezkiresi'*nde geçen malumatlar verilir. Dikkati çeken ilk husus Necâtî'nin hiçbir geçerli sebep yokken gençliğinde Kastamonu'ya gitmesidir. Zira Edirneli olan şair, daha yakın bir yer olan İstanbul'u tercih etmemiştir. O günün şartlarını da göz önünde bulundurduğumuzda tüm şairleri cezbeden İstanbul, Bursa, Manisa, Kütahya, Konya vb. şehirler varken Kastamonu'nun tercih edilmesi düşündürücüdür.

Necâtî'nin İstanbul'a tekrar gelişi, bir kış günü Fatih'e kaside sunmak istemesiyledir. Kınalızâde ve Beyânî tezkirelerinde yer alan bu bilgiye göre Necâtî, bir kış günü Kastamonu'dan İstanbul'a gelerek Fatih'e bir Şitaiyye ve baharda da bir Bahariyye sunar (Sungurhan Eydurun, 2009; Sungurhan Eydurun, 2008). Tezkirelerde kaside sunuşu ile ilgili herhangi bir tarih verilmemektedir. Ancak

bunun, Fatih'in hükümdarlığının son zamanlarında olduğu tahmin edilmektedir⁶. Fatih'e sunulan kasideler incelendiğinde bir sunuş zamanı tayin etmek mümkün görünmemektedir. Necâti'nin İstanbul'a geliş tarihi ile ilgili çıkarımı Fatih devrinde kaside sunduğu tek veziriazam olan Karamanî Mehmed Paşa (ö 886/ 1481) vesilesi ile yapılabilir. Divanın bir nolu kasidesinde geçen:

“Menba‘-ı cüd u kerem merci‘-i eşrâf-ı kirâm

Âşaf-ı hâşş-ı şehinşâh Muhammed Paşa” (Tarlan, 1963, s. 25)

beyitinden hareketle kasidenin sunulduğu kişinin veziriazam olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Mehmed Paşa'nın 883/ 1478-886/ 1481 tarihleri arasında veziriazam olduğu bilinmektedir (Küçükdağ, 2001). Dolayısıyla en geç 883/ 1478 tarihinde Necâti'nin İstanbul'da olduğu söylenebilir. Sonuç itibarıyla Kınalızâde ve Beyânî'ye göre Necâti, en geç 883/ 1478 tarihine kadar Kastamonu'da kalmış ve bu tarihten sonra İstanbul'a gelerek Fatih'e iki kaside sunmuştur.

Necâti'nin Kınalızâde ve Beyânî'nin iddiasına göre, en geç 883/ 1478 tarihine kadar Kastamonu'da kaldığını düşündüğümüzde karşımıza Cem Sultân meselesi çıkmaktadır. Zira Cem Sultân'ın 1469-1474 tarihleri arasında Kastamonu'da sancak beyi olduğu tarihi kaynaklarca sabittir. Kendisi de şair olan Cem Sultân'ın ilme ve şiire çokça önem verdiği ve ilk şiirlerini Kastamonu'da kaleme aldığı bilinmektedir (Okur Meriç, 1997). Necâti'nin Cem Sultân'ın adına tek bir kaside yazmamış olması ve şiirlerinde Cem Sultân'a herhangi bir göndermede bulunmaması, Necâti'nin gençliğinde Kastamonu'da olma ihtimalini zayıflatmaktadır. Bu durumun Cem Sultân'ın siyasi konumundan kaynaklandığı düşünülebilir. Cem Sultân ile II. Bâyezîd arasında baş gösteren olaylar neticesinde Necâti'nin daha önce sunduğu kasidelerini divanına dahil etmediği çıkarımında bulunulabilir⁷. Bunu bir çekince olarak ele alırsak Necâti'nin Cem Sultân'a nazire dahi kaleme almaması gerekir. Oysa *Câmi'ü'n-nazâir*, *Mecma'u'n-nezâir*, *Pervane Bey Mecmuası* ve yazarı belli olmayan XVII. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen bir nazire mecmuasında Necâti'nin Cem Sultân'a yazdığı toplam 16 adet nazire şiir tespit edilmektedir (Köksal, 2012; Gıynaş, 2014; Ertek Morkoç, 2003; Özer, 2012; Samancı, 2013). Ayrıca Cem Sultân'ın, Necâti'nin tanzir ettiği şairler içerisinde Ahmed Paşa'dan sonra ikinci sırada geldiği tarafımızca belirlenmiştir. Tüm bu hususlardan hareketle Necâti'nin bir dönem aynı şehir içerisinde yaşadığı iddia edilen Cem Sultân'a pek çok nazire yazmasına rağmen hiçbir kaside sunmaması ve divanında herhangi bir göndermede bulunmaması,

⁶Nitekim *Aşık Çelebi Tezkiresi*'nde de Necâti'nin Fatih devrinin sonlarına doğru şiir ve imlaya yöneldiği ve bir vesile ile Fatih'e ulaşmaya çalıştığı ifade edilmektedir (Kılıç, 2018). Mehmet Çavuşoğlu da benzer kanaatleri ileri sürerek Necâti'nin 1477-78 tarihlerinde İstanbul'a gelmiş olması ihtimalinin yüksek olduğunu belirtir (Çavuşoğlu, 1971).

⁷O devir için, siyasi olayların şairlerin tercihlerini etkilemediğine dair en somut delil Ahmed Paşa Divanı'dır. Zira divanda Cem Sultân adına yazılmış bir kaside (26. kaside) yer aldığı gibi divanın 37 yerinde Cem Sultân'a atıfta bulunulduğu tespit edilmiştir (Arslan, 2019).

Kınalızâde ve Beyânî'nin ifade ettiği Necâtî'nin gençliğinde Kastamonu'ya gittiği iddiasını şüpheli kılmaktadır.

Bir başka husus II. Bâyezîd dolayısıyladır. Şöyle ki Necâtî'nin 883/ 1478 tarihinden önce Kastamonu'da bulunduğu esnada o zaman şehzâde olan II. Bâyezîd de Amasya'da sancak beyidir. Kendisi de şair olan II. Bâyezîd'in şair ve sanatkarları çokça himaye ettiği muhtelif kaynaklarca ifade edilmektedir (Uzunçarşılı, 1988; Durmuş, 2009). Necâtî'nin kaside sunmak için daha yakın bir coğrafya olan Amasya'ya Şehzâde Bâyezîd'e gitmek yerine daha uzak bir yer olan İstanbul'u tercih etmesi izaha muhtaçtır.

*Kınalızâde Tezkiresi'*nde Necâtî'nin gençliğinde Kastamonu'ya gittiğini ispat adına öne sürülen Kastamonu'dan Bursa'ya Ahmed Paşa'nın sohbet meclisine gelen kervan hadisesinde de bazı belirsizlikler görülmektedir. Kınalızâde'nin dedesi Mîrî Çelebi'den naklen verdiği hadiseye göre Ahmed Paşa'nın sohbet meclisine Kastamonu'dan gelen bir kervan orada bulunanlara, Kastamonu'da Necâtî mahlaslı ve Nuh isimli bir şairin zuhur ettiğini ve döne döne redifli gazeli ile meşhur olduğunu bildirir (Sungurhan Eyduvan, 2009). Necâtî'nin asıl adının Nuh değil İsa olduğu yönünde Sehî Bey'in tanıklığı bulunmaktadır (İpekten vd., 2017). Bu tanıklık tek başına yeterlidir. Zira Sehî Bey kendisini Necâtî'ye adanmış ve ölene kadar yanından ayrılmamıştır⁸. Kınalızâde tarafından aktarılan bu rivayetin henüz başında böylesi bir yanlış bilginin verilmesi kervan hadisesinin sıhhatine gölge düşürmektedir. Diğer nokta ise kervanın Bursa'ya Ahmed Paşa'nın yanına geliş zamanı ile ilgili belirsizliktir. Ahmed Paşa'nın Bursa'da bulunuş zamanına göre bu belirlenecekse durum daha da karmaşık hale gelmektedir. Zira Ahmed Paşa'nın (ö. 902/ 1496), Fatih'in yanında bir süre bulunduğu sonrasında Bursa'ya sürgüne yollandığı, Fatih zamanında Tire, Ankara ve Sultanönü sancak beyliklerinde getirildiği, II. Bâyezîd'in 886/ 1481'de tahta geçmesi ile Bursa'ya sancak beyi olarak döndüğü ve burada ölene kadar kaldığı bilinmektedir (Kut, 1989). Şu durumda Kastamonu'dan gelen kervan Bursa'ya, ya Ahmed Paşa'nın 886/ 1481'den önce Bursa'da sürgünde olduğu esnada ya da 886/ 1481'den sonra Bursa'da sancak beyi olduğu zamanda gelmiş olmalıdır. İkinci ihtimal Latîfî'nin iddiasını da destekler mahiyettedir. Anlatılan bu rivayetle ilgili bir diğer şüpheli durum *Kınalızâde Tezkiresi'*nde Ahmed Paşa maddesinde bu hadiseye hiç yer verilmemiş oluşudur. Ahmed Paşa'yı da doğrudan ilgilendiren böylesi önemli bir hadiseye, *Tezkire'*de Ahmed Paşa'nın zikredildiği yerlerde değinilmemesi şüpheli bir görünüm arz etmektedir.

Âşık Çelebi'nin, *Tezkire'*sinde Necâtî'nin Kastamonu ile ilişkilendirilmesine karşı çıkması ve buna yönelik açıklamalarda bulunması üzerinde durulması gereken

⁸Gelibolulu Mustafa 'Âli *Künhü'l-Ahbar* isimli eserinde Sehî Bey için "bütün ömrünü ona adanmış gibi Necâtî Bey'in hizmetinden hiç ayrılmayıp bir an için Necâtî'nin meclisinden ayrı olmayı eyyâm-ı ömründen saymazdı" ifadelerini kullanmaktadır (İsen, 1994, s. 165).

bir başka husustur. Âşık Çelebi, Kastamonunâme olarak tanımladığı *Latîfi Tezkiresi*'nde Necâti'nin Kastamonulu olarak gösterilmesine itiraz eder. Latîfi'nin bu hususta öne sürdüğü *Temennâ Kayası* ve *nasîp* kelimeleri üzerinde durur. Âşık Çelebi'ye göre Necâti'nin şiirinde değindiği, Kastamonu şehir merkezinde siyah büyükçe bir kaya olduğu iddia edilen *Temennâ Kayası*'nın bir benzerinden Amasya'da da bulunmaktadır. Ayrıca Anadolu'nun pek çok yerinde ölü helvasına *nasîp* denir. Sonuç olarak Necâti'nin Kastamonulu olarak gösterilmesi Latîfi'nin kendisinin de Kastamonulu olmasından ileri gelmektedir⁹ (Kılıç, 2018). Âşık Çelebi'nin Latîfi'ye yönelttiği bu eleştirilerinde ilk değinilmesi gereken husus Necâti'nin *Latîfi Tezkiresi*'nde Kastamonulu olarak gösterilip gösterilmediği ile ilgilidir. Zira *Latîfi Tezkiresi*'nde *Âşık Çelebi Tezkiresi*'nde olduğu gibi Necâti'nin Edirneli olduğu ifade edilmektedir. Latîfi, Necâti'nin kemâl-i zuhûrunun (ortaya çıkışının olgunluğa ulaşması, her bakımdan olgunluğa erme), Kastamonu'da olduğunu bildirmektedir¹⁰ (Canım, 2018). Diğer nokta Latîfi'nin hemşehricilik kaygısı ile şairleri, Kastamonulu olarak göstermesi hususudur. *Latîfi Tezkiresi* üzerine detaylı incelemelerde bulunan Rıdvan Canım'ın tespitine göre, tezkirede bulunan şairlerden 29'u Kastamonulu olarak gösterilmekte ve bu şairlerden 25'inin diğer tezkirelerce de Kastamonulu olduğu bildirilmektedir (Canım, 2018). Şu durumda Latîfi'nin şairleri Kastamonulu göstermeye yönelik çabası olduğu yönünde Âşık Çelebi'nin eleştirileri makul görünmemektedir. Ayrıca *Necâti Divanı*'nda Kastamonu yöresine has bazı kavramlara yer verildiği araştırmalarla ortaya konulmuştur¹¹. Dolayısı ile Necâti'yi Kastamonu'dan ayrı düşünmek ihtimal dâhilinde değildir.

Latîfi Tezkiresi'nde geçmekte olan Necâti'nin Şehzâde Mahmûd ile beraber Kastamonu'ya geldiği iddiası diğer tezkirelerde yer alan iddialara nazaran daha makul görünse de aydınlatılması gereken bazı noktalara sahiptir. Şehzâde Mahmûd,

⁹Kınalızade Hasan Çelebi ve Beyânî tezkirelerinde de Latîfi'nin kendi memleketi olduğu için pek çok şairi Kastamonulu olarak gösterdiği ve bu yüzden *Tezkire*'sine Kastamonunâme dendiği ifade edilmektedir (Sungurhan Eydur, 2009; Sungurhan Eydur, 2008).

¹⁰Burada geçen *kemâl-i zuhûr* kelime gurubu kilit noktayı oluşturmaktadır. *Kemâl* "en olgun, yetişkin döneminde olmak, olgunluk, tam ve noksansız olma" (Kubbealtı Lugati, t.y.); "noksansızlık, tamlık, erginlik, pişkinlik, ömr-i beşerin pişkinlik zamanı" (Sami, 1317, s. 1182); "tamamlanmak, mükemmel olmak" (Redhause, 1974, s. 1569) anlamlarına gelmektedir. *Zuhûr* ise "meydana çıkmak, baş göstermek, görünmek" (Kubbealtı Sözlüğü, t.y.); "yüksek, belirgin, görünen, doğum" (Redhause, 1974, s. 830) anlamlarına gelmektedir. Dolayısı ile kemâl-i zuhûr kelime grubunu bir insanın doğumundan sonra çeşitli noktalardan olgunluğa ulaşma zamanı olarak anlaşılabılır. Bu kelime grubunu doğum yeri olarak çevirmenin kemal kelimesinin göz ardı edilmesi anlamına geleceği kanaatindeyiz. Ayrıca Latîfi cümlelerinin hemen devamında Necâti'nin Şehzâde Mahmûd ile beraber Kastamonu'ya gelip orasını vatan kıldıkları bildirmektedir (Canım, 2018). Bu da Necâti'nin daha önce hiçbir suretle gelmediği bir yere ilk defa geldiğini gösterir.

¹¹Bu konu üzerinde araştırma yapan Eyüp Akman (2009), divanda geçen *yüzü ak olmak, göğe direk olmak, nişan etmek, ağzının ölçüsünü almak, gözünün önünde uçmak, pamukla yüzünden kan almak, keş keş geçmek ve tebbeti ters okutmak (tebbet-i vârun)* deyimlerinin mana ve kullanım sıklığı açısından Kastamonu'ya has deyimler olduğunu tespit etmektedir.

1485-86 tarihlerinde Kastamonu'ya sancak beyi olarak görevlendirilir ve burada, Şehzâde Alemşah'ın 910/ 1503-04 tarihinde vefatı ile boşalan Manisa sancak beyliğine gidene kadar bulunur (Yakupoğlu, 2010). Şu durumda Necâtî'nin 1485-86 tarihinde Kastamonu'ya geldiği çıkarımında bulunabiliriz. Ancak *Latîfî Tezkiresi*'nde Necâtî'nin Kastamonu'da ne kadar kaldığı ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Şehzâde Mahmûd'un Manisa'ya gideceği tarihi esas aldığımızda Necâtî'nin Kastamonu'da yaklaşık on dokuz yıl kaldığı sonucuna ulaşırız. Necâtî'nin pek çok devlet adamına ve padişah II. Bâyezîd'e kaside sunduğu gerek edebiyat tarihi kaynaklarından gerekse bizzat *Divan*'ından hareketle belirlenebilmektedir. Latîfî'nin iddiasını esas aldığımızda hayatının büyük kısmını Kastamonu'da geçiren şairin, devlet adamlarına ve II. Bâyezîd'e kasideler sunmaya çalışması çelişkili görünmektedir. Bu noktada bahsi geçen kasidelerin sunuş zamanlarının tespiti, konunun aydınlanmasına katkı sağlayacaktır.

Necâtî'nin II. Bâyezîd'e Sunmuş Olduğu Tarihleri Belirlenebilen Kasideleri

Osmanlı'da sanatçının belli bir kültür çerçevesinde sanatını ifade etmeye yardımcı olan kişi olarak tanımlanan hami (Durmuş, 2009, s. 15) şairler için geçimlerini temin edeceği ve bu sayede sanatlarını icra edebilecekleri mühim bir faktördür. Toplumun merkezinde yer alan ve diğer tüm toplumsal öğelerin, kural, kaide ve davranış biçimlerinin ona göre şekillendiği "hükümdar", şairler için de ulaşılması gereken yegâne hedef ve en önemli hamidir. Osmanlı devlet sisteminde her şeyin en alası saray içerisinde olan ve hükümdar tarafından tercih edilendir¹². Hükümdarın kendisine iltifat ettiği, musahip/ nedim edindiği ve şiiirlerini takdir ederek birtakım ihسانlarda bulunduğu kimse, şairler sultanı olmaya namzet olur (İnalçık, 2013). Sultana ulaşamayan şairler için ikinci sırada devlet adamları gelmektedir. Vezirlerin, kabiliyeti olduğunu düşündükleri şairleri desteklemekte ve sultana takdim etmede birbirleriyle yarış içerisinde oldukları görülür. Saraydaki şiiir meclislerinin yanı sıra vezirlerce oluşturulan şiiir ve eğlence meclislerinde şairlerin hünerlerini sergiledikleri ve şiiirlerini sundukları malumdur. Necâtî'nin II. Bâyezîd'e ve II. Bâyezîd dönemindeki vezirlere kasideler sunması geçim kaygısıyla beraber şiiirlerinin takdir edilmesi isteminin de bir yönümsüdür.

Necâtî, II. Bâyezîd'e toplam sekiz adet kaside sunar¹³. Sınırlı sayıda kaynaktaki Necâtî'nin padişaha sunduğu kasideler üzerinde durulur. Kınalızâde ve Beyânî tezkirelerinde Necâtî'nin

"Bir dün kılmış idi cemâline âfitâb

Müşgîn gülâlesin gicenün 'anberîn nikâb" (Tarlan, 1963, s. 26)

¹²"En büyük iltifat padişahın musahibi olmaktır. Musahip başka bir deyişle nedim, karin hükümdarın arkadaşı gibi daima yanında bulundurduğu, özel yaşama ortak yaptığı, danışmanı ve sırdaşıdır" (İnalçık, 2016, s. 371).

¹³Tarlan neşrindeki 3, 7, 8, 9, 11, 15, 20 ve 25 nolu kasidelerdir.

matlası ile başlayan kasidesinin II. Bâyezîd'in 886/ 1481 tarihinde tahta çıkması vesilesiyle sunulduğu ifade edilir (Sungurhan Eydurhan, 2009; Sungurhan Eydurhan, 2008). Kaside uzunca bir gece tasviri ile başlar. Bu tasvirlerde Necâti'nin orijinal benzetmelerine ve hayallerine tanık olunmaktadır. Fatih Sultan Mehmed'in 886/ 1481 yılında vefatına müteakip Cem Sultân (ö. 900/ 1495) II. Bâyezîd arasında yaşanan taht mücadeleleri malumdur. Necâti'nin kasidesini, gece tasvirleri ile başlatarak devletin içerisinde bulunduğu bu kargaşaya işaret ettiği söylenebilir.

“Kim şubh-ı devlet içre tülû' eylemiş durur

Horşîdvâr pâdişeh-i Müşterî-cenâb” (Tarlan, 1963, s. 27)

beyti ile gecenin sabaha ulaşması ve güneşin çıkmaya başlaması ile II. Bâyezîd'in saltanat tahtına geçmesi arasında münasebet kurulduğu açıktır. *Kınalhzâde Tezkiresi*'nde Beyânî'den farklı olarak “seher” redifli kaside¹⁴ de II. Bâyezîd'e saltanatının ilk yıllarında sunulan kasideler arasında gösterilir. Necâti'nin bu iki kasidesinin yanı sıra sunuş tarihini belirlediğimiz bir diğer kasidesi Kili ve Akkerman Kaleleri'nin fethi sebebiyle kaleme aldığı kasidesidir¹⁵.

“Hoş aldı Hâzret-i Hân Bâyezîd-i 'Osmânî

Kilî ile Kara Buğdân'dan Âkkirmân'ı” (Tarlan, 1963, s. 94)

matlası ile başlayan kaside, içerisinde yer alan orijinal savaş tasvirleri ile dikkat çekicidir. Yazdığı Osmanlı tarihi kitabında İdris-i Bitlîsî, Kili ve Akkerman Kaleleri'nin fethi olarak 889/ 1484 baharını göstermektedir (Genç, 2014). Necâti'nin bu tarihte Şehzâde Abdullah'ın vefatı nedeniyle İstanbul'da olduğu bilinmektedir. Bu bakımdan kasidenin 889/ 1484 tarihinde kaleme alındığı ve II. Bâyezîd'e sunulduğu söylenebilir.

Âşık Çelebi Tezkiresi'nde Zâtî'den bahsedilen kısımda Necâti'nin Şehzâde Mahmûd ile beraber Manisa'da bulunduğu esnada bir iş için Edirne'ye Sultan Bâyezîd'e gittiği ve kaside sunup türlü ihsanlar elde ederek geri Manisa'ya döndüğü ifade edilmektedir (Kılıç, 2018). Necâti'nin Şehzâde Mahmûd ile beraber 909/ 1504-912/ 1507 tarihleri arasında Manisa'da olduğu bilinmektedir. Ayrıca II. Bâyezîd döneminde düzenlenen bir *İnamat Defteri*'nde 1 Muharrem 910/ 1505 tarihinde, Şehzâde Mahmûd'un maiyetinde gösterilen Necâti'ye verilen bazı nakdi yardımların kaydı yer almaktadır (Erünsal, 1981). Bu kayıt Âşık Çelebi'de bulunan bilgiyi destekler mahiyettedir. Aynı *İnamat Defteri*'nde Necâti'nin 18 Safer ve 24 Ramazan 914/ 1509 tarihlerinde II. Bâyezîd'e sunduğu iki kasidesi için aldığı bazı ihsanların da kaydı bulunmaktadır (Erünsal İ. E., 1981; Gök, 2014). Gerek Âşık Çelebi'de yer alan bilgiden gerekse *İnamat Defteri*'nde yer alan bilgilerden Necâti'nin II. Bâyezîd'e

¹⁴Tarlan neşrinde 9. kasidedir.

¹⁵Tarlan neşrinde 25. kasidedir.

sunduğu üç adet kasidesi ile ilgili sunuş tarihi belirlenmemektedir. Ancak hangi kasidelerin sunulduğu tespit edilememektedir.

Tüm bu bilgilerden hareketle Necâtî'nin II. Bâyezîd'e sunduğu kasidelerinin 6'sının sunuş zamanları ile ilgili ulaşılan sonuçlar tabloda şu şekilde gösterilebilir:

Kaside No	Sunuş Nedeni/ Kaynak	Tarih
3	<i>Kınalızâde ve Beyânî Tezkireleri</i>	886/ 1481-82 (Saltanatın ilk Yılları)
9	<i>Kınalızâde Tezkiresi</i>	886/ 1481-82 (Saltanatın ilk Yılları)
25	Kili ve Akkerman Kaleleri'nin Fethi	889/ 1484
Bilinmiyor	<i>Âşık Çelebi Tezkiresi/ İnamat Defteri</i>	909/ 1504-912/ 1507
Bilinmiyor	<i>İnamat Defteri</i>	18 Safer 914/ 1509
Bilinmiyor	<i>İnamat Defteri</i>	24 Ramazan 914/ 1509

Tablodan hareketle Necâtî'nin II. Bâyezîd'e sunduğu kasidelerin büyük kısmının 886/ 1481-889/ 1484 ile 909/ 1504- 914/ 1509 tarihleri arasında sunulduğu tespit edilmektedir. Diğer iki kasidenin sunuş zamanı tespit edilememekle beraber 890/ 1485-909/ 1504 tarihleri arasında II. Bâyezîd'e neredeyse hiç kaside sunulmadığı söylenebilir¹⁶.

Necâtî'nin 886/ 1481'den Sonra Devlet Adamlarına Sunduğu Kasideleri ve Tahmini Sunuş Tarihleri

Şehzâde Abdullah'ın 888/ 1483 tarihinde Karaman'da vefatı üzerine İstanbul'a gelen Necâtî, sanatını devam ettirebilmek adına II. Bâyezîd'in yanı sıra vezirlerin de desteğini elde etmeye çalışır. Bu vesile ile pek çok vezire/ veziriazama kasideler sunar. Bunlardan ilki Kâsım Paşa'dır (ö.?). II. Bâyezîd ile Amasya'dan beri beraber olan Kâsım Paşa devlet kademelerinde çeşitli görevlerde bulunur. En son II. Bâyezîd'in tahta çıkmasından sonra 887/ 1482 tarihinde vezir olur. Sunulan kaside¹⁷ içerisinde bulunan beyitlerden hareketle kaside sunulduğunda Kâsım Paşa'nın vezir olduğu tespit edilmektedir¹⁸. Kâsım Paşa'nın hangi süreler zarfında vezirlik makamında kaldığı net olarak tespit edilemese de tüm ihtimalleri göz önünde bulundurduğumuzda 887/ 1482-890/ 1485 tarihleri arası olduğunu söylenebilir (Sevgi & Sevindik, 2016). Dolayısıyla kasidenin de bu tarihler arasında sunulması gerekmektedir.

¹⁶Tarihleri belirlenemeyen bu iki kasidenin 890/ 1485-909/ 1504 tarihleri arasında sunulmuş olma ihtimali de bulunmaktadır. Bu bakımdan "neredeyse hiç" tabiri kullanılmıştır.

¹⁷Tarlan neşrinde 17. kasidedir.

¹⁸"Hâtem-i mülk-i vezâret şunulaldan eline- Bâğ-ı cüd ebr-i 'adâletle muţarrâ mı degül" (Tarlan, 1963, s. 68).

Kasidede yer alan bu beyitten hareketle böyle bir tespit yapılabilir.

Sunmuş olunan kasidede¹⁹ yer alan beyitlerden²⁰, sunulduğu esnada veziriazam olduğunu belirlenen Dâvud Paşa (ö. 904/ 1497), 888/ 1483'te bu göreve gelir²¹ ve bu görevde 902/ 1497 yılına kadar kaldığı bilinmektedir (Turan, 1994). Kaside içerisinde bulunan,

“Diyâr-ı Engürüs ile idersün ‘ahd ü peymânı

Gele küffârı Budin’ün bula teşrîfin îmânun” (Tarlan, 1963, s. 56)

beyiti ile Necâti, Dâvud Paşa'nın Macarlar ile yaptığı anlaşmayı işaret etmektedir. Morova Seferi olarak tarihe geçen ve 888/ 1483 yılında herhangi bir savaş yapılmadan sonlanan seferde Macarlar ile beş yıllık barış anlaşması imzalanır (Danışmend, 1971). Gerek Morova Seferi'nde gerekse Macarlar ile yapılan barış anlaşmasında Dâvud Paşa'nın gayretleri söz konusudur. Kasidede Dâvud Paşa'nın sonraki yıllarda yapacağı Mısır ve Arnavutluk seferlerine değinilmemesi, kasidenin Morova Seferi'ne yakın bir tarihte kaleme alındığı sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla kasidenin en geç sunuluş tarihi 890/ 1485'tir²².

Necâti'nin kaside²³ sunduğu bir diğer veziriazam Mesih Paşa'dır. “Veziriazam'ın vasfi hakkında” olarak belirlenen kaside başlığı ve kaside içerisindeki bazı beyitler²⁴ kasidenin sunulduğu kişinin veziriazam olduğu sonucuna ulaştırmaktadır. Mesih Paşa (ö. 907/ 1501) Fatih devrinin sonlarında doğru ikinci vezir olur ve II. Bâyezîd döneminde 887/ 1482-890/ 1485 tarihleri arasında veziriazamlık makamındadır. 899/ 1499 tarihinde tekrar veziriazam olsa da bu görevinde kısa bir müddet kalacaktır (Reindl-Kiel, 2004). Kasidenin bu kısa müddet zarfında sunulması ihtimal dâhilinde değildir. Zira Dâvud Paşa'nın 888/ 1497'de vefatından sonraki üç yıla yakın sürede veziriazam olan Damat Hersekzâde Ahmed Paşa (ö. 923/ 1517) ve Çandarlı İbrahim Paşa'ya (ö. 905/ 1499) Necâti'nin herhangi bir kaside sunmadığı görülmektedir.

¹⁹Tarlan neşrinde 13 nolu kasidedir.

²⁰“Sebeb olduñ selef añılmağa hayrû'l-ħalef sensin-Revânın şâdumân itdün bugün Maħmûd Paşa'nuñ” (Tarlan, 1963, s. 57)

Beyitinde geçen Mahmûd Paşa (ö. 878/ 1474) Fatih'in önemli veziriazamlarındandır. Dâvud Paşa'nın Mahmûd Paşa'nın halefi olarak gösterilmesi, kasidenin yazıldığı esnada veziriazam olduğu sonucuna götürmektedir.

²¹Dâvud Paşa'nın ilk veziriazam olduğu tarih ile ilgili kaynaklarda çelişkili bilgiler bulunmaktadır. Kemal Paşazâde'ye göre 887/ 1482'de İshak Paşa'nın emekliye ayrılması ile Mesih Paşa onun yerine veziriazam olur. Oruç bin Adil'e göre ise bu dönem için Dâvud Paşa birinci vezir olarak gösterilmektedir (Reindl Kiel, 2004). Bu bakımdan makalede 887/ 1482-890/ 1485 tarihleri arasında hem Dâvud Paşa hem de Mesih Paşa veziriazam olarak takdim edilmektedir.

²²En geç 890/ 1485 tarihinin belirtilmesi 891/ 1486 tarihinde Dâvud Paşa'nın yaptığı Mısır Seferi nedeniyledir. Kasidede Mısır Seferi'nden bahsedilmemesi yazım tarihi olarak en geç 890/ 1485 tarihinin belirlenmesine yol açmaktadır.

²³Tarlan neşrinde 10 nolu kasidedir.

²⁴“Ne Âşaf Hâzret-i Paşa-yı a'zâm-Mesih-i din ü devlet fâhr-ı kişver” (Tarlan, 1963, s. 47) beyiti Mesih Paşa'nın veziriazamlığına işaret etmektedir.

Mesih Paşa ismi zikredilen paşalardan sonra çok kısa bir süre için veziriazam olacaktır. Dolayısı ile Mesih Paşa'ya sunulan kasidenin bu tarihlerde kaleme alınması zayıf bir ihtimaldir. Bu bilgilerden hareketle kaside, 890/ 1485 tarihinde veya öncesinde kaleme alınmış olmalıdır.

Mesih Paşa'nın vefatından belli bir zaman geçtikten sonra 906/ 1501-908/ 1503 yılları arasında veziriazamlık makamında getirilen Ali Paşa (ö. 917/ 1511), Necâtî'nin kaside²⁵ sunduğu bir diğer devlet adamıdır. Ali Paşa, 908/ 1503 yılında azledilmesine müteakip 911/ 1506 tarihinde tekrar veziriazam olur ve bu görevde 917/ 1511 yılına kadar bulunur (İpşirli, 1991). Kasidede bulunan,

“Yaraşur devr-i felekde nitekim ay ile gün

Yaraşur dest-i vezâretde mükerrer hâtem” (Tarlan, 1963, s. 73)

beyitinde geçmekte olan “mükerrer (tekrar edilmiş)” kelimesi ile Ali Paşa'nın ikinci kez veziriazam oluşuna işarette bulunmaktadır²⁶. 912/ 1507 tarihine kadar Necâtî, Şehzâde Mahmûd ile beraber Manisa'dadır. Dolayısı ile kaside 912/ 1507-914/ 1509 yılları arasında sunulmuş olmalıdır.

Koca Mustafa Paşa (ö. 918/ 1512), Necâtî'nin hayatının son demlerinde kaside²⁷ sunduğu vezirlerdendir. İlk kez 907/ 1502 tarihinde vezir olan Koca Mustafa Paşa, bir süre sonra ikinci vezirliğe yükselir. 909/ 1504-911/ 1506 tarihleri arasında veziriazam olduğuna dair kesin olmayan bilgiler bulunmaktadır. 911/ 1506 tarihinde tekrar ikinci vezirliğe düşürülür. 917/ 1512 yılında tekrar veziriazam olmakla beraber I. Selim tarafından Bursa'da idam edilir (Emecen, 2002).

“Ziver-i şadr-ı vezâret Muştafâ Paşa ki_anuñ

Çihresinde luţf-ı Rabbânî hüveydâdur yine” (Tarlan, 1963, s. 91)

beyti ile kasidenin sunulduğunda Mustafa Paşa'nın vezir olduğu tespit edilmektedir. Kasidenin redifi olan “yine” kelimesi ile Mustafa Paşa'nın ikinci kez vezir olmasına işarette bulunulması ihtimal dâhilindedir. Necâtî'nin 1504-1507 yılları arasında Manisa'da olduğunu da göz önünde bulundurduğumuzda kasidenin, Mustafa Paşa'nın ikinci kez vezir olduğu 1506'dan sonra kaleme alınması kuvvetle muhtemeldir.

Necâtî'nin vezirlere sunmuş olduğu kasidelerin sunuş zamanları aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Kaside No	Sunulan Devlet Adanı	Sunuş Zamanı	Zaman Tespitinde Etken
-----------	----------------------	--------------	------------------------

²⁵Tarlan neşrinde 19 nolu kasidedir.

²⁶Mehmet Çavuşoğlu da kasidenin Ali Paşa'nın ikinci kez veziriazam olduğu dönemde kaleme alınmış olabileceğini ifade etmektedir (Çavuşoğlu, 1971).

²⁷Tarlan neşrinde 23 nolu kasidedir.

17	Kâsım Paşa (ö.?)	887/ 1482-890/ 1485	Kâsım Paşa'nın bu tarihler arasında vezir olması nedeniyle
13	Dâvud Paşa (ö. 904/ 1498)	890/ 1485 tarihinden önce	Kaside'de temas edilen Morova Seferi nedeniyle
10	Mesih Paşa (ö. 907/ 1501)	890/ 1485 tarihinden önce	Mesih Paşa'nın bu tarihten önce veziriazam olması nedeniyle
19	Ali Paşa (ö. 917/ 1511)	912/ 1507-914/ 1509	İkinci kez veziriazam olması nedeniyle
23	Mustafa Paşa (ö. 918/ 1512)	912/ 1507-914/ 1509	İkinci kez vezir olması nedeniyle

Tablodan hareketle Necâti'nin kaside sunuş zamanları 888/ 1483-890/ 1485 ile 912/ 1507-914/ 1509 tarihleri arasındır. 890/ 1485-910/ 1503-04 tarihleri arasında vezirlere/ veziriazamlara herhangi bir kaside sunmadığı görülmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Necâti'nin gençliğinde hiçbir neden gösterilmeksizin Kastamonu'ya gitmesi ve orada şiirle iştigal edip, yetkinliğe ulaşarak tekrar İstanbul'a dönmesi, edebiyat tarihleri ile Necâti üzerine yapılan akademik çalışmaların hemen hepsinde kabul edilen bir bilgidir. Bilginin kaynağı olarak da Kınalızâde ve Beyânî tezkireleri gösterilir. *Latîfi Tezkiresi*'nde Necâti'nin Kastamonu'ya Şehzâde Mahmûd ile beraber gittiği ve orasını vatan kıldıkları açıkça bildirilmektedir. Buna rağmen Latîfi'nin ortaya attığı bu bilgi hiçbir suretle sorgulanmamıştır. XIX. yüzyılın önemli biyografik eserlerinden *Gülzâr-ı İrfân*'da da Necâti'nin Kastamonu'da Şehzâde Mahmûd'un nişancısı ve musahibi olduğu kayıtlıdır. Tüm bu delillerin yanı sıra Necâti'nin gençliğinde Kastamonu'da bulunması ile aynı zamanda Cem Sultân'ın da Kastamonu'da ve Şehzâde Bâyezîd'in de Amasya'da sancak beyi olarak bulunması beraber değerlendirilmemiştir. Zira gençliğinde Kastamonu'da Cem Sultân ile beraber olduğu iddia edilen Necâti, şehzâdeye hiçbir kaside sunmamıştır. O esnada Amasya'da sancak beyi olan Şehzâde Bâyezîd'e ulaşmak yerine çok daha zor ve meşakkatli bir yolu tercih edip Fatih'e ulaşmaya çalışmıştır. Esas olan Necâti'nin bir vesile ile Kastamonu ile ilişkilendirilmesi olduğundan gençliğinde veya sonrasında gitmesi, üzerinde durulması gerekli bir konu olarak da görülmemiş olacaktır. Hemen hemen tüm tezkirelerde geçen, Necâti'nin Şehzâde Mahmûd ile beraber Manisa'ya gittiği bilgisi, şehzâdenin ilk sancak beyliği olan Kastamonu'yu geri planda bırakır.

Kınalızâde ve Beyânî tezkirelerini esas alan edebiyat tarihlerinde ve Necâti'den bahseden muhtelif çalışmalarda, Necâti'nin 1483'ten 1504 yılına kadar İstanbul'da kaldığı ve devrin devlet adamları ile padişaha kaside sunarak geçimini sağladığı yönünde çıkarımlarda bulunulur. Zira temel alınan tezkirelerde bahsi geçen bu tarihler arasında Necâti ile ilgili herhangi bir bilgi verilmemekte ve *Necâti*

Dîvânı'ndaki kasideler de bu çıkarımların delili olmaktadır. Ancak sadece Şehzâde Mahmûd ile Şehzâde Abdullah'a sunulan kasidelerin kıyaslanması bile durumun böyle olmadığına işaret etmektedir. Necâtî'nin hemen hemen aynı sürelerde (2-3 yıl) yanında kaldığı Şehzâde Abdullah'a bir terhib-i bend²⁸ sunarken, Şehzâde Mahmûd'a yedi kaside²⁹ sunması çelişkili görünmekte ve Şehzâde Mahmûd'un yanında daha uzun bir süre kalmış olabileceğini düşündürmektedir.

Necâtî'nin II. Bâyezîd'e ve vezirlere sunmuş olduğu kasidelerin sunulmuş zamanları gerek kaside içerisinde yer alan beyitlerden, gerek kasidede değinilen bazı tarihi olaylardan gerekse kaside sunulan kişinin görevde kaldığı sürelerden hareketle tespit edilebilmektedir. Tüm veriler bize Necâtî'nin 1485'ten sonra ve 1504'ten önce vezirlere hiçbir suretle II. Bâyezîd'e ise büyük oranda -sunulan 8 kasideden 6'sının tarihi belirlenebildiğinden- kaside sunmadığını göstermektedir. Şehzâde Mahmûd'un 1485 tarihinden sonra Kastamonu'ya sancak beyi olarak gönderildiği ve burada 1504'e kadar kaldığı tarihi kaynaklarca sabittir. *Latîfi Tezkiresi*'nde ve *Gülzâr-ı İrfân*'da Necâtî'nin Kastamonu'da Şehzâde Mahmûd ile beraber bulunduğu ifade edilmektedir. Necâtî'nin Şehzâde Mahmûd'a sunduğu yedi kaside, Manisa'da beraber geçirdikleri 2-3 yıl ile izah edilebilecek bir sayı değildir. Tüm bu veriler üst üste konulduğunda Necâtî'nin 1485-1504 tarihleri arası Şehzâde Mahmûd ile beraber Kastamonu'da olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

²⁸Tarlan neşrinde 1 nolu terhib-i bend.

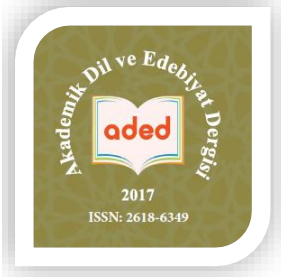
²⁹Tarlan neşrinde 5, 12, 16, 18, 21, 22 ve 23 nolu kasideler.

Kaynakça

- Açıkğöz, N. (2017). Riyâzî Muhammed Efendi riyâzü'ş-şuara (tezkiretü'ş-şuara). Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-219133/riza-tezkiresi.html>
- Adıgüzel, N. (2008). Edirneli Ahmed Bâdî'nin riyâz-ı belde-i Edirne adlı eserinin tezkire kısmı [Yayımlanmamış doktora tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Akman, E. (2009). Necâti Beğ divanında deyimler ve “tebbeti ters okutmak” deyimini üzerine. G. Zavotcu (Ed.) I. Uluslararası Türk dili ve edebiyatı sempozyumu, ölümünün 500. yılında şair Necâti anısına (s. 68-77). Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Arslan, V. (2019). Necâti Bey divânının şahıslar kadrosu ve Ahmed Paşa divânının şahıslar kadrosuyla karşılaştırmalı incelenmesi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. 29 Mayıs Üniversitesi.
- Babacan, İ. (2007). 16. asırda Osmanlı sahası şairleri hakkında yazılmış "tezkire-i mecâlis-i şu'ârâ-yı rûm" adlı tanınmayan bir tezkire. Bilig, 40, 1-16.
- Canım, R. (2018). Tezkiretü'ş-şu'arâ ve tabsiratü'n-nuzamâ. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-216998/latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzama.html>
- Çavuşoğlu, M. (1971). Necâti Bey divânının tahlili. Milli Eğitim Basımevi.
- Çınarcı, M. N. (2014). Herat ekolü tezkirelerinden XVI. yüzyıl şu'ara tezkirelerine şairlerle ilgili bilgi edinme kaynakları. Turkish Studies, 9 (3), 507-540. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6505>
- Çınarcı, M. N. (2016). Türkçe şair tezkirelerinin kaynakları. Grafiker Yayınları.
- Danişmend, İ. H. (1971). İzahlı Osmanlı tarihi kronolojisi Cilt 1. Türkiye Yayınevi.
- Durmuş, T. I. (2009). Tutsan elini ben fakîrin Osmanlı edebiyatında hamilik geleneği. Doğan Kitap.
- Emecen, F. (2002). “Koca Mustafa Paşa.” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (s. 131-133). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/koca-mustafa-pasa>
- Erkan, M. (1996). “Gülzâr-ı İrfân”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (s. 259-260). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/gulzar-i-irfan>

- Ertek Morkoç, Y. (2003). Eğirdirli Hacı Kemâl'in câmiü'n-nezâir'i. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi.
- Erünsal, İ. E. (1981). Türk edebiyatı tarihinin arşiv kaynakları I: II. Bayezid devrine ait bir inamat defteri. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, 10-11, 303-342.
- Genç, V. (2014). Acemden Rum'a: İdrîs-i Bidlîsî'nin hayatı, tarihçiliği ve heşt behiştin II. Bayezid kısmı. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Gıynaş, K. A. (2014). Pervâne Bey mecmuası (Cilt 1-2-3). Akademik Kitaplar.
- Gök, İ. (2014). Atatürk kitaplığı M.C. O.71 numaralı 909-933/1503-1527 tarihli in'âmât defteri (transkripsiyon-değerlendirme) [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- İnalcık, H. (2003). Şair ve patron. Doğu Batı Yayınları.
- İnalcık, H. (2016). Has-bahçede 'ayş u tarab, nedimler şairler mutribler. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İpekten, H., Kut, G., İsen, M., Ayan, H. & Karabey, T. (2017). Heşt bihişt. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78460/tezkireler.html>
- İsen, M. (1994). Kühül'-ahbâr'ın tezkire kısmı. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kahraman, S. A. (1996). Mehmet Süreyyâ sicill-i Osmânî. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kılıç, F. (2018). Meşâ'irü'ş-şu'arâ. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-210485/asik-celebi-mesairus-suara.html>
- Köksal, M. F. (2017). Mecma'u'n-nezâ'ir. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195954/mecmaun-nezair-edirneli-nazmi.html>
- Kubbealtı Lugati (t.y.) Kemâl. Erişim tarihi: Mayıs 15, 2021, <http://lugatim.com/>
- Kubbealtı Lugati (t.y.) Zuhûr. Erişim tarihi: Mayıs 15, 2021, <http://lugatim.com/>
- Küçükdağ, Y. (2001). "Karamânî Mehmed Paşa." Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (s. 449-451). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/karamani-mehmed-pasa>
- Mehmed Fahreddin Efendi (1847). Gülzâr-ı İrfân. Süleymaniye Kütüphanesi Atıf Efendi, No: 1923.
- Okur Meriç, M. (1997). Cem Sultân cemşid ü hurşid. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- Özer, İ. (2012). Mecmû'a-i nezâ'ir (Hasan Hüsnü Paşa No: 1031) (Vr. 50b-100a) inceleme-tenkitli metin. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Parmaksızoğlu, İ. (1979). Hoca Sadettin Efendi, tâcüt-tevârih IV. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Redhause, J. W. (1890). Turkish and English lexicon. American Mission.
- Reindl-Kiel, H. (2004). "Mesih Paşa." Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (s. 309-310). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mesih-pasa>
- Samancı, M. (2013). Mecmû'a-i nezâ'ir (vr. 150b-250a) (süleymaniye kütüphanesi H. Hüsnü Paşa 1031) inceleme - tenkitli metin [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Sevgi, A. & Sevindik, H. (2016). Cezerî Kâsım Paşa Sâfi divanı. Palet Yayınları.
- Sungurhan Eydurhan, A. (2008). Beyânî tezkîretü'-şu'ârâ. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194495/beyani-tezkiresi-tezkiretus-suara.html>
- Sungurhan Eydurhan, A. (2009). Kınalızâde Hasan Çelebi tezkîretü'-şu'ârâ. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194494/Kınalızâde-hasan-celebi-tezkiretus-s-uara.html>
- Şemseddin Sami (1314). Kamus-ı Türkî. İkdâm Matbaası.
- Tarlan, A. N. (1963). Necati Beg divanı. Milli Eğitim Basımevi.
- Turan, Ş. (1994). "Dâvud Paşa, Koca." Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (s. 37-38). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/davud-pasa-koca>
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). Osmanlı tarihi 2. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Yakupoğlu, C. (2010). II. Bayezid'in oğlu şehzâde Mahmud'un hayatı ve faaliyetleri. ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 6(12), 319-339.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Ülfet DAĞ

Dr., Selçuk Üniversitesi / Türkiye
ulfetdag@selcuk.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-3775-6525>

Arcturus'a Yolculuk ve Hayalet Kentin Kadınları Eserlerinde Apollon-Dionysos Dikotomisinin İzleri

The Traces of Apollo-Dionysus Dichotomy in the Works A Voyage to Arcturus and Hayalet Kentin Kadınları

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 02.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 19.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

DAĞ, Ü. (2021). Arcturus'a Yolculuk ve Hayalet Kentin Kadınları Eserlerinde Apollon-Dionysos Dikotomisinin İzleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1050-1070.
<https://doi.org/10.34083/akaded.946841>

DAĞ, Ü. (2021). The Traces of Apollo-Dionysus Dichotomy in the Works A Voyage to Arcturus and Hayalet Kentin Kadınları. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1050-1070.
<https://doi.org/10.34083/akaded.946841>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Nietzsche'ye göre Eski Yunan tragedyasını oluşturan iki güç Apollon ve Dionysos'tur. O, sanatın kökenini Apollon ve Dionysos çatışması bağlamında açıklar. Camille Paglia ise Apollon ve Dionysos'u doğa ve kültürle ilişkilendirir. Paglia'ya göre evren; kültür-doğa, akıl-duygu ve kadın-erkek gibi ikiliklerden oluşur ve tüm ikilikler, birbirlerini tamamladıklarında bir bütünlük meydana gelir. Bu yazı, söz konusu Apollon-Dionysos dikotomisi/ikileşimi üzerinden David Lindsay'ın *Arcturus'a Yolculuk* ve Nurcihan Doğaç'ın *Hayalet Kentin Kadınları* eserlerindeki doğa ve kültür bütünlüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Paglia'nın düşüncelerinden hareketle adı geçen eserler karşılaştırmalı yöntemle analiz edilmiştir. Eserleri bu çalışmaya konu eden ortak noktalar fantastik yoğunlukları, yolculuk maceraları ve insan dünyasını yeniden inşa etme çabalarıdır. Eserlerde, bu inşa sürecine mekân olarak yerküre değil de atmosferdeki Arcturus Yıldızı ve Su Yılanı Takımyıldızı seçilmiştir. Çalışmanın ana argümanını akıl, bilim ve teknoloji ne kadar ilerlerse ilerlesin insanlığın doğanın verdiği yaşam enerjisini, canlılığı ve ilkel güdülerini hiçbir zaman ardında bırakamayacağı fikri oluşturmaktadır. Bu da teorik bağlamda Apollon-Dionysos dikotomisine karşılık gelir. Eserlerde beşerî dünyanın yeniden inşası bu dikotomi temelinde gerçekleşmiştir. Apollon kültürü yaratarak insanı doğallıktan uzaklaştırırken Dionysos onun kültürlenmemiş ve ilkel olan doğasını ifade eder. İkisinin etkileşimi bir kutsal yaşam ilkesidir ve bu da bireylerde yapıcı ve yıkıcı yönlerin bilinmesiyle simgeleşir. Karakterler, son tahlilde zıtlık olarak görülen ikiliklerin farkındalığına erişerek bunların birbirini tamamlayan güçler olduğunun bilincine varmışlardır. Bu bağlamda Apollon-Dionysos dikotomisinin eserlerde yıkıcı ve yaratıcı güç olarak harmonik bir biçimde işlev gördüğü gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: doğa-kültür, Apollon, Dionysos, kitonyan, mistisizm

Abstract

According to Nietzsche, the two forces that form the ancient Greek tragedy are Apollo and Dionysus and explains the origin of art in the context of the unity of the two gods, Apollo and Dionysus. Camille Paglia associates Apollo and Dionysus with nature and culture. The universe consists of dualities such as culture-nature, mind-emotion and woman-man. Unity occurs when all dualities complement each other. The study has aimed to examine the nature and cultural integrity of the works through the Apollo-Dionysus dichotomy. Based on Paglia's view, A Voyage to Arcturus by David Lindsay and Hayalet Kentin Kadınları by Nurcihan Doğaç have been analyzed with a comparative method. Their common points, the subject of this study, are their fantastic density, journey adventures and rebuilding the human world, and that they do this not on Earth but in the known constellation of the Arcturus star and Hydra in the atmosphere. The main argument of the study is that no matter how much humanity progresses with reason, science and technology, it will never leave behind the energy of life, vitality and primitive motives given by its nature. This corresponds to the Apollo-Dionysus dichotomy in the theoretical context. The reconstruction of the human world in the works took place on the basis of this dichotomy. Although Apollo removes man from naturality by creating culture, Dionysus expresses his uncultured and primitive nature. The interaction of them is the sacred life principle, and this is symbolized by individuals knowing their constructive and destructive aspects. The characters have reached the awareness of dichotomies seen as opposites and realized that these are forces that complement each other. In this context, it has been observed that Apollo-Dionysus dichotomy functions as a destructive and creative force in a harmonious way in the works

Keywords: nature-culture, Apollon, Dionysos, kitonian, mysticism

Giriş

David Lindsay'ın 1920'de kaleme aldığı *Arcturus'a Yolculuk* isimli eser, insanın kendini keşfetme serüveninin hikâyesidir. Bir medyumun düzenlediği “materyalizasyon (maddileştirme, gerçekleştirme)” denilen ruh çağırma seansıyla başlayan ve Dünya'dan Arcturus sisteminin Tormance Gezegeni'ne yapılan seyahat, evrenin anlamını çözmek adına girilen maceraları konu edinir. Bu gezegendeki insanlar, bitkiler, varlıklar, renkler ve organlar o kadar karnavalesktir ki eserin başkahramanı Maskull yaşama dair bunların her birinden farklı şeyler öğrenir. Maskull için bu seyahat bir arayış ve görev bilincine ulaşmayı ifade eder.

Maskull'ın yolculuğu bir çağrıyla başlar. Maskull ve arkadaşı Nightspore bir ruh çağırma seansına gider ve orada çağırılan kişi, Krag isimli biri tarafından öldürülür. Nightspore'un tanıdığı olan Krag, ikisini de (hem Nightspore'u hem de Maskull'u) Surtur'u bulmak üzere bir yolculuğa davet eder. Daveti kabul edilir ve Starkness isimli gözlemevi buluşma noktası olarak tayin edilir. Buraya Krag'den önce gelen iki arkadaştan Maskull, gözlemevinin merdivenlerinden çıkarken bir ağırlık hisseder ve daha fazla çıkamaz. Sonrasında Krag'ın gelmesiyle onları Tormance'a taşıyacak araca binebilmeleri ve merdivenleri tırmanabilmeleri için kanlı bir ritüel gerçekleştirmeleri gerekir. Krag, ikisinin de kolunu keserek kanlarını akıtır. Bu eylemden sonra iki arkadaş merdivenleri rahatça çıkarlar. Starkness isimli gözlemeviden Tormance'a doğru yola çıkan bu üç kişiden yalnızca Maskull yolculuğun zorluklarına dayanarak yeni topraklarda gözünü açabilmiştir. Krag ve Nightspore'u bulamayan Maskull, bilmediği bu yerde onları aramaya koyulur ve gezegende hiç de alışık olmadığı tuhaf insanlar ve canlılarla karşılaşır. Her gittiği yerde bir şeyler öğrenen Maskull, bazı seçimleri sonucu kötü davranışlar sergiler. Ateş diyarı Muspel'in ateşini bulmaya çalışırken kaybettiğini sandığı Nightspore birdenbire ortaya çıkar. Bu ortaya çıkış, Maskull'ın ölüp Nightspore'a dönüşmesidir. Nightspore, Tormance'taki kuleye tırmanarak gerçekle yüzleşir ve mücadelenin devam edeceğini anlar. John Clute'a göre eser dünyanın gerçek yüzünü ve yanılısamalarını, yaratan yaratıcı aklın ikincil gerçekliğini gözler önüne serer. Bu da tam olarak Gnostisizm'den alınan “yaratılan evrenin kutsal olmadığı ya da Tanrı'nın bir parçası olmadığını, bunun yerine, sadece, bizi (ya da gerçek Tanrı'yı yansıtan kıvılcımımızı) gerçeklikten uzak tutan bir şey olduğunu iddia eden bir düşünceler bütünüdür” (2002, s. 367).

Çalışmaya konu olan diğer eser *Hayalet Şehrin Kadınları*, Nurcihan Doğan tarafından 2009'da kaleme alınmıştır. Feminist bilimkurgu olarak sınıflandırılan eserde, uzayda bir nevi Birleşmiş Milletler'i andıran Samanyolu Birliği adına üç elçi, Su Yılanı Takımyıldızı'nda bulunan İnci Kızlar Gezegeni'ne gönderilir. Tıpkı *Arcturus'a Yolculuk*'ta olduğu gibi, bu eser de yolculukla başlar. Eserde olaylar üç elçiden biri olan Loom tarafından aktarılır. Loom sadece olayları aktarmaz aynı zamanda tasavvuf terimleri vasıtasıyla düşüncelerini dillendirir. Eserde, bölüm başları

ile Loom'un aktarımlarında halk ozanları ve mutasavvıflardan alıntı ve epigraflara da yer verilmiştir.

Terimler ve düşünceler esere farklı bir boyut kazandırır. Bir tarafta uzay teknolojisi, diğer tarafta eski çağlara ait söylemler, bilim-teknoloji ile insanın ruhsal dünyasının bütünleşmesi mevzubahistir. Veli Uğur, eserde “sadece makinelerden ve sıradan insan isteklerinden oluşan bir çevre yerine daha derinlikli, uhrevi yanları olan bir gelecek vizyonu çizildiği”ni dile getirir (2019, s. 77). Farklı gezegenlerden gelen üç elçi, İnci Kızlar Gezegeni'nde birtakım araştırmalar yapar ve gezegendeki yöneticilerden gezegenle ilgili bilgiler alır. Elçiler; Veronlu Nenna, Dünyalı Selcen ve Sagalı Loom'dur. Üç elçi, gezegende farklı bir hava hissederler ve onların bu hissiyatının sırrını da Gallo isimli kişi ortaya çıkarır ve onlara Urgun Selenge şehrinde ve oradaki hastalıktan ötürü şehrin bir hapishaneye çevrildiğinden bahseder. Urgun Selenge'ye giriş yasaklanmıştır ancak üç elçi meraklarından yasağı delerek Gallo'nun da yardımıyla buraya girerek yaşananları kendi gözleriyle görür, gönülleriyle öğrenirler.

Urgun Selenge tam manasıyla bir hayalet şehri andırır. Etrafta hayat belirtisi yoktur, hiçbir canlı göremezler. Bir gece, Loom'u uykusundan uyandıran gizemli bir sesle olayların sır perdesi aralanmaya başlar. Onu uyandıran ses, zamanında İnci Kızlar Gezegeni'ndeki yönetimin bazı politikalarına karşı çıkan Ayısıtlar denilen bir grubun üyesi olan Nenna'ya aittir. Daha sonra Nenna'nın bir çeşit transa girerek bedenlen ölüm ancak ruhen yaşayan o grubun üyelerinden gezegende olup bitenlerle ilgili bilgi alması ve onlardan “sırrın sırrına erişmeyi” öğrenmesiyle olaylar boyut değiştirir. Tüm bunların yönetici Kaççora ve ekibi tarafından öğrenilmesi, elçilerin ve Gallo'nun yargılanma süreci, Ayısıtlar'ın metafiziki müdahaleleriyle olaylar çözümlenir ve Nenna, o gezegende kalarak bir nevi gezegendekiler ve Ayısıtlarla aracı konumuna geçer. Diğer elçilerse daha bilinçli ve hayatın sırrına erişmiş bir şekilde kendi gezegenlerine giderek görevlerini yerine getirmeye devam ederler.

İki eseri bu çalışmaya konu eden en önemli özellikleri ikilikler üzerine kurulmaları, soyut ve somut dünyaları bu ikilikler üzerinden yansıtılmalarıdır. Kişinin doğa ile olan mücadelesi ve bütünlüğü Tormance'da Maskull ve Nightspore ile yansıtılırken İnci Kızlar'da teknoloji karşısında doğanın dişil gücü Ayısıtlarla temsil edilir. Beden-ruh, doğa-kültür, acı-zevk gibi ikilikler üzerine kurgulanan eserlerin ana yapısını, bilimkurguyla birlikte mitik unsurlara yapılan göndermeler ve mistik unsurlar oluşturur. Bu bağlamda aşağıda, insan doğasının yeniden inşasında rol oynayan bu ikilikler, Camille Paglia'nın Apollon-Diyonizos dikotomisi bakış açısıyla karşılaştırmalı yöntemle ele alınarak analiz edilecektir.

Nietzsche'den Paglia'ya Apollon-Dionysos Dikotomisi

Nietzsche, 1872'nin başlarında yayımlanan *Tragedya'nın Doğuşu* yahut tam adı ile *Müziğin Geistından Trajedinin Doğuşu* (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) isimli eserinde Yunan dünyasının kökenine iner ve sanatın gelişimini irdeler. Bu bağlamda Apollon ve Dionysos'u sanat tanrıları olarak tragedyada cisimleştirir. Apollon plastik sanatların, Dionysos müziğin tanrısıdır (Nietzsche, 2016, s.17). Dionysos ve Apollon birbirlerini karşılıklı olarak yükselterek Helen varlığına egemen olmuşlardır. Ona göre hayatın kaynağı, ilkel olarak tabir ettiği yaratıcı enerjidir. Batı dünyası da bu yaşam kaynağının içini boşalttığından dolayı düşüştür. Nietzsche ilkel yaşam kaynağını Dionysosçu olarak tanımlar ve bu tanımlamada Yunan şarap tanrısı olarak bilinen Dionysos'un âlemlerinden ve karnavallarından esinlenmiştir. Bu iki karşıt tanrı sadece tragedyayı değil Yunan yaratıcılığının da temelini oluştururlar. Azra Erhat mitoloji sözlüğünde Apollon'u Dionysos'la bu anlamda şöyle tanımlar:

Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir, Apollon plastik sanattır, ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır, ışığın doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sırlarını çözümlemesidir. Ama bu güç, insanı bir seyirci ve bir taklitçi olmaktan da ileri götürmez, yaratıcılık insanın doğaya bir başka türlü coşkuyla karışmasını şart koşar, karanlık güçlerin gizemine ermesini. İşte bu gücü de Dionysos, şarap tanrı simgeler. Dionysos doğanın kendisi değil, bir ana tanrıca değil de, insana doğayla birleşmeyi sağlayan bir araçtır sanki. İnsan için düşünülmüş, yaratılmış bir tanrıdır (Erhat, 2002, s. 44).

Yunan kültüründe bu iki zıt güç, sembolik olarak farklı çağrışımlara sahiptir. Bir tarafta ahlâk dışı arzuların, sezgisel ve yaratıcı coşkunluk ve sarhoşluğun verdiği mutluluğun kaynağı olan Dionysosçu güçler; diğer tarafta ise ahlâk düzeninin ve ayık bir akılcılık hâlinin kaynağı olan Apolloncu güçler vardır. Temelde bu iki kutuptan Apollon kozmosu, Dionysos ise kaotik yaşamı sembolize eder. Batı medeniyeti modern toplumu oluştururken Dionysosçu medeniyetin yaratıcısı olan kaotik gücü bastırıp toplumu yaratıcı güçten mahrum bırakarak Apolloncu olmuştur. Yaratıcı güç olarak sanat, tragedyada varlığını sürdürür çünkü Apollon ve Dionysos etkileşimi burada yansıtılır. Özellikle Sokrates sonrası Atina tragedyası bu ilişkinin ürünüdür ve Batı, romantizmle birlikte, uzaklaştığı Dionysos'a sanat ve müzik yoluyla yeniden erişir (Hitchcock, 2013, s. 53). Campbell'a göre bunu ilk fark eden ve farklı anlatan Schopenhauer'dur. Schopenhauer'ya göre Kant'ın mantık kategorileriyle, Hinduların Maya düşüncesi aynıdır veya aynı kaynaktan gelirler. Bunun neticesinde Avrupa'nın rasyonalizmi ile Hint mistisizmi Alman romantiklerinin eserlerinde bir yaratım etkinliği oluşturmuştur. (2018, s. 56-57). Nietzsche'nin tanımladığı Apollon ve Dionysos; Schopenhauer'nun "arzu (Wille)" ve "tasavvur (Vorstellung)" olarak

ayırıldığı dünya anlayışını anıştırır. Tasavvur olarak dünya, dünyanın fiziksel yönünü imler ve her şeyin bilinebilirliğini vurgular. Tasavvur insan görebildiği şeylere bilinç aracılığıyla bağlıdır. Arzu ise tasavvurun aksine görüngü değil doğadaki her şeyin özüdür. Nesnelere bir öznenin tasavvuruyken iç doğası da arzuya karşılık gelir (Schopenhauer, 2020, s. 7, 59). Tasavvur görmekle ilişkili olduğundan Apollon'u; arzu öze ulaşma olduğu için Dionysos'u temsil eder. Farklı bir ifadeyle "Görünenlerin dünyasına karşılık gelen Apollondur. Tüm görünenlerin -öznenin, nesnenin-gerisindeki birlik ve istenç Dionysos"dur. (Vanleene, 2011, s. 245). Campbell'a göre Apollon rasyonel bilincin, Dionysos bilinçdışının sembolüdür. Dionysos, Apollon karşısında anti-tanrı şeklinde nitelendirilse de aslında Apollon ile eş güçtedir. Güçler arası denge ikisi arasında etkileşim olduğunu gösterir (2018, s. 192).

İki güç arasındaki denge ya da etkileşime "principii individuationis" yani bireyleşme ilkesi denir. Principii individuationis, görünenin üzerindeki perdenin kalkmasıyla erişilebilecek bir hakikattir. Nietzsche'ye göre principii individuationis parçalandığında insanın en derinliklerindeki doğa, ondan gelen haz ve büyülenmeyle Dionysos'u ortaya çıkarır (Campbell, 2018, s. 301)). Bu da bizi maddi olandan manevi olana, görünümün altındaki gerçekliğe götürür. O hâlde doğa insanın bireyleşme sürecindeki manevî alanı yani Dionysosçu yönüdür. Öte yandan bunların karşısında ölçülülük ve kendini bilme düsturuyla karşımıza Apollon çıkar ki o, "pirincipii individuationis"i yücelten akıl olarak ölçülülüğü sağlayacak kurallar koyar.

Apolloncu olmayan, evrenin düşmanları olan daymonlar; Apolloncu dünya dışından geldikleri için barbar olarak görünüp dışlanmışlardır. (Nietzsche, 2016, s. 21). Daymonlar, Apollon öncesi titanlar çağından oldukları ve Apolloncu dünyanın dışından, barbarlar ve titanlar dünyasından geldikleri için aşağılanırlar. Burada aslında barbarca ve titanca olan Dionysosçu'dur. Bunun için Prometheus ve Oidipus örnek gösterilir. Prometheus insanlara karşı beslediği sevgi yüzünden ateşi onlara vermesi nedeniyle cezalandırılırken Oidipus aşırı bilgeliğiyle Sphenks'in bilmeceğini çözerek başına gelen kötülüklerin baş faili olmuştur (Nietzsche, 2016, s. 32-33). Apollon, Dionysos'un karşısına aklın, itidal ve kültürün temsili olarak çıkar. İnsan kültürünün tanrısı Apollon, doğa tanrıçasının (ikiz kardeşi Artemis) dengeleme unsuru olduğundan burada kültür önemli bir yapı taşı olarak karşımıza çıkar (Campbell, 2018, s. 183). Apollon, doğanın karşısında denge unsuru olarak aslında doğaya yabancılaşmadır.

Camilla Paglia, *Cinsel Kimlikler* (2001) isimli kitabında, temelinde Apollon-Dionysos dikotomisinin yer aldığı doğa ve kültür ayırımına yer verir. Paglia, toplumu suni bir yapı olarak tanımlarken doğayı da bu yapının karşısındaki direnç olarak görür. Bu ikisinin kesişim noktası cinsellik ve erotizmdir. Mısır'da gök ve yer kültü uyum içindeyken Yunan'da bu uyum ayrılmış ve üstün olan Apollon olmuştur. Tanrılar, Olympos Dağı'nda yani bir dorukta yaşarlar ve buradan göğe yükseliş söz konusudur.

Bu yükseliş batı düşünce sistemi ve sanatında yücelik kavramını ortaya çıkarmıştır. Batı kültüründeki Apollon'u Paglia şu şekilde resmeder:

Apollonik doğaya karşı çizilen bir çizgidir. Olympos tanrıları toprak kültüne ve doğa anaya ihanet eden, ataerkil tanrılardır. Kitonyan dünya, doğa ananın değerinin ve tinsel anlamının sınırdığı yerdir[...] Nietzsche Apollon'u principium individuationis'in muhteşem ilahi imgesi, bireyselliğin ve sınırların tanrısı olarak tanımlar. Batının bireyselliği apolloniktir. Batılı ego ölümlü, tanımlanabilir ve görünürdür. Apollon, batılı kişiliğin bütünlüğü ve iç içe geçmişi; heykelimsi katılgın keskin sınırları olan bir biçimdir. Kanun koyucu Apollondur. Apollon toplum ile din arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır. O, kapsayan ve dışlayandır. Yukarıda olan aristokratlardı, tıpkı otoriter ve baskıcı Olympos tanrıları gibi. Baskı altında tuttıkları şey, kitonyanın canavarca devasılığı, toplumun her gün arınması gereken o çamurumsu gece âlemidir (2004, s. 82).

Paglia'nın kitonyan olarak bahsettiği ise Dionysosçu olandır. Dionysos, Apolloncu gök kültürünün karşısında konumlanan yer kültürünün sembolüdür. Dionysos, Apollon gibi Zeus'un oğludur ancak Olympos'ta ona yer yoktur. Apollon, Batı dünyasının yükselişini Dionysos ise çöküşünü temsil eder. Paglia, Plutarch'ın "hygra physis" sıvı ya da ıslak doğasının Dionysos'un akışkan ilkesi olduğunu, bunun da kadın bedeniyle özdeşleşen toprak ve suyla oluşan balçık ve bataklık yani kendi tabiriyle kitonyan olduğunu dile getirir (2004, s. 99-100) ve kitonyanın özelliklerini şöyle sıralar:

Sıvıların tanrısı Dionysos kısmen sivilleşmiş, erkeklere ait olmayan maddenin dünyasına hükmeder. Doğanın kadını döl yatağında nesnelere ve sanata yer yoktur. Dionysos annelik kültürünü kucaklayan bütünlüktür. Hiçbir şey onu tiksindiremez, çünkü tiksinti verici olana zaten sahiptir [...] Yüce tanrı Dionysos doğa ananın ikelliği ve acımasızlığıdır. Dionysos yok ederken özgürleştirir. O, bedenlerimizdeki yaşamın bize ızdıraptan başka bir şey vermeyen esareti, zevk yerine acıyla karışık zevktir [...] Dionysosçu doğa felaketlerin mekânıdır. Bedenin kitonyan spazmları kendini hissettirdiğinde Dionysos'un istilasına uğramışsınız demektir. Menstürasyon ve doğum esnasında döl yatağında meydana gelen kasılmalar Dionysos'un bağırsaklarımızda dertop olduğu anlamına gelir. Bizler doğanın tokmakladığı davullarız. Dionysik dansa davet, doğanın tahakkümünün kabulü anlamına gelen bağlayıcı bir sözleşmedir (Paglia, 2004, s. 101-103).

Kitonyanın karşısında yer alan Apollon'da tiksinti ve iğrenme aslında estetik bir yargıdır ve tepkidir. Bu da anneden kaçma, ona sırt çevirme; doğanın akışkanlığından, bataklığından tiksiniyerek ondan uzaklaşmadır. Apollonik estetik anlayışı, doğrusal olduğundan nesnelere ayrıştırarak doğadan koparır. Yani sanat, ne kadar doğadan, annesinden uzaklaşırsa o kadar estetize olur. Bu uzaklaşmanın aracı da iğrenmektir. Pagliaesk bakış açısında Dionysos anneyi, anaerikli; Apollon ise babayı, ataerikli temsil eder. Paglia'nın bu iki güce atfettiği özellikler aşağıdaki gibi maddeleştirilebilir:

Apollon	Dionysos
Nesneleştirmezdir.	Özdeşleşmezdir.
Kategorik düşüncenin ve batılı kişiliğin keskin ve soğuk ayrımcılığıdır.	Bizi öteki insanlara, diğer mekân ve zamanlara taşıyan empatik ve sempatik bir duygudur.
Saplantı, röntgencilik, putperestlik ve faşizm-frijitlik ve gözün saldırganlığı, nesnelere sabitliğidir.	Enerji, esrime, histeri, hafif meşreplik ve duygusallıktır; düşünce ya da pratiğin rastlantısallığıdır.
Sonuçları; fikir birliği, kısıtlama ve baskı olan uygarlığın sınır çizgilerini çeker.	Sınırsız, taşkın, katı, yıkıcı ve savurgan enerjidir.
Yasalık, tarih, gelenek, alışkanlıkların vakarı ve sağladığı güvenlik duygusuyla birliğin biçimidir.	Yeni olandır, tüketen ama aynı zamanda kaba ve yeniden başlatmak üzere her şeyi süpüren güçtür.
Tirandır.	Vandaldır.
Çokluğu reddeder ve çeşitliliğe tövbe eden tek olarak tanımlanır. Aristokrat, monarşik ve gerici olandır.	Değişken ve hareketli <i>hio polloi</i> , yani çoğul olandır. O, aynı anda hem ayak takımının demokratik iradesi hem de doğada gümbürdeyen sayısız nesnelere bulmacasıdır.
Yalınlığın, bütünlüğün ve saflığın ilkesidir.	Sayırsız değişimin ve metamorfozun ilkesidir.
Tektiplik, düzen ve katıksız ağırbaşlılıktır.	Değişken, oyuncu, taşkın ve uçarıdır. Kendiliğinden ve oyuncu olandır. Demonik enerji ve çoğul kimliktir.
Katı, keskin belirlenmiş ve zapt olunmuş "tek" Apollon kibirli ve zarif bir sanat eseri anlamında batılı kişiliktir.	Nemli kadını bataklığın muhteşemiyatıdır. Metamorfozla doğanın aşırı enerjisinin bitmek bilmez devriminin yarattığı titreşimlerdir. Bedenlerimizin otomatik refleksleri, gayri iradi fonksiyonlarıdır.
Apollon katılaşır ve "dur" der.	Dionysos çözünür ve "yürü" der.
Apollon kapıyı doğanın kasırgalarına karşı sıkıca kapatır ve içeridekileri birbirine kenetler. Apollonik olan yaratılan bir ideal, kulaktan çok göze hitap eden, açık seçik kavranabilir olan düşsel güzellik biçimleridir. Apollonik biçim, estetik bir mesafeden tasavvur edilir (Paglia, 2004, s. 105-106).	Dionysosçu özdeşimde ise mekân çöker. Gözün bakış açısı oluşmaz. Dionysos ağaçlara bakarken ormanı göremez (Paglia, 2004, s. 105-106).

Tablo 1. Camille Paglia bakış açısından Apollon-Dionysos dikotomisi

Yukarıdaki tablodan hareketle Apollon'a atfedilen kurallar, sınırlar, tektiplilik, statiklik, güzellik, harmoni ve akıl aydınlanmacı klasisizmi temsil ederken; Dionysos

enerji, duygu, sınırsızlık, değişkenlik, çoğulculuk ve değişimle karşıt diskuru oluşturan romantizmi salık verir.

Arcturus'a Yolculuk ve *Hayalet Kentin Kadınları*'nda söz konusu Apollon-Dionysos dikotomisi oldukça belirgindir. Eserlerin bilim bağlamında Apollon'u, kurgu bağlamında da Dionysos'u temsil etmesi onları bilimkurgu kategorisine yerleştirir. Eserlerde, Apolloncu unsurlar erillik, akıl ve sabitliğiyle ön plandayken, Dionysosçu unsurlar doğada, dişillikte ve insan doğasının inşasında yapıcı güç olarak karşımıza çıkar.

Eserlerde Apollon-Dionysos Dikotomisinin Karşılaştırılması

İki eser de dünya dışı gezegenlere yapılan yolculukla başlar. Bu aynı zamanda kişilerin kendi iç dünyalarına dönük bir maceranın başlangıcıdır. Arcturus'un Tormance gezegenine giden Maskull, bu gezegende sırasıyla Lusion Ovası, Disscourn, Wombflash Ormanı, Swaylone'un Adası, Barey ve son olarak Muspel'a giderek kendisine verilen görevi yerine getirmeye çalışır. Gittiği her yerde farklı duygular deneyimler. Maskull bu yolculuğa arkadaşı Nightspore ve Krag ile çıkarsa da geldiği andan itibaren onlara dair hiçbir iz bulamaz ve onları aramaya koyulur. Yolculukları Dünya'daki Starkness isimli bir gözlemevinden başlamıştır ve bu gözlemevinin merdivenlerinden çıkarken daha önce de belirttiğimiz gibi bir kan akıtma ritüeli gerçekleştirilmiştir. İki gezegen arasındaki bağlantı noktası Starkness, İngiltere'de katılık, kesinlik anlamına gelir. Gözlemevinin yüksek olması ve isminin Apollonik unsurları çağrıştırması dikkat çekicidir. Bu yolculuğun bir gözlemevinden yani yükseklikten gökyüzündeki canlı bir şekilde parlayan Arcturus'a yapılacak olması tanrı katına yapılan bir yükselişi çağrıştırır. İnsan kanı bu yükseliş için ağır geldiğinden Maskull gözlemevinin merdivenlerinden ilk denemede çıkamaz. Bu göğe doğru yükseliş Apollonik bir durumdur ve Dünya yerde kaldığı için burada yer ve gök kültürü bağlamında Arcturus, Apollon; Dünya, Dionysos'tur. Maskull'a nereden ve niçin geldiği sorulduğunda, adı Dünya olan uzak bir gezegenden bayağılıktan sıkıldığı için geldiğini söyler (Lindsay, 2016, s. 88-89). Maskull'ın bayağı olarak nitelendirdiği Dünya, bu bağlamda kitonyandır. Dünya'yı Dionysos kılan özelliğinden biri de Maskull ve Nightspore'un katıldığı bir medyumun yönettiği ruh çağırma seansıdır. Sihir ve medyumluk kitonyan dünyaya aittir. Her ne kadar Arcturus'a yükseliş Apollon'u temsil etse de Maskull ayak bastığından itibaren Tormance'ın inanılmaz doğasına maruz kalır.

Öte yandan diğer eserde üç elçinin gittiği Su Yılanı Takımyıldızı'nda bulunan İnci Kızlar Gezegeni, bilim ve teknik anlamında gelişmiştir. Aslında gezegen bu bağlamda ismine karşıt olarak Apolloncu bir yaşam alanını işaret eder. Hatta bu gezegenin teklifi seçip Samanyolu Birliği'ne girmemesi bunun en büyük göstergesidir. Daha önce de değindiğimiz gibi Apollon teklifi ve birliği sever, çoğul olmak Dionysos'un payına düşer. Üç elçinin bu gezegeni birliğe davet etmesi bir nevi Dionysos'a yapılan çağrı

olarak addedilebilir. Üç elçinin farklı gezegenlerden (Dünya, Saga, Veron) olması çoğulculuğu gösterir. Gezegenin Su Yılanı Takımıydızı'nda bulunması, suyun, yılanın ve çoğulculuğun yansıtılması bakımından Dionysos özellikleri sergiler. Çünkü su, akışkan doğayı; yılan, yeraltını; takımıydızı, gökyüzünü çağrıştırmakla çoğulu temsil eder. *Hayalet Kentin Kadınları*'nda Dionysos'tan Apollon'a doğru bir yolculuk karşımıza çıkar. İnci Kızlar her ne kadar adıyla tezatlık oluşturup Apollon'u temsil etse de diğer eserde olduğu gibi hikâyenin devamında insanın içsel dünyasına ve doğasına dönerek Dionysos'un içinde yaşarlar.

Düştük yoluna; adına İnci Kız derler, bir gezegen vardı. Su Yılanı Takımıydızı'nda yer alırdı. İki uydusuyla sessiz sedasız dönerdi. Boşuna dememişler İnci Kız diye; onda bir cevher varmış, inci varmış. Nerden bilirdik incideki sihri. O sihir ki, bitmez tükenmez yaratıcı bir kaynakmış. O sihir ki, dişil enerjymiş (Doğuç, 2009, s.10).

Görüldüğü gibi gezegen dişil enerji olarak nitelendirilen bir güçtür. İsminin İnci olması yine kitonyan dünyaya bir göndermedir. İstiridyeden çıkan inci, suyun yani akışkanlığın ürünüdür. Aynı zamanda Afrodit'i anımsatır. Afrodit, babası Uranos'un cinsel organının kesilip suya düşmesinden meydana gelir ve Kıbrıs yakınlarında bir istiridye içinden çıkar. Afrodit cinselliğin temsilcisi olduğundan Dionysos tarafındadır.

Eserlerde cinsiyetler de önemli bir rol oynar. *Arcturus'a Yolculuk*'ta eril ve dişillerin yanı sıra hermafrodit (erdişi) Leehallfae ve androjin (çift cinsiyetli) Panawe figürleri de bulunur. *Hayalet Kentin Kadınları*'nda da Sagalı Loom hermafrodittir. Dünyalı Selcen ve sevgilisi Kanıkey de dişi figürlerdir. Bu nedenle cinsiyetlerdeki bu farklılık esnek cinsiyet rollerine sahip Dionysos'u simgeler. Ayrıca dünyalar arasındaki geçişliliği sağlayan yani her iki dünyaya da ait ve onların ortamına uyum sağlayan figürler mevcuttur. *Arcturus'a Yolculuk*'ta özellikle hem dünyada hem de Tormance'da Maskull ve onun diğer yönü Nightspore'u yalnız bırakmayan, onlara evrenin sırrını çözmede yardımcı olan Krag, diğer ismiyle Surtur'dur. Diğer eserde bu görevi yerine getiren hem Kançora'nın yönetiminde olan hem de elçilere Ayısıtlarla iletişime geçmede yardımcı, Loom'un kendisine atfettiği büyücü sıfatıyla Gallo'dur. Hem Krag hem Gallo bir anlamda dünyalar arası geçişlilik bağlamında Hermes'i temsil ederler. Hermes, Olympos'a çıkabildiği gibi Hades'in dünyasına da inebilir. Bir anlamda iki dünyaya da aittir ve böylece daha çok Dionysos tarafındadır. Afrodit'le olan ilişkisi bağlamında değerlendirilecek olursa yerle, doğayla, dişilik ve kitonyanlıkla daha özdeş durumdadır. Gallo ve Krag; Hermesvari özelliğe sahip figürler olarak konumlandırıldıklarından diğerlerinin gerçeği görebilmesi adına dünyalar arası yardımcı kimliğindedirler.

Arcturus'a Yolculuk'ta cinsiyet dâhil pek çok yenilik ve ilkler Maskull'ı oldukça zorlar. Kanı, bu gezegen için ağır gelir. Yeni renklerle ve bedeninde ortaya çıkan farklı organlarla karşılaşır. Belki de eserde en dikkat çekici nokta yolculuğu sırasında farklı

organlara sahip olmasıdır. Önce kalbinde bir dokunaç, kulağının aşağısında büyük bir şişlik ve altında etli bir kabartı çıkar. Bu organların adı breve, poign ve magndır. Breve, düşüncelerin okunmasına izin verir; poign, şeylerin gerçek doğasını bilmeyi öğretir; magn, temas edilen her şeyin sevilmesini ve hatta hiç sevilmeyen şeylerin bile sevilmesini sağlar. Bunlardan en çok korunanı magn'dır çünkü o, tanrısal bir organdır. Tüm bunları ve yaşadıkları yer ile alakalı bilgileri Maskull'a açıklayan Joiwind isimli bir kadındır. Joiwind, burada canlı şeylerin tüketilmediğini ve bunun düşüncesinin dahi çok korkunç olduğunu dile getirir. Beslenme, gnawl suyu içerek sağlanır. Gnawl suyu da Shaping kuyusundan çıkar. Gnawl suyu Maskull'a farklı şeyler hissettirir:

Maskull suyun ağır olduğunu hissetti ama gazla fokurduyordu. Kana kana içti. Damak zevkini yeni bir şekilde etkiledi bu tat: Suyun saflığı ve temizliği ile şarabın canlılığı bir aradaydı ve bu onu canlandırıyordu; ama bir şekilde bu sarhoşluk karanlık doğasını değil, daha iyi doğasını açığa çıkarıyordu (Lindsay, 2016, s. 85).

Shaping'in kuyusu ve o kuyudan çıkan su Dionysosçudur. Şarabın canlılığını sağlaması onun şarap tanrısı Dionysos'a ait olduğunu gösterir. Üstelik Shaping'i çağırarak isteyenler cinsiyet fark etmeksizin gnawl suyundan içer. Eserin bu bölümü aslında Maskull için bir cennettir. Hem yeni organları hem bilgelik suyundan içmesi ona büyük bir zevk verir. Apollonik açıdan yeni organları mevcut şeklinin bozulduğunu ve uyumsuz hale geldiğini gösterir. Organlardan edindiği empati, sevgi, doğayı bilme tamamen Dionysosçu metamorfozun özellikleridir.

İnci Kızlar Gezegeni teknolojik açıdan çok gelişmiştir. Hatta üç elçinin bindiği araç onları oldukça etkiler. Araç oldukça hızlıdır ve işleyişi farklıdır, ileri mi yoksa dönerek mi gittiği elçiler tarafından anlaşılamaz. Uygarlık oldukça gelişmiştir ve birlikten ayrıldıktan sonra büyümeleri daha da ivme kazanmıştır. Bu kadar gelişmiş bir uygarlık ve ileri seviyede bir teknoloji kullanımı ne kadar Apollonik olsa da bir kentte meydana gelen hastalık için çare bulunamamış ve o kent girişe kapatılıp kentteki hastalar tecrit edilmiştir (Doğuş, 2009, s. 35). Burada hastalık Dionysos'u temsil eder. Hastalık uyumu bozar, kötüleştirir ve çirkinleştirir. Kentin tecrit edilmesi, mekânın kapatılması ve sınırlanması, insanların kente hapsedilmesi ve gezegenle bağının koparılması hastalığın Apollon dünyasının içine bir virüs gibi girmemesi için alınmış tedbirlerdir. Nitekim "Apollon, hastalıktan uzaklaştırır" (Campbell, 2016, s. 290). Apollon'un hastalıktan uzaklaştırması tesadüf değildir. Hekim tanrı Asklepios onun oğludur (Erhat, 2002, s. 62). Bu nedenle Dionysosçu kentle Apollon'un bağı kesilmiş ve Apolloncu uyumun bozulmaması sağlanmaya çalışılmıştır. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer nokta kentin kendisi ve sosyolojisidir. Kent sel yapı Apollon'u temsil eder. Kentin sınırları, kuralları, yönetimi, halkı, düzeni ve bir hiyerarşisi vardır. Bu yapıyı bozan hastalık yani Dionysos olmuştur.

Eserlerde kullanılan kişi ve yer isimleri oldukça dikkat çekicidir. *Arcturus'a Yolculuk*'ta isimler iki zıt anlam bir araya getirilerek kurgulanmıştır. Tormance, torment (acı) ve romance (romantizm); Maskull, mask (maske) ve skull (kafatası);

Joiwind, joy (eğlence) ve wind (can, ruh); Panawe, pan (panik tanrısı), awe (korku) kelimelerinin birleşimidir. Bunların yanı sıra Lusion Ovası, "illusion" kelimesinden gelir ki Maskull burada illüzyon ve hayal dünyasına düşmüştür. Zaten Maskull'daki "mask (maske)" birebir Dionysos olduğundan eserin sonunda Maskull, Nightspore'a dönüşür. Matterplay ayrı ayrı düşünüldüğünde "matter" madde anlamındadır, "play" sözcüğünün alt anlamlarından biri de işlemdir. Yani maddenin hayata dönüşmesi şeklinde yorumlanabilir. Matter kelimesi madde dışında anne anlamına da gelmektedir (Atalay, 1999, s. 2162). Maddenin işlenmesi de anneye ya da doğaya dönmesi anlamına gelebilir ki bu da Dionysos'u işaret eder. Ayrıca isimlerdeki acı, romantizm, korku, eğlence vb. anlamlar hep Dionizyak unsurlardır. Özellikle maddenin dönüştüğü yer birebir Dionizyak olanı işaret eder. Madde Apollonik olmasına rağmen dönüşümü, parçalanması ve şekil değiştirmesi onu Dionysosçu yapar. Kurgusal isimlerin yanı sıra eserde Maskull'ın varacağı yer olan Muspel, İskandinav mitolojisinde dokuz dünyanın dokuzuncusu olan ateş diyarıdır. Maskull'ın aradığı Surt ya da Surtr -eserde Surtur- yaratılıştan beri Muspel'a bekçilik yapan devdir ve o, dünyanın sonu olan Ragnarok'ta dünyayı alevli kılıcıyla yok edecektir (Crossley-Holland, 2018, s. 28). Maskull'ın yolculuğu gökten yeraltına yani Apollon'dan Dionysos'a inen uzunca bir yolda gerçekleşir.

Hayalet Kentin Kadımları da isimler konusunda oldukça Dionizyaktır. Urgun Selenge, Türk tarihinde "ana" devlet Ötükin Yış'ın başkentidir (Doğuç, 2009, s. 315). Urgun Selenge'de hastalandığı iddia edilen ve oraya hapsedilen kadınların önceleri yönetimle zıtlığı ve gezegenlerini başka gezegenlerin parazit yaşamından korumak için savaştıkları öğrenilir. Bu kadınların isimleri, Türk mitolojisi ve kültüründen izler taşır. Grubun lideri Umay, Türk mitolojisinde çocukları ve kadınları koruyan tanrıçanın ismidir. Uluken, ulukent anlamına gelebilir. Kanıkey, Manas Destanı'nda Manas'ın eşinin, Çıyırdı ise annesinin ismidir. Eserde, doğayı anımsatan isimler de kullanılmıştır. Bu isimlerde dikkat çeken unsur Ay'dır: Ayçiçek, Aycan, Buday (buğday), Aybala (ay gibi parlak çocuk). Ay, Türk mitolojisinde dişilikle özdeşleştirilmiştir. Türkler için kutsal olan şehir merkezleri anavatan olarak görülmüş ve bu merkezlerin simgeleri genellikle öküz ve boğa gibi boynuzlu hayvanlar olmuştur. Bu hayvanların boynuzu Ay'ın hilâl şeklini anımsatır. Bu nedenle kutsal merkez dişildir (Bayat, 2007, s. 271). Grupta yer alan İlkutay'ın ismi il (kutsal merkez) ve kutay (yaratıcı tanrı) olarak düşünülürse kutsal şehrin tanrısı anlamına gelebilir. Gülbahar ise birebir baharı, doğayı, yenilenmeyi ve yeniden başlamayı işaret ettiğinden yine dişil bir simge olarak karşımıza çıkar. Dikotomik bağlamda değerlendirdiğimizde Ay, Güneş'in karşısında yer alır ki Apollon Güneş ile özdeştir yani Güneş erildir. O halde Ay, dişiliği temsil ettiğinden Dionysos'tur. Aynı zamanda Carl Kerényi'nin aktardığına göre Dionysos kültü dişi doğasına yakın olduğundan başlarda kadınlara yöneliktir. Kadınlar Dionysos'un en büyük destekçisidir ve onların coşkusu ona güç verir. Dionysos, bu bağlamda aslında bir kadın tanrısıdır. Onun kültürünü geliştiren ve onu zafere erıştiren kadınlar olmuştur (2013, s. 136). Ayısıtlar'ın hepsinin kadın olması,

Dionysos'u temsil ettiği gibi kadınların doğayla özdeşim içinde bulunmaları ve doğayı keşfetmeleri Dionysos kültünü yüceltmeleri anlamına gelir.

Tormance'ta Aydan çok Güneş ön plandadır ve kahramanı zorlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Güneş'in adı Branchspell'dir ve gün ortasında en sıcak hâline de Blodsombre (kan koyusu) denir. Güneş'in gözle görülür halinden üç kat daha büyüktür. Maskull yolculuğunu Branchspell, Blodsombre hâline gelmeden önce yapmak zorundadır. Aksi hâlde sıcaklıktan bitkin düşer ve daha fazla enerji harcayarak kısıtlı bir zamanda gideceği yere gitmesi gerekir. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde gökteki Güneş, Apollon'u simgelese de sıcaklık, terlemeyi, bitkinliği ve yoruculuğuyla daha çok kitonyan dünyaya aittir. Bu nedenle yolculuk Güneş'in tepeye çıkmasından önce yapılmalıdır. Maskull'a yola çıktığı andan itibaren eşlik eden Joiwind, onu yaşadığı yere götürerek eşiyile Panawe ile tanıştırır. Panawe, cinsiyetsizdir ve bilge olarak tanınır. Onun Maskull'a sarf ettiği sözler, Tormance Gezegeni'nin mitos boyutunu açar: "Yeni bir gezegende hayat, Maskull, kaçınılmaz olarak enerji dolu ve kanunsuzdur; sakın ve taklitçi değildir. Doğa hâlâ akışkandır, henüz sabit değildir ve madde plastiktir. İrade durmaksızın dallanıp budaklanır ve üretir, böylelikle iki yaratık bile birbirine benzemez" (Lindsay, 2016, s. 92). Panawe birebir doğanın kitonyanlığına, akışkanlığına ve ilerleyiciliğine işaret eder ve Maskull'ı Lusion Ovası'na gönderirken sevginin ve bilgeliğin aletlerden, taşlardan, metallere dönüşmediğini ve bunların bir üstünlük işareti olmadığını dile getirir (Lindsay, 2016, s. 102). Panawe'nin bu düşüncesi logosa yani Apolloncu olana karşıt bir söylem oluşturur ki ne erkek ne kadın olması onu iki dünya arasında bir geçiş unsuru yapar. Maskull, Lusion Ovası'na geldiğinde buranın eşsiz doğasında kendisini kaybeder, geçmişi ve geleceği unutup anı yaşar. Burada karşılaştığı Oceaxe, hem erkeksi hem de kadınsı özellikler sergiler. Maskull, daha sonra onun sevgilisi olduğunu öğrendiği Crimtyphon'ı öldürür. Burada yine isme yüklenen bir anlam görülmektedir. Crime ve typhon, suç ve tufan kelimesinin birleşimidir, ayrıca Typhon Yunan mitolojisinde Gaia ve Tartaros'un çocuğudur (Erhat, 2002, s. 289). Bu cinayet Maskull'ın işleyeceği cinayetlerin başlangıcıdır. Daha sonra Digrun'ü özümseyerek öldürür, Spadevil ve Tydomin'in ölümlerinde de dolaylı yoldan onun etkisi vardır. Cinayetler, Maskull'ın ruhunun derinlerinde, bilinçaltında yatan Freud açısından "id"inin dışavurumudur. Freud, ölüm ve yaşam isteğini iki ayrı şekilde tarif eder: (1) Şiddet isteği ve ondan duyulan korku (thanatos, destrudo) ve (2) sevmeye, sevilme isteği ve gereksinimi (eros, libido). Bunlar ruhun karanlık derinliği olan "id"den kaynaklanır (Campbell, 2020, s. 23). Maskull'ın işlediği cinayetlerde de bu duygu hâkimdir. Tıpkı Buddha'nın ilk günahı istekle (kama), ikincisini ölüm korkusuyla (mara) işlemesine benzer (Campbell, 2016, s. 344). Maskull da ilk günahını isteğiyle, ikincisi ve diğerlerini ölüm korkusuyla işlemiştir.

Maskull'ın Freud penceresinden "thanatos-destrudo" ve "eros-libido"su onun vahşi doğasının karanlık dehlizlerini, ruhunun Dionysosçu alanını işaret eder.

Doğanın verdiği huzura karşın Maskull'ın doğasındaki vahşilik Crimtyphon'ı ve diğerlerini öldürmesiyle ortaya çıkar. Crimtyphon, aslında dünyadayken seans sırasında Krag'in gelip öldürdüğü kişidir. Daha önce de bahsedildiği gibi Lusion, yanılısamların yaşandığı yerdir. Maskull, burada kendini sorgular, asıl amacının ahlaki bir yönü vardır. O, Surtur'un yardımcısı olup ona hizmet etmek gibi yüce bir amaca odaklanmıştır. Bu amaç, Apollonik bir edim olmasına rağmen Maskull, bu edime ulaşmak için çıktığı yolda aklını kullanmaktan ziyade ilkel dürtülerine esir olarak seri cinayetler işler.

Tormance'ın aksine Urgun Selenge'de elçileri zorlayan güneş değil kar yağışı olmuştur. Kar ve soğuk; güneş ve sıcaklık gibi genleşmeye, gevşemeye, ruh hâlinde bir esriklığe sebep olmaz. Aksi bir şekilde soğuk; donukluk, sabitlik ve durağanlıktır. Bu nedenle Apolloncu etki gösterir. Özellikle düşman grubun lideri Kaççora'nın kar yağdırması Umay ve arkadaşlarına yani doğaya karşı açılmış bir savaştır. Kaççora yağdırdığı kar sayesinde Umaylarla iletişime geçmek isteyen elçileri de eve hapseder. Bunun yanı sıra tıpkı Lusion'daki gibi Urgun Selenge'de de yanılısamlar ve rüyalar olayların gelişiminde önemli bir paya sahiptir. Eserde, Sagalı Loom'un öldükleri düşünülen Ayısıtlar'ın varlığından haberdar edilmesi bir sanrı şeklinde aktarılır. Loom'un mistik bir varlık olarak nitelendirdiği Uluken'le buluşması, elçilerin karşı âleme geçişinin nişanesidir. Olaylar bundan sonra daha farklı bir boyut kazanır. Bilim ve teknolojinin geliştiği bir çağda iletişim tamamen uhrevi, adına "erişme" ya da UbOz (yüce değişim/geçiş) denilen bir çeşit ayinsel kozmik bir "metamorfoz"a dönüşür. Ayinin yapıldığı ortamın ağaçlıklı, ıssız ve karanlık olması ve saf doğa unsurlarından oluşması gerekir çünkü en küçük parça dahi bir yaratıcı güç içerir:

İşte Ayısıtlar; dağıyla taşıyla, ağacıyla karanlığıyla hatta doğanın görünmeyen unsurlarıyla da etkileşime girebilmek için bu ortamı seçiyorlarmış. Etkileşime girildiğinde öyle güçlü bir alan oluşuyormuş ki; varlık, bireysel ve evrensel düzeyde bütünleşiyormuş. Çünkü onların kuramına göre, parça zaten bütünden kopmuş. Bütünün özünü içinde taşıyormuş. Onun için bu kopuş ve bütünleşme, cüz ile küllün arasındaki gidiş gelişlerden başka bir şey değilmiş (Doğaç, 2009, s.109).

Yaratıcı güç içeren her zerrenin yaşamı olduğuna inanan Ayısıtlar, canlı ya da cansız ayrımı yapmadan bir taşın dahi yaşam biçimi olduğuna inanırlar. Bu da Tormance'taki Joiwind'in yaşadığı bölgedeki anlayışı hatırlatır niteliktedir. Davranış ve özellikle düşüncede doğanın özü yansıtılmaktadır. Tormance'ta bu aşkınlık magn, breve ve poign gibi organlarla sağlanırken Urgun Selenge'de Şamanist bir ayine benzeyen zihinsel yoğunlaşmayla iç evrene dönülerek yaşamın amacı aranır. Başka bir bilinç düzeyiyle uyku ile uyanıklık, yaşam ile ölüm arasında yeni bir boyuta geçiş söz konusudur ve burada amaç "kozmiğişi" olmaktır. Ayısıtlar'a göre evren bir tözdür. Bu töz, madde ile karşı maddenin birbirine içkin olduğu ve birbirine dönüşebildiği, aklı ve belleği olan bir tözdür. Parçalar bütünden kopsa da bir olmak ister; bu, bütüne dönme isteğidir. Bunu, bilinçli ve kontrollü yapabilecek kişi de kozmiğişidir:

“Bütünden parçaya, parçadan bütüne sürekli bir akış olacak. Belki parça bütüne karışacak. O bütün ki; yüksek bir bilinç. Ölümsüz. Sonsuz. İşte kozmikkişi böyle olacak” (Doğaç, 2009, s. 114). Kozmikkişide bütünlüğü sağlayabilmesi için üç önemli özellik bulunması gerekir: Ateş, ışık ve ses. Bu sayede mikro kozmos içinde bulunduğu makro kozmosla bir olup yarıdanlığa erişebilir.

Maddenin karşıtıyla olan ilişkisiyle birlikte parça-bütün düşüncesi *Arcturus’a Yolculuk*’ta da mevcuttur. Burada her madde bir şekilde sonlanarak yeni maddeye dönüşür: “Hayat öldüğünde, maddeye dönüşür. Maddenin kendisi de ölür ama onun yerini durmadan yeni madde alır” (Lindsay, 2016, s. 256). Bu da hayatın durağan değil dinamik olduğunu gösterir. İnsanlar da bu madde doğasının içindedir. Doğa, Faceny’dir. Faceny’nin her yönü hiçliktir ve hepsi yüzden (face) oluşur. İnsanların her biri de küçük birer Faceny’dir (Lindsay, 2016, s. 256). Doğayı makro kozmos olarak değerlendirdiğimizde insan doğanın bir yansıması olan mikro kozmosu sembolize eder.

Madde ve karşı-maddenin birbirine içkinliği Tormance’da üç dünya/tanrısal varlık olarak karşımıza çıkar. Corpang’ın Maskull’a ifade ettiği şekilde ilki Faceny, ikincisi Amfuse ve üçüncüsü Threal’dir. Faceny, varlık (uzunluk); Amfuse, ilişki (genişlik); Thire da duygu (derinlik) dünyasıdır. İlk dünya yani Faceny gözle görülüp dokunulabilen doğadır. Faceny tarafından hiç, yoktan yaratılmıştır. İkinci dünya Amfuse, içinde şehvet olmayan aşktır. Aşk olmadan her birey bencil olur. Üçüncü dünya Thire, duygudur ve duygu olmadan hayat ve aşk da olmaz. Duygu aynı zamanda insanın yaratana ulaşma ihtiyacıdır. Bu nedenle aslında üçüncü dünya, öteki dünyadır. Üç dünya birbiriyle zıttır ama aynı zamanda birbirlerine bir şekilde bağlıdır. Thire, Amfuse; Amfuse da Faceny olmadan var olamaz. Burada Maskull’ın zihni bir çeşit mistisizme doğru yönlendirilir (Lindsay, 2016, s. 267-270). Faceny yeryüzü, Thire ise yeraltıdır. Bu yaşam-ölüm diyalektiğini sembolize eder. Ayısıtlar’da olduğu gibi Maskull için de bu kavrayış ateş, ışık ve ses üçlemesinde gizlidir. Corpang onu dua etmek için üç figür heykeline götürür. Heykeller üç varlığın temsilidir. Zifri karanlıkta heykeller dev gibi görünse de canlı bir insan şekline bürünürler. İlki bir ışıkla, ikincisi ateşe benzeyen bir ışıkla, üçüncüsü de bir erkek sesiyle ortaya çıkar. Ses ona birkaç saat içinde öleceğini bu nedenle işlediği cinayetler için pişmanlık duymasını söyler. Doğaüstü bir korkuya kapılan Maskull, uzaklardan gelen yavaş ve vurgulu bir davul sesi duyar. Daha sonra üç heykelin yüzü korkunç ve iğrenç bir şekilde Crystalman maskesine bürünür (Lindsay, 2016, s. 274-277). Crystalman, bir tanrı şeklinde hayatın kendisi olarak karşımıza çıkar ya da heykeller Crystalman sanrısıdır. Eserin bazı bölümlerinde Crystalman’a Shaping (biçimlendirme, şekillendirme) denmesi ise onun yaratıcı gücünü vurgular. Yaratıcı güç Shaping, aslında Apollon’dur. Crystalman olarak doğayı, duyguyu ve aşkı yansıtır yani Dionysos’un maskesini taşır. Hatta ölümlerin yüzündeki ifadeyle görülmesi de yeraltıyla bağlantılı olmasından ötürüdür.

Ayısıtlar için de durum bundan farksızdır. Onlar için insanın kendini keşfetmesi doğanın ruhuyla bir olmaktan geçer çünkü insan eril ve dişil enerjilere (Apollon-Dionysos, anima-animus) sahiptir. Paglia'nın belirttiği şekliyle "Başlangıçta Doğa vardı, şimdi doğa var ve olan ve hep olacak olan yine doğadır. İnsan ise doğanın kendisinden ayrı düşünülmeyecek bir parçasıdır yalnızca" (1996, s. 5). Ayısıtlar'ın da temel prensibi doğanın tek gerçek olarak dinamikliğini her zaman sürdüreceğidir. Bu prensipte önemli olan enerjilere uygun olanının verilmesidir, bu da ancak içsel bir yolculukla keşfedilebilir: "... yaşam iki yönlü bir yolculuktur. Bir yandan iç dünyanıza yürürsünüz, bir yandan dışınızdaki çevrede. Aslında siz o çevrenin parçası olduğunuzdan, ayrı yolculuklara çıkmış gibi olsanız da, gerçek olan bu değildir. Görünenler, aynı yolculuğun izdüşümleridir" (Doğuç, 2009, s. 131). Yolculuk, "seyrüsefer" ya da "devridaim" olarak nitelendirilmiştir. Ayısıtlar'ın yaptıkları ayın onların tabiriyle doğa anaya yakarıştır. Ayinde önemli olan müzik ve giysilerdir. Müzikte kullanılan enstrüman davuldur ve kıyafetlerin üzerinde hayvan desenleri vardır ama en çok yılan kullanılır. Davul ve dans, Dionysosçu olandır. Daha önce de bahsedildiği gibi doğa, hâkimiyetin benimsendiği bağlayıcı bir sözleşmedir. İnsan doğa tarafından "tokmaklanan davul"dur. Yılanın kullanılması da Ouroboros'u hatırlatır. Ouroboros, eski Yunancada kuyruğunu yemek anlamına gelir: "Dairesel şekli ve kendini yutması dolayısıyla evren ve bütünlükle (Antik Mısır ve Yunan'da), sonsuzluk ve samsarayla (Hinduizm ve Budizm'de ölüm ve yeniden doğumun ebedi döngüsünü temsil eder) ilişkilendirilmiştir" (Gibson, 2013, s. 23). Ebediyeti sembolize eden, kendi kuyruğunu yiyen yılan, Ayısıtlar'ın devridaim düşüncesiyle eşdeğerdir ve Dionysosçu doğanın sürekliliğine işaret eder.

Diğer eserde Maskull'ın yolculuğu esnasında sürekli davul sesi duyması da tesadüfi değildir. Özellikle heyecan ve korku dolu anlarda uzaklardan gelen davul sesi, Maskull'a itici bir güç verir. O, bu vuruşların kendi kalp ritmi olduğunu düşünür. Bunlar aslında tüm gezegende duyulan ses dalgalarıdır ya da doğanın tokmaklarıdır. Davul sesi yolculuk boyunca ona eşlik eder. Bu fiziki ve içsel yolculuk, Maskull'ın kendisini keşfidir. Tabiri caizse o da "kozmiği"dir çünkü seçilmiştir. Yolculuğunda karşılaştığı insanlar ve durumlar ona hayatla ilgili esrarengiz şeyler öğretmiştir. İnsanlığın hem fiziksel hem ruhsal halleriyle karşılaşmış, kimi zaman içgüdülerine yenik düşerek adam öldürmüş kimi zaman amacına ulaşmak için her türlü mücadeleye girişmiştir. En son dünyada karşılaştığı Krag son eşikte tekrar karşısına çıkar ve onun gerçekleri algılaması için çaba sarf eder. Maskull, kendisini sonsuz olanın karşısına koyarak bir hiç olduğunu söyler: "Hiçbir şey anlamıyorum, anladığım tek şey şu: Artık bir benliğim yok. Ama hayat bu işte" (Lindsay, 2016, s. 343). Maskull bunu anladığı anda ölür ve Nightspore ortaya çıkar. Muspel'a gidiş görevini yerine getirecek kişi Nightspore'dur. Surtur'un okyanusunu geçtikten sonra Muspel'a giriş yapar. Okyanus yani su burada bilinçaltını temsil eder. Aslında Nightspore, Krag'le bilinçaltının derinliklerine iner. Muspel, Crystalman'ın dünyasıyla çevrili taş bir kuledir. Buranın

penceresinden baktığında ışık girdapları görür. Bu girdaplar partiküllerden oluşur ve insanların, hayvanların, bitkilerin her şeyin içinde partiküller vardır:

Öyle görünüyor ki sanki beyaz ışık girdapları, ki bunlar bireyledi ve kendilerini saran bedenlerin altında kendilerini açıkça gösteriyorlardı, var olmaktan büyük zevk duyuyorlardı ve sadece bunun keyfini çıkarmak istiyorlardı; ancak yeşil partiküller sürekli bir memnuniyetsizlik içindeydiler ama kör olduklarından ve özgürleşmek için hangi yöne doğru gideceklerini bilmediklerinden dolayı, deneye yanıla yeni bir yol açar gibi şekil değiştirip duruyorlardı (Lindsay, 2016, s. 352).

Nightspore burada hakikati görür. Hakikat aslında ölüm mücadelesidir. Ölümünden daha kötü olansa ruhun ölümsüz olması ve Muspel'a gitmesidir. Muspel korku, utanç ve günahların, bayağılığın ve Şeytan'ın kısacası tüm bunların aksine karşı mücadeledir. Aslında onu Muspel'a getiren Krag de Surtur'dur ve Surtur'un dünyadaki adı "acı"dır. Paglia'nın Dionysos'a attığı yok ederken özgürleşme, yaşarken çekilen ızdırabın ve acıyla karışık olan zevkin kendisidir. (2004, s. 103). Nightspore burada benliğini Maskull olarak bir kenara atar. Onun benliği Crystalman dünyası üzerine inşa edilmiş Maskull'dır. Maskull'ın yok edilmesi sadece bir yanılısamadır. Maskull, hayatta deneyimlenen yemek, içmek, uyumak, korku, ölüm, aşk vb. ruh için zehirli olan şeylerin sembolüdür. Nightspore, bireysellikten vazgeçen, görünenin arkasındaki hakikati bulmayı hayatının odağı hâline getirendir. Bu bağlamda Maskull, Dionysos; Nightspore, Apollon'dur. Dionysos, Maskull'ı yok ederken aslında Nightsporu'yu özgürleştirir. Bu, temelde Crystalman ve Krag'ın ruhlar üzerindeki savaşımıdır. Bu savaşımı kazanan yoktur ancak ikisi birbirine içkindir. Bu eserlerde kullanıldığı anlamıyla Dionysos, hem yaratıcı hem de yıkıcı yani hayatın pozitif ve negatif yanlarını kapsamak üzere hayatın dinamik akışına işaret eder. Hayata karşı tavır almak yerine onu "olduğu gibi görüp kabul etmek; yaratıcı (pozitif) yanını yıkıcı (negatif) yanına üstün görmemek, demektir" (Baykan, 2000, s. 21).

Maskull, Digrung'u özümseydikten sonra Tydomin ile yolculuğuna devam ederken onun yaşadığı mağaraya gelirler ve içeriye girdikleri anda mağaranın girişine kaya ve taşlardan oluşan bir çığ düşer. Maskull orada bir divana uzanarak bilincini kaybeder ve o esnada kendisi ve Maskull'ı Dünya'dayken yaşadığı o seansta görür. Aynı şekilde yine Krag gelir ve bu defa Maskull ölüm hissi yaşar (Lindsay, 2016, s. 159-161). Mağara, ana rahmini sembolize eder. Maskull'ın burada yaşadığı uyanırken uyku hâli ve gördüğü rüya, olayların aslına ermesi için bir uyanıştır. Mağara aslında ölümdür ve Maskull ölümden kaçmak ister. Sonrasında Tydomin'le diyalogu dikkat çekicidir:

"Bu dünyada yiyecek ve beden çok uyumlu" dedi Maskull gülümseyerek. Tydomin ona doğru baktı. "Belki bunun açıklaması yiyecekte değil, bedendedir." "Bedenimi beraberimde getirdim." "Ruhunu da beraberinde getirdin ama o da hızlı bir şekilde değişiyor" (Lindsay, 2016, s. 169).

Görüldüğü gibi beden ve ruh ikilemi ve uyumluluğu Apollon ve Dionysos'u işaret eder. Ruhunun yani Dionysos'un hızlı şekilde değişmesi doğayla özdeşim kurmasıyla bağıntılıdır. Ayısıtlar'ın da doğayla özdeş olmaya çalıştıklarını hâli hazırda belirtmiştik. Doğayla bir olmak ve görünenin ötesindeki görmek üzere düzenledikleri ayınlarının toplanma yerinin ağaç olması da sembolik anlam ifade eder: “Meğer bu tören, bir zihin gücü alışverişiymiş. Kayın ağacı, ortak zihin gücünün biriktirildiği yermiş. Bunun için binlerce yıl öncesinde kadın ataları tarafından kutsanmış olan kayın ağacı simge olarak seçilmiş” (Doğuç, 2009, s. 166). Ağaç, fiziksel yapısı düşünüldüğünde kökleri yerde, gövdesi ve yaprakları yukarı doğru uzanan bir yapıdadır. Kaynağını Dionysosçu topraktan alan ağacın göğe doğru uzanması Apollon'a erişiren bir ilerlemeyi ve yükselmeyi temsil eder. Mitik bağlamda değerlendirildiğinde ana tanrıçanın gökten birlikte indiği kayın ağacı aynı zamanda kökleriyle yere bağlıdır: “İki mukaddes ağcagayın vardır. Biri erkek diğeri ise kadındır. Bütün ağaçlar o zaman yaratılmıştır ki biz Ülgen atadan ve Umay anadan doğmuşuz” (Bayat, 2007, s. 180). Ayısıtlar için ağaç, eril ve dişil bağlamda hem Dionysos'u hem de Apollon'u temsil eder, bu boyutuyla mana âleminin kapısını açar. Öte yandan yapılan ayinin bir saflaştırma olduğu belirtilir:

Bizim makinelerimiz; öyle metali plastik ya da benzeri malzemeden değildir. Yani doğadan ayrıştırılarak yapılmış, saflaştırılmış malzeme değildir. Çünkü saflaştırma, gidişata karşı yapılan bir işlemdir. Bizim malzememiz, doğaldır, yapısına dokunulmamış. İşte bu en mükemmel aygıttır. Kullanmasını bilene elbet! (Doğuç, 2009, s. 167).

Saflaştırma ve mana âlemine ulaşma, Ayısıtlar için tıpkı Maskull ve Nightspore'da olduğu gibi hakikate erme şeklinde tezahür eder. Bu eserde bunun tam karşılığı olarak tasavvufta kullanılan, başlangıcı olmayan, varlığın belirlenmemiş hâlini ifade eden “Lâtaayyün” sözcüğü kullanılmıştır. Nightspore'un gördüğü yeşil partiküller ve beyaz ışık girdaplarının bileşimi gibi, Lâtaayyün de teklikten birliğe gidişi ifade eder:

Ayısıtlar dönüşümün sırrına erdiklerinden, UbOz'u (yüce geçiş) gerçekleştirmişler. Şekilsiz bir töz gibi, kozmoskişisi olmuşlar. Bu belirlenmemiş töz varlık (Lâtaayyün) bir hazineymiş ve evre evre açılacağı anı beklemekteymiş. Onun bu hali, yüce bir evreymiş. Yaratıcının beldesinde olmuştur. Orası özün özüymüş. Çünkü gerçek 'Bir' likmiş. Ve oradan; çoğalır, saçılır, bize çeşit çeşit görünürmüş (Doğuç, 2009, s. 169-170).

Yaratıcı özün tekligini bilmek ve ondan çoğalmak evrene farklı bir gözle bakmayı ya da Ayısıtlar'ın tabiriyle kozmoskişi olmayı gerektirir. Elbette bu sadece ayinle anlaşılabilir bir durum değildir. Nasıl ki diğer eserde bütün fiziksel unsurları Maskull tecrübe edip Nightspore duyumsadıysa, bu eserde de Ayısıtlar'ın bu farkındalığa erişmesi için birer “eşvarlık” oluşturmaları gerekmiştir:

Her insanın aynı zamanda bir eşvarlık'ı vardır. Bu eşvarlık, onun tıpatıp aynısıdır. Yalnız boyutları sizin bildiğiniz boyutların dışında bir fiziğin çizdiği varlıktır.

Eşvarlık'ın temel taşları; bir araya gelişi ve ölçüleri, sizin bildiğiniz fizikten başka bir fiziğe dayanır. Biz, Umay'ın kadınları, bu yapıyı keşfettik. Ve bunu kısmen denetim altına almayı başardık. İşte bu eşvarlık'a Yula diyoruz (Doğuç, 2009, s. 158).

Kozmikliği olan Ayısıtlar'ın fiziki varlıklarını Yulaları temsil eder. Bir anlamda diğer esere uyguladığımızda Maskull ve Nightspore'un birer eşvarlık olduğunu söyleyebiliriz. Eşvarlık oluşturma düşüncesinin yaşam ve ölüm güdüsünden kaynaklandığı düşünülebilir çünkü her canlı varlıkta yaratma ve yıkma gücü vardır. Döngüsel bir süreç olarak bu güç aslında yaşamın bir parçasıdır. Karakterlerde olduğu gibi önemli olan bunu görmek ve duyumsamaktır, başka bir tabirle cinsiyet, doğa-kültür, içsel ve dışsal dünya çerçevesinde Apollon ve Dionysos etkileşim ve dengeleme unsuru olarak karşımıza çıkmıştır. Sanatta iki unsurun beraberce işlev görmesi “mysterium tremendum et fascinansa” yani korkutucu ve büyüleyici gizeme işaret ederken bu gizemin tremendumu tanrı korkusuna fascinansa da tanrı sevgisine ilişkin bir deneyimdir (Campbell, 2018, s. 193).

Sonuç

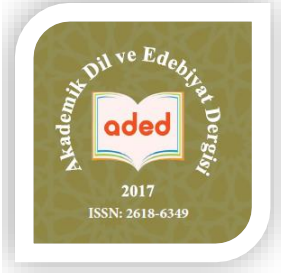
Apollon-Dionysos dikotomisi bağlamında karşılaştırdığımız *Arcturus'a Yolculuk* ve *Hayalet Kentin Kadınları* eserlerinin benzer dinamikler üzerine kurulu olduğu gözlemlenmiştir. En temel dinamik, bilim ve mistisizm ilişkisidir. Her ne kadar birbirinden ayırmış gibi görünse de insanın akli ve duygularını birbirinden ayırmak mümkün değildir. Çalışma bu görüşten yola çıkarak eserlerde insanın nereye giderse gitsin acıyı ve ölümü deneyimleyeceği bir hayat yolculuğu içinde olduğunu saptamaya çalışmıştır. Ayısıtlar'ın kozmik ülküleri adına kendilerini feda etmeleri ve içsel yolculuğa çıkarak dünya ile ilgili farkındalıklarını uyandırmaları bilimle mistisizmin kurduğu bağı yansıtmaları açısından önemlidir. Bu bağ da temelinde bilimi temsil eden Apollon ve mistisizmi temsil eden Dionysos'a dayanmaktadır. *Arcturus'a Yolculuk'u* da yine bilim ve mistisizmin iç içe geçtiği bir eser olarak okumak mümkündür. İnsanın farkındalığa ve mikro kozmosla makro kozmosun sırrına erişmesi için sadece bilim (Apollon) ya da sadece mistisizm (Dionysos) tek başına yeterli değildir. İkisi birlikte algılandığında çözüme kavuşulur. Makro kozmosta Apollon-Dionysos dikotomisi her “monat”ta hissedilir. Küçük modeli mikro kozmos olan insanda da ikisinin uyumu söz konusudur. İnsan ancak derindeki duyguların açığa çıkmasıyla kendini tanır, onun evrenin sırrına erişmesi için bilim ve teknolojinin yanı sıra mistik ya da mitik unsurları da kavraması gerekir. Öte yandan insan önce kendini sonra dünyayı çözmeden başka yerlere gittiğinde bu çözümsüzlüğün her yerde karşısına çıkacağı ve gerçekle yüzleşmesi gerektiği vurgulanır.

Eserler, bilimkurgu unsurları taşısı da fantastik yoğunluğu daha ağır basmaktadır. Özellikle eserlerdeki kişi kadrosu, zaman ve mekân kurguları okuru yanılsamalarla etkisi altına alır. İnsan, üzerinde milyarlarca yıldır yaşadığı dünyayı

tahrip edip enkaza çevirmiş ve bunun adını da dünyayı çözümleme olarak koymuştur. Dünya tüketildiğinden yeni yaşam alanları bulmak için yüzünü yine ilksel ataları gibi gökyüzüne çevirmiş, dünyadan edindikleriyle daha yukarıyı, daha uzağı ve daha sır dolu gezegenleri hedef hâline getirmiştir. Unutmamak gerekir ki bunu yapan yine kendisidir yani kendinden, güdülerinden, duygularından kaçış yoktur. Söz konusu eserler, bu anlamda insanın nereye giderse gitsin, asla kendinden kaçamayacağını, bir kere dünyaya gelmişse artık doğallığını koruyamayacağını gözler önüne sermiştir. Bunun farkına varabilmesi için üçüncü bir göz gibi tepeden yani Arcturus'tan ya da İnci Kızlar'dan bakması gerekmiştir.

Kaynakça

- Atalay, H. (1999). *İngilizce-Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dili Kurumları Yayınları.
- Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Baykan, F. (2000). *Nietzsche'nin Felsefesi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Campbell, J. (2016). *Batı Mitolojisi* (K. Emiroğlu, Çev.). İstanbul: Isık Yayınları.
- Campbell, J. (2018). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın Dönüşümleri* (N. Küçük, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Campbell, J. (2020). *Doğu Mitolojisi* (K. Emiroğlu, Çev.). İstanbul: Isık Yayınları.
- Clute, J. (2002). *Sonsöz* (İçinde: Lindsay, D. (2016). *Arcturus'a Yolculuk*. İstanbul: İthaki Yayınları, 358-369.
- Crossley- Holland, K. (2018). *İskandinav Mitolojisi* (S. Kaytan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Doğaç, N. (2009). *Hayalet Kentin Kadınları*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Erhat, A. (2002). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gibson, C. (2013). *Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi* (C. Alpan, Çev.). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Hitchcock, L. (2013). *Kuram ve Kuramcılar Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat* (S. Pekşen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kerényi, C. (2013). *Dionysos* (B. Çetiner, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lindsay, D. (2016). *Arcturus'a Yolculuk* (Ç. Kök, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Paglia, C. (1996). *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat* (T. Berkes, Çev.). İstanbul: İyi İşler Yayınları.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans* (D. Atay ve A. Hazaryan, Çev.). Ankara: Epos Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2020). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (L. Özşar, Çev.). Bursa: Biblos Kitabevi.
- Uğur, V. (2019). *Türk Bilimkurgu Edebiyatı ve Arketipler*. Ankara: Günce Yayınları.
- Vanleene, S. M. A. (2011). Nietzsche'nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon ve Dionysos. *Felsefe Dünyası*, 53, 237-252.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Duygu KAYALIK ŞAHİN

Arş. Gör. Dr., Bartın Üniversitesi
kayalik_duygu@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-9619-633X>

**Gaziantep’li Seyyid Muhammed Ali Rıza
ve Hakikatü’l-Envâr İsimli Manzum
İlmihâli**

*Gaziantep’li Seyyid Muhammed Ali Rıza And His
İlmihal Named Hakikatü’l-Envâr*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 31.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

KAYALIK ŞAHİN, D. (2021). Gaziantep’li Seyyid Muhammed Ali Rıza ve Hakikatü’l-Envâr İsimli Manzum İlmihâli. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1071-1120.

<https://doi.org/10.34083/akaded.953181>

KAYALIK ŞAHİN, D. (2021). Gaziantep’li Seyyid Muhammed Ali Rıza And His İlmihal Named Hakikatü’l-Envâr. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1071-1120.

<https://doi.org/10.34083/akaded.953181>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Dinî bir hüviyete sahip olan eski Türk edebiyatında İslamiyet'e dair bilgiler, edebî kıstaslar ve estetik değerler göz önünde bulundurularak kaleme alınmıştır. İman, ibadet ve ahlak mevzuları başta olmak üzere dinî meselelerin anlatımı mensur metinlerin yanında vezin ve âhenk gereği akılda kalıcılığı daha yüksek olan manzumeler vasıtasıyla yapılmıştır. Tekkelerde müritlerin irşadı için telif edilen dinî manzumelerin varlığı zamanla artmış; akait, kelam, tefsir, hadis, fıkıh, tasavvuf gibi dinî ilimlerin her birinde farklı konularda müstakil eserler kaleme alınmıştır. Bu eserler içerisinde, temel dinî bilgileri öğretmeyi gaye edinen manzum ilmihâller de yer almaktadır. Bu çalışmada bu türün bir örneği olan *Hakikatü'l-Envâr* isimli ilmihâl incelenmiştir. Çalışmamızda öncelikle, müellif Seyyid Muhammed Ali Rıza tanıtılmıştır. Sonrasında, *Hakikatü'l-Envâr*'ın dil, şekil, yapı ve anlatım hususiyetleri incelenerek, transkripsiyonlu metni hazırlanmıştır. 20. yüzyılda manzum ilmihâl yazma geleneğinin devam ettirilmesi bakımından ayrı bir öneme sahip olan bu eserin gün yüzüne çıkarılması çalışmamızın ana hedefidir.

Anahtar Kelimeler: İlmihâl, *Hakikatü'l-Envâr*, Gaziantepi Seyyid Muhammed Ali Rıza, Seydî, Esrârî.

Abstract

*Details about Islam in old Turkish literature, which has a religious identity, was written considering literary criteria and aesthetic values. The narration of religious issues, especially the subjects of faith, worship and morality, was made through poems that are more memorable due to prose and harmony, as well as prose texts. The existence of religious poems written for the guidance of the disciples in tekkes increased over time, and separate works were written on different subjects in each of the religious sciences such as religious sciences, kalam, tafsir, hadith, fiqh, and Sufism. Among these works, there are also verse ilmihâls aiming to teach basic religious knowledge. An example of this genre in this work the ilmihâl named *Hakikatü'l-Envâr* will be examined. In our study, first of all, Seyyid Muhammed Ali Rıza was introduced. Later, the language, form, structure and expression characteristics of *Hakikatü'l-Envâr* was examined and a transcribed text was prepared. The main goal of our study is to contribute to the literature of verse ilmihâls by bringing this work to light, which has special importance in terms of continuing the tradition of writing verse science in the 20th century.*

Keywords: *İlmihal, Hakikatü'l-Envâr, Gaziantepi Seyyid Muhammed Ali Rıza, Seydî, Esrârî.*

Giriş

İslam'ın din olarak benimsenmesinin doğal sonucu olarak dinî konuların anlatılması ve öğretilmesi hususu ağırlık kazanmış ve bu amaçla pek çok eser kaleme alınmıştır. Akait, kelam, hadis, tefsir, fıkıh, tasavvuf gibi dinî ilimlere dair farklı meselelerde, edebî kaygı ve estetik ön planda tutularak telif ve tercüme eserler yazılmış ve bu durum zamanla bir gelenek hâline gelmiştir. Bu gelenek içerisinde fıkıh ilminin öğretilmesi açısından önemli bir yere sahip olan manzum ilmihâller de önemli bir edebî türdür. İman ve ibadet esasları, kişiyi kâmil bir müslüman olmaya yönlentecek ahlakî özellikler ile günlük yaşama dair helal ve haram gibi hükümlerin ele alındığı “ilmihâllerin telifine muhtemelen 15-16. yüzyıllarda başlanmıştır” (Kelpetin Arpaguş, 2000, 139). Temel dinî bilgileri içeren ilmihâllerin yanı sıra sadece bir mezbuvu veya bir tarikatın esaslarını ihtiva eden *Tarikat İlmihâli*, *Hanımlar İlmihâli*, *Asker İlmihâli*, *Bektaşî İlmihâli* gibi özel ilmihâller de yazılmıştır” (Kelpetin Arpaguş, 2000, 141).

Türk İslam edebiyatı içerisinde Gülşehrî'nin (ö. 717/1317'den sonra) *Manzûm Kudûrî Tercümesi*, Devletoğlu Yûsuf'un (ö. 828/1424'ten sonra) *Vikâye-nâme'si*, Âbidî'nin (ö. 907/1511'den sonra) *Ravzatü'l-İslâm*'ı, Şemsi Paşa'nın (ö. 988/1590) *Manzûm Vikâyetü'r-Rivâye Tercümesi*'ni, Mücellî'nin (ö. 17. yy) *Şurûtu's-Salât*'ı, Selîm'in (ö. 16. yy) *Mukaddimetü's-Salât*'ı gibi telif veya tercüme yirminin üzerinde ilmihâl örneğine rastlanmaktadır.¹

Manzum ilmihâller literatüründe bugüne dek isminden bahsedilmemiş ve bu çalışmanın muhtevasını teşkil eden eser, Seyyid Muhammed Ali Rıza'nın namaz, oruç ve zekât ibadetlerini anlattığı *Hakikatü'l-Envâr*'dır.

Hakikatü'l-Envâr'ın İncelenmesi

1. Hakikatü'l-Envâr'ın Şairi

Hakikatü'l-Envâr'ın bilinen tek nüshasında yer alan serlevhada “Seyyid Muhammed Ali Rıza” kaydı bulunmaktadır. Metin içerisinde müellife dair başka bir kayıt bulunmamaktadır. Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar Koleksiyonu 7161/4 numarada kayıtlı *Hakikatü'l-Envâr*'ın bulunduğu yazmada üç eser daha yer almaktadır. Bu eserlerin de müellifi Seyyid Muhammed Ali Rıza'dır. Mezkûr yazmanın 11^a varagında “*Turuğ-ı 'aliyye-i Kâdirî'den me 'zûn Gâzî' ayntâb vilâyetinden e 'imme-i silk-i kurrâdan İmâm Şeyh Seyyid Muhammed 'Alî Rîzâ Esrârî Rahmetullâhi 'aleyhi'l-bârî haķiriñ dâd-ı Haķ'la meydâna getürdigi âşâr-ı feyz-medârlarıdır. Ğâferallâhu*

¹ Manzum ilmihâller hakkında detaylı bilgi için bk. Kırkıl, Harun (2006). “Türk Edebiyatında Manzûm İlmihaller ve Fıkıh Kitapları İle Son Devre Ait Manzûm Bir İlmihal”, *İslâm Hukuku Araştırmaları Dergisi*, 7, 433-476; Seyis, Erdal (2015). *Türk-İslâm Edebiyatında Manzûm İlmihâller ve Manzûme-i Ceceli İbrâhîm Efendi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 9-35; Kelpetin Arpaguş, Hatice (2002). “Bir Telif Türü Olarak İlmihal Tarihi Geçmiş ve Fonksiyonu”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1/22, 45-53.

zunubehu ve setera ‘uyūbehu ve a‘fā anhu es-senete şānī‘ erba‘īne şelāse mi‘etin elfīn er-Rebī‘u’l-aḥīr şānī‘ ‘iṣrīn.² 1342” ifadeleri yer almaktadır. Bu kayda göre Seyyid Muhammed Ali Rıza, 1920’li yıllarda Gaziantep ilinde yaşadığı kesin olan Kâdirî tarikatına mensup Esrârî mahlasını kullanan kurrâ bir imamdır.

Hakikatü’l-Envâr’ın bulunduğu yazmada Muhammed Ali Rıza’ya ait olan *Mevlûd-i Seydî*³, *Behiştü’l-Hâzinîn*⁴, *Gencü’l-Esrâr*⁵ başlıklı eserlerde Muhammed Ali Rıza’nın Seydî ve Esrârî olmak üzere iki mahlas tercih ettiği görülmektedir. *Hakikatü’l-Envâr*’da ise mahlas beyti bulunmamaktadır. Şair tezkirelerinde, biyografi kitaplarında, Gaziantep kültürü ve âlimleri hakkında yapılan çalışmalarda yaşadığı yüzyıl ile uyumlu olan “Seyyid Muhammed Ali Rıza” ismine, “Seydî” ve “Esrârî” mahlaslarına henüz rastlayamadık. Bu sebeple, müellif hakkında elde ettiğimiz bilgiler şu an için sadece yazma eserde müellifin bize sunduğu bilgilerden ibarettir.

Baştan sona dinî motiflerle ve âyet-hadis iktibaslarıyla örülü *Hakikatü’l-Envâr*’dan hareketle Muhammed Ali Rıza’nın dinî eğitim görüp tasavvuf terbiyesi gördüğünü söylemek mümkündür. *Hakikatü’l-Envâr*’ın yer aldığı yazmanın 10^b varağında müstakil halde bulunan Seyyid Muhammed Ali Rıza’ya ait manzumelerde şeyhlerine dair bilgiler yer almaktadır:

*Şeyḫ ‘Osmān Dede’ye himmete geldim
Hālîmi ‘arzı ben ḥācete geldim*

*Urfā’dır şeyhimiñ merḳad-ı pāki
Yüzümü sürmeğe devlete geldim*

*Mürşid ü kāmîl Şeyḫ Muştafâ Baba
Māsivâdan aña yunmağa geldim*

*Seydiyem Şeyḫ Muştafâ’niñ bendesi
Cân virüp cānānı bulmağa geldim (vr. 10^b)*

² 22 Rebiülahir 1342= 2 Aralık 1923

³ *Mevlûd-i Seydî*, Seyyid Muhammed Ali Rıza’nın Seydî mahlasını kullanarak yazdığı 401 beyitten oluşan mevlid türündeki eseridir. Eser hakkında detaylı bilgi için bk. Kayalık Şahin, Duygu (2018). “Seyyid Muhammed Ali Rızâ’nın Mevlid’i”. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17/34, 539-572.

⁴ *Behiştü’l-Hâzinîn*, Seyyid Muhammed Ali Rıza’nın Esrârî mahlasını kullanarak yazdığı yaklaşık 5700 beyitten oluşan mevlid türündeki hacimli eseridir. Bu eser, tarafımızca yayına hazırlanmaktadır.

⁵ *Gencü’l-Esrâr*, Seyyid Muhammed Ali Rıza’nın cennet ve cehennem tasvirlerinin yapıldığı nasihat unsurlarının ön plana çıktığı 1473 beyitlik bir manzumedir. Bu eser, tarafımızca yayına hazırlanmaktadır.

Bu beyitlerde yer alan isimlerden hareketle Seyyid Muhammed Ali Rıza'nın, Kâdirî tarikatının Halisiyye koluna bağlı Şeyh Osman Dede'ye ve onun halifesi Antep'li Mustafa Baba'ya intisap ettiği anlaşılmaktadır. Silsilesinin Geylânî'ye uzandığı Dede Osman Avni Baba 1883 tarihinde vefat etmiş, Urfa'daki Mevlid-i Halil Camii avlusunda defnedilmiştir. Kaynaklarda Şeyh Osman Dede'nin halifesi olarak tanıtılan ve Antep'li Mustafa diye bilinen Şeyh Mustafa Baba, 1921 yılında vefat etmiştir (Necati, 2019, 6332-6364; Tenik, 2018, 31-49). Mustafa Baba hakkında, biyografik kaynaklarda ve mezkûr tarikatın silsilesinin yer aldığı eserlerde Antep'li olduğu ve merkadının Dede Osman Avni ile aynı yerde bulunduğu bilgisi haricinde başka bir bilgi bulunmamaktadır. Antep'li olmasından sebeple Halisiyye kolunun Antep'e uzandığını tahmin ettiğimiz Mustafa Baba'dan sonra bu tarikatın Antep'te nasıl faaliyet sürdürdüğüne dair bir çalışmaya ulaşamadık. Dede Osman Avni hakkında yapılan çalışmaların tamamında, onun halifesi olarak bahsedilen Antep'li Mustafa Baba'yla silsilenin kesintiye uğradığı, Dede Osman Avni'nin tayin ettiği diğer üç halife vasıtasıyla bu silsilenin günümüze uzandığı görülmektedir.⁶

Mahallî kaynaklar ve hâlihazırda Gaziantep'te faaliyet gösteren dernekler üzerinde yaptığımız araştırmaların neticesinde 1920'lerde yaşadığı kesin olan Seyyid Muhammed Ali Rıza'ya ait bir ize ve Muhammed Ali Rıza'nın Şeyh Osman Dede ve Şeyh Mustafa Baba ile ilişkisini ortaya çıkaracak bir detaya ulaşamadık.

2. *Hakikatü'l-Envâr*'ın Yazma Nüshası

Hakikatü'l-Envâr'ın şimdiye kadar tek nüshasına rastlanmıştır. Bu nüsha, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar Koleksiyonu 7161/4 numarada kayıtlıdır. *Hakikatü'l-Envâr*, 169 varaktan oluşan bu yazmanın 159^b- 167^b varakları arasında yer almaktadır. Yazmanın 1^a-9^b varakları arasında Seyyid Muhammed Ali Rıza'ya ait "*Mevlûd-i Seydi*" başlıklı bir mevlid, 11^a-41^a varakları arasında Seyyid Muhammed Ali Rıza'ya ait "*Gencül-Esrâr*" başlıklı bir nasihatname, 42^a-158^b varakları arasında da yine Seyyid Muhammed Ali Rıza'ya ait "*Behiştü'l-Hâzinin*" başlıklı bir mevlid yer almaktadır.

Mukavva ciltli, sarı kâğıtlı çizgili bir defter olarak tanımlayabileceğimiz, cetvelsiz ve çift sütunlu olan nüshada, sabit bir satır sayısı bulunmamaktadır. Vasıta beyitleri, başlıklar ve âyet-hadis iktibasları tek sütunla yazılmış, kimi zaman birbirinden farklı levhalar yahut çizgilerden oluşan şekiller arasına alınmışlardır. Harekeli nesih ve siyah mürekkep ile yazılan nüshanın varaklarında Arap rakamlarıyla numaralandırma yapıldığı görülmektedir.

⁶ Osman Avni Baba'nın silsilesi hakkında detaylı bilgi için bk. Çelik, İsa - Dumlu Mikail (2018). "Kâdirîyye Tarikatı Hâlisiyye Şubesi Mürşidlerinden Urfalı Dede Osman Avni Baba (v.1300/1883)", *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6/12, 130-144.

3. *Hakikatü'l-Envâr*'ın İstinsah Tarihi

Hakikatü'l-Envâr'da bir istinsah tarihi bulunmamaktadır. Ferâğ kaydının da bulunmadığı bu nüshanın yer aldığı mezkûr yazmadaki müellif Seyyid Muhamed Ali Rıza'ya ait diğer üç eserin istinsah tarihi 1342-1923 şeklinde belirtilmiştir.⁷ Buradan hareketle *Hakikatü'l-Envâr*'ın da istinsah tarihinin 1923 ve sonrası olduğu kanaatindeyiz.

4. *Hakikatü'l-Envâr*'ın Sebeb-i Telifi

Seyyid Muhammed Ali Rıza, sebeb-i telif için bir başlık kullanmamış, *Hakikatü'l-Envâr*'ın 23-55. beyitler arasında telif sebebini beyan etmiştir. Bu bölümde, kendisini bir bülbüle teşbih ederek güle vaslı arzuladığını ifade eden müellif, bunun için kanat açıp seyran ettiğinden ve güle ulaşma yolunda pek çok sıkıntılarla karşılaştığından bahseder. Ölüm ona gelmeden dostlarına bir yadigar bırakmak istediğini, bu arzuyu kalemi eline alıp gözyaşları eşliğinde yazmaya başladığını belirtir. Muhammed Ali Rıza, şehadet rütbesiyle vefat edip kabir azabından korunmayı, Hz. Muhammed'le cennette komşu olmayı ve Allah'ın cemâlini görebilmeyi dileyerek bu bölümü sonlandırır.

5. *Hakikatü'l-Envâr*'ın Şekil, Yapı ve Vezin Özellikleri

Hakikatü'l-Envâr, mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. Namaz, zekât ve oruç başlıklarının yer aldığı 401 beyitten oluşan bu eserde bölümler arası geçiş, başlıkların yanı sıra vasita beyitleriyle de gerçekleştirilmiştir. Eserde, Hz. Muhammed'e salat vermenin dile getirildiği altı vasita beyti bulunmaktadır.

Hakikatü'l-Envâr'da “fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün” kalıbı ile “mefâ' ilün mefâ' ilün fe' ülün” kalıbı olmak üzere iki vezin kullanılmıştır. Belirli bir kriter olmaksızın yapılan vezin değişiklikleri beyti oluşturan mısralarda bile gözlemlenmiştir. Tezkirelerde ve biyografik eserlerde ismine rastlayamadığımız için şairlik iddiası hakkında bir yorum yapmayı tercih etmediğimiz Seyyid Muhammed Ali Rıza'dan kusursuz bir aruz hâkimiyetini beklememekteyiz. Zira metnin pek çok yerinde vezinde bozukluklarla karşılaşmaktayız. Vezne uymayan mısraların sayısı da çok fazladır. Vezin geçişlerine işaret ettiğimiz eserde hemen hemen her beyitte imale, zihaf ve vasl yapmak gerekmektedir. Aşağıda beyitlerde kalın yazı tipiyle gösterdiğimiz kelimelerde imale, zihaf ve vasl bulunmaktadır:

131. *Yâhūd farzına anîñ inanmaya*
Aşlâ uçmak râyihâsın bulmaya
 132. *Dört kitâbda ta' ün didim aña ad*
Nâr-ı Sağar'da yanar yoğdur necât

⁷ bk. Zahriye kaydı, vr. 9^b, 11^a, 40^a, 41^a.

133. *Yoğdur 'âlem içre anlardan şîrâr*
Kâfir ile haşır olunur yeri nâr

Seyyid Muhammed Ali Rıza'nın Türkçe, Farsça ve Arapça kelimelerle oluşturduğu kafiye ve rediflerle eski Türk edebiyatının klasik yapısına bağlı kaldığı görülmektedir. Yer verdiği ahenk unsurları ile metnin akıcılığını ve akılda kalıcılığını sağlamıştır. Genellikle mücerred ve mürdef kafiyenin yer aldığı *Hâkikâtü'l-Envâr*'da hem ek hem de kelime olarak rediflere sıklıkla yer verilerek ahenk zenginleştirilmiştir:

175. *Çünkü ben de saña ikrâm eyleyem*
Cennetimle size in'âm eyleyem

176. *Ût elinden kardaşın[in] göç bugün*
Cennet içre mün'im ol yi iç bugün

177. *Şabr iderdi bu kulum şâ'im idi*
Nice eyler şavmına dâ'im idi

178. *Çok severem şabr iden kulları ben*
Âsân idem hem aña yolları ben

6. *Hakikatü'l-Envâr*'ın Dil ve Anlatım Özellikleri

Dilinin sade, açık ve anlaşılır olduğunu söyleyebileceğimiz *Hakikatü'l-Envâr*'da, anlaşılması zor, farklı çağrışımlar yaratan Arapça ve Farsça tamlamalarla çok fazla karşılaşmamaktayız. Tekkelerde müritler için yazılan pek çok dinî-tasavvufî manzumede olduğu gibi anlam kapalılığı bulunmayan didaktik bir dilin hâkim olduğu *Hakikatü'l-Envâr*'da tamamı Arapça olan bir beyit yer almaktadır. Eski Anadolu Türkçesinin izlerini gördüğümüz metinde “-isar/iser” zaman eki, “-gıl/-gil” ikinci tekil şahıs eki ve -durur/-dürür bildirme eki kullanılmıştır:

369. *Hem zekâtın virse bile almagıl*
Ol imânsız gidiserdir söyle bil

137. *Ûaste olsa hâtırını şormağıl*
Selâm virme anıñla oturmağıl

116. *Feriştehler sevgisidurur namâz*
Enbiyâlar sünnetidurur namâz

Muhammed Ali Rıza, edebî sanatların gücünden ve etkileyciliğinden faydalanarak anlatım üslubunu süslemiş ve zenginleşmiştir. Aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere eserinde teşbih sanatına yer vererek metnin anlam dünyasını genişlettiği görülür:

24. *Ey 'azîzler gûş idiñ aġâz idem*
Ben **hümâ-veş** seyr idüp pervâz idem

91. **İt bigi** yerlerde yata hūr u zâr
'İbret alsun kılmayan bi-çâreler

Muhammed Ali Rıza'nın sıklıkla dostlarına ve okura seslendiğini görmekteyiz. Hitabet üslubunun öne çıktığı bu bölümlerde “ey, yâ, eyâ” gibi seslenme bildiren kelimeler kullanılarak nida sanatı yapılmıştır:

56. **Eyâ ihvân** pendime tutġıl şımâh
Gûş eyleyüp eyle şadriñ iki şâh

313. **İşbu** sözlerden ne tıyduñ **ey civân**
Tut şıyâmı bulasñ emn ü emân

Nida sanatı ve hitabet üslubuyla metne akıcılık kazandırarak çevresiyle sohbet havası yaratan Muhammed Ali Rıza, “tut, kıl, eyle, kulak ver, bil, ol” gibi emir bildiren kelimeler vasıtasıyla okuru metne dâhil eder ve onlara nasihat eder:

63. **Hoş tutasın** her yetimi esîri
Eyle muğ'im dâ'imâ her faķiri

396. **Mâl u evlâd** nef'i virmez cânîña
Bil ki ziyân viriser imânîña

Muhammed Ali Rıza, aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere nasihat vereceğini çoġu zaman açıkça bildirerek okurun dikkatini metin üzerine çeker:

40. **Bir naşihat** pendimi ihvâna ben
Yâdigâr idem şiddiķ yarâna ben

55. **Vir şalavât** başlayalım bir maķâl
Nuşhum olsun mü'minlere kutlu fâl

68. **Muhtaşarca** nuşhumı kıldım tamâm
Söyleyelim eş-şalât u ve's-selâm

Hakikatü'l-Envâr'da, konunun akışını keserek araya giren ve okura detaylı bilgi veren Muhammed Ali Rıza, açıklama tekniġiyle okurun algı dünyasını genişletmiştir. Aşağıdaki beyitlerin ilkinde “hukub” kelimesinin, ikinci ve üçüncü beyitlerde de “gayya” kelimesinin açıklandığı görülmektedir:

80. **Her huķub** seksen senedir bil yaķin
Altı biñ dört yüz sene ider hemin

100. Nefse uysa düşer ğayyâ cāhına
Dürlü 'azâb olur anda cānına

101. Ğayyâ didikleri nîrânda' acîb
Bir derede bir kuyu ğâyet mehib

İktibas sanatıyla metne bir âyet yerleştiren Seyyid Muhammed Ali Rıza, akabinde âyetin açıklamasını da yaparak anlamın pekişmesini sağlamıştır:

59. Çün buyurdı bizlere Hayy ü Qadîr
İnneme'l-mü 'minüne ihvetün⁸ dir

60. Ya' nî mü 'minler kardaşdır söyledi
Arasında dâ 'im şulh olsun didi

Hakikatü'l-Envâr'da namaz, oruç ve zekât hakkında bilgi verip okura nasihatlarda bulunan Muhammed Ali Rıza kimi zaman tahkiyeye başvurmuştur. Anlatma-gösterme tekniğinin uygulandığı bölümlerde metin diyaloglar hâlinde kurgulanmıştır. Aşağıdaki örnekte, mübarek ayların özelliklerinin 194-197. beyitler arasında diyalog tekniğiyle anlatıldığı görülmektedir:

194. Bir kimse su 'âl itdi Peyğamber'den
O dîn ulusu Sulţân-ı server'den

195. Bu aylar küllîsi Allâh ayıdır
Murâd nedir bize bundan haber vîr

196. Pes Resûlullâh buyurdı bu receb
Mağfiret ayıdır diñle yâ 'Arab

197. Bunda günâhlar yarlığanur tamâm
Yarlıgamağ Hağ şanıdır ve 's-selâm

Muhammed Ali Rıza, tahkiyeye başvurduğu yerlerde tasvir tekniğinin kazandırdığı canlılıktan yararlanmıştı. Aşağıda yer alan 33-38. beyitler arasında teşbih, tenasüp, teşhis ve iştikak gibi edebî sanatların yardımıyla ve çeşitli çağrışımlar uyandıran sıfatların kullanımıyla “dünya”nın tasvir edildiğini görmekteyiz:

33. Seyr iderem 'âlemi çün mât olur
Her birisi hâk ile ber-bâd olur

⁸ “Müminler ancak kardeşirler.” (el-Hucurât 49/10). Kur'ân-ı Kerîm Meâli. (2009). çev. Halil Altuntaş Muzaffer Şahin. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

34. Şayd ider cümle kulu şayyâdedir
Elde satrı mât ider cellâdedir

35. Köhnezendir bir denî ğaddâredir
Yüzi kara gözi gök 'ayyâredir

36. Mekr ider cāzūdurur mekkâredir
Kullara efsūn ider sehḥâredir

37. Ḥud' adır her işleri kırar duzaḳ
Düşürür cümle kulu bulmaz mezâḳ

38. Dünyâdır ismi anıñ ıssı delâl
Zehri akar mâr-veş yevm ü leyâl

7. Hakikatü'l-Envâr'ın Muhtevası

İslâmî kitap telif geleneğine uygun olarak eserine besmeleyle başlayan Muhammed Ali Rıza, 1-9. beyitler arası Allah'ın selbî ve sübûtî sıfatlarını zikrederek, Allah'ın birliğinden ve her şeyin yaratıcısı olduğundan bahseder. 10-22. beyitler arası Hz. Muhammed'i metheder, dört halifenin öne çıkan hususiyetlerini belirtir, Allah'tan af diler.

23-55. beyitleri arası *Hakikatü'l-Envâr*'ın telif sebebini açıklayan ve Allah'tan rahmet dileyen Muhammed Ali Rıza, 56-68. beyitler arasında müminlerin birbirleriyle iyi geçinmelerini, gece gündüz Hakk'ı zikretmelerini, Hakk'ın buyurduğu namaz, oruç ve zekât ibadetlerini yerine getirmelerini, yetimi ve fakiri daima hoş tutmalarını, sâlih bir kul olmalarını nasihat eder.

69-156. beyitler arası namaz kılmanın faziletleri ve namazın kazandırdıkları hakkındaki bilgilerini âyet ve hadislerle destekleyerek aktaran Muhammed Ali Rıza, namaz kılmayanların düşecekleri durumları da tasvir eder.

157-323. beyitler arası oruç ibadetinin hususiyetlerinden bahseder. Oruç tutmanın gerekliliğini, oruç tutanların kazanacağı mükâfatları ve oruç tutmayanların karşılaşacağı cezaları âyet ve hadis delâletiyle ifade eder. Ramazan orucuyla birlikte recep, şaban ve muharrem aylarında tutulan oruçları teferruatlı bir şekilde anlatır.

324-401. beyitler arası zekât ibadetinin öneminden bahseden Muhammed Ali Rıza, çok sayıdaki koyun sahibi olan Salebe'nin zekât vermeyi istememesinden dolayı münafıklar sınıfına geçtiği kıssayı anlatır. Allah'a münacat ile eseri sonlandırır.

8. Hakikatü'l-Envâr'ın Kaynakları

Seyyid Muhammed Ali Rıza'nın *Hakikatü'l-Envâr*'ı kaleme alırken istifade ettiği kaynakların başında Kur'an gelmektedir. *Hakikatü'l-Envâr*'da 8 âyete yer verilmiştir. Metne iktibas edilen âyetlerden bir kısmının tamamı metne dâhil edilirken bazıları kısmî iktibas şeklindedir. Söyleyeceği sözlerin ve vereceği bilgilerin sahihliğini ispat edebilmek için âyetlerin delâletinden yararlanan Muhammed Ali Rıza'nın, müstakil hâlde yer verdiği âyetlerin manasını beyitlerle açıkladığı görülür:

“Kalellâhu Te'âlâ 'Azze ve Celle edâ'u's-şalâte ve't-tebe'ü's-şehvâti fe sevfe yelqavne ğayyâ⁹ şadaqallâhu mevlâna el-'illü'l-'azîmü'l-'alîmü'l-ğadir.”

99. Çün buyurdu meşân içre Müste'ân
Kim namâzı zâyi'itse bi-ğümân

100. Nefse uysa düşer ğayyâ câhına
Dürlü 'azâb olur anda cânına

101. Ğayyâ didikleri nîrânda'acîb
Bir derede bir kuyu ğâyet mehib

102. Cehennemler ol kuyudan hafv ider
Zîrâ anda qalanlara 'unf ide

Hakikatü'l-Envâr'da âyetlerden sonra hadisler kaynak olarak kullanılmıştır. Eser boyunca gerek manen gerek kısmen gerek tamamı iktibas edilen hadis sayısı 21'dir. Hadis olduğu söylenen iki ifade hadis kaynaklarında bulunmamaktadır. Tıpkı âyet iktibaslarında olduğu gibi kimi hadis iktibaslarında da Muhammed Ali Rıza ilgili hadisin manasını manzume olarak vermiştir:

“Ruviye 'ani'n-nebiyyi şallallâhu Te'âlâ 'aleyhi ve sellem “inne fî'l-cenneti nehren yuqâlu lehü recebu eşeddü beyâden mine'l-leben ve ahlâ mine'l-'aseli men şâme yevmen min recebe şağâhullâhu min zâlike'n-nehri”¹⁰ şadaqa Resûl.

234. Hâdişile fâhr-i 'âlem söyledi
Cennet içre bir nehir vardır didi

⁹ “Onlar namazı zayı ettiler ve şehvetin peşine düştüler. Onlar bu tutumlarından ötürü büyük bir azaba çarptırılacaklardır.” (Meryem 19/59).

¹⁰ “Cennette bir başka nehir vardır ki bu nehrin adı da Receb'dir. Şu ayın adı gibi, o nehrin adı da Receb'dir. Beyazlığı süttten daha beyazdır. Tadı baldan daha tatlıdır. Kim recebde bir gün oruç tutarsa, Allah o nehirde ona tattırır.” bk. Abdulkadir Geylânî, 1994, 267.

235. *Adı Receb'dir anîñ südden beyâz
Baldan dağı tatludur pür-iltizâz*

236. *Receb ayında bir gün şâ'im olan
Ol nehirden içirir Hağ bî-gümân*

Hadislere ayetlerden daha fazla yer veren Muhammed Ali Rıza, hadislerden telmih vasıtasıyla yararlanmış, sıklıkla manen iktibas yapmıştır:

251. *Yine buyurdu Resûl-i Müste'ân
Bu ay içre bağlanur cinn u şeytân*

252. *Ŧamu kapusu kapanur söyledi
Cennetiñ kapusu açılır didi¹¹*

Seyyid Muhammed Ali Rıza, alıntılacağı hadislerin râvîlerini beş yerde ismen zikretmiş, ele aldığı konularda bu râvîlerin nakillerinden istifade etmiştir:

112. *Buyurdu hâzret-i 'Alî şîr-i Hağ
Oldırur Hağ rızâsına müsteħağ*

126. *Ebû Sa'id el-Hudrî'den¹² rivâyet
Olundu çün eylesiñ dirâyet*

238. *Şâhib Keşşâf¹³ nakl ider hoş haberdir
Ramağ didikleri yanmış hacerdir*

239. *Enes İbni Mâlik¹⁴ eyler rivâyet
Resûlullâh'dan itdi hoş dirâyet*

¹¹ “Ramazan ayı girince cennet kapıları açılır, cehennem kapıları kapanır ve merede-i şeyâtîn zincire vurulur.” Buhârî, “Savm”, 5.

¹² Çok hadis rivayet eden yedi sahabîden biridir. Hakkında detaylı bilgi için bk. Küçük, Raşit (1994). “Ebû Sa'id el-Hudrî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 10, Ankara: TDV Yayınları, 223-224.

¹³ Keşşâf, Arap dili ve edebiyatına dair çalışmaları ile tanınan mutezile âlimlerinden Zemahşeri'nin ağırlıklı olarak dirâyet metoduyla yazdığı tefsir kitabıdır. Detaylı bilgi için bk. Özek, Ali (2002). “el-Keşşâf”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 25, İstanbul: TDV Yayınları, 329-330.; Öztürk, Mustafa - Mertoğlu, M. Suat (2013). “Zemahşeri”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 44, İstanbul: TDV Yayınları, 235-238.

¹⁴ Hz. Peygamber'e hizmetiyle tanınan ve en çok hadis rivayet eden sahabîlerden biridir. Hakkında detaylı bilgi için bk. Canan, İbrahim (1995). “Enes b. Mâlik”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 11, Ankara: TDV Yayınları, 234-235.

245. *Ebū zer Ğaffārī¹⁵ Resūlullāh 'dan*
Beyān itdi bize Ḥabībullāh 'dan

Namaz, oruç ve zekât ibadetlerinin hususiyetlerini anlatırken okur karşısında sözünün tesirini artırabilmek için çeşitli kişi ve eser isimlerini zikretmeden “ülema dedi, ehl-i tefsire göre” gibi ifadeler kullanan Seyyid Muhammed Ali Rıza, ileri sürdüğü görüşlerde güvenilirliğini artırmaya çalışmıştır:

89. *Manzūmede getürmüş ehl-i tefsīr*
İşit anı saña eyleyem ta'bir

92. *Ba'zı 'ulemā didi darb idiñiz*
Yüzünü karalayup gezdiriñiz

241. *Ehl-i tefsīr didiler ol Müste'ân*
'Arz eyledi ramazānı ol zamān

Seyyid Muhammed Ali Rıza, sadece bir yerde İmam Gazâlî ve eseri *Bidâyetü'l-Hidâye*'yi zikretmiş, mezkûr eserden alıntı yaptığını belirtmiştir. Bu alıntı, Muhammed Ali Rıza'nın Gazâlî'ye verdiği ehemmiyeti göstermesi bakımından önem arz etmektedir:

180. *Bidâyetü'l-Hidâye'de yazılmış*
Nâfile şavmleri beyân eylemiş

181. *Buyurdu Şeyḥ Ğazālî rahmete ğark*
Anı kılsun Ḥaḳ dîdâre müsteḥaḳ

Dinî-tasavvufî metinlerin pek çoğunda görüldüğü üzere bahsi geçen mevzuların bir kısma ile desteklenmesi hâdisesi *Hakikatü'l-Envâr*'ın muhtevasında da yer almaktadır. Seyyid Muhammed Ali Rıza, zekât ibadetini anlatırken okur üzerinde daha güçlü bir etki bırakabilmek için 337-394. beyitler arasında zekât ibadeti ile özdeşleşmiş olan “Salebe” ve “Karun” kıssalarını tahkiye etmiştir:

337. *Şa'lebe Ḳārūn ḥālin idem beyān*
Gūş idüp aç göziñ uyḳudan uyan

394. *Diñlediñ mi mālā ḥāriş olanı*
Tā ebed ol ṭamu içre ḳalanı

¹⁵ Metinde “Ebü Öer aaff'Arî” olarak geçen Ebü Zer el-Gıfârî, servet terâkümü konusundaki görüş ve mücadelesiyle tanınan sahabidir. Hakkında detaylı bilgi için bk. Aydınlı, Abdullah (1994). “Ebü Zer el-Gıfârî”. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 10, Ankara: TDV Yayınları, 266-269.

Sonuç

Hakikatü'l-Envâr, aruzun “fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün” ve “me‘fâilün me‘fâilün fe‘ülün” vezinleriyle yazılan dinî-didaktik manzum bir eserdir. Gaziantep’li Kâdirî şeyhlerinden kurrâ imam Seyyid Muhammed Ali Rıza tarafından kaleme alınan bu eser; namaz, oruç ve zekât ibadetlerinin çeşitli hususiyetlerinin anlatılması hasebiyle bir ilmihâldir.

Muhammed Ali Rıza’nın, dinî-tasavvufî gelenek içerisinde süregelen öğretici ve nasihatvarî din anlatımına sahip olduğu, sık sık dostlarına seslenerek okurla muhatap olduğu görülmüştür. Dinî-tasavvufî eserlerde her ne kadar edebî kıstaslar ve estetik kaygılar şairler tarafından geri planda tutulsa da kullanılan edebî sanatlar ve âhenk unsurları ifadenin gücünü çeşitlendirmiş ve zenginleştirmiştir.

Hakikatü'l-Envâr gibi ihvanî irşat etmek arzusuyla kaleme alınan eserlerden kusursuz bir şiiriyet beklemek yanlış olur. Eseri nazmetme gayesi düşüldüğünde Muhammed Ali Rıza’nın telifinde yer yer bulunan aruz kusurları ve yazım yanlışları tabii karşılanmalıdır.

20. yüzyılda kaleme alındığı düşünülen 401 beyitten müteşekkil *Hakikatü'l-Envâr* isimli ilmihâl, İslamî kitap telif geleneğine uygun olarak tevhid, na‘at, münâcât, sebebi telif, eserin asıl konusu (namaz-oruç-zekât) ve dua bölümlerinden oluşmaktadır. Müellif tarafından üç ana başlık altında inşa edilen bu eser, âyet ve hadis iktibaslarıyla kuvvetlendirilmiştir.

Bugüne kadar tespit edilen manzum ilmihâller içerisinde yer almayan *Hakikatü'l-Envâr*’ın hazırladığımız transkripsiyonlu metnini araştırmacıların istifadesine sunarak literatüre bir katkıda bulunmaya çalıştık.

Kaynakça

- Aclûnî (1997). *Keşfu'l-Hafâ*. (nşr. Muhammed Abdülazîz Hâlidî), C. 2, Beyrut: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- Aydınlı, Abdullah (1994). “Ebû Zer el-Gıfârî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 10, Ankara: TDV Yayınları, 266-269.
- Bursevî (1330), *Rûhu'l-beyân fî tefsîri'l-Kur‘ân*. İstanbul: Matbaa-i Osmâniyye.
- Canan, İbrahim (1995). “Enes b. Mâlik”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 11, Ankara: TDV Yayınları, 234-235.
- Çelik, İsa - Dumlu Mikail (2018). “Kâdirîyye Tarikatı Hâlisiyye Şubesi Mürşidlerinden Urfalı Dede Osman Avnî Baba (v.1300/1883)”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6/12, 130-144.
- es-Safûrî (1329). *Nüzhetü'l-Mecâlis ve Muntehabu'n-Nefais*, Mısır: Matbaatü'l-Tekaddümi'l-İlmiyye.

- Geylânî, Abdulkadir (1994). *Gunyet'üt-Tâlibin*. İstanbul: Berekat yayınları.
- İmâm Rabbânî, *el-Mektûbât*. (çev. Muhammed Murad). C. 2. İstanbul: el-Mektebetü'l-Mahmûdiyye.
- Kayalık Şahîn, Duygu (2018). "Seyyid Muhammed Ali Rızâ'nın Mevlid'i". *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17/34, 539-572.
- Kelpetin Arpaguş, Hatice (2002). "Bir Telif Türü Olarak İlmihal Tarihî Geçmişi ve Fonksiyonu". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1/22, 25-56.
- Kelpetin Arpaguş, Hatice (2000). "İlmihal". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 22, İstanbul: TDV Yayınları, 139-141.
- Kırkıl, Harun (2006). "Türk Edebiyatında Manzûm İlmihaller ve Fıkıh Kitapları İle Son Devre Ait Manzûm Bir İlmihal", *İslâm Hukuku Araştırmaları Dergisi*, 7, 433-476.
- Kur'ân-ı Kerîm Meâlî* (2009). çev. Halil Altuntaş Muzaffer Şahin. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Küçük, Raşit (1994). "Ebû Saïd el-Hudrî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 10, Ankara: TDV Yayınları, 223-224.
- Necati, Ömer (2019). "Abdurrahmân Hâlis Kerkûkî'nin En Meşhûr Halifesi Şeyh Osman Avnî Rûhâvî (V.1300/1883)", *International Social Sciences Studies Journal*, 5/49, 6332-6364.
- Özek, Ali (2002). "el-Keşşâf". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 25, İstanbul: TDV Yayınları, 329-330.
- Öztürk, Mustafa - Mertoğlu, M. Suat (2013). "Zemahşerî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 44, İstanbul: TDV Yayınları, 235-238.
- Seyis, Erdal (2015). *Türk-İslâm Edebiyatında Manzûm İlmihaller ve Manzûme-i Cecelî İbrâhîm Efendi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Taberânî (1415), *el-Mu'cemu'l-Kebîr*, (thk. Hamdi b. Abdulmecid es-Selefi), C. 11, Kahire: Mektebetu İbn Teymiyye.
- Tenik, Ali (2018). "Urfa'da Her Gün Yâd Edilen Bir Kâdirî Şeyhi: Dedeosman Avnî". *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 40, 31-49.

159^b Metin¹⁶

Sırru'd-Değâ'îk
Bahru'l-Ĥağâ'îk

Seyyid Rızâ Muḥammed 'Alî

ḤAĶĶĶATŪ'L-ENVĀR

KİTĀBU MŪRŞİD

Bismi'llāhi'r-raḥmāni'r-raḥîm

[fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün]

1. Besmeleyle dīvān kırdum ibtidā
İsm-i Ĥağğ'a eyleyelim iktidā
2. Ezeldir Ĥağ evvelinden yok nişān
Ebeddir hem āḥiri yok bî-gümān
3. Birdurur zātı şıfātı ber-kemāl
Şāni'-i 'ālemdir ol Celle Celāl
4. Çün eḥaddir ortağı yok mişli yok
Hem toğurmaz toğmadı hiç nesli yok
5. Yimez içmez yoğdurur āña mekān

¹⁶ Metin tesisinde takip ettiğimiz usûl şu şekildedir: 1. Metne yapılan ilaveler köşeli parantez içinde gösterilmiştir. 2. “Resûlullâh, hamdülillâh, illallâh” gibi ibarelerde “Allâh” lafzının önüne kesme işareti veya kısa çizgi konmamıştır. 3. “nâ-gâh, nâ-çâr, bî-pâyân, bî-nişân” örneklerinde olduğu gibi “nâ” ve “bî” gibi Farsça ön ekler kelimeye “-” ile bağlanmıştır. 4. “Büm-veş”, “ceyhûn-veş”, “şeh-vâr” örneklerinde olduğu gibi “-veş, -vâr” gibi benzetme edatlarıyla oluşturan kelimeler, “-” ile ayrılmıştır. 5. Nüşhada bitişik yazılmış olan “ile” ve “çün” edatı “-” ile ayrılmıştır. 6. Müellif nüshası olması ihtimaline karşılık imlaya mümkün mertebe müdahale edilmemiştir. 7. Basit müdahalelerle düzeltilebilecek olan vezin hataları düzeltilmiş, metnin akışını bozmamak için çok sayıdaki bu hatalara tek tek işaret edilmemiştir. 8. Kelime fazlalığından kaynaklanan vezin hataları dipnotlarda gösterilmiştir. 9. Metinde kullanılan aruzun değişik kalıpları art arda en az iki beyitte yer alıyorsa köşeli parantez içinde gösterilmiş, tek bir beyit ya da mısradaki vezin değişmişse dipnotlarda işaret edilmiştir. 10. Metinde geçen âyet ve hadisler eğik karakterle yazılmış; âyet ve hadislerin mealleri dipnotlarda verilmiştir.

Mü 'miniñ qalbinde olur bî-gümân

6. *Kün*¹⁷ demekle cümle kulu kıldı var
Cümleñiñ rızqın virir ol Girdigâr
7. Yaratdı çün bî-şumârân 'âlemi
Ekrem itdi cümlesinden Âdem'i
8. Oldı Âdem'den niceler enbiyâ
Aşfiyâ vü etkiyâ vü evliyâ
9. Cümlesinden aqdem oldı Muştafâ
Cümlesinden ekrem oldı Muştafâ
10. Cümlesiniñ ser-firâzı Muştafâ
Haqq'a geçer 'izz ü nâzı Muştafâ
11. Şalât-ile selâm olsun bî-şumâr
Âline hem aşhâbına şad-hezâr
12. Hâmdülillâh serverimiz Muştafâ
Şükrülillâh rehberimiz Muştafâ
13. Çâr-ı yârı oldı şoñra reh-nümâ
Söyledi hem şanlarında müctebâ
14. Haq'dan özge dost tutaydım ben hemân
Ebü Bekr'i eyler idim bî-gümân¹⁸
15. Eger benden şoñra gelse peyâmbër
'Ömer olur idi nebîyy-i rehber¹⁹
16. Cennet içre her nebîye var refîk
Benim refîkim 'Osmân'dır bil haqîk²⁰

¹⁷ "Ol!" (el-Bakara 2/117; Âl-i İmrân 3/47, 59; el-En'âm 6/73; en-Nahl 16/40; Meryem 19/35; Yâsîn 36/82; el-Mü'min 40/68).

¹⁸ "Yeryüzü sakinlerinden birini dost edinseydim, muhakkak ki Ebu Bekir'i dost edinirdim." hadisine telmih vardır. bk. Müslim, "Fedailü's-sahabe", 6, 7.

¹⁹ "Benden sonra bir peygamber gelseydi bu Ömer olurdu." hadisine telmih vardır. bk. Tirmizî, "Menakıb", 48.

²⁰ "Her peygamberin cennette bir refiki vardır. Benim cennetteki refikim de Osman'dır." hadisine telmih vardır. bk. Tirmizî, "Menakıb", 19; İbn Mâce, "Mukaddime", 11.

17. 'İlmiñ şehri benim kapısı 'Alî²¹
Çâr-ı yârı sevendir hâliş velî
18. Sevmeyenler cinândan olsun ba'îd
Düzâh içre olalar dâ'im ka'îd

160^a

19. Yâ İlâhî Muştâfâ'nıñ hürmeti
Çâr-ı yâr-ı bâ-şafânıñ hürmeti
20. Cümle mü'min kullara kııl rahmeti
Rahmetiñle tâ bulalım râhatı
21. Yâ İlâhî ism-i a'zam hürmeti
Eyle biz miskîne rahm u şefkati
22. Eyle yâ Rab bize tevfiķiñ refiķ
Çalbime ilhâmıñı eyle şefiķ
23. *Söyleyem te'lîfine n'oldı sebeb*
Vir şalavât rahmet ide Haç Çalab
24. Ey 'azîzler güş idiñ ağâz idem
Ben hümâ-veş seyr idüp pervâz idem
25. İşbu bahriñ içre gâvâş olayım
Çün şalayım dürr-i havâş bulayım
26. 'Andelîb olam girem gülşâne ben
Her şehirde başlayam efgâne ben
27. Bahr-i 'ummânam taşup cüş eyleyem
Mevc uram taşlar bigi hoş söyleyem
28. Bir za'îfem hemçü mür rüyum siyâh
Tehî destem rahmeti kıldım penâh

²¹ "Ben ilim şehriyim; Ali ise kapısıdır." hadisine telmihtir. bk. Taberânî (1415), *el-Mu'cemu'l-Kebîr*, (thk. Hamdi b. Abdülmecid es-Selefi), C. 11, Kahire: Mektebetu İbn Teymiyye, 65.

29. Zerreym gâyet denî biçâre ben
Hûrşîd olam gireyim envâre ben
30. Murğ-ı dil tırılmaz hemân pervâz ider
Söylediği sözleri hem-râz ider
31. Eşk-i çeşmim tırmayup seylân ider
Hasretiyle cismimi büryân ider
32. Makşadım gül vaşlıdır bir bülbülüm
Kimse almaz büyumu ne bir gülüm
33. Seyr iderem 'âlemi çün mât olur
Her birisi hâk ile ber-bâd olur
34. Şayd ider cümle kulu şayyâdedir
Elde satrı mât ider cellâdedir
35. Köhne zendir bir denî gaddâredir
Yüzi kara gözi gök 'ayyâredir
36. Mekk ider câzûdurur mekkâredir
Kullara efsûn ider sehâhâredir
37. Hud'adır her işleri kırar duzağ
Düşürür cümle kulu bulmaz mezâğ
38. Dünyâdır ismi anıñ ıssı dâlâl
Zehri akar mâr-veş yevm ü leyâl
39. Baña dağı zahm urup öldürmeden
Toprak içre cismimi girdirmeden
40. Bir naşîhat pendimi ihvâna ben
Yâdigâr idem şadığ yârâna ben
41. Şöyle bir şofra-yı mihmân açayım
Toy idüp 'âlemlere hân şaçayım
42. Dilber-i ra'nâ bigi 'aşıklara
Şâdır olsun sözlerim şadıklara

43. Bu vesîle oldı aldım hāmemi
Eşk-i çeşme nem(?) eyleyüp cāmemi

160^b

44. Bu vesîle ola ben rahmet bulam
'İzz ü rif' at sermedi devlet bulam
45. Cümle ihvân okuyup kıla du'â
Belki anıñla kıla rahmet Hüdâ
46. Hem şefî' ola Muhammed Muştafâ
Kõnşuluğunda anıñ bulam şafâ
47. Dilerem senden Hüdâyâ Zü'l-celâl
Eyle rahmet görmeyelim biz melâl
48. Hıatm kıl imân ile idem vefât
Hem şehâdet rütbesiyle vir hayât
49. Ref' idüp kabriñ 'azâbın vir cinân
Pes cemâliñ vaşlına irem hemân
50. Hem rızâñı bizlere eyle 'atâ
Mağv kıl cürmümüz gelmesün haţâ
51. Anamı hem atamı ecdâdımı
Aşl-ı fer'im akrabâ ensâbımı
52. Mü'min ü hem mü'minâti cümleyi
Rağmetiñ vir hem cinân-ı hulleyi
53. Bâğ-ı Firdevs içre tutsunlar mağâm
Hem cemâliñ vir kamu bulsun merâm
54. Ol Muhammed hürmeti-çün yâ Kerim
Rağmetiñle bizleri eyle selim
55. *Vir şalavât başlalyalım bir mağâl
Nuşhum olsun mü'minlere kutlu fâl*

56. Eyâ ihvân pendime tutğıl şımâh
Güş eyleyüp eyle şadrîñ iki şâh
57. Leyl ü nehâr Hâkķ'ı zikreyle müdâm
Hem Hâbîb'e kııl şalât-ile selâm
58. Hâyır-ğah ol mü 'mine virme melâl
Yıkma gönli andadır qahr-ı celâl
59. Çün buyurdı bizlere Hâyı ü Qadîr
İnneme'l-mü 'minüne ihvetür²² dir
60. Ya'nî mü 'minler qardaşdır söyledi
Arasında dâ'im şulğ olsun didi
61. Emr-i Hâkķ'a eyle dâ'im imtişâl
Qıl namâzi fi'l-eyyâm u ve'l-leyâl
62. Hem zekâtı vir ki tãhir olasıñ
Hacca varğıl çünki qâdir olasıñ
63. Hoş tutasın her yetîmi esîri
Eyle muṭ'im dâ'imâ her faķîri
64. Tãhir eyle qalbiñi mâsivâdan
Vâzgeçegör fi'l-i nefsi-hevâdan
65. Nefsi-şûma virme her demde ğidâ
Hâq yolunda eyle bu cânı fedâ
66. Tefriķ eyle helâl-ile ħarâmı
Bulasıñ her dü 'âlemde merâmı
67. Hem şıyâmı tut ki Hâkķ'ı bulasın
Anıñ cezâsı cemâldir bilesin
68. *Muḫtaşarca nuşhumı kıldım tamâm*
Söyleyelim eş-şalât u ve's-selâm

²² “Müminler ancak kardeşirler.” (el-Hucurât 49/10).

Kitābü’ş-Şalāt

Qāle Resūlullāh şallallāhu te’ālā ‘aleyhi ve sellem “eş-Şalātu ‘imādū’d-dīn fēmen eḳāmeḥā feḳad eḳāme’d-dīn ve men terekeḥā feḳad hedeme’d-dīn.”²³ Kemā qāle’n-nebiyyū ‘aleyhi’ş-şalātü ve’s-selām “Re’sü dīniküm eş-şalāt.”²⁴ Kemā qāle’n-nebiyyū ‘aleyhi’s-selām “Men tereke’ş-şalāte ‘āmiden müte’ammiden feḳad kefere.”²⁵ Kemā qāle’n-nebiyyū ‘aleyhi’s-selām “Men tereke’ş-şalāte müte’ammiden baḳiye fi’n-nār şemānīne ḥuḳuben.”²⁶ şadaḳa Resūlullāh şallallāhu te’ālā ‘aleyhi ve selleme fīmā qāl.

69. Baḳ ne didi ol Resūl-i Müste’ān
Güş idüp şıdḳ-ile ḡafletden uyan
70. Namāz dīniñ diregidir bilmiş ol
Kim qılsa dīnini berkitmiş ol
71. Bir ‘amūd üstünde dīn oldı binā
Ol ‘amūd daḳı namāzdır qıl şenā
72. Kim qılsa dīnini i’ mār ider
Qılmaz ise dīnini yıḳar gider
73. Yine buyurdı Ḥabīb-i Zü’l-celāl
Namāz dīniñ başıdır didi mişāl²⁷
74. Göğdesi dīn namāz anın başıdır
Kim qılsa dīn anın yoldaşdır

²³ “Namaz dinin direğidir. Kim namazı dosdoğru kılsa dinini ayağa kaldırmış ve kim de namazını terk ederse, dinini yıkmış olur.” Aclūnî (1997). *Keşfu’l-Hafā*. (nşr. Muhammed Abdülaziz Hâlidî), C. 2, Beyrut: Dâru’l-Kütübîl-İlmiyye, 31.

²⁴ “Namaz dininizin başıdır.” manasına gelen ve hadis olduğu ifade edilen bu cümleye hadis kaynaklarında rastlanılmamıştır.

²⁵ “Kim namazı kasıtlı terk ederse kâfir olur.” Nesâî, “Salāt”, 8.

²⁶ “Kim namazı kasıtlı terk ederse ateşte seksen yıl yanacaktır.” manasına gelen ve hadis olduğu ifade edilen bu cümleye hadis kaynaklarında rastlanılmamıştır. Bu rivayet, İsmail Hakkı Bursevî’nin *Rûhu’l-beyân* adlı tefsirinde ve İmam-ı Rabbânî’nin *Mektûbât* adlı eserinde yer almaktadır. bk. Bursevî (1330), *Rûhu’l-beyân fi tefsiri’l-Kur’ân*. İstanbul: Matbaa-i Osmâniyye, 34; İmâm Rabbânî, *el-Mektûbât*. (çev. Muhammed Murad). C. 2. İstanbul: el-Mektebetü’l-Mahmûdiyye, 274.

²⁷ Bu cümleye hadis kaynaklarında rastlanılmamıştır.

75. Kılmaz ise başsız âdem olamaz
Dîni yokdur îmân dağı bulamaz
76. Yine buyurdı Habîb-i Girdigâr
Diñlegil cânıñı ğafletden uyar
77. Kaşden-fe-kaşden namâzı terk iden
Kâfir oldu dîne girsün yeñiden
78. Yine buyurdı Resûl-i bâ-şafâ
Enbiyâ şâhı Muḥammed Muştafâ
79. Kim namâzı terk ider kaşden didi
Seksen huḳub nârda ḳalur söyledi
80. Her huḳub seksen senedir bil yaḳîñ
Altı biñ dört yüz sene ider hemîñ
81. Bir vaḳit çün bu ḳadar sene 'azâb
Târike eyleyiserdir Haḳ Çalâb
82. Zerre ḳadar îmânı varsa çıkar
Ger yoğ-ise tâ ebed anı yaḳar
83. Yâ bu ḳadar vakti itmeyen edâ
el-Emân ḫâli n'olsar ey Ḥudâ
84. Yâ İlâhî Muştafâ'nıñ ḫürmeti
Bizlere itdir namâza rağbeti
85. Ḥulûş ile ḳılıp idelim edâ
Vaktini fevt itdirmegil ey Ḥudâ
86. Bir vaḳti ger ḳalur ise ḳazâya
Gör ne ḳadar düşecekdir cezâyâ
87. Anası oğluyla yetmiş kez zinâ
Bu ḳadardır günâhı nârda yana
88. Yâ bütün ḳılmayanıñ n'olur ḫâli
Ḳıl namazı terk idüp ḳîl u ḳâli

161^b

89. Manzūmede getürmüş ehl-i tefsīr
İşit anı saña eyleyem ta'bir
90. Namāz kılmayanı öldürmek gerek
Lāşesini yire serdirmek gerek
91. İt bigi yerlerde yata hūr u zār
İbret alsun kılmayan bī-çäreler
92. Ba'zı 'ulemā didi çarb idiñiz
Yüzünü qaralayup gezdiriñiz
93. Kılmaz ise yine şhirden sürüñ
Taş ile ağaç ile çarblar uruñ
94. Şahidligi mesmū' degil bī-gümān
Fāsık olur hāli olısar yaman
95. Kızgın sacda caħīm içre yanısar
Çan [u] irin cīfe içüp çanısar
96. Cīfe ki şol zinā ehli nisālar
Zinā itmiş[i]di şubh u mesālar
97. Anlarıñ fercinden akanı içer
Gözlerinden yaş yerine od şaçar
98. Bir vaķit çün gör ki ne kadar yanar
Seksen kerre seksen biñ yıllar yanar
- Çalellāhu Te'ālā 'Azze ve Celle “eđā'u's-şalāte ve't-tebe'u's-şehvāti fe sevfe
yelkavne ğayya”²⁸ şadaçallāhu mevlāna el-'illü'l-'azımü'l-'alimü'l-çadır.**
99. Çün buyurdı meşān içre Müste'an
Kim namāzı zāyi' itse bī-gümān

²⁸ “Onlar namazı zayı ettiler ve şehvetin peşine düştüler. Onlar bu tutumlarından ötürü büyük bir azaba çarptırılacaklardır.” (Meryem 19/59).

- 100.Nefse uysa düşer ğayyâ câhına
Dürlü 'azâb olur anda cânına
- 101.Ġayyâ didikleri nîrânda 'acîb
Bir derede bir kuyu ğâyet mehib
- 102.Cehennemler ol kuyudan havf ider
Zîrâ anda qalanlara 'unf ider
- 103.Eger cehennem şogusa ol-zamân
Ol kuyudan âteş virir Müste'ân
- 104.Çünkü anıñ nârı odları yaqar
Nitekim bârûda kim çaqmaq çaqar
- 105.Çorqu vardır bize ey ihvân-ı dîn
Kıl namâzı tâ kim olasıñ emîn
- 106.Kıl namâzı leyl ü nehâr kış u yaz
Anı kılan bulusardır 'izz ü nâz
- 107.Anıñ ile olur Hâkq'a kul olan
Namâz ile bulur Hâkq'a yol bulan
- 108.Bundan efđal yokdurur kula 'amel
Anı kılan göriser yarın cemâl
- 109.Bu namâz mü'minleriñ mi'râcıdır
Bu namâz şâ'atleriñ sertâcıdır
- 110.Bize Hâkq'ıñ 'açasıdır bu namâz
Târîk-i Hâk hüdâsıdır bu namâz
- 111.Yâ İlahî Zü'l-'ağâ-yı bî-niyâz
Bize tevfiqıñ vir kılalım namâz

162*

- 112.Buyurdu hazret-i 'Alî şîr-i Hâk
Oldurur Hâk rızâsına müsteħak

113. Oturmuşdım şohbet-i Peygamber'e
Şordı bir enşârı ol-dem Server'e
114. Bu namâz nedir ki bize söylegil
Şevâbından bizi âgâh eylegil
115. Buyurdu ol-dem Resûl-i Müste'ân
Hakk'ın rızâsıdır namâz bî-gümân
116. Ferişteler sevgisidirur namâz
Enbiyâlar sünnetidirur namâz
117. Ma'rifetiñ nûrudurur bu namâz
Hem imânun aşlıdurur bu namâz
118. Du'âlarıñ kabûlidirur namâz
'Amelleriñ efđalidirur namâz
119. Rızıkñ berekâtıdurur bu namâz
Hem teniñ kuvvetidirur bu namâz
120. Cânıña nûr viricidirur namâz
'Azrâ'il'e şefâ'atcidir namâz
121. Hem kabriñiñ çırağıdurur namâz
Münker Nekîr cevâbıdurur namâz
122. Kıyâmetde sâyebân olur namâz
Uçmağda başıña tâc olur namâz
123. Hem şamunıñ perdesidirur namâz
Hem şırâtiñ geçmesidirur namâz
124. Hem uçmağın miftâhıdurur namâz
Cennetiñ nûr mişbâhıdurur namâz
125. eş-Şalâtu mi'râcun li's-şuhûdi
Dağı li-envârı'l-ferdi'l-vedûdi²⁹

²⁹ "Namaz, kılanlar için bir miracdır ve aşıkların her birinin nurudur." manasına gelmektedir.

126. Ebû Sa'îd el-Hudrî'den rivâyet
Olundu çün eyleyesin dirâyet
127. Naql ider ol Muḥammed Muştafâ'dan
Nebîler serveri kân-ı şafâdan³⁰
128. Buyurdu çün ol Ḥabîb-i pâk-i zât
Vir şalavât bula cânîñ ṭayyibât
129. Ḥaber virdi Cebrâ'îl hem Mikâ'îl
Bilece yetmiş biñ melek şöyle bil
130. Buyurdu ol Ḥayy ü Qadîr bi-niyâz
Kim ki kaşden terk ider ise namâz
131. Yâḥûd farzına anîñ inanmaya
Aşlâ uçmak râyiḥasın bulmaya
132. Dört kitâbda mel'ûn didim añâ ad
Nâr-ı Saḡar'da yanar yoḡdur necât
133. Yoḡdur 'âlem içre anlardan şirâr
Kâfir ile ḡaşr olunur yeri nâr
134. Ḥam[ı]rdan zinâdan büyük günâhı
Yanar anlar cehennemde kemâhi
135. Kan idüp aḡçe ribâsın yimekten
Yalan yere ṭanıḡlık eylemekden³¹
136. Cümleden büyükdür günâhı 'azîm
Yedigi zaḡḡûm şuyu mâ'-i ḡamîm
137. Ḥaste olsa ḡâṭırını şormaḡıl
Selâm virme anîñla oturmaḡıl
138. Evlerine ḡonuḡ olmaḡıl hemîñ
Ḳız alup virme anîñla ey emîñ

³⁰ Bu beytin vezni "mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün" şeklindedir.

³¹ Bu beytin vezni "mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün" şeklindedir.

162^b

139. Ümmetiñ yahûdisidir bî-namâz
 'Âlem içre yoğdur andan yaramaz

140. Hâk Te'âlâ anlardan bî-zâr olur
 Yoldaşı Fir'avn ile âzâr olur

141. Ey birâder kıl namâzı rûz [u] şeb
 Her dü 'âlem çekmegil renc ü ta'ab

142. Cemâ'atle müdâvim ol namâza
 Başla anda Rabb'iñe sen niyâza³²

143. Buyurdı çünki Resûl-i Kibriyâ
 Cebrâ'îl'le baña bildirdi Hüdâ

144. Kim ki ger cemâ'ati terk eyleye
 Aşlâ uçmağ râyihasın bulmaya

145. Dünyâda vü'ukbâda mel'ün olur
 Yüzi gülmez tâ ebed mağzûn olur

146. Bir kişi yüzine bakarsa anın
 Beyt-i Ma'mûr'un yıkar ol Hüdâ'nîñ

147. Cemâ'atle kıılması sünnetdurur
 Mü'ekkiddir terki çün bid'atdurur

Çâle Resûl 'aleyhi's-selâm “el-cemâ'atu min süneni'l hüdâ lâ yetehallefu 'anhâ illâ el-münâfık”³³ şadâka Resûl.

[mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ülün]

148. Beş vakti cemâ'atle ol müdâvim
 Münâfıklar izine gitme dâ'im

³² Bu beytin vezni “mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ülün” şeklindedir.”

³³ “Cemaat hidayet yolundandır, o yoldan (cemaatten) ancak münafik ayrılır.” Müslim, Mesâcid, 256, 257.

149. Cemâ'atle kılarısañ beş namâzı
Bulursıñ her dü 'âlem 'izz ü nâzı
150. Şehîdler zümresinde şâd olursun
Korqular[dan]³⁴ cümle âzâd olursun

[fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]
151. 'Azrâ'îl luṭf-ile alur cânıñı
Şoñ nefesde ḥatm ider imânıñı
152. Başıña tâc ḳabriñe ḥürmet olur
*Ravzâtün min riyâzı 'l-cennet*³⁵ olur
153. Dünyâda çün rızkıñız âsân olur
Âḥiretde luṭf-ile iḥsân olur
154. Yâ İlâhî ol Ḥabîb'in ḥürmeti
Bizlere itdir namâza rağbeti
155. Cemâ'atle kılalım her namâzı
İdelim sen Rabb'imize niyâzı
156. *Muḥtaşaran eyledim bunı tamâm*
Vir şalavât kııl namâzı şubḥ u şâm

Kitâbu's-şavm

Ḳâlellâhu Te'âlâ 'Azze ve Celle “yâ eyyühe'l-lezîne âmenu kutibe 'aleykümü's-şiyâmu kema kutibe 'ale'l-lezîne min ḳabliküm.”³⁶ Kemâ kâlellâhu Te'âlâ “şehrü ramazâne'l-lezi unzile fihi'l-Ḳurân”.³⁷ Kemâ ḳâlellâhu Te'âlâ “eş-şavmu lî ve ene eczâ bihi”³⁸ şadaka Allâhu mevlânâ Aliyyu'l-'azîm.

³⁴ “Üorúular” kelimesine [dan] eki eklenmesiyle vezin düzelmektedir.

³⁵ “Cennet bahçelerinden bir bahçedir” Buhârî, “Fadlı Salati Mescidi Mekke”, 5; Müslim, “Hac”, 92; “Müsned”, 2/36, 236, 450, 534; 4/41.

³⁶ “Ey iman edenler! Allah'a karşı gelmekten sakınmanız için oruç, sizden öncekilere farz kılındığı gibi, size de farz kılındı.” (el-Bakara 2/183).

³⁷ “Kur'an'ın kendisinde indirildiği Ramazan ayıdır.” (el-Bakara 2/185).

³⁸ “Oruç benim içindir, mükâfâtını ben veririm.” Buhârî, “Savm”, 2.

163^a

157. Eyâ ihvân şâ'im ol şehri-şiyâm
Hem aña hürmet idüp eyle kıyâm
158. Varır senden Rabb'iñe eyler 'urüc
Tâ'atleri maqbûl itdirir oruc
159. Hem cehennemde saña kalkan olur
Hem cezâsı hûriyle gilmân olur
160. Hem şırâtdan geçirir âsân seni
Râzı olur hem sever Raḥmân seni
161. Kibr u 'ucbi maḥv ider hem şehveti
Hem ziyâde ider ḥavf ü ḥaşyeti
162. Ten zekâtı hem 'ibâdet bâbıdır
Şevâbıñ mizânda ağır yanıdır
163. Cismiñi sağ imâni kâmil ider
İlden evvel cennete dâhil ider
164. 'Aklı gönli cânı hem pür-nür ider
Cümle 'uyublarını mestür ider
165. Nefs-i emmâreyi hem maḡbûn ider
İblîs'i hem hür ider maḡzûn ider
166. Ğıbtâ ider hem saña cümle melek
Ḥaḡ katında maqbûl olur her dîlek
167. Ba'zı tâ'ate virilir on şevâb
Ba'zı yedi yüzdür şavma bi-ḥisâb
168. Ḥadıṡ-i ḡudsiyye ile söyledi
Oruc benim cezâsın virdim didi

**“Mâlâ ‘aynün ra’et ve lâ üzünün semî’at ve lâ ħatara ‘alâ kalb-i beşer”³⁹
şadakallâhu’l-‘azîm.**

169. Virdigimi gözler aşlâ görmedi
Hem kulaqlar anı hiç işitmedi
170. Hiç beşer kalbine itmedi ħuṭūr
Bî-şumâr hem virile ğilmân u ħūr
171. Hem kıyâmetde olur da’ vâcılar
Cümle tâ’atleriñi alıcılar
172. Ħaḫ ıssı alur gider a’ mâliñi
Bu fenâda yıĝdıĝıñ emvâliñi
173. Daĝl ider pes şavmıña almaḫ için
Bu fenâda kalmış olan Ħaḫ için
174. Ħaḫ deye sen alma anıñ orucun
Şavm benimdir ‘afvı kıl anıñ suçun
175. Çünkü ben de saña ikrâm eyleyem
Cennetimle size in’âm eyleyem
176. Tūt elinden kardaşın[ın] göç bugün⁴⁰
Cennet içre mün’im ol yi iç bugün
177. Şabr iderdi bu kulum şâ’im idi
Nice eyler şavmına dâ’im idi
178. Çok severem şabr iden kulları ben
Âsân idem hem aña yolları ben
179. Ħürmetine ‘afv olunduñ sen daĝı
Şabr ideni çok severem ben daĝı

³⁹ “Hiçbir gözün görmediği, hiç bir kulağın işitmediği ve hiçbir kalb-i beşerin hatırından geçmemiş ni’metler hazırladım.” Buhârî, “Bed’ü’l-halk”, 8.

⁴⁰ “úardaşın” kelimesine [ın] ekinin eklenmesiyle vezin düzelmektedir.

*“İnnemā yuveffa’ş-şābirune ecreehum bi-ğayri hisāb”⁴¹*163^b

180. *Bidāyetü’l-Hidāye*’de yazılmış
Nafîle şavmleri beyān eylemiş
181. Buyurdu Şeyh Ğazālî rahmete ğark
Anı kılsun Hâk didāre müsteħâk
182. Hādîş-[i]le şābit şevābı keşîr
Receb şa’bān ve zi’l-hacce kevnîdir
183. Muħarremdir digeri eyyām-ı beyz
Tutanlara virilür ihsān-ı feyz
184. Düşenbe pençsenbe cuma’ daħı
Şavmı kefaretdir cürme ey aħî
185. Buyurdu çün Resül ‘Aleyhi’s-selām
Receb şehrullâhdır didi ol İmām⁴²
186. Şa’bān-ı şehri didi ol muħterem
Ramazān ümmetim şehridurur hem
187. Recebiñ fazlı Allah’iñ fazlıdır
Şa’bān daħı Resülullâh fazlıdır
188. Kullarından nice Hâk efdaldurur
Receb eyler üstüne ekmeldurur
189. Nitekim ben efdalim enbiyādan
Evliyā vü aşfiyā etķiyādan
190. Şa’bān daħı fazlım gibi her māha
Efdal oldı eyle tefhîm ey şehā
191. Ümmetim ayıdurur çün ramazān
Anıñ naşıldır diñle fazlın ‘ayān

⁴¹ “Sabredenlere mükâfatları elbette hesapsız olarak verilir.” (ez-Zümer 39/10).

⁴² “Recep Allah’ın ayıdır, şaban benim ayıdır, ramazan ise ümmetimin ayıdır.” Aclünî, 1/423.

192. Efđal oldu ümmetim her ümmete
Cümlesinden öñ girerler cennete
193. Ümmetim fazlı gibidir ramazân
Sâ'ir eyler üstüne añla hemân
194. Bir kimse su'âl itdi Peyğamber'den
O dîn ulusu Sulţân-ı server'den
195. Bu aylar küllîsi Allâh ayıdır
Murâd nedir bize bundan haber vir
196. Pes Resûlullâh buyurdi bu receb
Mağfîret ayıdır diñle yâ 'Arab
197. Bunda günâhlar yarlığanur tamâm
Yarlıgamağ Hağ şânıdır ve's-selâm
198. Şefâ'at ayıdurur şehr-i şa'bân
Şefâ'at hüd benim şânıdır 'ayân
199. Ramazân 'ışkun mine'n-nîrândurur
Ol dağı hüd ümmetimiñ şânıdır
200. Recebiñ mağlaşdır bilgil aşam
Ya'nî işitmez günâhı lâ-cerem
201. Bir gün şâ'im olsa recebde kişi
Rıdvân-ı ekbere lâyıkdır işi
202. İki gün şâ'im olursa pes hemân
Bî-hisâb virilür ecri bî-gümân
203. Üç gün şâ'im olsa nâra perdedir
Çalınlığı yetmiş yıllık yeredir
204. Dört gün şâ'im olsa eger bir kişi
Cümle evhâmlardan kırtılır başı

205.Nıfı günü şâ'im olsa pes hemîn
Biñ kez hac şevâbını bulur yaqîn

206.Biñ kul âzâd eylemiş gibi olur
İki yüz yıllık günâhı maħv olur

164^a

[mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ülün]

207.Ĥadıĥ ile buyurđı faħr-i 'âlem
Nebîler serveri ol şadr-ı 'âlem

208.Ķıyâmet ıssılarında ser-gerdân
Olurlar cümle 'âlem mest u ĥayrân

[fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]

209.Cenâb-ı 'izzetden gele bir nidâ
“Eyne'l-recebiyyun”⁴³ deyu ĥüb şadâ

210.Ĥicâb-ı 'izzetden bir nûr gele pes
Cümle 'âlem ol nûra ola heves

211.Güneş gibi yürüyüp devrân ide
Cebrâ'îl Mîkâ'îl İsrâfîl bile

212.Cümle recebîleri cem' ideler
Receb nûrın anlara şem' ideler

213.Vara cümle ĥâzır olan maqâma
Ĝarq olalar cümle nûr in 'âma

214.Bir uğurdan cümlesi kıla sücûd
Nidâ kıla anlara Ĥayy u Vedûd

215.Siz sücûdu dünyâda eylediñiz
Göçün ĥâzırladıgım maqâma siz

216.Her kiĥi 'amelince bula derecât
Receb ırmağından içe ber-ĥayât

⁴³ “Neredeler recep ayına değer verip, en güzel hallerde değerlendirenler?” anlamına gelmektedir.

217. 'Âiše şordı Resûl'e söyledi
Kıyâmetde var mıdır melbûs didi
218. Pes Resûlullâh didi yâ 'Âiše
Cümle 'âlem 'uryân oluben şaşa
219. Enbiyâlar ehl-i beyt-ile bile
Hulle ile melbûs oluben gele
220. Receb şa'bân ramazânda şâ'imîn
Hulle ile melbûs olur pes hemîn
221. İhtîşâr itdik receb şavmını biz
Şimdi diñle şa'bânı sen ey 'azîz
222. Hâdişinde fahr-i 'âlem söyledi
Şa'bânda bir gün şâ'im olan didi
223. Cismi yanmaya cehennem oduna
Yeri cennet günâhları ödene⁴⁴
224. Şâ'im olsa şa'bân ayını tamâm
Hulle geyüp gele ol yevmü'l-kıyâm
225. Sekr-i mevtden emîn ola ol civân
Zulmet-i kabri gide yeri cinân
226. Üç öñünde üç soñunda üç vasať
Şâ'im olsa bula devlet tâ ebed
227. Yetmiş peygamber şevâbı virilür
Ay içinde ölse ger şehîd olur
228. Gör ne didi ol Resûl-i pāk-i zāt
Ümmetiyeñ emrini tut vir şalāt

⁴⁴ "Kim şabânda bir gün oruç tutarsa, Allah onun cesedini cehenneme haram kılar." es-Safûri (1329). Nüzhetü'l-Mecâlis ve Muntehabu'n-Nefais, Mısır: Matbaatü'l-Tekaddümi'l-İlmiyye, 142.

229. Kıyâmetde ulu sancağ dibinde
Baña buluşmak isteyen önünde⁴⁵
230. Şâ'im olsun şehri-i şa'bânda müdâm
Olmaz ise üç gün olsun ol hümâm
231. Çok severim şa'bânı hem benimdir
Şâ'im olan kul 'azîz ümmetimdir
232. Hem receb dağı Hudâ'nın mâhıdır
Günâhları işitmez bir şâhıdır
233. Bunda dağı şâ'im olsa bir gün kul
Hağ katında gör ne 'izzet bulur ol

164^b

Ruviye 'ani'n-nebiyyi şallallâhu Te'âlâ 'aleyhi ve sellem “inne fı'l-cenneti nehren yukâlu lehû recebu eşeddü beyâden mine'l-leben ve ahlâ mine'l-'aseli men şâme yevmen min recebe sağâhullâhu min zâlike'n-nehri”⁴⁶ şadağa resül.

234. Hâdiş[i]le fahr-i 'âlem söyledi
Cennet içre bir nehir vardır didi
235. Adı Receb'dir anın südden beyâz
Baldan dağı tatludur pür-iltizâz
236. Receb ayında bir gün şâ'im olan
Ol nehirden içirir Hağ bî-gümân
237. Şimdi güş it söyleyem ramazânı
Çutlu aydır farzdır anın şiyâmı
- [mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ülün]

⁴⁵ “Şabân cehennemden bir kalkandır. Bana kavuşmak isteyen üç gün de olsa onda oruç tutsun.” es-Safûrî, 142.

⁴⁶ “Cennette bir başka nehir vardır ki bu nehrin adı da Receb'dir. Şu ayın adı gibi, o nehrin adı da Receb'dir. Beyazlığı süttten daha beyazdır. Tadı baldan daha tatlıdır. Kim recebde bir gün oruç tutarsa, Allah o nehirden ona tattırır.” Abdulkadir Geylânî, 267.

238.Şâhib Keşşâf naql ider hoş haberdir
Ramaç didikleri yanmış hacerdir

239.Enes İbni Mâlik eyler rivâyet
Resûlullâh'dan itdi hoş dirâyet

[fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]

240.Bilür misiz niçün derler ramazân
Şâ'imîn günâhın yaçar bî-gümân

241.Ehl-i tefsîr didiler ol Müste'ân
'Arz eyledi ramazânı ol zamân

242.Cemî' ümmetleriñ biri tutmadı
Kimseye bu devlet naşîb olmadı

243.Ėayrlı ümmet Muğammed ümmetidir
Naşîb itdi bize bu Ėürmetidir

244.Zehî devlet zî-sa'âdet ümmete
Lâyık oldu luğf-ı 'izz ü rağmete

245.Ebû Zer Ėaffârî Resûlullâh'dan
Beyân itdi bize Ėabîbullâh'dan

246.Bu ay içre nâzil oldu kitâblar
Bu ay içre ref' olundu 'azâblar

247.Şeb-i şâlişde şuhfi İbrâhîm'iñ
Altıncıda Tevrât Mûsâ kelîmiñ

248.On sekiz şebinde Dâvud'a Zebûr
On üçünde 'İsâ'ya İncîl-i nûr

249.Yigirmi dördünci gicede hemîn
Nâzil oldu bize Ėurân-ı mübîn

250.Şeb-i Ėadri dağı bunda bî-gümân
Bize rağmet virdi bunu Müste'ân

251. Yine buyurdı Resûl-i Müste'ân
Bu ay içre bağlanur cin u şeytân
252. Tamu kapusu kapanur söyledi
Cennetiñ kapusu açılır didi⁴⁷
253. Bir ferişte çağırır yâ ehl-i hayr
Cennete gel kıoyamazam ehl-i şerîr
254. Bu ay cümle aylardan bahtuludur
Recebden şa'bandan dağı uludur
255. Başka ayda birine on virilür
Recebde birine yetmiş virilür
256. Şa'bân içre birine yüz virilür
Ramazânda birine biñ virilür
257. Öñi rahmet evsatı mağfiretdir
Şoñi cehennemden âzâd olmağdır

165^a

258. Birinci gün cehennemden Müste'ân
On kerre yüz biñ kul kıurtarır hemân
259. Cum'aya dek böyle âzâd idiser
Şoñra bunuñ cümlesin mişli kıadar
260. Ya'ni seksen kerre yüz biñ kıurtarır
Günde bunun mişli kıadar kıurtarır
261. Gelen cum'aya dek ol rabbü'l-beşer
Âzâd ider şoñra cümlesi kıadar
262. Leyle-i kıadir'de şağışın tamâm
Hısâb idüp kıurtarır mişlin müdâm

⁴⁷ "Ramazan ayı girince cennet kapıları açılır, cehennemin kapıları kapanır ve merede-i şeyâtin zincire vurulur." Buhârî, "Savm", 5.

263.Şeb-i 'ıyda kadar bunıñ sağışın
Mişli kadar âzād ola ey emîn

264.Ol gicede cümlesin mişli kadar
Âzād ider 'aşîleri ey peder

265.Tefhîm eyle ramazānıñ qadrini
Gör ne ihsân ider bize ol Ğanî

Qāle Resūl 'aleyhi's-selām “lev ya'lemu'l-'ibādu mā fī ramazān letemennet [ümme'ti] en yeküne's-senete küllehā ramazān”⁴⁸ kemā kāle'n-nebīyyu 'aleyhi's-selām “men fereḥa biduḥūli ramazān ḥarremallāhu cesedehu 'alā'n-nār”⁴⁹ şadaqa Resūlullāh şallallāhu Te'ālā 'aleyhi ve sellem fīmā qāl.

266.Buyurdu ol Resūl 'aleyhi's-selām
Eger mü'minler bileydi bi't-tamām

267.Ramazānda ne raḥmet oldıgını
Temennā idelerdi oldıgını

268.N'olaydı yıl tamām olsa ramazān
Dirler idi cümle mü'min bi-gümān

269.Yine buyurdu Resūl-i Girdigār
Kim feraḥ olsa bu ayda ey kibār

270.Ramazān geldigine ey meh-liqā
Ḥarām ider cismini nāra Ḥudā

271.Bu hürmetler şā'im olan içündür
Bu 'izzetler şā'im olan içündür

272.Şā'im olmaz ise mel'ün olur kul
Şā'im olmaz ise maḡbün olur kul

273.Ḥalk içinde boynunu urmaq gerek
Lāşesini yerlere sermek gerek

⁴⁸ “Eğer kullar, ramazanın faziletlerini bilselerdi, bütün senenin ramazan olmasını temenni ederlerdi.” Heysemî, *Mecma'u'z-Zevâ'id*, 3/141.

⁴⁹ “Her kim ramazan-ı şerifin girmesiyle sevinirse Allah onun bedenini cehenneme haram kılar.” İbn Şahin, *Fedailü Ramazan*, 1/48.

274. Ramazānıñ tafşīli olmaz beyān
Şayılr mu hīç nücūm-ı āsumān

275. Sitt-i şevvāli daħı taħrīr idem
Hādīş-ile buraya taħrīr idem

Qāle Resūlullāh şallallāhu Te'ālā 'aleyhi ve sellem “*men şāme ramazāna şümme etba' u sitten min şevvālin kāne kesavmi'd-dehr*”⁵⁰ şadaqa Resūlullāh Te'ālā 'aleyhi ve sellem fimā qāl

165^b

276. Pes buyurdı ol Resūl-i Müste'ān
Ramazānda şā'im olan kul hemān

277. Tābi' olsa yine eylese şıyām
Şevvāl içre altı günde ol tamām

278. Bir sene şā'im şevvābın bulur ol
Her günü iki māhdır bilsün o kul

279. Otuz altı gün olur ma'a-ramazān
Her biri on gün şayılr bī-gümān

280. Cümlesi üç yüz altmış gündür tamām
Dehri şā'im olmuş olur ol hümām

Esta'izübillāh “*men cā'e bi'l-ḥaseneti fe lehu 'aşru emşālihā*”⁵¹ şadaqallāhu'l-azīm

281. Yine Resūlullāh 'aleyhi's-selām
Didi beni virüpdır Rabbü'l-enām

282. Tañrı ḥaqqı şevvāl içre altı gün
Şā'im olsa qā'im olsa hem o dün

⁵⁰ “Kim ramazanı oruçla geçirirse, ramazandaki oruç vazifesini yaparsa, şevvalde de altıya buna eklerse, tüm seneyi, bütün hayatını oruçlu geçirmiş olur.” Müslim, “Sıyām”, 204; Tirmizî, “Savm”, 53; Ebû Dâvûd, “Savm”, 59.

⁵¹ “Kim bir iyilik yaparsa, ona on katı vardır.” (el-En'âm 6/160).

283. Altı yıl şâ'im gibi bulur şevâb
Hem dağı cennet olur aña me'âb
284. Hem dağı cân virir iken bir kişi
A'zâsında olur biñ gam teşvîşi
285. Altı günü şâ'im olan şol civân
Mevti âsân olur anıñ bi-gümân
286. Nitekim şıcağda şuşayan âdem
Bir taş soğuk şu içer ise ol dem
287. Naşıl ferağ bulur ise ol civân
Şavtı anıñ gibi olur bi-gümân
288. Biraz eyyâm-ı 'aşr-ı zi'l-ħicceden
Bahş idelim şâ'imini niceden
289. Pes buyurdı ol Resûl-i Müste'ân
Olsa şâ'im bir kişi on gün hemân
290. On sene şâ'im şevâbın bulur ol
Görmez aşlâ nâr 'azâbın ey oğul
291. Gicesi kadre müşâbihdir hemîn
Ĥoşnûd olur andan Rabbü'l-'âlemîn
292. Her bir şavmı yüz deve kurbân gibi
Yüz kul âzâd eylemişce cân gibi
293. Yüz at göndermiş gibi çün gazâya
Lâyık itmez hem anı Ĥağ cezâya
294. Efdaldır fi-sebîlillâh gazâdan
Armağanlar gelür aña Ĥudâ'dan
295. Terviye günü eger itse şıyâm
İki yıllık günâhı gider tamâm
296. Yigirmi dört biñ yıl şâ'im gibidir
Fikre varma bu Ĥağğ'ın keremidir

297. 'Arefede şâ'im olsa ger o kul
Nârdan yetmiş yıllık ırağ olur ol
298. Vakfeye tûranlar şevâbından hem
Aña dahı hışşa konur lâ-cerem
299. Hâdis[i]le şâbitdir ihvân-ı dîn
Şanma yalan küfre varıñ bil yaqın

166^a

Çâle Resûlullâh 'aleyhi's-selâm “efđalü's-şıyâm ba'de ramazân şehrullâhi'l-muħarrem ve efđalü's-şalât ba'de'l-ferizati şalâtü'l-leyl”⁵² şadaça resûlullâh fîmâ kâl.

300. Zî'l-ħiccenîñ âħiriyle ey hümâm
Muħarremiñ evvelin olsa şıyâm
301. Bir yılı şâ'im oluben gel yılı
Başlamışcadır şevâbı yâ velî
302. Elli yıllık günâhına kefaret
Dü cihânda bulısardır sa'âdet
303. Baç ne buyurdı Muħammed Muştafâ
Güş idüp tâ kim bulasıñ hoş şafâ
304. Ramazândan şoñra çün efđal şıyâm
Muħarremdir añla sözüñ yâ imâm
305. Farz namâzdan şoñra çün efđal şalât
Gice namâzıdır didi pâk-i zât
306. Kim ki muħarremde şâ'im on günü
Gör ne 'izzet bulısar dînle beni

⁵² “Ramazandan sonra en faziletli oruç, Allah'ın ayı muharrem ayında tutulan oruçtur. Farz namazdan sonra da en faziletli namaz gece kılınan namazdır.” Müslim, “Sıyam”, 202-203; Ebu Davud, “Savm”, 55; Tirmizi, “Savm”, 40.

- 307.On iki biñ hac şevâbı dir Resûl
On iki biñ 'ömre dağı bilmiş ol
- 308.Hem on iki biñ şehîd şevâbı var
Hem günâhın yarlıgar ol Girdigâr
- 309.On ikinci günü şâ'im olsa ol
İsmâ'il Peygamber evlâdından ol
- 310.Yüz biñ kul âzâd itmişce şevâbı
Virir aña âsân olur hisâbı
- 311.Cennetde kırk köşk yapıla incüden
Hem tenini âzâd ider şamudan
- 312.Ĥağ aña cennet kapuların açâ
Ĥanğı kapudan diler ise geçe
- 313.İşbu sözlerden ne tıyduñ ey civân
Tut şıyâmı bulasıñ emn ü emân
- 314.Eyyâm-ı beyzâ dağı zıkr idelim
Hem şevâbı nicedir fikr idelim
- 315.Bunlar ayıñ berrâğ günü yâ kişi
On üçünci on dördi hem on beşi
- 316.MüsteĤabdır Peygamber'den bu şıyâm
Bir yıllığ şavmı şayılır bu tamâm
- 317.Eyyâmü'l-üşbu'ı dağı söyleyem
Düşenbe penc[i]şenbe cum'adır hem
- 318.Bu günleri şâ'im idi Muştafâ
Nef'î çoğdur bulur şâ'im hoş şafâ
- 319.MuĤtaşarca şavmı eyledim tamâm
Pes tütalar cümle şavmı Ĥâş u 'âm
- 320.Zinhâr egri bağma ey ihvân-ı dîn
Âyet Ĥadış sözleridir ey emîn

321. Yâ İlähî kıl bize şavmı refîk şâ'im olam
Her 'ibâdet işine dâ'im olam

322. Cümle mü'minlere rûzî kıl cinân
Bulalar vuşlat-liķâ'yı cävidân

323. *Hem şalât-ile selâm olsun hezâr
Muştafâ'ya âline hem bî-şumâr*

166^b

Kitâbü'z-Zekât

**Ķälellâhu Te'älâ 'azze ve celle “ve yuķimü'ş-şalâte ve yû'tü'z-zekâte ve zâlike
dînu'l-ķayyimeh”⁵³**

324. Diñlegil imdi yine bir hoş haber
Gör ne buyurdu Resûl-i mu'teber

325. Şim ü zerin virmeyenler zekâtın
Bulamazlar nâr-ı düzâh necâtın

326. Āteş olup yapışur ab-dânına
Nâr-ı Saķar 'azâb eyler cânına

327. Hem imânın ķabûl itmez Hâķ Te'âl
Ŧamu içre yanısar yevm-i leyâl

328. Deve zekâtını virmese o ķul
Cümle 'âlem içinde olur melûl

329. Boynına bir deve ķoyalar ulu
Hâyķıra ol şöyle mehîb ķorķulu

330. Baķır zekâtını virmese eger
Ķorlar anîñ boynuna büyük baķır

⁵³ “Halbuki onlara, ancak dini Allah'a has kılarak, Hakk'a yönelen kimseler olarak O'na kulluk etmeleri, namazı kılmaları ve zekâtı vermeleri emredilmişti. İşte bu dosdoğru dindir.” (el-Beyyine 98/5).

331. Böğüre ol ra'd-vârî hışm-nâk
İşidenler olur andan vehm-nâk
332. Koyun keçi zekâtın virmezse ol
'Azâba düçâr olur gâyet o kul
333. Boynına biner başı kel ejdehâ
Ağusundan bulmaya aşlâ rehâ
334. Burnına şoqup hemân-dem kıyruğun
Şerh idemez diller anıñ urduğun
335. Buğda arpa 'öşrini virmezse ger
Cümlesi mâr-veş boynına biner
336. Hâşılı tâkat mi gelür vaşfına
Virmeyenler uğrar Hâkq'ın qahrına
337. Şa'lebe Kârün hâlin idem beyân
Güş idüp aç göziñ uyqudan uyan
338. Nitekim 'ilm-i kimyâ bilür Kârün
Cem' eyledi sîm ü zeri vâfirün
339. Üç yüz seksen dört deve yüki anıñ
Vardı anahtar idi içi anıñ
340. Aña göre zâviyesi var idi
Toptolu içleri sîm ü zer idi
341. Mûsâ Peyğamber'le ol-demde Celîl
Bildirdi zekâtı aña şöyle bil
342. Didi Kârün mālımı almañ benim
'Azâb ider iseñiz uşda cānım
343. Cümle mālıyla hemân-dem baqdı ol
Yedi kat yerden aşğa gitdi ol
344. İnmelidir hâlâ yeriñ dibine
Bağıllığı kıydı anıñ dînine

345.Şa'lebe ḥod-yār idi aşḥāb-ile
Hem Resūl u cümleten aḥbāb-ile

346.Keşir-i ṭā'at-içün aña lakab
Mescid ḳuşu dir idi cümle 'Arab

347.Faḳr ile ḥāli anıñ oldı zebūn
Didi Resūl aña olḡıl şābirūn

167^a

348.Şābir olan ḳulları Allāh sever
Cennete ol cümleden evvel girer

349.Didi şabra ḳalmadı ḥiç ṭāḳatim
Faḳr-ile ḳalmadı aşlā ḳuvvetim

350.Didi n'idem ḳaplamış seni sivā
Ḳalbiñe kār eylemiş nefsi hevā

351.İmdi var git bir ḳoyun al beslegil
Anıñla ḳūt-ı lāyemūt eylegil

352.Aldı pes ol-dem hemān-dem bir ḳoyun
Besledi hem ol ḳoyunı dün ü gün

353.Artdı her sāl içre oldı bī-şumār
Gelmez oldı mescide leyl ü nehār

354.Gün-be-gün artdı çoḡaldı çün ḡanem
Didi bir gün ol Resūl-i muḥterem

355.Şa'lebe'niñ n'oldı ḥāli ḡoriñüz
Kim bilürse bize ḥaber viriñiz

356.Gelmez oldı mescide ol māh u sāl
Öldi mi yā ḳaldı mı yā n'oldı ḥāl

357.Didiler yā Resūlallāh Şa'lebī
Pek çoḡaltdı ḳoyunı oldı ḡanī

- 358.Şıgmaz oldu koyunu tağa taşa
Râhat iken seri kodı şavaşa
- 359.Gitdi ol şimdi ırak şahrâlara
Düşdi şimdi teşviş u gavğalara
- 360.Didi Resûl yazık itmiş cânına
Çorkaram ihlâl gelür imânına
- 361.Bârî gidiñ yanına birkaç kişi
Zekât virsün râhat eylesün başı
- 362.Çalkdı pes birkaç şahâbe ol zamân
Şa'lebe katına vardılar hemân
- 363.Söylediler Resûl'in peygâmını
Zekât virgil şayuben aġnâmını
- 364.Didi Şa'leb beni mi aldadır ol
Cebr-ile ister koyunum ol Resûl
- 365.Şimdi gidiñ ben birâz fikr ideyim
Mümkün ise sonra alup gideyim
- 366.Pes şahâbe sağlğ-ile döndüler
Cümle Resûl'ün yanına geldiler
- 367.Söylediler Şa'lebe aġvâlini
Virmez olmuş kimselere mâlını
- 368.Geldi Cebrâ'îl hemân dir yâ Resûl
Şa'lebe'nin buhlına olma melûl
- 369.Hem zekâtın virse bile almagıl
Ol imânsız gidiserdir şöyle bil
- 370.Ba'dezîn geldi hemân Şa'leb daġı
Cümleten almış zekâtın ey aġî

371. Ağlayarak girdi ol-dem içeru
Pes zekâtın söyledi ol yalvaru

372. Didi Resûl almazam ben ğanemi
Hem kabûl itmez zekâtın ol Ğanî

373. Hırş-ı dünyâ çelip idüp almış seni
Buhl-ile yaqđın oda cān u teni

374. Didi toprak başıma ben ne idem
İşbu yüz qarasıyla nere gidem

167^b

375. Hırş u tama' eylemiş beni esîr
Kimler olısar baña yâ dest-ĝîr

376. Haq Resûl'i koğdı beni n'ideyim
Başım alup ne diyâra gideyim

377. Ağlayarak döndi andan şerm-sâr
Gözlerinden yaş yerine kan saçar

378. Göçdi Resûl dünyâdan itdi güzêr
Şa'lebe çün rûz u şeb ağlar gezer

379. Çıqđdı Bû Bekir ħalîfe postuna
Geldi Şa'leb zekât virme qaşdına

380. Almadı anıñ zekâtın ol 'atîk
Gitdi şerm-sârın koğdı ol şefîk

381. Bû Bekir çün itdi dünyâdan güzêr
Pes ħalîfe oldı yerine 'Ömer

382. Geldi 'Ömer katına Şa'leb hemîñ
Ağlayarak eyledi âh u enîñ

383. Koğdı 'Ömer almadı andan zekât
Bulmadı andan dağı derde necât

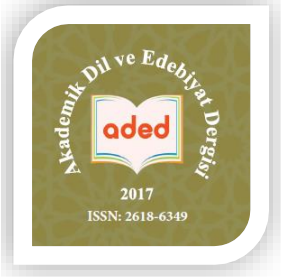
384. Göçdi 'Ömer âhîret gülzârına
Bu fenâdan ol beķâ bāzârına
385. Geçdi 'Oşmân şadra çün kâ'im-maķâm
Sehâvetle virdi ol halka nizâm
386. Geldi 'Oşmân kapusuna hûr u zâr
Ya'nî andan derdine dermân umar
387. Ol dağı itmedi zekâtın kabûl
Döndü ordan şerm-sâr olup melûl
388. Gitdi imânsız beķāya Şa'lebe
Ol kadar tã'atleri oldu hebe
389. Ol Resûl'ün görmüş iken yüzini
Yüze yüz güş itmiş iken sözünü
390. Ol kadar tã'atleri gitdi hiçe
Fâ'ide virmedi mâli zerrece
391. el-Amân yâ Rab n'ola ahvâlimiz
Yüz kararđı bozuldı ef'âlimiz
392. Luţfına şıgındım yâ Rabbü'l-kerîm
Her dü 'âlem bizleri eyle selîm
393. Hem rızâñ üzre bize virgil 'amel
Hem rızâñla rûzî kııl bize cemâl
394. Cümle mü'min mü'minâtı yâ Raĥîm
Yarlıgayup raĥmetiñle kııl selîm
395. Diñlediñ mi mâla ĥâriş olanı
Tâ ebed ol tãmu içre қalanı
396. Mâl ü mülki қullara Allâh virir
Yolına ĥarc iderseñ nâ-gâh virir
397. Mâl u evlâd nef'î virmez cânıña
Bil ki ziyân viriser imâniña

398. Hakk'a tefvizi umur it vir zekât
Her dü 'âlem bula cânîñ tayyibât

399. Cân u dilden zikr idüp Hakk'ı müdâm
Şerm-sâr olmayalım yevmü'l-kıyâm

400. Fikr idüp hem mevte ey ihvân-ı dîn
Yalvaralım belki 'afv ide Mu'in

401. İster iseñ her dü 'âlemde merâm
Söyleyelim eş-şalâtü ve's-selâm



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Muhammed KARASU

Öğr. Gör., Kastamonu Üniversitesi
mkarasu@kastamonu.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-8671-9088>

**Geç Dönem Çağatay Türkçesiyle Yazılmış Bir
El Yazmasının Yazım, Ses ve Yapı Özellikleri
Üzerine (Yazı Çevirimli Metin–İnceleme)**

*On Spelling, Phonetics and Morphology Features of a
Manuscript Written in Late Period Chagatay Turkish
(Transcribed Text–Review)*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 23.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

KARASU, M. (2021). Geç Dönem Çağatay Türkçesiyle Yazılmış Bir El Yazmasının Yazım, Ses ve Yapı Özellikleri Üzerine (Yazı Çevirimli Metin–İnceleme). *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1121-1144. <https://doi.org/10.34083/akaded.956620>

KARASU, M. (2021). On Spelling, Phonetics and Morphology Features of a Manuscript Written in Late Period Chagatay Turkish (Transcribed Text–Review). *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1121-1144. <https://doi.org/10.34083/akaded.956620>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Bu çalışmada, Geç Dönem Çağatay Türkçesiyle yazılmış bir hikâye güldestesi yazım, ses ve yapı özellikleri bakımından ele alınmıştır. Eser, Hicrî 1347 / Miladi 1929 yılında İsveçli misyoner ve dilbilimci Gunnar Hermansson tarafından çoğaltılmıştır. Doğu Türkistan kökenli eser, Lund Üniversitesi Kütüphanesi Jarring Koleksiyonunda bulunmaktadır. Çalışmamızda eserin bilgisayar ortamındaki biçiminden yararlanılmıştır.

Giriş'te, çalışmamızın amacı ve kapsamı belirlenmiş, öneminden bahsedilmiştir. Çalışma yöntemi ve yazı çevirim kuralları da *Giriş*'e dâhil edilmiştir. Ardından incelenen eserin dış ve iç özellikleri ayrıntısıyla tanıtılmıştır. Yazı çevirimli metin, Türkiye'deki yazı çevirim kurallarına yakın olmakla birlikte metnimizde farklı yazı çevirim işaretleri de kullanılmıştır. Eserin yazı çevirimli metni kurulduktan sonra dil incelemesine geçilmiştir.

İnceleme'de, yazı çevirimli metinden elde ettiğimiz bulgular değerlendirilmiştir. *İnceleme* üç kısımdan oluşmaktadır. Yazım, ses ve yapı özellikleri ayrı başlıklar altında toplanmıştır. Çağatay Türkçesinin dilbilgisi kurallarını tekrar etmek yerine eserde karşılaştığımız çarpıcı ve sıra dışı örneklerle yer verilmiştir. *İnceleme*'de yazı çevirimli metinden yararlanıldığı gibi yer yer harf çevirime de başvurulmuştur.

Sonuç'ta, eser hakkındaki çıkarımlar madde madde sıralanmıştır. Bu çıkarımlar bulgulardan elde edilen genel yorumları ifade etmektedir. Eserin tıpkıbasımına internet üzerinden ulaşılabildiği için burada yer verilmemiştir.

Anahtar Kelimeler: dil incelemesi, Geç Dönem Çağatay Türkçesi, Jarring Koleksiyonu, Jarring Prov. 25, hikâye güldestesi.

Abstract

In this study, a collection of stories that were written in Late Period Chagatay Turkish has been discussed in terms of its spelling, phonetics and morphology features. The work, hijri 1347 / gregorian 1929 in the year reproduced by Swedish missionary and linguist Gunnar Hermansson. The work from East Turkestan stand in the Jarring Collection of Lund University. In our study, the computer format of the work was used.

In the introduction, the aim and scope of our study were presented, its importance was mentioned. Working method and transcription rules were included in the introduction. Then exterior and interior features of the studies work were introduced in detail. Although the transcribed text is close to transcription rules in Turkey, different transcription symbols are also used in our text. After the transcription of the work is established language review was started.

In review, our findings from the transcribed text were evaluated. The review consists of three parts. Spelling, phonetics and morphology features are grouped under separate headings. Instead of repeating the grammar rules of Chagatay Turkish, striking and unusual examples that we encountered in the work are included. In the review, as the transcribed text was used, sometimes transliteration is also used.

In the results section, inferences about the work are listed item by item. These inferences represent general comments from the findings. Since it is possible to access the work on the internet, there is no facsimile of the work in our study.

Key words: *language review, Late Period Chagatay Turkish, The Jarring Collection, Jarring Prov. 25, collection of stories.*

Giriş

Bu çalışmada Hicrî 1347 / Miladî 1929 yılında kaleme alınmış bir hikâye güldestesinin yazım, ses ve yapı özellikleri incelenmiştir. Eserin adı el yazmasının hiçbir yerinde geçmemektedir. Kütüphane kaydında “collection of stories” olarak belirtilmiştir. Birbirinden bağımsız hikâyelerden oluştuğu için bu el yazmasına *Öykü Seçkisi, Hikâye Güldestesi* demek yerinde olur.

Metnimiz Geç Dönem Çağatay Türkçesiyle yazılmıştır. J. Eckmann’a göre Çağatay Türkçesi 1921 yılında yerini Özbek Türkçesine bırakmıştır (Eckmann, 2011, s. 242). Ancak User, Çağatay Türkçesinin 1930’lu yıllara değin Doğu Türkistan’da yazı dili olarak kullanıldığını ifade etmektedir (2006, s. 126-128). Orta Dönem Çağatay Türkçesinden ayrı olarak Geç Dönem Çağatay Türkçesinde ağız özellikleri kendini daha belirgin biçimde sezdirmektedir (Abik, 2007, s. 71). Eser Doğu Türkistan’da kaleme alındığından Uygur Türkçesinden örneklerle karşılaşmak mümkün. Bu örnekler günümüz Yeni Uygur Türkçesinden daha çok Uygur ağızlarını yansıtmaktadır. Orta Dönem Çağatay Türkçesi ile Yeni Uygur Türkçesi arasındaki bir dönemde yazılan eserde bu iki döneme ait özellikler saptamak mümkündür. Ancak bu yazı dillerini ilgilendirmeyen özelliklerin bulunması eserin önemini artırmakla birlikte Çağatay Türkçesinden Yeni Uygur Türkçesine geçiş dönemine de ışık tutacaktır.

Çalışmamızın amacı Jarrin Prov. 25’teki yazım, ses ve yapı özelliklerini ortaya koymaktır. Orta Dönem Çağatay Türkçesinden eserin yazıldığı döneme değin neler değişmiş, hangi dilbilgisi özellikleri yazı diline girmiş sorularına yanıt aranacaktır. Bu nedenle Arap harfli metin yazı çevirime aktarılarak yeniden kurulmuştur. *İnceleme* bölümünde yazı çevirimli metin art zamanlı yöntemle ele alınmış, ayrılıklar ve değişiklikler Orta Dönem Çağatay Türkçesine göre belirlenmiştir. Bu dönemin dilbilgisi özelliklerini tekrar etmek yerine metinde karşılaşılan çarpıcı örnekler ve bu

dönemde bulunmayan özelliklere yer verilmiştir. Orta Dönem Çağatay Türkçesinde tanıklanamayan birkaç örnek için Erken Dönem Çağatay Türkçesi metinlerine başvurulmuştur. Karşılaştırma yapılan kaynak metinlerin seçiminde tek ölçütümüz eserin XV. veya XVI. yüzyılda yazılmış/çoğaltılmış olmasıdır. Bu yüzyıllarda yazılmış eserlerden beş tanesi çalışmamız için yeterli verilere sahiptir. *Sonuç* bölümünde bulgular değerlendirilmiş, önemli özellikler vurgulanmıştır.

Yazı çevirimli metin Türkiye'deki yazı çevirim sistemine uygun olarak hazırlanmıştır. Noktalama işaretleri kullanılmamış, özel ve cins adların hepsi küçük harfle yazılmıştır. Yazı çevirimli metinde varak ve sayfa numaraları birlikte verilmiştir. Kullanılan işaretlerden açıklamaya ihtiyacı olanlar bulunmaktadır. Bunlar ä, ĩ, ŋ işaretleridir. Arapça kökenli *elif-i maksûre* ä işaretiyle, Farsça *ki* bağlacındaki /i/ ünlüsü ĩ işaretiyle, *nûn+kef* harfleriyle yazılan Türkçe art-damak ünsüzü ŋ işaretiyle gösterilmiştir. Metin tamiri [köşeli ayraç] içinde, sayfa kenarındaki yazılar <temren> işareti içinde belirtilmiştir. Özgün metinde kırmızı mürekkeple yazılan yerler **kırmızı** yazılmıştır. Arapça dualar *eğik* yazılmıştır. Okumada ya da anlamlandırmada emin olunamayan sözcüklerin yanına yay ayraç içinde soru işareti (?) konulmuştur. Metindeki başka konular için dipnota başvurulmuş ve açıklama yapılmıştır. Dipnotta ve incelemede yer yer harf çevirimi de kullanılmıştır.

Jarring Prov. 25 Numaralı El Yazması

Çalışmamıza konu olan el yazması, İsveç Lund Üniversitesi Kütüphanesi Jarring Koleksiyonunda Jarring Prov. 25 numarada kayıtlıdır. Ferağ kaydına göre eser, Hicrî 1347 yılının Kurban Bayramında¹ Yarkend'de yazılmıştır. Müstensihin adı ferağ kaydında geçmemektedir. Ancak el yazmasını İsveçli misyoner Gunnar Hermansson'un (1895-1962) çoğalttığını kütüphane kaydından öğrenmekteyiz.² 240x150 mm boyutlarındaki el yazması kapaksızdır. Beyaz, kalın hamur kâğıttan ve 20 varaktan oluşmaktadır. Müstensih 19a dışındaki bütün sayfalar numara vermiştir. Ayrıca varak numarası da bütün sayfaların "b yüzü"nde kurşun kalemle belirtilmiştir. 1b ve sondan üç sayfa boş bırakılmıştır. Satır sayısı 7 ile 14 arasında değişmektedir. Başlıklarda kırmızı mürekkep, metinlerde siyah mürekkep kullanılmıştır. Arapça ayetlerde hareke kullanılmasına karşın eserin bütünü harekesiz, talik hatla yazılmıştır.

¹ Hicrî takvimde Kurban Bayramı, ay adı olarak kullanılmamaktadır. Kurban Bayramı, zilhicce ayının içinde yerine getirilmektedir. Müstensih G. Hermansson ay adını halk ağzındaki biçimiyle yazmış olabilir.

² https://uyghur.itc.ku.edu/manuscripts/Jarring_Prov_25.facsimile.xhtml (Erişim tarihi: 06.06.2021).

Çağatay Türkçesiyle kaleme alınan eserde dört hikâye yer almaktadır. Eserdeki birinci hikâye Hz. Fatma'nın vefatını konu almaktadır. Hz. Fatma ve Hz. Ali arasında geçmektedir. İkinci hikâye Hz. Muhammed ile şeytan arasındaki bir iddiayı anlatmaktadır. Üçüncü hikâye ise Hz. Muhammed, münkirler ve bir geyik arasındadır. Hikâyenin sonunda münkirler İslam'ı tercih etmiştir. Dördüncü hikâye iki farklı hikâyenin birleşimi gibidir. Birinci kısımda Hz. Ömer'in Müslüman oluşu, ikinci kısımda Hz. Muhammed'in Ay mucizesi anlatılmaktadır.

bu kitâb dört bâb birle temâm boldı (İçindekiler)	1a
birinci bâb fâtımanın vefâtı	2a-4a
ikinci bâb hikâyet-i şeytân	4b-6a
üçüncü bâb hikâyet-i kiyik	6b-8a
dörtüncü bâb hâzret-i muhammedniñ fazîleti ve mu'cizesi	8b-19a

İncelenen metnin bir eserden tıpatıp mı çoğaltıldığı, yoksa başka eserlerden bir araya mı getirildiği bilgimiz dışındadır. Bu bağlamda eserin başka bir nüshasının olup olmadığını söylemek de güçleşmektedir. Ancak eserdeki hikâyelerin benzerlerinin/türevlerinin ayrı ayrı kaynaklarda yer alıyor olması, eserin birden çok kaynaktan beslendiğini düşündürmektedir. Örneğin 4b-6a arasındaki *hikâyet-i şeytân*, A. M. Muginov'un hazırladığı *Opisaniye Uygurskix Rukopisey Instituta Naradov Azii'*de, C 551 numaralı el yazmasında, 13b-15b arasında *hikâyet-i resûl ve şeytân* (Rasskaz o Muhammede i satane) adıyla yer almaktadır (Muginov, 1962, s. 106). 6b-8a arasındaki *hikâyet-i kiyik*'in manzum biçimdeki bir benzeri Kazakistan Merkezî İlmî Kütüphanede (Ortalıq Ğılımiy Kitapxana) Elyazma Bölümünde (Qoljazba Qori) Ş. 523 numaralı el yazmasının 3. defterinde bulunmaktadır: *Qaqpañğa Tüsken Kiyiktiñ Xiqayası* (Tasmağambetov 10, 2004, s. 298).

Yazı Çevirimli Metin

1a/1

- (1) bu kitâb dört bâb birle temâm boldı
- (2) birinci bâb fâtımanın vefâtı
- (3) ikinci bâb hikâyet-i şeytân
- (4) üçüncü bâb hikâyet-i kiyik
- (5) dörtüncü bâb hâzret-i muhammedniñ fazîleti ve mu'cizesi

2a/3

birinci bāb

vefāt-nāme³-yi ḥazret-i fāṭıma³-yı *raẓīallāhu ‘anh*-turur

(1) andağ rivāyet kılpdurlar kim ḥazret-i fāṭıma (2) *raẓīallāhu ‘anh* ḥazret-i resūl ‘*aleyhi’s-selām*dın kiyin öz vefātları– (3) dın ḥaber taptı ṭahāret kılp ḥazret-i şehzāde imām ḥasen ve (4) imām ḥuseyn *raẓīallāhu ‘anh*niñ kiysülerini taradılar bir neçe (5) künlük nānga ḥamīr kıldılar ḥazret-i ‘alī *kerremallāhu vecheh* ḥayrān (6) kalıp sordılar yā ḥazret-i fāṭıma siz hīç vaqtda bu kār [u] bārı (7) kılmaz idiniz ṭā‘at ve ‘ibādetdin bölek işka kadem qoymaz (8) ve meşğūl bolmaz idiniz bu kün ne siz kördiniz didiler (9) ḥazret-i fāṭıma aydılar yā ‘alī biliñ ve āgāh boluñ babam (10) ḥazret-i resūllāhdın ayrılgalı alte ay bolupdur kerek kī (11) men hem āḥret seferi kılgay-men anıñ üçün bu işlerni kıldım

2b/4

(1) baş közümni hem taradım ferzendlerimniñ kiysülerini hem taradım (2) mendin kiyin qalsalar olarnıñ zülflerini tarağucı çıqmas (3) ol sebebdin bu işlerni kıldım didiler ḥazret-i ‘alī *kerremallāhu vecheh* (4) perişān bolup yığlap aydılar kim yā fāṭıma meniñ sizge üç (5) amānet sözüüm bar zinhār unutmāğay-siz avval sözüüm ol kī (6) mendek ‘āṣī cāfi bendedin yüz du‘ā yüz selām alğay-siz ve (7) ikinci sözüüm ol kī meni patraq alıp bargay-siz üçüncü söz (8) ol kī mendin şikāyet kılmāğay-siz andın ḥazret-i fāṭıma *raẓīallāhu ‘anh* (9) aydılar kim meniñ hem sizge üç amānet sözüüm bar aytay zinhār (10) unutmāğay-siz avval sözüüm ol kī meni öz qoluñız birle yuyuñ (11) ikinci feryād birle yığlamañ iki ciğer-küşem qorqmasun üçüncü (12) bu kī bir ḥaṭa bardur meni gorda qoyğanda ol ḥaṭamı köksümde (13) qoyğay-siz didiler ḥazret-i ‘alī sordılar yā fāṭıma ol ne ḥaṭadur kī

3a/5

(1) dip sordılar bu ol andağ ḥaṭadur kim meni sizge nikāḥ kıılır– (2) da babam aydılar kābnı(?) niñ direm bolsun dip men rāẓī bolmadım (3) şol zemān ḥazret-i cebrā‘il ‘*aleyhi’s-selām* yarlığ alıp keldiler aydılar (4) yā muḥammed ḥudā-yı ta‘ālā selām yarlıqadı firışteler-durur bilā-nihāye (5) iberdiler ḥazret-i fāṭımanıñ kābnı(?) kī ‘āṣī cāfi ümmetler üçün (6) sekiz uçmaqnı ‘atā kıldı dip aydılar şol ḥaṭadur meniñ köksüm– (7) de qoyğay-siz kıyāmet küni ḥudā-yı ta‘ālāniñ özi kılgan va‘desini (8) özidin istey didiler inşā‘allāh barçanı uçmağğa yarlıqāğay (9) dip yine kündin kiyin sefer-i āḥret kıldılar cenāzelerini çıkarıp (10) mescidniñ aldılarında qoydılar ḥazret-i cebrā‘il ‘*aleyhi’s-selām* baş (11) bolup yite kat āsmānnıñ firışteleri nemāzğa keldiler be-temām şaḥābe– (12) ler birle nemāz ötediler bī-temām ḥalq ‘izādār boldı güyā kıyāmet (13) qāyim boldı yine bir rivāyetde andağ aytıpdurlar kim

3b/6

(1) ḥazret-i fāṭımanıñ cenāz[es]iğa hīç kişi kelmesün ve körmesün dip (2) aydılar bī-temām şaḥābeler ḥaber alıp kelgünçe cesed-i pāk[ar] orunlarığa (3) bardı ḥazret-i ‘alī temām vaşıyyetlerini becā keltürdiler ḥazret-i ‘alī üç (4) kündin kiyin tüş kördiler

fâtıma *rażîallāhu* ‘*anh* bihiştñiñ (5) taşıda turadurlar sordılar yā fâtıma ne kî bihiştge kirmediñiz (6) dip hażret-i fâtıma aydılar yā ‘alî men bir çoşnınıñ bir yiğnesini (7) tilep köñlekimni yamap idim ol yiğneni tamğa sancıp koyup (8) idim unutup kalıpdur-men şunıñ sebebidin bihiştge (9) kireli koymaydurlar şol yiğneni tapıp igesige berip (10) didiler hażret-i ‘alî uykuđın oyğandılar iğneni tapıp (11) igesige berdiler tañla keçesi tüşeseler hażret-i fâtıma bihişt– (12) de tahtda olturadurlar hūr kızları hıżmetleride turup– (13) durlar emmā bir kız bar kî āftāb-ı tal‘ at hażret-i fâtımanıñ hıżmet–

4a/7

(1) leride turadurlar sordılar yā fâtıma ol kız yegāne hıżmet (2) kıludur ol ne kız bolğay didiler ayttı yā ‘alî siz ol küni (3) süleymān peygamberniñ vāқи‘ asını hikāye kılıp ārzü kılıp ayttıñız (4) hażret-i süleymān peygamber giv-oğlığa³ tāc [u] taht hāzine ve define berip– (5) dur dip hażret-i süleymān pādişāh bolğan sebebdin barça peygamberlerdin (6) kırk yıl kiyin bihiştge kirer emmā hażret-i resülullāh dünyāni dost (7) tutmağan sebebdin barça peygamberlerdin ilgeri bihiştge kirer– (8) ler bu şol süleymān peygamberniñ kızı-turur hūdā-yı ta‘ālā maña hıżmet– (9) kār kıldılar didiler hażret-i ‘alî oyğanıp hūdā-yı ta‘ālāğa (10) şükr-i bisyār kıldılar *āmīn rabbu’l-‘alemin* (11) temmet temām

4b/8

ikinci bāb

hikāyet-i şeytān

(1) andağ rivāyet kılıpdurlar kim bir kün resülullāh (2) mescid-i medīnede nemāzđın yanıp şahābelerğa pend naşihat berip (3) olturup idiler kördiler kî şeytān-ı la‘in başığa destār (4) kiyipdur boynığa ridā salıp kolığa tesbīh alıpdur iztirāb (5) birle ötüp baradur hażret-i ‘alīni buyurdılar şol ketip (6) barğan şeytān-ı la‘indur barıp alıp kelip didiler barıp (7) şeytānnı tutup keldiler şeytān kelip selām kıldı resül ‘*aleyhi’s-selām* (8) aydılar ey mel‘ün kayan baradur-sen aydı kim hūdā-yı ta‘ālāniñ (9) bendeleridin ve sizniñ ümmetleriñizdin bir bende sekerāt– (10) u’l-mevtğa yetipdur hażret-i ‘azrā’ıl ‘*aleyhi’s-selām* kaşd-ı cān kılıp– (11) dur anıñ imānınıñ kaşdıda baradur-men resül ‘*aleyhi’s-selām*

5a/9

(1) aydılar kim ol bendeniñ imānını kaydağ kalıp alur-sen şeytān (2) aydı kim cān halkığa yetkende teşne bolur şol vaqtıñı tapıp bir (3) kadağğa pişāb kılıp aldıda tutup tura-men ol bende anı körüp (4) tileydir men aytadur-men sen hūdāni iki digil dir-men ol (5) bende nāçār bolup bir kadağ pişāb üçün hūdāni iki diydur (6) şundağ kılıp imānını aladur-men didi hażret-i resül ‘*aleyhi’s-selām* (7) şeytāndın bu sözni işitip bisyār gāmgin boldılar şol (8) zemān hażret-i cebrā’ıl ‘*aleyhi’s-selām* yetip keldiler aydılar kim (9) yā resülullāh hūdā-yı ta‘ālā selām aydı andağ fermān kıldı kim (10) barıp dostum muhammed ‘*aleyhi’s-selām*ğa aygıl ümmetleri üçün (11) gām yimesün

³ Giv/Giv, İran destan kahramanı Güderz’in oğlu ve Rüstem’in damadıdır.

bir hürmāni yip uruġını yerge tiksün ve meniġ (12) ġudretimni körsün dip ġazret-i resül ‘*aleyhi’s-selām* bir hürmāni yip (13) uruġını yerge tikteler şol zemān ġudā-yı ta‘ālāniġ ‘ināyeti birle

5b/10

(1) ġurmā ündi cebrā’il ‘*aleyhi’s-selām* yine kelip aydılar yā resülullāh (2) ġudā-yı ta‘ālā yarlıġadı kim barıp dostum muġammedge aytġıl şol (3) ġurmāni yolup alsunlar dip fermān boldı ġazret-i resülullāh (4) aydılar ey yārānlar hiç kişi bolġay mu bu ġurmāni yolup alġay (5) ġazret-i ebā bekr şiddiġ *raẓīallāhu ‘anh* ġopup ān-ġünān küç ġıldı (6) yolup alalmadılar andın ġazret-i ‘ömer *raẓīallāhu ‘anh* ġazret-i ‘uşmān (7) *raẓīallāhu ‘anh* ve ġazret-i ‘alī *kerremallāhu vecheh* ġihār-ı yār bā-şafālarnıġ (8) her ġaysıları ol mıġdār küç ġıldılar yolup alalmadılar (9) ve ġazret-i resül ‘*aleyhi’s-selām* baş laġin otuz üç miġ şahābeler (10) ol mıġdār küç ġıldılar yolup alalmadılar resülullāh (11) ġayrān bolup turdılar cebrā’il ‘*aleyhi’s-selām* keldiler aydı (12) yā resülullāh ġudā-yı ta‘ālā aydı bir daraġt ġurmāni hemīn (13) zemān tērip ündürüp özi ve bī-temām şahābeler birle yolup

6a/11

(1) alalmadılar pes dostum muġammedniġ ümmetleriniġ neġe yıl– (2) dın beri cān içideki imānını neġük şeytān alur dip aydı (3) ol zemān ġazret-i muġammed muştafā *şallīallāhu ‘aleyhi ve sellem* bu sözni (4) işitip ġoş-ġāl-i ġazm boldılar (5) *āmīn rabbu’l-‘ālemin bi-fazlıke ve bir-raġme[ti]ke* (6) *yā er-raġm er-rāġimīn* (7) temmet temām

6b/12

üçünci bāb

ġikāyet-i kiyik

(1) andaġ rivāyet ġıurlar kim bir kün resül ‘*aleyhi’s-selām* (2) şikārġa ġıġıp idiler bir āvāz keldi ġazret-i resül ‘*aleyhi’s-selām* (3) körseler bir kiyikniġ putıġa tuzak–bend bolupdur tuzak– (4) nı südreġ keledur kelip resül ‘*aleyhi’s-selām*niġ ayaġlarıġa (5) yıġıldı ġāl tili birle aytı yā resülullāh bu kün şayyādniġ ġolıġa (6) tüştüm üç balam bar idi meni öltürgünġe ġolidım boşanıġ (7) ġaçtıġ dip ġālını aytı anaġaġa şayyādge fer keldi kim aydı ey (8) muġammed bu kiyik meniġ idi maġa beriġ didi resül ‘*aleyhi’s-selām* (9) aydılar kim obal bolur üç balası bar iken ġoyabergil (10) didiler şayyād aytı meniġ hem üç balam bar avġatım şayyādlıġ birle

7a/13

(1) kēġedur didi kiyik aytı yā resülullāh maġa mūġlet bersünler (2) barıp balalarımını emitip keley didi resülullāh aydılar (3) ey kāfir balasını emitip taġla tüş birle kelsün didiler (4) şayyād aytı yā muġammed taġla tüş birle kelmese kiyikniġ ornıġa (5) sizni öltürey mu didi resül ‘*aleyhi’s-selām* ġabül ġıldılar (6) andın kāfir kiyik[ni] ġoyaberdi kiyik balaları ġaşıġa keldi (7) aytı ey balalarım meni toġ ēmiġler meni bir kāfir öltüredur (8) ġazret-i muġammed resülullāh vekīl boldılar didi kiyikniġ

(9) balaları ayttı ey ana patrak barıñ biz emmeydur-mız (10) ol kâfir muḥammed resûlullâhğa elem kıılır didi kiyik yandı kâfir– (11) ler tört bendergâhğa kişi qoydı qurğan kıılıp turuñlar (12) kiyik yoluqsa atıp öltürünler muḥammed resûlullâhni (13) kiyikniñ ornığa öltürelı didi bu kiyik kële kële kâfirlerniñ

7b/14

(1) qurğanığa yoluqtı kâfirler tır-bārān kııldılar kiyikge hiç (2) oq tegmedi ikinci üçüncı qurğandıñ hem ötti törtüncı qurğanığa (3) keldi kâfirler kiyikni attılar kiyikniñ putığa oq tēgip (4) ve kiyik oqñı südrep tağka çıkıp bir qıucuranıñ⁴ túbide (5) yattı kün tüş vaqtıñıñ ötti kâfirler ḥazret-i resûl ‘*aleyhi’s-selām*– (6) niñ qaşığa kelip ayttı tañla tüş birle kelmese meni öltürün– (7) ler dip aydıñız tüş vaqtı boldı ėmdi kiyikniñ ornığa (8) sizni öltüremiz didiler şol zemān ḥazret-i resûl ‘*aleyhi’s-selām* çıkıp (9) küñge işāret kııldılar kün yandı ḥazret-i resûl ‘*aleyhi’s-selām* (10) ḥazret-i ‘alini buyurdılar barıp kiyikni izdeñ dip ḥazret-i (11) ‘alı izdep kelseler kiyik tağka çıkıpdur tağka çıktılar (12) kördiler kim kiyikniñ putığa oq tēgipdur ḥazret-i ‘alı (13) aydı ey teñrinin cānveri saña ne ḥāl tüşti dip

8a/15

(1) putıñıñ oqñı aldılar tüprüklerini saldılar kiyik sālīmü’l-a‘zā (2) boldı qoyaberdiler kiyik resûl ‘*aleyhi’s-selām*niñ qaşığa yetip (3) keldiler kâfirler körüp ḥacil boldı ayttılar yā resûlullāh (4) kiyikni öltürüp yiyeli andın yine kiyikni tırgüzün biz (5) müsülmān bolalı didiler kiyikni öltürüp puşurup yidi– (6) ler kiyin resûl ‘*aleyhi’s-selām* qol köterip du‘ā kıılıp aydı (7) kiyik yine tirildi kâfirler ayttı eger muḥammedniñ dīni bir ḥaqq (8) bolmasa kiyik tirilmesi idi dip kâfirler imān ėtip (9) müsülmān boldılar ḥazret-i resûl ‘*aleyhi’s-selām* aydılar (10) ey cānver sēn bu yaḥşılıqñı maña kııldıñ men saña bir (11) zışāne kılay kıyāmet küniğaça yetmesün dip mübārek qolları (12) kiyikniñ uçasını sılap qoydılar kiyikde ipar peydā boldı (13) *āmīn rabbu’l-‘ālemīn temmetü’l-kitāb ba‘ün–* (14) *u’l-mülkü’l-vehhāb bi-rahmetike yā er-rahm er-rāḥimīn*

8b/16

törtüncı bāb

ḥazret-i muḥammed muştafā şallıallāhu ‘aleyhi ve sellemniñ fażileti

(1) andağ rivāyet kıılurlar kim çün ḥazret-i vācibü’l-vucūd (2) ḥazret-i muḥammed muştafā şallıallāhu ‘aleyhi ve sellemni peygamberlik şerefiğa ma‘büş (3) kııldı ėrse dīn düşmenleri ġamnāk boldılar andın kıyin ḥazret-i (4) peygamber ‘*aleyhi’s-selām* ḥazret-i ebā bekr şiddikğa imān-ı ‘arz kııldı (5) aydılar ey ebā bekr ḥudā-yı ta‘ālā birdur ve bardur ėmdi bu dīn– (6) dīn başqa hemesi bātıldur dip aydılar ḥazret-i peygamber ‘*aleyhi’s-selām*– (7) niñ şerāfetleridin fi’l-ḥāl imān keltürdiler hiç mu‘cize (8) tilemediler tevḥid[ğa] kelmesini şıdık birle qabül kııldılar ėrse (9) küñdin küñge islām devleti ve ‘izzeti ziyāde boldı bir kün (10) ebü cehl ‘*aleyhi’l-la‘īne* ‘ömer ibnü’l-ḥaṭṭāb

⁴ “Mağara” anlamında kullanılan *ḥucra* sözcüğünün değışmiş biçimidir.

raẓīallāhu ‘anhıñ kılını tutup (11) aydı ey ‘ömer muhammed peygamberlik da‘vâsı kılıp atalarımıznıñ dınını

9a/17

(1) <harâb kılurğa> bel bağlapdur êmdi men saña yüz kızıl tive berey her ne kim tilese (2) berey muhammedniñ başını kesip alıp kelgil didi ‘ömer *raẓīallāhu ‘anh* (3) kabûl kıldı aydı ey ebū cehl bu sözni rāst aytur-sên (4) kelgil buthāneğa barıp ant içelik tā bizge tesellî hâtır bolğay (5) didi butlardın âvâz keldi kim *lā ilāhe illā’llāhu muhammedü’r-resûl-* (6) *ullāh* çün ‘ömer ibnü’l-ḥaṭṭāb butlardın mundağ ikrār kılur digen (7) birle ve ḥaṭṭābnı iştiken birle aydı kim ey ebū cehl muhammedniñ (8) peygamberliği üçün ikrār kılur digen birle ebū cehl butların (9) aldıda şermende ve rüsvâ bolup yandı yine bir neçe kündin kiyin (10) ebū cehl-i la‘în ‘ömer ibnü’l-ḥaṭṭābnı buthāneğa keltürüp aydı (11) ey ‘ömer seniñ-dék mübārız ‘ālemde yoğdur muhammedniñ başını (12) kesip alıp kelgil ve maña bergil dip bu sözni aytkan hemân heme (13) butlar aydılar kim ol kimerse ḥudā-yı ta‘ālānıñ emîni bolğay (14) ve sizlerni ḥudā-yı ta‘ālānıñ bendeliğiğa da‘vet kılğay sizler

9b/18

(1) mundağ kişiğe qaşd kılursızlar ‘ömer ibnü’l-ḥaṭṭāb bu sözlerni (2) işitti hayretğa qaldı ebū cehl aydı ey ‘ömer bu sözni [hiç] kişiğe (3) aytağıl muhammedge imān keltürürler mekeniñ pādışahlığı ilikimizdin (4) keter yine bir neçe maḥaldın kiyin ‘ömer *raẓīallāhu ‘anhı* öyige çarlap ayttı (5) ey ‘ömer seniñ-dék mübārız bu ‘ālemde yoğdur bizni muhammedniñ gamı ḥarâb (6) kıldı êmdi kerem kılıp öltürsen ḥālım ve cānım saña bolsun (7) digen birle ‘ömer mest boldı butlardın ant içti muhammedniñ başını (8) kesip alıp kele-men dip kılıçını alıp titredi ketip barur êrdi kim iki (9) kişi bir mozağunı çoğlaşp tutalmas ḥazret-i ‘ömer hem bir çend zor (10) kıldı çoğlaşp yétalmadı ‘āciz bî-çäre bolup turdı andın (11) mozağu aydı ey ‘ömer sên meni tutmağığa ‘āciz bolmağnıñ sebebi (12) oldur kim kimerse ḥudānıñ dostı bolğay sizlerni allāhu ta‘ālānıñ (13) bendeliğiğa da‘vet kılğay sên anıñ başını kesip kâfirğa ilter-sên (14) bu sözni işitip ‘ömerniñ ğazabı pest boldı toḥtap-turup

10a/19

(1) kördi kim iki kişi kelip muqābele bolup turdı ol kişiler aydı ey (2) ‘ömer kayan barur-sên ‘ömer aydı muhammedniñ başını kesip alıp kelgey barur-men (3) olar aydı ey ‘ömer sên bilmediñ mu anañ ve sıñlıñ muhammedniñ (4) dıniğa kiripdur ‘ömer aydı neçük biley olar aydı imtiḥān (5) üçün bir toḥanı⁵ öltürüp anañ birle sıñlığa bergil ve ‘ömer (6) bir toḥanı anası birle sıñlığa berdi anası aydı ey ‘ömer munı ḥudā-yı (7) ta‘ālā bizge ḥarām kılıpdur müsülmānlık işni yaşurup bolmas (8) digen birle ‘ömer bî-tākat bolup kılıçını alıp sıñlını öltürgeli (9) turdı sıñlı aydı ey ‘ömer bir zemān şabr kılığıl seni şeytān vesvese kılıp- (10) dur meni ḥaqq ta‘ālā ‘izzet kılıpdur ve ḥurmet bî-

⁵ *Tohal/tohu* sözcüğü Yeni uygur Türkçesinde “tavuk” anlamına gelmektedir. Metinde yenilmesi dince sakıncalı bir hayvan olarak geçmektedir. Bu durumda *toha* sözcüğü “domuz” anlamına gelebilir. Veya tavuğun helal olup olmamasını tartışan mezhep görüşlerinden birini yansıtmaktadır.

nihāyet ikrām kılıp– (11) dur ve imān naşīb kılıpdur ey ‘ömer sēn bir zemān tokk’an tevakkūf kııl meniñ (12) hūdāyım andağ kādirdur kim ne luţflar kılır hāzret-i ‘ömer bu sözni aňlap (13) sust boldı ve uğladı ērse sıñlisi qur’ān oqudı ‘ömer kelāmullāh– (14) niñ ünini işitip zevkı şevkı ziyāde boldı uyqudın

10b/20

(1) bīdār bolup qopup olturdı aydı ey sıñlim kelāmullāhniñ (2) üni köñlümge andağ celve beripdur köñlümniñ kuflını sındurup (3) küfr zalāletini köteripdur ol muştafāğa rāğbet ve māyil etipdur (4) ol hāzretğa meniñ boynumni bağlap hızzetige alıp barğıl (5) sıñlisi aydı ey ađam sēn ol hāzretniñ mübārek cemālını (6) körseñ bu kelāmullāh–ı rabbānī ve tenzīl–i āsmāniniñ lezzetini anda (7) bilgey–sēn ‘ömer aydı ey sıñlim ol server–i kā’ināt ve hulāşa–yı (8) mevcūdāt ya‘nī hāzret–i resūlullāhniñ mübārek cemālīga ārzūmend (9) boldum boynumdın bağlap hı‘ācesidin kaçkan kul–dēk sūdrep (10) anıñ dergāhığa iltgil didi sıñli aydı ey ađam mundağ (11) işler hācet imes ol hāzret be–ğāyet hālīm ve kerīm–turur dip (12) hāzret–i resūl ‘aleyhi’s–selāmniñ tarafıge tebredi uşbu hālda hāzret–i cebrā’il (13) ‘aleyhi’s–selām resūl ‘aleyhi’s–selāmniñ aldığa kelip ol vāhibü’l–‘aţāyāt– (14) dın andağ fermān boldı kim bir kün ‘ömer eliñdin ötüp

11a/21

(1) barur ērdi sēn du‘ā kıldıñ kim āl–i ‘ömerge islām–ı şerifni (2) naşīb kııl dip men seniñ du‘āyını müstecāb kıldım ēmdi ‘ömerniñ (3) aldığa ottur çıkķıl imān–ı islāmğa müşerref bolsun hāzret–i (4) resūl ‘aleyhi’s–selām öydin çıkķılar körerler kim ‘ömerniñ qolını sıñli (5) tutup alıp kelür çün emirü’l–mūminin ‘ömerniñ nazarları hāzret–i (6) resūl ‘aleyhi’s–selāmniñ cemālīga tüşti yüzini mübārek ayađlarığa (7) sürtüp aydı ey perverdīgār–ı ‘ālemniñ bir güzīdesi mundın (8) burun sendin yamanrak düşmenim yok ērdi ēmdi sendin bihrağ (9) dostum yokdur aydı yā resūlullāh maña ēmdi kelime–yi ‘arz (10) kılgıl imān–ı islāmğa müşerref bolayın hāzret–i peygamber ‘aleyhi’s–selām (11) aydılar kim *lā ilāhe illā’llāhu muhammedü’r–resūlullāh* didi (12) hāzret–i ‘ömer *rażīallāhu ‘anh* fi’l–hāl imān etip müsūlmān boldı (13) aydı yā resūl–i hūdā ebū cehl ve mekkeniñ uluđları aldıda men (14) seniñ başını kesip alıp kelmekte idim ēmdi sēn icāzet

11b/22

(1) bergil barıp olarnıñ başını kesip alıp keleyin dip (2) qolığa kılıcını alıp küffārga hāmlē kıldı neçe kāfirni öltürdiler (3) başını hāzretge alıp keldiler andın kiyin aydı yā resūlullāh (4) maña icāzet bergil ka‘beniñ içige kireyin resūl ‘aleyhi’s–selām (5) aydılar kirgil hāzret–i ‘ömer ka‘beniñ içige kirip butlarğa (6) aydılar ey butlar sizler ser–nigūn boluñlar kim islām (7) devleti gālib keldi digen birle barça butlar ser–nigūn boldı (8) ebū cehl–i la‘in kördi kim ‘ömer peygamberniñ dīniğa kiripdur (9) imān keltürgen birle küfr zalālet ol mel‘ūnga ziyāde boldı (10) ‘arab pādişāhı birle ‘arab uluğlarığa nāme iberip ‘arz (11) kıldılar kim muhammed peygamberlik da‘vāsı kılırlar atalarımızniñ (12) dīn [u] milletini meni‘ kılır ve tağı barçasını harāb kılgılıdır (13)

dididi bu sözni ‘arab pādīşāhi iſitip ħukm kıldı kim leſker (14) atıansun dip köp çirik birle mekkege keldi ebū cehl ‘arab

12a/23

(1) pādīşāhinıñ iſtikbālġa çıķıp ‘izzet ikrām billes mekkege alıp (2) kirdi bu vākī‘anı be-temām ſerġ-i beyān kıldılar bu ſehrlerde meſhūr (3) boldı kim āġıru’l-zemān zuhūr kılgan ermiſ ‘arab pādīşāhi (4) uluġları birle muġammedni öltürgey kiſi iberdi kim muġammedni alıp (5) keliñler dip ġazret-i peygamber *ſallīallāhu ‘aleyhi ve sellem* ġadıçe kübrā ve ebū bekr (6) ſıddīķ *raẓīallāhu ‘anh* oturup erdiler ġadıçe kübrā yıġlap (7) kirip aydı kim yā resūlullāh düşmen kaſd kılıpdur bizge hīç (8) ma‘lūm imes kim seniñ ġālıñ neçük bolġusıdır digen birle (9) ġazret-i peygamber *‘aleyhi’s-selām* aydılar kim ey ebā bekr ey ġadıçe sizler (10) ġamnāk bolmañlar muġammedniñ nigeġbāni ve peſt-penāhi ġazret-i (11) perverdigār-ı ‘ālemdur anıñ irādesi neçük bolsa andaġ bolġulı– (12) dur ſubu sözde erdi kim bir kāfir kelip sordı muġammed kimdur (13) ġazret-i risālet-penāh *ſallīallāhu ‘aleyhi ve sellem* aydılar āri mendur-men (14) didiler kāfir aydı seni ‘arab pādīşāhi çarlar ġazret-i peygamber

12b/24

(1) *ſallīallāhu ‘aleyhi ve sellem* ebā bekr ſıddīķ birle pādīşāhinıñ aldıġa bar– (2) dılar ġadıçe *raẓīallāhu ‘anh* yüzini āsmānġa kılıp yıġlap teẓarru‘ (3) birle aydı kim ey bār-ā ġudā-yā peygamberni saña tapſurdum didiler (4) el-kıſſa ebū cehl *‘aleyhi’l-la‘ne* ‘arab pādīşāhi birle uluġlarıġa aydı (5) muġammed kelse öltürünler tirik qoymañlar her ne söz sorsa ġaķāret (6) birle cevāb beriñler didi uſbu ġālda ġazret-i peygamber *ſallīallāhu ‘aleyhi ve sellem*– (7) niñ yüzleri on tört künlük tolun ay-dék talva‘ kılıp ‘ālemini (8) mūnevver kılıp yetip keldiler birbirige aydılar muġammed keledur dip (9) ‘arab pādīşāhi körgeç barçaları öre qopup turdılar (10) ve ġazret-i muġammed muſtafa *ſallīallāhu ‘aleyhi ve sellem*ġa ikrāmı birle ta‘zımler (11) kılıp buyurdılar kürsi alıp keldiler ġazret-i peygamber *‘aleyhi’s-selām* (12) kürside oturdılar bir kürside pādīşāh olturdı ebū cehl (13) mundaġ iltifātlarını körüp be-ġāyet ġamnāk boldı kim aydı (14) meniñ maķſūdum bolmadı didi andın kiyin ‘arab pādīşāhi

13a/25

(1) ġazret-i resūlullāhġa aydılar yā muġammed sēn aytur-sēn (2) men peygamber-i āġıru’l-zemāndur-men dip resūl *‘aleyhi’s-selām* aydı āri (3) ġaķķ sübhāne ve ta‘ālā meni peygamberlikġa ma‘būs kıldı pādīşāh aydı (4) sendin burun ibrahīm *‘aleyhi’s-selām* peygamberlik da‘vāsı kıldı (5) anıñ mu‘cizesi ol erdi kim nemrūd *‘aleyhi’l-la‘ne* seksen yıġaçlık yēni (6) ot birle toldurup boyun ayaġlarıġa zencir salıp berkitip (7) ol otķa taſladı ol ot aña ġülistān boldı zencirler (8) köyüp gül boldı aña hīç zarar tegmedi andın mūsā *‘aleyhi’s-selām*– (9) niñ mu‘cizesi ol erdi kim her ne kim ‘aſāsıġa ġukm kılsa andaġ (10) bolur erdi eger suġa muġtaç bolsa ‘aſāni yerge sancıp su bulak (11) peydā bolup aķar erdi eger düşmenge qahr kılsa ol ‘aſā (12) yılan bolup kāfirlerini helāk kılar erdi eger sāyege muġtaç (13) bolsa ol ‘aſā uluġ daraġt bolur erdi ve taġı mūsā *‘aleyhi’s-selām*– (14) niñ du‘āsı birle fira‘vn *‘aleyhi’l-la‘ne* ġarķ-ı tiñiz boldı andın

13b/26

(1) kiyin hâzret-i ‘isâ ‘aleyhi’s-selâmın mu‘cizesi bu êrdi kim tört (2) yüz yılkı ölgen ölüğe du‘â kılsalar olarnın du‘ası (3) birle tirilür êrdi ve yine her kıysı peygamber öz ümmetiğa mu‘cize (4) körsetip peygamberlikni zâhir kıldı ey muhammed sen bu da‘ vâni (5) kıılır bolsañ bizge mu‘cize körsetgil hâzret-i peygamber şallıallâhu (6) ‘aleyhi ve sellem aydı ne mu‘cize tilersin ‘arab pâdişâhı aydı eger sên (7) peygamber bolsañ bu keçe andağ qarañgu bolsun kim dünyâ âferide (8) bolğannın bu yanında andağ qarañguluğ bolmağan bolğay (9) ve yine du‘â kılğıl yaruğluğ bolsun kim hiç vaqtda andağ (10) yaruğluğ bolmağan bolğay ve yine ay tolun bolup ka‘beniñ (11) üstünide turup ka‘beni yite qatâr örülüp ve tañı andın (12) kiyin işâret kılğıl ay iki pâre bolup bir pâresi (13) yaqandın kirip itekiñdin çıksun ve yine bir pâresi (14) öñ yëñiñdin kirip sol yëñiñdin çıksun ve yine

14a/27

(1) andın kiyin birbirige koşulup andın yanıp âsmânın otrasığa (2) yêtkende yine iki pâre bolup bir pâresi cenüb tarafige barıp (3) andın kiyin temâm âsmânın yüzige yayılıp ve âsmânın (4) temâm yüzini tutup yine burnağı-dék tolun ay bolsun (5) ebū cehl ‘aleyhi’l-la‘ne bisyâr şadmân boldı taşsin ve âferin (6) kıılıp aydı kim ey pâdişâh mundağ mu‘cizeni heç kim tilegeni (7) yok meger sendin özge emmâ yerdeki mu‘cizege muhammed cevâb (8) berür mundağ mu‘cize kim kökde bolğay aña ‘âciz bolğay (9) andın kiyin ‘arab pâdişâhı aydı kim ey muhammed mundağ mu‘cize– (10) lerni körsetseñ hûb eger cevâb bermeseñ helâk (11) kıılır–men ey muhammed ayğıl kim meniñ köñlümdede nedir fi’ (12) l-hâl maña cevâb bermeseñ hem helâk kıılır–men hâzret-i (13) peygamber ‘aleyhi’s-selâm mübârek başlarını töben salıp hâzret-i (14) zû’l-celâl ve’l-ikrâmğa münâcât kıldılar êrse vahy keldi ki

14b/28

(1) ey muhammed bilür mu-sên ‘arab pâdişâhının köñlide nedir hâzret-i (2) resül ‘aleyhi’s-selâm aydılar ilahî dâna-sên ve binâ-sên cebrâ’il (3) ‘aleyhi’s-selâm hâzır bolup aydı yâ muhammed fermân andağ boldı kim (4) ‘arab pâdişâhının köñlide endişesi budur kim anıñ (5) bir kıızı bar közi körmes ve kulağı işitmes ayağı yürmes (6) anı yüklep keltürdiler anıñ köñlide budur kim eger muhammed bir hâkq (7) peygamber bolsa meniñ bu kıızımın barça a‘zâları tegüz bolup (8) kulağ köz ayağ peydâ bolup sâlimü’l-a‘zâ ve şıhhatu’l-beden (9) bolsa dip êmdi sên du‘â kılğıl men anıñ barça a‘zâ– (10) larını tegüz kılğay–men andın kiyin risâlet–penâh aydılar kim (11) seniñ bir kıızın bar imiş közi körmes kulağı (12) işitmes ayağı yürmes ‘arab pâdişâhı aydı âri (13) andağdur didi hâzret-i peygamber şallıallâhu ‘aleyhi ve sellem du‘â (14) kıldılar kim bu pâdişâhın kıızığa her ‘uzvığa nuşşân

15a/29

(1) berip-sên êmdi öz kemâl keremiñ bille ten-dürüst kılğıl dip (2) münâcât kıldılar êrse fermân-ı vâhibü’l-‘aţâyâtın andağ (3) boldı kim ‘arab pâdişâhğa aytkıl kim öyge kirsün ve meniñ (4) kudretimni mu‘âyene körsün didi êrse ‘arab pâdişâhı muqarreb– (5) leri birle öyge kirdiler kördi kim kıızımın barçı a‘zâları (6) dürüst

bolupdur kıızı şükrler kılıp aydı kim ey ata men (7) haqq sübhâne ve ta'älânîñ luft 'inâyeti birle taze boldum çün (8) 'arab pâdişâhı andağ körmeklik birle fi'l-hâl hazret-i seyyidü'l-mürselin- (9) niñ eliğa barıp aydı kim yâ muhammed kızım yaşı bolupdur (10) digen birle ebü cehl 'aleyhi'l-la'ne ğamgîn boldı andın kiyin ebâ bekr (11) şiddik *razi'allâhu* 'anh hazret-i peygamber 'aleyhi's-selâmniñ qollarını (12) tutup öyge keldiler ebü cehl aydı kim ey muhammed seniñ her sözüñ (13) yer yüzide cārîdur emmâ aynıñ mu'cizesidin mu'tal⁶-sên (14) hazret-i resül 'aleyhi's-selâm ol mel'ünğa cevâb bermediler

15b/30

(1) el-kışsa seyyidü'l-şakaleyn ve h^vâce-yi hâkîn öylerige bargandın kiyin (2) keçe boldı hazret-i ebâ bekr şiddik aydılar barça düşmen bir yerge yığılıp- (3) durlar bu keçe sizdin mu'cize tileydurlar ve eger mu'cize körsetme- (4) señiz helâk kılurlar didiler erse hadiçe *razi'allâh-ı* 'anh yığılay (5) başladılar hazret-i peygamber *şalliallâhu* 'aleyhi ve sellem aydılar ey ebâ şiddik (6) ve ey hadiçe ğamnâk bolmañlar hadiçe kibriyâ aydı ey peygamber-i hudâ sizğa (7) bu kâfirler zarar yêtgürgey ol sebebdin ğamnâk bolur-mız didi (8) hazret-i peygamber *şalliallâhu* 'aleyhi ve sellem aydı ey hadiçe perişân bolmañ (9) haqq sübhâne ve ta'älâ hâzır nâzırdur mu'ayyendur meni bu kâfirler- (10) din penâh berürler dip tağâret kıldılar iki rek'at nemâz ötep (11) başlarını secdeğa koydılar münâcât kılıp aydı ey kâdir-i (12) ber-kemâl-i perverdigâr bu düşmenler mendin bu kiçe mu'cize tileydur (13) emdi sên bu kuluñğa kerem luft kılıp ser-efrâz kılığıl dip münâcât-ı (14) be-dergâh kâziu'l-hâcât kıldılar henüz secdedin baş kötermep

16a/31

(1) aydılar kim cebrâ'il 'aleyhi's-selâm kelip aydılar kim yâ muhammed (2) başındı secdedin kötergil maşşüdîñ hâsıl boldı hazret-i (3) muhammed 'aleyhi's-selâm başlarını köterip baqtılar cebrâ'il 'aleyhi's-selâm- (4) niñ qolıda bir neyze kördiler kim bir şâfi mağrıbdı bir şâfi maşrıq- (5) da arkasında yêtmîş miñ firişte kelip turdılar cebrâ'il (6) 'aleyhi's-selâm aydı kim maña andağ fermân boldı kim meniñ hab[î]bim buyursa (7) düşmenlerniñ yarımını bir şâhğa sancıp maşrıq tarafıge taş- (8) lağıl ve yine yarımını bir şâhğa sancıp mağrıb tarafıge taşlağıl (9) ve tağı yêtmîş miñ firişteğa fermân oldur kim eger 'arab pâdişâhı (10) leşker tartıp kelgen bolsa hab[î]bimğa aytkıl kim âsmândın çirik (11) iberdim tâ kî kâfirlerniñ cânını çıkarğaylar yâ muhammed seni yaratmas- (12) dın burun 'ilm-i qadîmim birle bilip êrdim sendin kâfirler mundağ (13) mu'cize tilerini yâ muhammed meniñ dergâhımda her ne tilesen icâbet (14) kılur-men çün hazret-i resül 'aleyhi's-selâm hudâ-yı ta'älâdın mundağ

16b/32

(1) luft 'inâyetni işitken birle ol hazret-i hâlkü'l-âfâk- (2) ğa şükrler aytp düşmenler ma'rekesiğa yüzlendiler erse (3) hadiçe kübrâ *razi'allâhu* 'anh zâr zâr yığılap münâcât kılıp aytur êrdi- (4) ler kim ilahî habîbiñniñ sendin özge peşt-penâhı yoqdur

⁶ Metinde *mÖtl* biçiminde yazılmıştır. Özgün yazımı *mÖtl* biçimindedir.

(5) sèn düşmenleridin öz haftı himāyetinde saklağay-sèn (6) emdi sèn öz keremiñ birle bu düşmenlerniñ şerridin (7) penāh bergey-sèn dip münācāt kıldılar erte hadiçe kübrāniñ qarın- (8) larıdın āvāz keldi kim ey muḥammedniñ maḥremi hadiçe seniñ ḥātrıñ (9) meniñ ḥabībim üçün nigerān bolmasun egerçe ḥabībim yalğuzdur (10) anıñ ḥāfza ve çāresi mendur-men hadiçe kübrā bu sözni işitken (11) birle be-gāyet hoş-ḥāl boldı çün peygamber ‘*aleyhi’s-selām*’ olarnıñ (12) aldığa barıp aydılar kim tilegeniñiz ne mu‘cize tileñler (13) kāfirler aydı yā muḥammed du‘ā kılgıl cihān qarāñguluğ bolsun mālik-i (14) dūzahka fermān boldı kim yiñneniñ teşükiçe yerdin bu dünyāğa

17a/33

(1) dūzahniñ qarāñguluğıdın ibergil dip hemīn sā‘ at cihān (2) andağ qarāñgu boldı kim birbiriniñ qolını tutup bī-tāqat bolup (3) feryād kıldılar yā muḥammed du‘ā kılgıl cihān yaruğluğ bolsun ḥazret-i (4) peygamber ‘*aleyhi’s-selām*’ aydılar ilahī bu cihānnı yarutkıl dip (5) hemīn sā‘ atda cihān münevver bolup ay peydā boldı yine ey aytkıl (6) ay ka‘beniñ üstünide turup ka‘beni yite qatār örülsün (7) dip ḥazret-i resül ‘*aleyhi’s-selām*’ ayğa işāret kıldılar ay ka‘beni (8) yite qatār örüldi andın aydılar kim yā muḥammed ay saña ṣenā’ ayt- (9) sun dip ay hem fi‘l-ḥāl ṣenā’ ayttı *es-selām* ‘*aleyküm emīnullāh men-* (10) dur-men seniñ zāt-ı pākıñğa ṣenā aytqay-men egerçe yite qat āsmān (11) barçaları ṣenā’ aytsalar ḥaqq sübhāne ve ta‘ālā andağ büzruk seniñ (12) zātıñğa beripdur miñniñ birini hem aytalmaslar andın kiyin (13) kāfirler aydı yā muḥammed ay iki pāre bolup ol yeñiñdin kirip (14) sol yeñiñdin çıksun ḥazret-i resül ‘*aleyhi’s-selām*’ mübārek

17b/34

(1) ilikleri birle ayğa işāret kıldılar ay pāre bolup bir (2) pāresi yaqalarından kirip itekleridin çıktı ve yine bir pāresi (3) öñ yeñleridin kirip sol yeñleridin çıktı her iki (4) pāresi āsmānda turdı andın kiyin aydılar yā muḥammed қоşulup (5) mağribğa barsun ḥazret-i peygamber ‘*aleyhi’s-selām*’ aydılar ey pāk-ı (6) perverdigār-ā fermān kılgıl ay қоşulup mağribğa barsun (7) andın maşrıqğa barsun andın kiyin āsmānnıñ otrasıda turup (8) kāfirler ayttı yine bir pāresi şemāl tarafige ve yine biri cenüb tarafige barsun ey (9) ilahī melik-ā perverdigār-ā her nege bular aytur aña sèn dānā-sèn (10) ve bīnā-sèn saña ma‘lumdur emdi kudretiñni āşikārā kılgıl (11) didiler erte fi‘l-ḥāl ay iki pāre bolup bir pāresi āsmān- (12) nı temām tutup gerdişğa keltürdi yine bir pāresi hem cenüb tarafige- (13) ge bardı andın kiyin aydı birbirige қоşulup yığılsun ḥazret-i (14) resül ‘*aleyhi’s-selām*’ du‘ā kıldılar erte burunqı-dék boldı

18a/35

(1) ‘arab pādişāhınıñ tāqatı kalmadı aydı kim ey ḥalāyıklar meniñ köñlüm (2) taş temürdin katığraq erti emmā imān-ı islām devletidin (3) maḥrüm bolmağay-men dip barçaları yığılıp ḥazret-i peygamber ‘*aleyhi’s-selām*’- (4) niñ ayağlarığa yığılıp alte miñ kişi bir yolu müsülmān boldılar (5) erte ebū cehlñiñ yüzi qararıp ağırık tutup şermende (6) ve rüsvā boldılar andın kiyin āh feryād kılıp ayttı kim ey muḥammed ne ‘aceb (7) üstād cādū-ger iken-sèn ve seniñ-dék sāhir bu ‘ālemde yoğdur (8) didi ağızıñğa seng-i sıfāl *sübhānallāh* bir kimge ḥudā-yı ta‘ālā (9) öz luft keremi birle imān

‘atā kıılır bolsa iklimlerdin keltürüp (10) aña imān naşīb kıılır ve her keçeni şeķāvetğa giriftār kıılğan (11) vucūdı kim keçe ve kündüz imān-ı islāmğa da‘ vet kıılsa hiç fā‘ide (12) kıılmas nazm /hudāvend tilekim sendin oldur (13) /hemīşe yolığa bendeñni köndür /halālet yolıdın hem (14) saķla ey haķķ /budur sendin ümīdi hayy-ı muṭlaķ

18b/36

(1) *ķavla ta‘ālā men yehdillāhu felā muṭillehu ve men yuzille lehu felā* (2) *hādiye lehu* andın kıyın hażret-i peygāber ‘*aleyhi’s-selām* hażret-i ilahī (3) tapıp hücreleriğa keldiler erşe körerler kim hađiçe kübrā (4) hücreniñ işikide olturadur hażret-i resül ‘*aleyhi’s-selām* (5) ey hađiçe ne üçün turar-siz hađiçe *rażīallāhu ‘anh* aydı (6) yā resülullāh seniñ üçün ğamġin erdim yek-bāre ķarımdın (7) bir āvāz keldi kim ey hađiçe sēn maḥzūn bolmaġıl muḥammedni öz (8) penāhımda saķlar-men dip yā ḥabībullāh maña hiç ma‘lūm bolmadı (9) ol ne üçün-turur hażret-i peygāber *şallīallāhu ‘aleyhi ve sellem* aydılar kim (10) bu ne sözdur hemün⁷ sā‘at andaġ vaḥy fermān boldı kim (11) yā muḥammed saña men hađiçedin bir kıız bergey-men kim kıyāmet küni barça (12) ‘āşī cāfi ḥatunlarğa şefā‘at kıılır çün hażret-i peygāber *şallīallāhu* (13) ‘*aleyhi ve sellem* ol hażret-i bī-niyāzdın bu sözni işitti erşe (14) beġāyet şādmān boldılar aydılar kim ey hađiçe allāhu ta‘ālā maña

19a/37

(1) ve saña bir kıız berdi kim kıyāmet küni barça ‘āşī cāfi ḥatun- (2) larğa şefā‘at kıılġusıdur ilahī ol bendelerniñ haķķı (3) ḥurmeti üçün ol şehriyar-ı kāmġā- /nı ve faķir-i ḥāksā- /nı (4) barça müminlerni ‘aziz kıılıp imān-ı islām-ı (5) şerifni ruzi kıılġıl *yā ilahu’l-‘alemīn* (6) *ve yā ḥayru’l-nāşirīn bi-fāzlike* (7) *ve keremike yā er-raḥmu’r-raḥimīn* (8) temmetü’l-kitāb (9) *ba‘ūnu’l-mülk-* (10) *ü’l-vehhāb* (11) sene 1347 māh ‘ıyd-i ķurbān

İnceleme

A. Yazım Özellikleri

1. /è/ ünlüsü sözcük içinde *ye* ile gösterilmiştir. Dikkatten kaçmayan bir yazım, bu ünlünün kendinden sonraki hecede yer alan *ye* ile de gösteriliyor olmasıdır. *Sēn* sözcüğü metnimizde elli yedi kez geçmektedir. Bunlardan otuz dördü *syn* (sēn) biçiminde, yirmi üçü *sn* (sen) biçiminde yazılmıştır. Ancak *sn* (sen) biçiminde yazılan sözcüklerin kendinden sonraki hecelerinde *ye* bulunuyor olması bunların da /è/li okunduġuna/söylendiġine dair önemli bir ipucudur. Ör.: seniñ-dēk (9a/11), seni (10a/9), sendin (11a/8)... Bu türdeki yazım başka sözcüklerde saptanamamıştır. Kimi sözcüklerde varsa da düzenli olmayışından sēn/sen örneġiyle yetinilmiştir.

2. /è/ ünlüsüyle ilgili saptanan başka bir yazım özelliġi ise *tēg-/teg-* fiilinin yazımıdır. Bu sözcük metnimizde iki yerde *tēg-* (tyk) biçiminde, iki yerde *teg-* (tk)

⁷ Metinde *hmwn* biçiminde geçmektedir. Muhtemelen bir yazım yanlışdır. *Hemān* veya *hemīn* biçiminde olması gerekir.

biçiminde yazılmıştır. *Tég-* biçiminde yazılan örneklerde fiilin ilk hecesi açıktır. *Teg-* biçiminde yazılanlarda ise fiilin ilk hecesi kapalıdır. Ör.: *tégip* (7b/3), *tégipdur* (7b/12); *tegmedi* (7b/14), *tegmedi* (13a/8). Bu yazım Yeni Uygur Türkçesinde görülen e > é değişimini düşündürmektedir (Öztürk, 2015, s. 11-12).

3. *Atlansun* (11b/14) sözcüğünde /t/ ünsüzü *tı* harfiyle gösterilmiştir. Orta Dönem Çağatay metinlerinde *at* ve *atlan-* sözcükleri *te* harfiyle gösterilmektedir. Ör.: *at* (‘t) (ŞHD: 143a/8), *atlan-* (‘tl’n-) (ŞHD: 156a/1).

4. *Ne* sözcüğü Orta Dönem Çağatay Türkçesinde *né’ni*, *ne* biçimlerinde gösterilmesine karşın (MDF: 327, ŞHD: 6a/1; MDF: 1822, ŞHD: 23a/8), metnimizde yalnızca *nh* (*ne*) biçiminde gösterilmiştir.

5. Metinde Arapça ayetler dışında çok sık hareke kullanılmamıştır. Türkçe sözcüklerde ise *kul* (10b/9) sözcüğünü, *kol* sözcüğünden ayırmak için bir kez ötre kullanılmıştır. Bunun dışında *bille* (12a/1, 15a/1) sözcüğünde iki kez; *ayttı* (4a/2, 6b/5, 6b/10, 8a/7, 9b/4) sözcüğünde beş kez; *ötti* (7b/2, 7b/5) sözcüğünde iki kez; *yattı* (7b/5) sözcüğünde bir kez; *ottur-* (11a/3) sözcüğünde bir kez şedde kullanılmıştır.

6. Muhtemelen söyleyişi yazıma yansıtılmak ve yanlış okumaların önüne geçmek için kimi yabancı sözcüklerde özgün yazımın dışına çıkıldığına tanık olmaktadır. Yabancı kökenli sözcüklerde ünlülerin gösterilmesiyle ortaya çıkan bu yazıma birkaç örnek yerinde olur. Arapça 19a/4’te *mūmin* sözcüğünde /i/ ünlüsü *ye* harfiyle (mwWmyn) işaretlenmiştir. Farsça *gül* sözcüğü 13a/8’de *vāv* ve *ötre* ile (kwWl), *düşmen* sözcüğü üç yerde özgün yazımıyla (dšmn), yedi yerde *vāv* harfiyle (dwšmn); *büzzük* sözcüğü de *vāv* harfiyle (bzrwk) yazılmıştır.

7. Arapça *razi‘allāhu* ‘*anh* duası erillerde ve dişillerde aynı biçimde kullanılmıştır.

8. *Hemze*, Çağatay Türkçesinde yerini *ye* harfine bırakmıştır (Bodrogligeti, 2001, s. 14). *Fāyde* sözcüğü Çağatay Türkçesinde çoğunlukla *f’ydh* biçiminde yazılmasına karşın (FK: 524/2), metnimizde Arapça özgün yazımıyla, *f’dh* (fā’ide) biçiminde geçmektedir.

9. 18b/10’da Farsça *hemān/hemīn* sözcüğü *hemūn* biçiminde yazılmıştır. Bu yazım muhtemelen bir istinsah hatasıdır.

10. Kimi Arapça sözcüklerdeki yazımlar muhtemelen söyleyişi yansıtmaktadır. *zişān* sözcüğü *zişāne* (zyš’nh) biçiminde, *la‘in* sözcüğü (baş) *lagīn* (lğyn) biçiminde, *emānet* sözcüğü *amānet* (‘m’nt) biçiminde yazılmıştır.

11. Farsça ad tamlamalarına gelen terkip eki özgün yazımda gösterilmemektedir. Ancak metnimizde kısa ünlüyle biten tabanlarda ya gösterilmemiştir ya da *hemze* ile gösterilmiştir. Ör.: *hulāša-yı mevcūdāt*, kelime-yi ‘arż; vefāt-nāme’-yi hāzret-i fā‘īma’-yı rāzi‘allāh. Uzun ünlüyle biten tabanlarda ise *ye* harfiyle gösterilmiştir. Ör.: *hūdā-yı ta‘ālā*.

12. *He* harfiyle biten kimi sözcüklere *nûn* harfi eklendiğinde *he* harfinin atıldığı, ekin bitişik yazıldığı gözlenmiştir. Ör.: *bendeḡni* (bndnkny) (18a/13), *keçeni* (kčny) (18a/10).

B. Ses Özellikleri

13. Çağatay Türkçesinde ünlü uyumları görülmektedir (Eckmann, 1988, s. 11-17; Bodrogligeti, 2001, s. 14-15; Argunşah, 2018, s. 98-103). Metnimiz önlük-artlık ve düzlük-yuvarlaklık uyumlarına uygundur. Ancak bu uyumların kimi yerlerde bozulduğuna tanık olmaktadır. Çağatay Türkçesinde sıkça görülen ek uyumsuzluğunun (Eraslan, 1970, s. 113-124) dışında önlük-artlık uyumunun bozulduğunu şu örneklerde görebilmekteyiz: *alte* (2a/10), *ipar* (8a/12), *bihraḡ* (11a/8). Düzlük-yuvarlaklık uyumunun bozulduğu örnekler de bulunmaktadır: *kiysü* (2a/4), *temür* (18a/2), *teşük* (16b/14), *koşni* (3b/6).

14. Metnimizde yuvarlak-geniş + düz-geniş ünlü sırasının korunduğunu görmekteyiz. Ör.: *bölük* (ŞHD: 36a/8) > *bölek* (2a/7), *buzaḡu* (GT: 75/7) >> *mozaḡu* (9b/9).

15. Metnimizde ünsüz benzeşmesine uyan sözcükler bulunduğu gibi uymayan sözcükler de bulunmaktadır. Kimi ekler tek biçimli olduğundan (Eckmann, 1988, s. 16) bu eklerin geldiği sözcükler ünsüz benzeşmesine girmemektedir. Ünsüz benzeşmesiyle ilgili metindeki en dikkat çekici örnekler ötümlü ve ötümsüz ünsüzle biten tabanlara /ḡ/ ünsüzüyle başlayan eklerin geldiği sözcüklerdir. Bu sözcüklerde aşağıdaki değişimler gözlenmiştir.

Ötümlü Tabanlarda

-ḡ+ḡ- > -kḡ-

toḡ+ḡan > *toḡkan* (10a/11)

-ḡ+ḡ- > -ḡḡ-

taḡ+ḡa > *taḡḡa* (7b/4)

-z+ḡ- > -zḡ-

nemāz+ḡa > *nemāzḡa* (3a/11), *siz+ḡa* > *sizḡa* (15b/6)

Ötümsüz Tabanlarda

-ç+ḡ- > -çḡ-

kaç+ḡan > *kaçḡan* (10b/9)

-ḡ+ḡ- > -ḡḡ-

dūzaḡ+ḡa > *dūzaḡḡa* (16b/14)

-k+ḡ- > -kḡ-

çık+ğıl > çıkķıl (11a/3)

-ķ+ğ- > -ķğ-

uçmaķ+ğa > uçmaķğa (3a/8), şiddīķ+ğa > şiddīķğa (8b/4), tutmaķ+ğa > tutmaķğa (9b/11), peyğamberlık+ğa > peyğamberlıkğa (13a/3), maşrıķ+ğa > maşrıķğa (17b/7)

-t+ğ- > -tğ-

mevt+ğa > ...mevtğa (4b/10), ayt+ğıl > aytğıl (5b/2), hayret+ğa > hayretğa (9b/2), hazret+ğa > hazretğa (10b/4), şekāvet+ğa > şekāvetğa (18a/10)

-t+ğ- > -tķ-

ayt+ğan > aytķan (9a/12), ot+ğa > otķa (13a/7), ayt+ğıl > aytķıl (15a/3), yarut+ğıl > yarutķıl (17a/4), ayt+ğay > aytķay (17a/10)

16. Metnimizdeki önemli ünsüz değişmeleri aşığıda yer almaktadır.

b- > p-

bışur-/bişür- (ŞHD: 8a/7) > puşur- (8a/5), but (MDF: 866) > put (6b/3)

t- > d-

turur (LM: 325) > durur (3a/4)

-f- > -p-

tüfrük (?) > tüprük (8a/1)

-ķ- > -ķ-

taķı (ŞHD: 15b/8) > taķı (11b/12)

-p- > -b-

tēpre-/tipre- (ŞHD: 43a/9) > tebre- (10b/12)

-rl- > -ll-

birle (ŞHD: 13a/13) > bille (12a/1)

-gn- > -ηn-

igne (ŞHD: 41a/1) > iηne (3b/10)/yiηne (3b/6)

-lt- > -tt-

oltur- (LM: 483) > ottur- (11a/3)

-nç > -ncl

birinç (?) > birinci (1a/2), ēkinç/ikinç (GT: 126/1) > ikinci (1a/3), üçinç/üçünç (GT: 49/2) > üçüncü (1a/4), törtinç/törtünç (GT: 126/12) > törtüncü (1a/5), sanç- (ŞHD: 150a/10) > sancı- (3b/7)

17. Metnimizdeki önemli ünsüz düşmeleri aşağıda yer almaktadır.

v- > Ø

vebāl >> obal (6b/9)

y- > Ø

yıpar (ŞHD: 2a/3) > ipar (8a/12)

18. Metnimizdeki önemli ünsüz türemeleri aşağıda yer almaktadır.

y- Türemesi

igne (ŞHD: 41a/1) > yiğne (3b/9)

-y- Türemesi

Orta seste -y- türemesi yalnızca uzun ünlüyle biten yabancı sözcüklerde tanıklanmıştır.

du' ā+iğni > du' āyiğni (11a/2), ĥudā+ım > ĥudāyım (10a/2)

19. Metnimizdeki önemli ünlü değişimleri aşağıda yer almaktadır.

Ön Damaksıllaşma

yana (ŞHD: 6a/13) >> yine (3a/9)

Darlaşma

barça (ŞHD: 3b/4) > barçı (15a/5)

Genişleme

buzāgu (GT: 75/7) >> mozağu (9b/9)

Yuvarlaklaşma

kiysi (?) > kiysü (2a/4), bışur- (ŞHD: 8a/7) > puşur- (8a/5), evrül-/ëvrül- (LM: 2947) > örül- (13b/11)

20. Metnimizdeki önemli ünlü düşmeleri iki öbekte toplanmıştır. Birinci öbekte biçimlik ünlü düşmeleri, ikinci öbekte çekimlik ünlü düşmeleri yer almaktadır.

Ünlü Düşmeleri

orun+i+ğa > ornığa (7a/4), giv-oğul+i+ğa > giv-oğlığa (4a/4), köñül+üm+ge > köñlümge (10b/2), siñil+i+ğa > siñliğa (10a/6), köküs+üm+de > köksümde (2b/12).

21. Metnimizdeki önemli ünlü türemelerinden biri ünsüz değişmesiyle ortaya çıkan -nç > -ncl değişimidir. Ör.: birinç (?) > birinci (1a/2), êkinç/ikinç (GT: 126/1) > ikinci (1a/3), üçinç/üçünç (GT: 49/2) > üçüncü (1a/4), törtinç/törtünç (GT: 126/12) > törtüncü (1a/5), sanç- (ŞHD: 150a/10) > sancı- (3b/7).

22. Başka bir ünlü türemesi örneği ise *siñil* sözcüğünde görülmektedir. Siñil (LM: 2721) > siñli (10a/13).

23. Metnimizde büzülme olayıyla sıkça karşılaşmaktayız. Ör.: tuta+almas > tutalmas (9b/9), yête+almadı > yêtalmadı (9b/10), ala+almadılar > alalmadılar (5b/6)...

24. Metnimizdeki tek aykırılışma olayı *aldı* sözcüğünde belirlenmiştir. All(ı) (ŞHD: 49b/4) > aldı (3a/10).

C. Yapı Özellikleri

25. Metnimizde bulunma durum eki +dA biçiminde, ayrılma durum eki +dIn biçimindedir. Bu eklerde yalnızca ünlü değişimi gözlenmiştir. Kalın tabanlara /a/, /ı/ ünlüleriyle, ince tabanlara /e/, i/ ünlüleriyle bitişmişlerdir.

26. Enklitik durumundaki bildirme eki +dur, +durur ve +turur ile çekim edati +dék, metnimizde sürekli tek biçimli olarak yazılmıştır. Kalın tabanlarda da ince tabanlarda da bu ekler +dur, +durur, +turur ve +dék biçiminde işaretlenmiştir. *Andağ, kaydağ, şundağ, mundağ* gibi edatlardaki *dék*, zaman içinde kalıplaşmış ve ayrı bir edat öbeği (bağlama edati) ortaya çıkarmıştır.

27. Metnimizde karşılaştığımız önemli biçim özelliklerinden biri iyelik ekleriyle ilgilidir. Uzun ünlüyle biten tabanlarda (metnimizde yalnızca /ā/ ünlüsüyle biten tabanlar için örnek vardır) iyelik eki -y- ara ünsüzünü almaktadır. Ör.: du‘ā+y+ıñ+nı, ħudā+y+ım.

28. İyelik ekleriyle ilgili başka bir özellik yuvarlak ünlülü ad tabanlarında ikinci çokluk iyelik eki +UñIz biçimindedir (Eckmann, 1988, s. 17). Ör.: ħol+uñız.

29. Görülen geçmiş zaman eki yuvarlak ünlülü fiil tabanlarında birinci teklik kişiler için -DU biçiminde, üçüncü teklik kişiler için -DI biçiminde, saygı bildiren ikinci çokluk kişiler için -DI biçiminde yazılmıştır. Ör.: bol-du-m, tüş-tü-m, bol-dı, ün-di, kör-di-ñiz... Diğer teklik ve çokluk kişiler için örnek bulunmamaktadır.

Sonuç

Metnimizin yazım, ses ve yapı özelliklerine ait bulgular dil incelemesiyle ortaya konulmuştur. Bu bulgulara dayanarak çıkardığımız sonuçları ve önerilerimizi madde madde sıralayacağız.

1. Çağatay Türkçesinin yazım kuralları muhafazakâr kabul edilmekle birlikte, Geç Dönem Çağatay Türkçesinde değişken bir yazımın olduğunu söylemek gerekir. İncelenen metinde bu iki özelliği fark etmek mümkün. Hermansson’un el yazmasını çoğaltırken özgün metnin yazımına sadık kaldığımız ya da yaşadığı dönemin yazım kurallarını çok iyi bildiğini söyleyebiliriz.

2. /é/nin yazımıyla ilgili metnimizde değişik örneklerle karşılaşmıştır. Yalın durumda *ye* harfiyle yazılan *sén* sözcüğü, /i/ veya /i/ ünlülerini barındıran eklerle yazıldıklarında *ye* harfi kullanılmamıştır. Çağatay Türkçesiyle yazılmış metinlere bu noktadan bakılması, ilk hecede yer alan/almayan /é/ veya /i/ ünlülerinin belirlenmesine katkı sağlayabilir.

3. Türkçe sözcüklerde ünlü yazımı azalırken yabancı sözcüklerde, özgün yazımın dışında, ünlü yazımı artmıştır. Ayrıca Orta Dönem Çağatay Türkçesinde *ye* harfiyle yazılan *né/ni* sözcüğü, metnimizde sürekli *güzel he* harfiyle *ne* biçiminde yazılmıştır. Yazımla ilgili bu özellik eserin yazım alanında Orta Dönem Çağatay Türkçesinden uzaklaşmaya başladığını, söyleyişi yazıma aktardığını göstermektedir. Bu ayrılık Geç Dönem Çağatay Türkçesi eserlerinin genel eğilimi olabilir.

4. Metnimiz Türk dilinin temel taşı olan ses uyumuna uygundur. Ancak ses uyumunun bozulduğu örnekler de bulunmaktadır. Önlük/artlık uyumuna aykırı örneklerin yanında, düzlük/yuvarlaklık uyumuna aykırı örnekler de gözden kaçmamaktadır. Bununla birlikte düzlük/yuvarlaklık uyumunun korunması adına, Eski Türkçe Döneminden beri geniş-yuvarlak + dar-yuvarlak ünlü sırasıyla gördüğümüz kimi sözcüklerin geniş-yuvarlak + geniş-düz ya da dar-yuvarlak + dar-yuvarlak sırasına geçtiği gözlenmiştir.

5. Ünsüz benzeşmesiyle ilgili metnimizdeki örnekler, Çağatay Türkçesi eserlerinde araştırılmaya değer konular sunmaktadır. /g/ ve /ğ/ ünsüzleriyle biten ad ve eylem tabanlarına gelen +gA durum eki, -gAn zaman eki ünsüz değişimlerine neden olmaktadır. Bu eklenme sonucunda +gA durum ekinin yalnızca kendisinin, -gAn zaman ekinin ise eylem tabanı ile birlikte ötümsüz sıraya geçtiği görülmektedir. Ör.: toğ+ğan > tokkan (10a/11), tağ+ğa > tağka (7b/4).

6. Metnimizde karşılaştığımız önemli ünsüz değişmelerinden biri -nç > -nCl değişmesidir. Bu ses olayında -nç > -nc değişimiyle birlikte ünlü türemesine de tanık olmaktadır. Birinci, ikinci vb. sözcüklerin birinç > birinçi > birinci sırasıyla değil, birinç > birinci sırasıyla değiştiğini söylemek mümkün.

7. Metnimizde /ā/ ünlüsüyle biten ad tabanlarına birinci ve ikinci iyelik ekleri +m, +η biçiminde değil; +yım, +yıη biçiminde gelmektedir. Bu eklerin özgün biçiminin +Im, +Iη olduğunu düşünmekteyiz. Bu durumda /y/ ünsüzünün bağlama ünsüzü olduğu ortaya çıkmaktadır. Yapılacak çalışmalarla bu özelliğin Doğu Türkistan Uygur ağızlarına mı, Geç Dönem Çağatay Türkçesine mi ait olduğu belirginleşecektir. Ör.: du' ā+ıηı > du' āyıηı (11a/2), ħudā+ım > ħudāyım (10a/2).

8. *Yarlıg, andağ, kaydağ, şundağ, mundağ, uluğ, ayağ* gibi sözcüklerin ötümsüz ünsüzle biten türdeşleri Orta Dönem Çağatay Türkçesinde sıkça kullanılmasına karşın metnimizde ötümlü ünsüzle biten biçimlerinin bulunması ilgi çekicidir. Bu durumun bir ağız özelliği mi yoksa tarihî bir ses olayının kalıntısı mı olduğu bilinmemektedir.

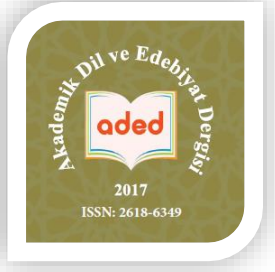
9. Metnimizde karşılaştığımız yazım, ses ve yapı özellikleri yazıldığı dönemin dil özelliklerini yansıtmaktadır. Ağız etkisiyle birlikte Çağatay Türkçesi yazım geleneğinin de sürdürüldüğü görülmektedir. Yazı geleneğinin ne kadar Çağatay

Türkçesine bağlı kaldığını anlamak için bu alanda daha çok çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Geç Dönem Çağatay Türkçesinin yazım, ses ve yapı özelliklerini tam anlamıyla belirleyebilmek için bu dönemle ilgili bildiri, makale, tez gibi bilim çalışmaları en kısa sürede bir araya getirilmelidir.

10. Metnimizdeki ses ve yapı özelliklerinden birkaçı, Çağatay Türkçesinin varisi sayılan Özbek ve Yeni Uygur Türkçelerinde bulunmamaktadır. Bu özellikler dönemin yazı dilini besleyen ağız özellikleri olabilir. Farklılıklar belirlenerek Geç Dönem Çağatay Türkçesinin bu yönü öne çıkarılmalıdır.

Kaynakça

- (FK) Kaya, Ö. (1996). *ÖĀli Şir Nevāyi fevāyidü'l-kiber*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- (GT) Berbercan, M. T. (2011). *Çağatayca gülistan tercümesi (Gramer-Metin-Dizin) [Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]*.
- (LM) Çelik Şavk, Ü. (2011). *Ali Şir Nevayi Leyli vü Mecnün*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- (MDF) Oral Seyhan, T. (2004). *Zahîrî'd-dîn Muḥammed Bâbü'r Mîrza mübeyyen der fîkh (Giriş – Metin – Dizin – Tıpkıbasım)*. Çağrı Yayınları.
- (ŞHD) Karasoy, Y. (1998). *Şiban Han divânı (İnceleme – Metin – Dizin – Tıpkıbasım)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Abık, A. D. (2007). Sûfi Allahyâr ve sebâtü'l-âcizîn'i: 18. yüzyıl doğu Türk edebî dilinde mahallileşme eğilimleri üzerine. *International Journal of Central Asian Studies*, 11 (1), 52-73.
- Argunşah, M. (2018). *Çağatay Türkçesi*. Kesit Yayınları.
- Bodrogligeti, A. J. E. (2001). *A grammar of Chagatay*. Lincom Europa.
- Eckmann, J. (1988). *Çağatayca el kitabı (G. Karaağaç, Çev.)*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Eckmann, J. (2011). Çağatay edebiyatının son devri (1800-1920) (O. F. Sertkaya, Çev.). *Harezmi, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi üzerine araştırmalar*, 208-243.
- Eraslan, K. (1970). Doğu Türkçesinde ek uyumsuzluğuna dair. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 18, 113-124.
- Muginov, A. M. (1962). *Описание Уйгурских рукописей института народов Азии [Opisaniye Uygurskix Rukopisey İnstitutu Narodov Azii]*. Akademiya Navk SSSR.
- Öztürk, R. (2015). *Yeni Uygur Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tasmağambetov, İ. N. vd. (Ed.) (2004). *Babalar sözi diniy dastanlar (C. 10)*. Mädeni Mura.
- User, H. Ş. (2006). *Başlangıcından günümüze Türk yazı sistemleri*. Akçağ Yayınları.
- https://uyghur.ittc.ku.edu/manuscripts/Jarring_Prov_25.facsimile.xhtml (Erişim tarihi: 06.06.2021)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Ahmet KARAMAN

Dr., İnönü Üniversitesi / Türkiye
karamana00@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-2524-8972>

Eski Türk Yazısıyla Kâğıda Yazılmış Runik Metinlerde İleri Ögeler

*Forward Elements in Runic Texts Written on Paper with
Old Turkic Script*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 17.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

KARAMAN, A. (2021). Eski Türk Yazısıyla Kâğıda Yazılmış Runik Metinlerde İleri Ögeler).
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5 (2), 1145-1181. <https://doi.org/10.34083/akaded.938540>

KARAMAN, A. (2021). Forward Elements in Runic Texts Written on Paper with Old Turkic Script.
Journal of Academic Language and Literature, 5 (2), 1145-1181.
<https://doi.org/10.34083/akaded.938540>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Eski Türk yazısı, taşlara işlenmenin yanı sıra kâğıtlar üzerine de yazılmıştır. Eski Türk yazısıyla yazılmış el yazmaları, eski Türk yazıtlarından kimi farklılıklar içermektedir. Bu yazmalardaki kimi dil bilgisel yapılar, anlamsal çağrışımlar, anlatım yöntem ve teknikleri ile bağlam içerisinde geçen sözcükler, söz konusu farklılıkları oluşturan kimi unsurlardır. Farklılıklarının yanında, yazıt ve el yazmaları ortak unsurlar barındırmaktadır. Bu ortaklıklar bağlamında el yazmalarının söz varlığı açısından incelenmesi, bu yazmaların anlaşılmasında katkılar sunmaktadır. Kimi türemiş sözcüklerin kök biçimlerinin tespiti, bu noktada önemli bir konudur. El yazmalarının yazarları, türemiş biçimlerini kullandıkları sözcüklerin kök biçimlerinden haberdardılar. Bu tip kök biçimleri bağlam içerisinde yer almayı türemiş biçimleri bulunan yapılara ileri öge denilmektedir. Bu yazıda, el yazmalarında görülen ileri ögeler tespit edilecektir. Bu tespit, el yazmalarının yazıtlar ile söz varlığı açısından ortaklık ve bağlantılarının saptanmasına katkılar sunacaktır. Kök biçimlerin saptanması, el yazmalarının söz varlığı açısından zenginliğini anlamakta önemli bir yere sahiptir. Yapılan bu çalışmada, gövde biçim olarak belirlenen yapılar kök biçime ulaşıncaya kadar yapısal ve anlamsal açıdan çözümlenecektir. Yazıda ayrıca üzerinde durulan sözcüklerin etimolojik açıklamaları yapılmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: İleri ögeler, eski Türk yazısıyla yazılmış el yazmaları, söz varlığı, etimoloji, Eski Türk yazıt ve el yazmaları.

Abstract

The old Turkic script was written on paper as well as on stones. The manuscripts written in the old Turkic script contain some differences from the old Turkic inscriptions. Some grammatical structures, semantic associations, expression methods and techniques, and words used in context in these manuscripts are some of the elements that make up these differences. Besides their differences, inscriptions and manuscripts have common elements. Examining the manuscripts in terms of vocabulary in the context of these partnerships contributes to understanding these manuscripts. At this point, determining the root forms of some derived words is an important issue. The authors of the manuscripts were aware of the root forms of the words in which they used their derived forms. Although this type of root forms are absent in the context, structures with derived forms are called forward element. In this article, forward elements seen in the manuscripts will be determined. This determination will contribute to determining the partnership and connections of the manuscripts in terms of vocabulary with inscriptions. The determination of root forms has an important place in understanding the richness of the manuscripts in terms of vocabulary. In the study, the structures determined as derived forms will be analyzed structurally and semantically until they reach the root form. In addition, etymological explanations of the mentioned words will be made.

Key words: Forward elements, manuscripts written in old Turkic script, vocabulary, etymology, Old Turkic inscriptions and manuscripts.

Giriş

Eski Türk yazısı (runik / runiform), taşlar üzerine işlenmenin yanında altın, gümüş, bronz, demir, kemik, kaya / kil / balçıktan yapılan para, kılıç, bıçak, tabak, çanak, bardak, küp, tarak, bilezik, yüzük, küpe, kemer plâkası veya tokası gibi günlük yaşamda kullanılan eşyaların üzerinde kullanılmıştır. Bu yazı ayrıca kâğıtlar üzerine de yazılmıştır (Sertkaya, 1994, s. 167). Eski Türk yazısının kullanım sahasının genişliğini göstermesi açısından el yazmaları dikkat çekmektedir. Zorlu koşullar nedeniyle her şeyin geçici olduğu bozkırda, sonsuzluğa taşınması için taşlara işlenmiş olan yazıtların günümüzdeki durumu, el yazmalarına göre daha iyidir. El yazmalarının pek çoğu, zamanın kâğıt üzerindeki olumsuz etkisiyle ve özellikle ikinci dünya savaşı sonrasındaki özensiz taşıma ve arşivleme faaliyetleri nedeniyle bütünlüğünü kaybetmiştir. Eski Türk yazısının kullanıldığı yazıt ve el yazmaları üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, bu durumun da etkisiyle çalışma yoğunluğu yazıtlar tarafındadır.

Eski Türk yazısıyla yazılmış el yazmalarının pek çoğu, cümle formunun tamamlanamadığı kâğıt parçalarından ibaret olsa da bu hâlleriyle bile oldukça değerlidir. Söz varlığı açısından bakıldığında yazıtların içeriği sınırlıdır. Dönemin siyasi otoriteleri tarafından diktirilen yazıtların anlatımları genel ve belirli konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Taşlar üzerine yazı işlemenin güçlüğü da düşünüldüğünde güdümlü metinlerin ortaya çıkması ve gerekli olmayan hiçbir şeyin taşlara işlenmemesi anlaşılır bir durumdur. El yazmalarının söz varlığı, Eski Türkçenin anlaşılması yönünden benzersiz bir hazine konumundadır. El yazmaları, Eski Türkçenin konuşurlarının günlük yaşamından kesitler sunma noktasında ilgi çekici bir durumdadır. Yazıtlarda geçmeyen kimi sözcükler, el yazmalarında tanıklanmıştır. Savaş sanatı, astroloji ve doğa tasvirleri gibi içerikler, eski Türk yazıtlarında yer almayan anlatım yöntem ve teknikleriyle bu yazmalarda kendisini göstermektedir. Tüm bunlar düşünüldüğünde el yazmalarının söz hazinesinin yapılacak yeni araştırmalarla tam olarak ortaya konulmasının önemi, gözler önüne serilmektedir.

Farklı bağlamlar içermeleri ve farklı boylar tarafından meydana getirilmiş olmaları nedeniyle farklı lehçeleri yansıtmalarına karşın yazıt ve el yazmaları kimi ortak unsurlar barındırmaktadır. Bu ortak unsurlardan biri de söz varlığı açısından yazıt ve el yazmalarında yer alan sözcüklerin kimileri basit kimileri türemiş kimileri ise birleşik yapıdadır. Kimi türemiş sözcüklerin kök biçimleri ise aynı bölge yazıtları / el yazmaları içerisinde geçmemektedir. Buna karşılık söz konusu kök biçimler diğer yazıt ve el yazmalarında tanıklanmıştır. Bu tip yapılar ileri öge olarak adlandırılmaktadır. İleri ögeler, yazıt ve el yazmalarının söz hazinesinin zenginliğini göstermenin yanında eski Türk yazıt ve el yazmalarının birbiriyle olan söz varlığı açısından bağlantısını da göstermektedir. El yazmalarındaki ileri ögelerin tespiti, Eski Türkçenin kök ve gövde zenginliğinin ortaya konulmasında önemli katkılar sunacaktır. Türk dilinin gücünü ve sözcük dağarcığının zenginliğini tam

anlamıyla tespit edebilmek için çeşitli araştırmalar yapan Doğan Aksan'a göre ileri ögeler, bu tespitin yapılabilmesi açısından önemli bir noktadadır. Aksan'a göre özellikle eski Türk yazıt ve el yazmalarında türemiş biçimleri tanıklanmasına karşın kök biçimleri görülmeyen sözcükler, Türk dilinin o dönemden daha eski zamanlarına ışık tutmaktadır (1989, s. 326-328).¹ Buna ek olarak ileri ögelerin saptanması, Eski Türkçenin söz yapımının anlaşılmasına da katkılar sunacaktır. İleri ögelerin araştırılması sonucunda, el yazmalarının söz varlığının tam anlamıyla tespiti de mümkün olacaktır.

Yapılan bu çalışmada ilk olarak eski Türk el yazmalarındaki ileri ögeler tespit edilecektir. Tespit edilen her bir ileri öge, ayrı bir alt başlıkta derinlemesine incelenecektir. Aynı kök biçimden türemiş olan sözcükler aynı madde başı içerisinde yer alacaktır. Maddelerin sıralanışı alfabetik bir düzende olacaktır. Çalışmada, saptanan yapıların kök biçimlerinden ve bu kök biçimlerin aldığı eklerden bahsedilecektir. Yazıda, kök biçimlerin ad ve eylem olarak kullanılıp kullanılmadığına atıf yapılarak ilgili köklerin sesteşlik durumu da saptanacaktır. Belirlenen kök biçimlerin eski Türk yazıtları içerisinde nerede ve hangi anlamda kullanıldığına da yer verilecektir. Ayrıca eğer tespit edilen kök biçim yazıtlarda geçmiyor ancak Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde tanıklanmış ise bu metinlere de atıfta bulunulacaktır. İleri ögelerin hangi yazmanın hangi satırında yer aldığı da çalışmada yer alacaktır.

El yazmalarındaki ileri ögelerin tespitinin yapılacağı bu çalışmada, incelenecek olan sözcüklerin kapsamına söz konusu yazmalarda geçen kişi ve yer adları dâhil edilmeyecektir. Böyle bir ayırımın yapılmasının nedeni, takdir edileceği üzere kişi ve yer adlarının incelenmesinin sözcük türetimi ve anlambilim araştırmalarından farklı çalışmaları gerektirmesidir. Kişi ve yer adları, takip edilmesi güç olan eski dönemlerdeki yapısal ve anlamsal birleşmelerle oluşmaktadır. İleri ögelerde ise takip edilebilen yapıların tespiti söz konusudur.

El yazmalarının neşri konusunda bugüne dek pek çok çalışma yürütülmüştür. Böyle bir çalışmada, tüm neşirleri karşılaştırarak bir kapsamın belirlenmesi kimi karışıklıklara neden olacaktır. Bu nedenle güncel çalışmaların seçilmesi gerekmektedir. Bu itibarla yapılan bu çalışmanın dil malzemesi, Kormuşin *vd.* (2016), Fikret Yıldırım (2017) ve Talat Tekin (2019) tarafından yapılan çalışmalarla bir araya getirilen eski Türk yazısıyla kâğıtlar üzerine yazılmış el yazmaları söz varlığıdır.

1. adart-

'Zarar vermek, tehlikeli olmak' karşılığındaki *adart-* sözcüğü, *ada* 'tehlike, bela, felaket' kök biçimine sırasıyla {+r-} ve {-(X)t-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur.

¹ Doğan Aksan'ın ileri ögeler konusundaki görüşleri için ayrıca *bk.* 2004, s. 81-90; 2017, s. 49-54.

Ada kök biçimi, eski Türk yazıtlarında yalnızca Yabogan/1'de tanıklanmıştır. Kök biçimin {+r-} ekini almış **adar-* biçimi ise Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Adart-* sözcüğü, tüm eski Türk yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca T II T 14 A24 ve 29'da geçmektedir.²

2. agulug

'Zehirli' karşılığındaki *agulug* sözcüğü, *agu* kök biçimine {+IIg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Agu* kök biçimi, yazıtlarda 'zehir' anlamıyla tanıklanmamıştır. *Agu* sözcüğü BK D34'te yer adı; MIK III 200, I: A1'de ise yabancı kökenli bir yardımcı fiil olarak geçmektedir. Kök biçim, Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde ise ilgili anlamıyla tanıklanmıştır. *Agulug* sözcüğü, tüm eski Türk yazıt ve el yazmalarında yalnızca iki yerde geçmektedir. Ancak sözcüğün ŞU B6'daki tanıklaması bir yer, ırmak adına işaret etmektedir.³ *Agulug* sözcüğünün diğer tanıklaması ise el yazmalarında T II T 14: A28'dedir.

3. alkış

'Övgü' karşılığındaki *alkış* sözcüğü, Clauson, Röhrborn ve Erdal'ın da işaret ettiği gibi *alka-* 'övmek' kök biçimine {-(X)ş} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 137b; Röhrborn, 1977, s. 99b; Erdal, 1991, s. 262). *Alka* kök biçimi bir sesteş köktür. *Alka-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Alkış* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca MIK III 200 I: A1 ve MIK III 35a+b: A3'te geçmektedir.

4. alku

'Hepsi, tümü, bütünü, herkes, her şey' karşılığındaki *alku* sözcüğü, Clauson'un da ifade ettiği üzere *alk-* 'bitirmek, tamamlamak' kök biçimine {-U} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 137a). *Alk-* kök biçimi, yazıtlarda yalnızca KT K-D'de tanıklanmıştır. *Alku* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 66'da geçmektedir.

5. amrak

'Sevgili, sevimli, aziz' karşılığındaki *amrak* sözcüğü, *amra-* 'sevmek' sözcüğüne {-(X)k} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. Ancak anlaşıldığı üzere *amra-* sözcüğü de bir kök biçim değildir. Clauson *amra-* sözcüğünün *amıl / amul / amur* 'yumuşak huylu, uslu, sakin' kök biçiminden türediği görüşündedir (ED 161a, 163a). Bu durumda *amra-* sözcüğünün yapısındaki ek sorunsuzca {+A-} olarak tespit edilebilir.⁴ *Amıl / amul / amur* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Amrak* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 66'da geçmektedir.

² *Adart-* için ayrıca bk. ED 68b; Röhrborn, 1977, s. 47; Erdal, 1991, s. 499, 760.

³ ŞU B6'daki *agulug* sözcüğü için bk. Aydın, 2018a, s. 94.

⁴ *Amrak* sözcüğü için ayrıca bk. Erdal, 1991, s. 227-228.

6. amtı

‘Şimdi, hâlihazırda’ karşılığındaki *amtı* sözcüğü, Clauson, Röhrborn ve Tekin’in de işaret ettiği üzere *am* ‘an, şu an’ kök biçimine {+tI} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 156b; Röhrborn, 1977, s. 125b; Tekin, 2003, s. 85). Kök biçim, yazıtlarda yalnızca Tuekta III’te tanıklanmıştır. *Amtı* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 66’da geçmektedir.

7. artatma-

‘Dağıtmamak, bozguna uğratmamak, bozmamak’ karşılığındaki *artatma-* sözcüğü, *arta-* kök biçimine sırasıyla {-(X)t-} ve {-mA-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. Eski Türkçede *ok+ta-*, *tıl+ta-*, *ün+te-* gibi sözcüklerde tanıklanan bir {+tA-} eki varsa da *arta-* sözcüğüne kaynaklık edecek bir *ar* adına ulaşmak güçtür.⁵ *Arta-* sözcüğü, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Artat-* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 59’da geçmektedir.

8. asıg

‘Fayda, kazanç, yarar’ karşılığındaki *asıg* sözcüğü, Erdal’ın da işaret ettiği üzere *as-* ‘artırmak, çoğaltmak, yükseltmek’ kök biçimine {-(X)g} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (1991, s. 179). *As-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Asıg* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 32’de geçmektedir.⁶

9. asra

‘Aşağıda’ karşılığındaki *asra* sözcüğü, Tekin’in de işaret ettiği üzere **as* ‘aşağı, alt, alt kısım’ kök biçimine {+rA} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. **As* kök biçimi, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştı. *Asra* sözcüğü, el yazmalarında IB 15-20-54 ve 60’ta geçmektedir.

10. awınçu

‘Avunulan, alışılan’ karşılığındaki *awınçu* sözcüğü, Clauson’un da işaret ettiği gibi **awi-* kök biçimine sırasıyla {-(X)n-} ve {-çU} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 12b, 13a). *Awinç*, *awit-* ve *awıtıl-* gibi sözcüklerin de aynı **awi-* kök biçiminden türediği anlaşılmaktadır. **Awı-* kök biçimi, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Awinçu* sözcüğünün tüm eski Türk yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 38’dedir.⁷

11. ayınma-

⁵ {+tA-} eki üzerine ayrıntılı bilgi için bk. Erdal, 1991, s. 456-458.

⁶ *Asıg* için ayrıca bk. Röhrborn, 1977, s. 227-230.

⁷ *Awinçu* için ayrıca bk. Erdal, 1991, s. 287.

‘Korkmamak’ karşılığındaki *ayınma-* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu anlaşılmaktadır. Buna karşın sözcüğün kök biçimi açık değildir. Sözcüğe kaynaklık edecek Türkçe bir kök biçim bulmak güçtür. Moğolca *ayX- ‘korkmak’ kök biçimi ile Türkçe *ayın-* ve *ayıt-* sözcükleri arasında bir ilişki olduğu söylenebilir.⁸ Kök biçimin Moğolcadan Türkçeye mi yoksa Türkçeden Moğolcaya mı ödünçlendiğini kestirmek güçtür. Bu açıklamada kök biçimin aldığı ek {- (X)n-} olarak tespit edilebilir. *Ayın-* sözcüğü yazıt ve el yazmalarında kullanımı sık olmayan bir sözcüktür ve Uygur yazıtlarından başka bir de IB 19’da tanıklanmıştır. Sözcük Eski Uygur Türkçesi metinlerinde *kork-* sözcüğüyle birlikte *kork-* *ayın-* ikilemesinin bir unsuru olmuştur:

[...] *kéyikler kuwragı korkınu ayınu turmuşları* [...] AY, 314 (IV. 59b.), 17, (Kaya, 1994, s. 194)

[...] *kuwrag aınsız korkup ayınup* [...] 68. 11 = 17 81, 11. (Tekin, 1976, s. 128)

Ayın- sözcüğü, Karahanlı Türkçesi metinlerinde ise tanıklanmamıştır. Sözcükle aynı kökten türedığı izlenimi veren *ayınç*, *ayman-* / *eymen-*, *aymanç*, *aymançsız* gibi sözcükler de genellikle *kork-* sözcüğüyle birlikte ikileme formu içerisinde kullanılmıştır. *Ayın-* sözcüğü, Uygur yazıtlarında KarB I, IV/7’de *korkun-* *ayın-* ikilemesinin bir unsuru olarak geçmektedir. IB 19’daki kullanımda, sözcüğün yapısında bir de {-mA-} eki vardır ve sözcük yine *kork-* fiiliyle bağlantılı biçimde kullanılmıştır.

12. basın-

‘Batmak, aşağıya doğru gitmek’ karşılığındaki *basın-* sözcüğü, Clauson ve Tekin’in de işaret ettiği gibi *bas-* kök biçimine {- (X)n-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 374a; Tekin, 2003, s. 94). *Bas-* fiili, yazıtlarda KT K8, KT Kap. 4, KT D35-37, BK D27-32, T1 K3, T2 B3, O D1, Tes D6 ve ŞU D12’de tanıklanmıştır. *Basın-* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 46’da geçmektedir.

13. bedizle-

‘Süslemek’ karşılığındaki *bedizle-* sözcüğü, Clauson ve Erdal’ın da işaret ettiği üzere *bediz* kök biçimine {+IA-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 310b; Erdal, 1991, s. 432-433). *Bediz* sözcüğü, yazıtlarda KT G12, KT K13, KT K-D, BK K14, BK G-B, KÇ D12, E 83 ve Kalbak Taş I’de tanıklanmıştır. *Bedizle-* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 28’de geçmektedir.

14. bedük

‘Büyük’ karşılığındaki *bedük* sözcüğü, Clauson, Erdal ve Tekin’in de işaret ettiği üzere *bedü-* kök biçimine {- (X)k} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 302b; Erdal, 1991, s. 230; Tekin, 2003, s. 90). *Bedü-* kök biçimi eski Türk yazıtlarında

⁸ *Ayın-* için ayrıca bk. ED 274b; Erdal, 1991, s. 591.

tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Bedük* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 60'da geçmektedir.

15. bodun

'Halk, millet' karşılığındaki *bodun* sözcüğü, *bod* kök biçimine {+An} ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. Burada {+An} eki topluluk bildirmektedir. *Bodun* sözcüğü, boyların bir araya gelmesiyle oluşan 'halk' kavramına işaret etmektedir. *Bod* kök biçimi, yazıtlarda T1 B4 ve T2 K2'de tanıklanmıştır. *Bodun* sözcüğü, el yazmalarında IB 53 ve O. 1 A1'de geçmektedir.

16. botola-

'Deve doğurmak' karşılığındaki *botola-* sözcüğü, Clauson, Erdal ve Tekin'in de ifade ettiği gibi *boto* 'deve yavrusu' kök biçimine {+IA-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 305b; Erdal, 1991, s. 433; Tekin, 2003, s. 87). *Boto* kök biçiminin eski Türk yazıtlarındaki tek tanıklaması E 28/6'dadır. *Botola-* sözcüğü ise yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 5'te geçmektedir.⁹

17. busanç / busuşlug

'Keder, üzüntü' karşılığındaki *busanç* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu açıktır. Sözcüğün yapısında ilk olarak {-ç} eki fark edilebilmektedir. *Busan-* 'üzülmek, umutsuzluğa düşmek' fiili, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanan bir sözcüktür. *Busan-* sözcüğünün yapısındaki {-(X)n-} eki, bu sözcüğün de bir kök biçim olmadığını göstermektedir. Bu açıklamayla her ne kadar Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamış olsa da **busa-* fiiline ulaşılmaktadır. *Busanç* sözcüğünde olduğu gibi 'üzüntülü, kederli' karşılığındaki *busuşlug* sözcüğünün de Tekin'in de ifade ettiği üzere **busa-* kök biçiminden türediği anlaşılmaktadır (2003, s. 93). *Busuşlug* sözcüğü, **busa-* fiiline sırasıyla {-(X)ş} ve {+Ilg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Busanç* ve *busuşlug* sözcüklerinin tüm yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 52'dedir.¹⁰

18. buyruk

'Komutan' karşılığındaki *buyruk* sözcüğü, Clauson, Erdal ve Tekin'in de işaret ettiği üzere *buyur-* fiiline getirilen {-(X)k} ekiyle kurulmuştur (ED 387a-b; Erdal, 1991, s. 231; Tekin, 2003, s. 91). *Buyur-* sözü 'emretmek' anlamındadır. Sözcük, özellikle dönemin Türk siyasal yapılanması içerisinde en yetkin kişi olan kağanın ve kağandan sonra gelen üst düzey yetkililerin 'kuvvetli isteği'ne işaret etmektedir. Bu mantıkla *buyur-* sözcüğünün ifade ettiği emir neticesinde gereken işi / oluşu performansa döken kişi *buyruk* olmalıdır. Bu yönüyle *buyruk* sözcüğü, bir unvan adıdır ve yazıt ve el yazmaları içerisinde sıkça tanıklanmıştır. *Buyur-* kök biçimi,

⁹ *Boto* için ayrıca bk. Aydın, 2019, s. 106.

¹⁰ *Busa-* ve *busan-* için ayrıca bk. ED 374a; Erdal, 1991, s. 464.

yazıtlarda herhangi bir yerde geçmemektedir. Kök biçim, Eski Uygur Türkçesi metinlerinde de tanıklanmazken Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Buyruk* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca Mz. 377. A2-3 ve 6'da tanıklanmıştır.¹¹

19. eded- / edgü / edgüti

'Maddeleşmek, gelişmek' karşılığındaki *eded-* sözcüğü, *ed* 'madde, mal mülk' kök biçimine {+(A)d-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. 'İyi, iyice' karşılığındaki *edgü* ve *edgüti* sözcükleri de Tekin'in işaret ettiği üzere bu kök biçimden türemiştir (2003, s. 82). *Edgü* sözcüğünün yapısındaki ek {+gU} ekidir. *Edgüti* sözcüğünde bu ekten sonra bir de {+tI} eki vardır. *Ed* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Eded-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı U 179: B1'dedir. *Edgüti* sözcüğü, el yazmalarında IB 14-19 ve 42'de geçmektedir. *Edgü* sözcüğü ise el yazmalarında çok sık tanıklanan bir sözcüktür.¹²

20. egin

'Omuz, çatı' karşılığındaki *egin* sözcüğü, *eg-* kök biçimine {-(X)n} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Eg-* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Egin* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca E 10/5 ile IB 18'de tanıklanmıştır. Sözcük, E 10/5'te 'omuz' anlamını karşılamaktadır. Bedenin bir parçası olarak omuz, 'düz olmayan, eğri' bir yapıdadır. Sözcük IB 18'de:

*kerekü içi ne teg ol tügünüki ne teg ol köznüki ne teg körklüg ol **egni** neteg edgü ol*
[...]

biçiminde 'çatı' anlamıyla tanıklanmıştır. Sözcüğün karşıladığı 'omuz' ve 'çatı' anlamlarının mantıksal ilgisi anlaşılabilir. 'Çatı' karşılığında da yine çatının 'düz' olmaması vurgusu sezilmektedir. *Egin* sözcüğü, Eski Uygur Türkçesi metinlerinde 'omuz'; Karahanlı Türkçesi metinlerinde ise 'omuz, sırt' karşılığıyla kullanılmıştır.¹³

21. emgek

'Acı, sıkıntı, keder' karşılığındaki *emgek* sözcüğü, Clauson, Erdal ve Tekin'in de işaret ettiği üzere *emge-* fiiline {-(X)k} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 159a; Erdal, 1991, s. 232; Tekin, 2003, s. 91). *Emge-* kök biçimi, eski Türk yazıtlarında ve Eski Uygur Türkçesinde tanıklanmazken Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Emgek* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 57'de geçmektedir.

¹¹ *Buyruk* için ayrıca bk. Aydın, 2018a, s. 121; 2019, s. 188.

¹² *Edgü* sözcüğünün el yazmalarındaki tüm tanıklamaları için bk. Yıldırım, 2017, s. 321-322. *Eded-* için ayrıca bk. Röhrborn, 1977, s. 338. *Edgü* için bk. Röhrborn, 1977, s. 338-348. *Edgüti* için bk. Röhrborn, 1977, s. 356.

¹³ *Egin* için ayrıca bk. ED 109a; Röhrborn, 1977, s. 358.

22. emig / emsi-

‘Meme’ karşılığındaki *emig* sözcüğü, *em-* kök biçimine {- (X)g} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Em* sözcüğü bir sesteş köktür. *Em-* fiili, eski Türk yazıtları ile Eski Uygur Türkçesinde tanıklanmazken Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Emig* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 24’tedir.

Eski Türk yazıtlarında örneği bulunmayan *emsi-* sözcüğünün el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 27’dedir. Sözcük, Eski Uygur Türkçesinde ‘emmek’ anlamıyla geçmektedir. *Emsi-* sözcüğü, Karahanlı Türkçesi metinlerinde ise tanıklanmamıştır. Clauson, sözcüğün *em-* fiilinin simülatif biçimi olduğunu belirtir. Clauson ayrıca IB 27’deki fiilin karşılığını ‘watered’ olarak verir (ED 164b). *Emsi-* sözcüğünün *em-* fiiliyle ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda sözcüğün yapısındaki ek {-sI-} olarak düşünülebilir. *Emsi-* sözcüğünün karşıladığı anlam da yine *em-* fiiliyle ilintili olmak durumundadır.¹⁴

23. esne-

‘Üflemek, esnemek’ karşılığındaki *esne-* sözcüğü, *es-* kök biçimine sırasıyla {- (X)n} ve {+A-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Es* kök biçimi bir sesteş köktür. *Es-* fiili, eski Türk yazıtlarında tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Esne-* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 10’da geçmektedir.

24. ıçgın-

‘Kaybetmek, yitirmek’ karşılığındaki *ıçgın-* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu anlaşılmaktadır. Buna karşın sözcüğün kök biçimi açık değildir. İlk bakışta, sözcüğün *ıç-* kök biçiminden türediği düşünülebilir. Ancak eski Türk yazıtlarında ve Eski Uygur Türkçesinde *ıç-* fiili tanıklanmamıştır. Kutadgu Bilig’de ise *ıç-* ‘kaybolmak’ fiili geçmektedir.¹⁵ *ıçgın-* sözcüğüne kaynaklık eden fiil bu olmalıdır. *ıçgın-* sözcüğünün el yazmalarındaki tek kullanımı IB 22’dedir. Burada geçen cümlelerin öznesi *uzuntonluğ*’tur. Bu itibarla sözcüğün sonundaki {- (X)n-} ekinin dönüşlülük anlatımı içerdiği düşünülebilir. Ancak sözcüğün yapısındaki diğer eki açıklamak güçtür. Olası açıklamada *ıç-* fiilinin {-gI-} ekini aldığı söylenebilir. Ancak böyle bir açıklamadan sonra oluşan *ıçgı-* fiiline {- (X)n-} eki getirilebilir.

25. ıgaç

‘Ağaç’ karşılığındaki *ıgaç* sözcüğü, *ı* kök biçimine {+gAç} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *I* kök biçimi bir sesteş köktür. *I* adı ‘ağaç’ anlamıyla eski Türk

¹⁴ *Emsi-* sözcüğü için ayrıca bk. Yıldız, 2011, s. 25-28.

¹⁵ Yapılan bu değerlendirme, Arat’ın okuyuşu üzerine kurulmuştur (1979, s. 170). Tezcan ise ilgili beyitteki ifadenin *yir içer* biçiminde okunmasının daha doğru olacağı kanısındadır (1981, s. 40-41).

yazıtlarında BK G15, T1 B4 ve T1 K3'te tanıklanmıştır. *Igaç* sözcüğü, el yazmalarında IB 4-14 ve 56'da geçmektedir.

26. ilin-

'Yapışmak, takılmak, yakalanmak' karşılığındaki *ilin-* sözcüğü, *il-* 'tutmak, yakalamak' kök biçimine {- (X)n-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *İl-* kök biçimi, eski Türk yazıtlarında tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *İlin-* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 61'de geçmektedir.

27. kamıl-

'Yere düşmek, devrilmek, yıkılmak' karşılığındaki *kamıl-* sözcüğü, *kam-* 'devirmek' kök biçimine {- (X)l-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Kam* kök biçimi bir sesteş köktür. *Kam-* fiili, eski Türk yazıtlarında tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Kamıl-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 12'dedir.

28. kanıg

'Gözde, sevgili' karşılığındaki *kanıg* sözcüğü, *kan-* kök biçimine {- (X)g} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Kan* kök biçimi bir sesteş köktür. *Kan-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Kanıg* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 57'dedir.

29. karşı

'Karşı, karşı taraf, rakip' anlamındaki *karşı* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu anlaşılmaktadır. Sözcüğün sonunda yer alan ek, Eski Türkçenin söz yapımında sıkça tanıklanan {-I} ekidir. Bu durumda {-I} ekinin *karış-* fiiline eklendiği görülmektedir. *Karış-* 'karşı olmak, düşman kesilmek, karşı karşıya gelmek' fiili, Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde tanıklanmıştır. *Karış-* sözcüğünün yapısında da rahatlıkla fark edilebilen bir {- (X)ş-} eki vardır. Bu ek, *karşı* sözcüğünün *kar-* fiilinden türediğini açıkça göstermektedir. *Kar* kök biçimi bir sesteş köktür. *Kar-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde sıkça geçmektedir. *Karşı* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 19'da tanıklanmıştır.

30. katıg / katıgdı / katıgtı

'Kati, sert' karşılığındaki *katıg* ve 'sıkı, sıkıca' karşılığındaki *katıgdı / katıgtı* sözcükleri, Clauson ve Erdal'ın da işaret ettiği üzere *kat-* kök biçiminden türemiştir (ED 597b; Erdal, 1991, s. 191). *Katıg* sözcüğünün yapısındaki ek {- (X)g} iken *katıgdı / katıgtı* sözcüğünde bu ekten sonra bir de {+dl / +tl} eki vardır. *Kat* sözcüğü bir sesteş köktür ve birden çok anlamı karşılamaktadır. Burada *kat-* fiili 'katlaşmak, sertleşmek' anlamındadır. *Kat-* fiili, eski Türk yazıtları ile Karahanlı Türkçesi metinlerinde 'katlaşmak, sertleşmek' anlamıyla tanıklanmazken Eski Uygur Türkçesi

metinlerinde geçmektedir. *Katıg* sözcüğü, el yazmalarında IB 65'te geçmekteyken *katıgdı* / *katıgtı* sözcüğü ise IB 14 ve 33'te tanıklanmıştır.

31. kazganç

'Kazanç' karşılığındaki *kazganç* sözcüğü bir gövde biçimdir. Sözcüğe kaynaklık edebilecek kök biçimi kestirmek ise oldukça güçtür. Clauson'a göre *kaz-* fiili ile *kazgan-* sözcüğü arasında ince bir anlamsal bağlantı vardır. Clauson, *kazgan-* sözcüğünün *kaz-* kök biçimine {-gA-} ve {-(X)n-} ekinin getirilmesiyle oluştuğu kanısındadır (ED 683a). Erdal ise *kazgan-* sözcüğünün açık bir biçimde gövde biçim olduğunu ancak sözcüğün kökünün bilinmediğini ifade eder (1991, s. 281, 604). Eldeki veriler ışığında Clauson'un görüşü kabul edilebilir görünmektedir. Bu noktada, *kazganç* sözcüğünün sonundaki ek ise {-ç} olarak tespit edilebilir. Eski Türk yazıtlarında *kaz-* kök biçimi tanıklanmamıştır. Buna karşın kök biçim, Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde sıkça geçmektedir. *Kazganç* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 30'dadır.

32. keñren-

'Mırıldanmak, sızlanmak, söylenmek, dırıldır etmek' karşılığındaki *keñren-* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu açıktır. IB 22'de, *yañra-* ve *keñre-* sözcükleri bir ikileme yapısına işaret etmektedir. Bu noktada, Erdal'ın belirttiği {+rA-} eki bu iki sözcüğün yapısında da göze çarpmaktadır. Ancak burada **keñre-* sözcüğüne kaynaklık edecek **keñ* adına karşılık bulmak güçtür. Anlaşıldığı kadarıyla *yañra-* ve *keñre-* sözcüklerine kaynaklık eden kök biçimler, birer yansıma sözcüktür. **Keñ* kök biçimi ve **keñre-* fiili Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Keñren-* sözcüğü ise yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 22'de geçmektedir.¹⁶

33. kéçe

'Akşam' karşılığındaki *kéçe* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu anlaşılmaktadır. Tekin, sözcüğün *keç* 'geç, geç vakit' adına {+A} ekinin getirilmesiyle kurulduğu görüşündedir. Tekin ayrıca sözcüğün 'akşamleyin' anlamında olduğunu tespit eder (2003, s. 80). Tekin'in ifade ettiği *kéç* adı yazıt ve el yazmalarında tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Kéçe* sözcüğü, el yazmalarında IB 1-2 ve 22'de geçmektedir.¹⁷

34. kılınçlıg

'Eylemli, tavrılı, hareketli' karşılığındaki *kılınçlıg* sözcüğü, *kıl-* kök biçimine sırasıyla {-(X)nç} ve {+Ilg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Kıl* sözcüğü bir sesteş

¹⁶ Sözcük için ayrıca bk. ED 733b; Erdal, 1991, s. 469-472.

¹⁷ Sözcük için farklı bir etimoloji önerisi için bk. ED 694a-b.

köktür. *Kıl-* fiili yazıtlarda çok sık geçen bir sözcüktür.¹⁸ *Kılınçlıg* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca U5 (BI: I), B2-4'te geçmektedir.

35. kışlag

'Kışlık' karşılığındaki *kışlag* sözcüğü, *kış* kök biçimine {+lAg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Kış* kök biçimi bir sesteş köktür. *Kış* adı, yazıtlarda yalnızca BK G2'de tanıklanmıştır. *Kışlag* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 51 ve 56'da geçmektedir.

36. kızıl

Kızıl sözcüğü, Tekin'in de işaret ettiği üzere **kız* 'sıcak' kök biçimine {+(X)l} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (2003, s. 83). *Kız* kök biçimi bir sesteş köktür. **Kız* adı, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Kızıl* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 51'de geçmektedir.

37. kişe-

'Kösteklemek' karşılığındaki *kişe-* sözcüğünün bir kök biçim olmadığı yapısındaki {+A-} ekinin varlığından rahatlıkla anlaşılmaktadır. 'Kösteklemek' bir atın, eşeğin veya katırın otlak vb. yerlerinden kaçmaması için ayaklarından bir ip veya zincirle bağlanması demektir. Bu itibarla söz konusu köstekleme işinde kullanılan bir ipe veya zincire ihtiyaç vardır. Bu durumda *kişe-* işini yapmak için gereken ip veya zincir açısından düşünüldüğünde *kiş* adının varlığı kaçınılmazdır. *Kiş* adı, yukarıdaki akıl yürütmeye ulaşılan anlamıyla Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. Sözcük, Eski Türkçede 'samur, samur benzeri hayvanların kürkü' ve 'sadak' anlamlarında geçmektedir. İnce de olsa kök biçimin bu anlamlarıyla *kişe-* işi arasında bir ilişki olduğu da söylenebilir. *Kişe-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 39'dadır.

38. kod- / kon- / kontur-

Kod- 'koymak, bırakmak', *kon-* 'yerleşmek, yurt tutmak' ve *kontur-* 'kondurmak, yerleştirmek' sözcüklerinin kök biçimi **ko-* fiilidir. *Kod-* sözcüğünün yapısındaki ek {- (X)d-} iken *kon-* sözcüğünde {- (X)n-} eki vardır. *Kontur-* sözcüğünde ise {- (X)n-} ekinden sonra bir de {-tUr-} eki bulunmaktadır. Eski Türkçenin söz varlığında **ko-* kök biçiminden türemiş kimi sözcükler bulunmakla birlikte kök biçim tek başına tanıklanmamıştır. *Kod-* sözcüğü, el yazmalarında IB 9-42'de; *kon-* IB 61-64'te; *kontur-* ise yalnızca IB 34'te tanıklanmıştır.

39. kolula-

¹⁸ *Kıl-* sözcüğünün eski Türk yazıtlarındaki tüm tanımlamaları için bk. Aydın, 2017, s. 158; 2018a, s. 146; 2019, s. 263.

‘Derin düşünmek, meditasyon yapmak, araştırma / inceleme yapmak’ karşılığındaki *kolula-* sözcüğünün yapısındaki {+IA-} eki, bu sözcüğün bir gövde biçim olduğunu göstermektedir. Bu itibarla ulaşılan *kolu* adı, eski Türk yazıtlarında ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmemesine karşın Eski Uygur Türkçesi metinlerinde tanıklanmıştır. *Kolu* sözcüğü, özellikle meditasyon gibi derin düşüncelere dalmayı gerektiren durumlarda kişinin ‘odaklanması’ için gereken ‘süre, vakit’ anlamındadır. Kök biçimi ‘derin düşünmek’ anlamına bağlayan nokta budur. *Kolula-* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca U 5: (B: II) A5-6’da geçmektedir.¹⁹

40. kork- / korkma- / korkınç / korkunç

Kork-, *korkma-*, *korkınç* ‘korkunç’ ve *korkunç* ‘korku, korkunç’ sözcükleri, *kori-* kök biçiminden türemiştir. *Kork-* sözcüğünün yapısındaki ek {-k-} iken *korkma-* sözcüğünde buna ek olarak bir de {-mA-} eki vardır. *Kori-* ‘korumak’ fiiliyle *kork-* sözcüğü arasında ince bir anlamsal ilişki vardır. Bu bağlantıyı Tekin de tespit eder (2003, s. 94). *Korkunç* sözcüğünün yapısında {-k-} ekinden sonra sırasıyla {-(X)n-} ve {-ç} eki bulunmaktadır. *Korkınç* sözcüğü ise *kork-* gövde biçimine {-(X)nçIg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur.²⁰ *Kori-* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Kork-* sözcüğü, el yazmalarında IB 2; *korkma-* IB 2-19; *korkınç* Mz. 386: A1-2; *korkunç* ise IB 36’da geçmektedir.

41. köçür-

‘Göçürmek’ karşılığındaki *köçür-* sözcüğü, *köç-* kök biçimine {-(X)r-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Köç* kök biçimi bir sestüş köktür. *Köç-* fiili, yazıtlarda yalnızca Ta B4’te tanıklanmıştır. *Köçür-* sözcüğünün yazıt ve el yazmaları içerisindeki tek tanıklaması IB 34’tedir.

42. köküzmek

‘Göğüs zırhı’ karşılığındaki *köküzmek* sözcüğü, *köküz* / *kögüz* kök biçimine {+mAk} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Köküz* / *kögüz* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Köküzmek* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı Or. 8212/76: (C) A(B?) 6’dadır.

43. köpük

Köpük sözcüğünün yapısındaki {-(X)k} eki, sözcüğün bir gövde biçim olduğunu göstermektedir. Bu durumda **köp-* fiiline ulaşılmaktadır. Kök biçim, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamış olmasına karşın Clauson’un da işaret ettiği üzere kimi Türk lehçelerinde ‘kabarmak, taşmak’ anlamındadır (ED 687a). *Köp* kök biçimi aynı

¹⁹ *Kolula-* için ayrıca bk. ED 721b; Erdal, 1991, s. 440.

²⁰ {-(X)nçIg} eki için ayrıca bk. Gabain, 1988, s. 58; Erdal, 1991, s. 363.

zamanda bir sesteş köktür. *Köpük* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 20'dedir.²¹

44. kudı / kudruk / kudursug

'Aşağı, aşağıya' karşılığındaki *kudı* sözcüğü ile *kud-* 'dökmek' kök biçimi arasında Tekin'in de işaret ettiği üzere ince bir anlamsal bağlantı olduğu anlaşılmaktadır (2003, s. 150). Buradaki temel mantık 'dökülme' eyleminin her zaman 'yukarıdan aşağıya doğru' oluşudur. Bu açıklamadan sonra *kudı* sözcüğünün yapısındaki ek ise {-I} olarak sorunsuzca tespit edilebilir. *Kud* kök biçimi bir sesteş köktür. *Kud-* fiili, eski Türk yazıtlarında tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. Aynı kök biçimden türediği anlaşılrsa da açıklaması *kudı* sözcüğü kadar kolay olmayan bir diğer sözcük de *kudruk* sözcüğüdür. Yine 'dökmek' eyleminin oluş biçimi ile 'aşağı doğru sarkan' kuyruk arasında ince bir anlamsal ilgi olduğu sezilmektedir. *Kudruk* sözcüğünün *kud-* kök biçimine sırasıyla {-(X)r-} ve {-(X)k} ekinin getirilmesiyle oluştuğu söylenebilir. *Kudur-* fiili, ilginç biçimde 'bir şeyin üzerine düşmek; çok çalışmak' anlamıyla DLT'de geçmektedir. Bu noktada, *kudurgak* 'kaftanın arka eteklerinden biri' ve *kudursug* 'kuyruk sokumu, bölgesi' sözcükleri de dikkat çekmektedir. *Kudursug* sözcüğünün yapısındaki ekleri açıklamak ise oldukça güçtür. Ancak olası çözümlemede sözcük, *kud-* fiiline {-(X)r-} ve {-sIk} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Kudı* sözcüğü, el yazmalarında IB 44 ve 50'de geçmektedir. *Kudruk* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 50'de tanıklanmıştır. *Kudursug* sözcüğünün de yazıt ve el yazmaları içerisindeki tek tanıklaması IB 16'dadır.

45. kurugsak

'Kursak, mide' karşılığındaki *kurugsak* sözcüğü, *kuri-* / *kuru-* kök biçimine sırasıyla {-(X)g}, {+sI-} ve {-(X)k} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Kuri* kök biçimi bir sesteş köktür. *Kuri-* / *kuru-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Kurugsak* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 8'de geçmektedir.

46. muñlug

'Sıkıntılı, üzüntülü, üzüntü verici' karşılığındaki *muñlug* sözcüğü, *buñ* / *muñ* kök biçimine {+llg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. Kök biçim, yazıtlarda KT G3, KT G8, BK K2, BK K6, T2 D7, E 6/3, E 7/2, E 10/10, E 11/2-4, E 13/5, E 18/4, E 25/1, E 43/2, E 98/1, E 147/2 ve Adrianov/1'de tanıklanmıştır. Sözcük, bu tanıklamaların tamamında *buñ* biçimindedir. *Muñlug* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 22'dedir.

47. odgur-

²¹ *Köpük* sözcüğü üzerine farklı bir bakış açısı için bk. Erdal, 1991, s. 239-240.

‘Uyandırmak’ karşılığındaki *odgur-* sözcüğü bir gövde biçimdir. Her ne kadar **od-* fiili Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamış olsa da sözcüğün yapısındaki {-gUr-} eki, bu kök biçimin varlığını zorunlu kılmaktadır. *Odgur-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 20’dedir.

48. *olor-*

‘Oturmak, bir yerde kalmak, tahta çıkmak, durmak’ karşılığındaki *olor-* sözcüğü, Tekin’in de işaret ettiği üzere **ol-* kök biçimine {- (X)r-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (2003, s. 95). Burada **ol-* fiiline gelen ek basitinin anlamını vermektedir (simplex). *Ol* kök biçimi bir sesteş köktür. **Ol-* fiili, ilgili anlamıyla Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Olor-* sözcüğü, el yazmalarında O 1: A5, IB 1-4-28-57 ve 61’de tanıklanmıştır.

49. *oynag / oynaşık*

Oynag ‘oynak; gönül eğleyici’ ve *oynaşık* ‘oynaş’ sözcükleri, *oyun* kök biçiminden türemiştir. *Oynag* sözcüğü, *oyun* kök biçimine sırasıyla {+A-} ve {- (X)g} ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. *Oynaşık* sözcüğü ise *oyun* kök biçimine sırasıyla {+A-}, {- (X)ş} ve {+(X)k} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Oyun* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. Eski Uygur Türkçesi metinlerinde ‘oyynamak’ karşılığında birkaç yerde tanıklanan bir *oy-* fiili vardır. Ancak *oy-* ‘oyynamak’ fiilinin *oyun* sözcüğüne kaynaklık edip etmediğini kestirmek güçtür. *Oynag* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca Mz. 403a.b: (B) A10’da tanıklanmıştır. *Oynaşık* sözcüğü ise yazıt ve el yazmalarında yalnızca Mz. 403a.b: (B) B5’te geçmektedir.

50. *öñre*

Öñre ‘önde, doğuda’ sözcüğü, *öñ* kök biçimine {+rA} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Öñ* kök biçimi ‘ön, doğu’ anlamıyla eski Türk yazıtlarında tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Öñre* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca MIK III 35a+b: A3-4’te tanıklanmıştır.

51. *örgin / örten-*

‘Taht’ karşılığındaki *örgin* sözcüğü bir gövde biçimdir. Ancak sözcüğün kök biçimi açık değildir. Sözcüğün yapısında ilk bakışta fark edilen bir {- (X)n} eki vardır. Buradan ulaşılan *örgi-* fiili, eski Türk yazıtlarında ŞU G10’da geçmektedir ve ‘otağ, taht kurmak, yükseltmek, kurmak’ karşılığındadır. *Örgi-* fiilinin de bir kök biçim olmadığı anlaşılmaktadır. Eski Uygur Türkçesi metinlerinde ‘yükselmek, çıkmak’ anlamını karşılayan bir *ör-* fiili vardır. Bu kök biçim, Karahanlı Türkçesi metinlerinde ‘ayağa kalkmak’ anlamındadır. *Örgi-* fiili ile *ör-* fiili arasındaki anlamsal bağlantı açıktır. *Ör-* fiilinden *örgi-* fiilinin türetilebilmesi için yukarıda *ıçgın-* fiilini açıklamakta kullanılan {-gI-} eki yeniden gündeme gelmektedir. *Ör* kök biçimi bir sesteş köktür. *Ör-* fiili, yazıtlarda iki yerde tanıklanmıştır. Sözcüğün Teke-Turu

yazıtının 1. satırındaki kullanımı *ör-* fiili ile *örgi-* fiili arasındaki anlamsal ilgiyi kanıtlar niteliktedir:

ew örti // ew örtti “Ev yükseldi (inşa edildi) // ev inşa etti.” (Tıbıkova *vd.* 2012, s. 126-127; http://www.altay.uni-frankfurt.de/A53/A53_O.HTM)

Sözcüğün yazıtlardaki diğer kullanımı ise KT B’dedir. *Ör-* fiili burada ‘ayaklanmak, isyan etmek’ anlamını karşılamaktadır. Bu anlam, sözcüğün ‘ayağa kalkmak’ karşılığıyla ilgilidir. *Örgin* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 1’de geçmektedir.²²

‘Alevlenmek, yanmak’ karşılığındaki *örten-* sözcüğü de *ör-* ‘yükselmek’ kök biçimine sırasıyla {-t}, {+A-} ve {-(X)n-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Örten-* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 9’da geçmektedir.

52. *ötüg / ötügçi / ötüglüg / ötün-*

Ötüg ‘rica’, *ötügçi* ‘ricacı, ara bulucu’, *ötüglüg* ‘ricalı, ricası / isteği olan’ ve *ötün-* ‘rica etmek, arz etmek’ sözcükleri, *öt-* ‘rica etmek, dilemek’ kök biçiminden türemiştir. *Ötüg* sözcüğünün yapısındaki ek {- (X)g} iken *ötügçi* sözcüğünde bu ekten sonra bir de {+çI} eki vardır. *Ötüglüg* sözcüğünde {- (X)g} ekinin yanında bir de {+IIg} eki bulunmaktadır. *Ötün-* sözcüğünün yapısındaki ek ise {- (X)n-} ekidir. *Öt* kök biçimi bir sesteş köktür. *Öt* adı ‘nasihat, öğüt’ anlamıyla el yazmalarında geçmesine karşın *öt-* fiili tanıklanmamıştır. *Öt-* fiili, yazıtlarda ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde tanıklanmazken Eski Uygur Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Ötüg* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 19’da geçmektedir. *Ötügçi* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı Or. 8212/78: A(B?) A10’dadır. *Ötüglüg* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca Or. 8212/79: A(B?)2’de geçmektedir. *Ötün-* sözcüğü ise el yazmalarında IB 19-54, O 1 A3 ve Or. 8212/1692: (A) Sol 5’te tanıklanmıştır.

53. *öwkele-*

‘Öfkelenmek, kızmak’ karşılığındaki *öwkele-* sözcüğü, *öpke / öwke* sözcüğüne {+IA-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Öpke* sözcüğünün yapısında rahatlıkla görülen bir {-gA} eki varsa da bu sözcüğe kaynaklık edebilecek bir *öp-* / *öw-* kök biçimi, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Öpke / öwke* sözcüğü, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Öwkele-* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 58’de geçmektedir.

54. *sakın- / satıgçı*

‘Düşünmek’ karşılığındaki *sakın-* sözcüğü, *sa-* kök biçimine sırasıyla {-k-} ve {-(X)n-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Sa* kök biçimi bir sesteş köktür. *Sa-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde

²² *Örgin* sözcüğü için ayrıca bk. Aydın, 2018b, s. 5.

geçmektedir. Burada *sa-* fiili ‘saymak, hesap etmek’ anlamındadır. ‘Hesap etmek’ ifadesiyle dönüşlülük bildiren *sakın-* fiili arasında açık bir anlamsal ilgi bulunmaktadır. *Sakın-* sözcüğü, el yazmalarında IB 42-58, U 5: (BI. 1) B1-2-6-7 ve Mz. 388: A1’de geçmektedir.

‘Satıcı, tüccar’ karşılığındaki *satıgçı* sözcüğüne kaynaklık eden kök biçim de yukarıda ifade edilen *sa-* fiildir. *Satıgçı* sözcüğü, *sa-* kök biçimine sırasıyla {-(X)t-}, {-(X)g} ve {+çI} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Satıgçı* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması Mz. 388: A3’tedir.

55. semiz / semrit-

Semiz ve *semrit-* sözcüklerinin birer gövde biçim olduğu açıktır. Özellikle *semrit-* sözcüğünün yapısındaki {-(X)t-} eki, bu tespiti kanıtlamaktadır. Bu itibarla *semiz* ve *semrit-* sözcüklerine kaynaklık eden kök biçim, *semri-* olarak saptanabilir. *Semri-* ‘bir hayvanın semirmesi; güçlenmesi, uygun kiloya ulaşması’ fiili, Eski Türkçenin söz varlığında DLT ve KT’de geçmektedir. Bu açıklamadan sonra *semiz* sözcüğünün yapısındaki ek ise {-(X)z} olarak tespit edilebilir. Clauson, *semri-* fiili ile *semiz* sözcüğü arasındaki etimolojik bağlantıya işaret eder (ED 830b). Erdal ise *semiz* ‘fat’ (adj. of an animal) < **semri-z* çözümlemesinde bulunur (1991, s. 323). *Semiz* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 65’te tanıklanmıştır. *Semrit-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması ise IB 16’dadır.

56. sın- / sinuk

Sın- ‘kırılmak’ ve *sinuk* ‘kırık’ sözcükleri, *sı-* ‘kırmak, dağıtmak’ kök biçiminden türemiştir. *Sın-* sözcüğünün yapısındaki ek {-(X)n-} iken *sinuk* sözcüğünde bu ekten sonra bir de {-(X)k} eki vardır. *Sı-* kök biçimi, yazıtlarda KT D36, T1 D2 ve KÇ D9’da tanıklanmıştır. *Sın-* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 6’da; *sinuk* ise yalnızca IB 48’de geçmektedir.

57. sokuş-

‘Çarpışmak, karşılaşmak, rastlaşmak’ karşılığındaki *sokuş-* sözcüğü, *sok-* kök biçimine {-(X)ş-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Sok* kök biçimi bir sesteş köktür. *Sok-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Sokuş-* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında IB 2-6-16-27-35-47 ve 49’da geçmektedir.

58. söz / sözle-

Söz ve *sözle-* sözcükleri, Gabain ve Tekin’in de ifade ettiği üzere **sö-* kök biçiminden türemiştir (Gabain, 1988, s. 55; Tekin, 2003, s. 93). *Söz* sözcüğü, **sö-* kök biçimine {-(X)z} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Sözle-* sözcüğünün yapısında, bu ekten sonra bir de {+IA-} eki vardır. **Sö-* kök biçimi, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Söz* sözcüğü, el yazmalarında IB 7 ve 11’de; *sözle-* ise yalnızca U 179: A4’te geçmektedir.

59. suçulun-

‘Sıyrılmak, soyulmak, yüzülmek’ karşılığındaki *suçulun-* sözcüğü, **suç-* kök biçimine sırasıyla {- (X)l-} ve {- (X)n-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Suç* kök biçimi bir sesteş köktür. **Suç-* fiili, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Suçulun-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 44’tedir.

60. talım

‘Yırtıcı’ karşılığındaki *talım* sözcüğünün bir kök biçim olmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü sözcüğün yapısında rahatlıkla görülebilen bir {- (X)m} eki vardır. Bu itibarla *tal-* kök biçimine ulaşılmaktadır. *Tal* kök biçimi bir sesteş köktür. *Tal-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde ‘dalmak, talan ve yağma etmek’ karşılığında geçmektedir. Sözcüğün bu anlamıyla ‘yırtıcı; yırtan, talan eden’ karşılığı arasında ince bir anlamsal ilgi olduğu sezilmektedir. *Talım* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde IB 3-40-43 ve 51’de geçmektedir.

61. talula-

‘Seçmek’ karşılığındaki, *talula-* sözcüğü, *talu* ‘iyi, seçkin’ kök biçimine {+lA-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Talu* kök biçimi, yazıtlarda ve Eski Uygur Türkçesinde tanıklanmazken Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Talula-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 19’dadır.

62. tamgala- / tamgalıg

Tamgala- ‘damgalamak, mühürlemek’ ve *tamgalıg* ‘damgalı, mühürlü’ sözcüklerinin birer gövde biçim olduğu açıktır. *Tamgala-* sözcüğünün yapısındaki {+lA-} ve *tamgalıg* sözcüğünün yapısındaki {+lIg} eki kolaylıkla fark edilebilmektedir. Ancak bu eklerin getirildiği *tamga* sözcüğünün de bir kök biçim olmadığı anlaşılmaktadır. Eski Türkçenin söz yapımında tanıklanan {-gA} eki düşünüldüğünde bu olasılık güçlenmektedir. Eski Türkçenin söz varlığında, Eski Uygur Türkçesi metinlerinde geçen bir *tam-* ‘yanmak, tutuşmak, parlamak’ fiili vardır. *Tamga* sözcüğüne kaynaklık eden kök biçim, Tekin’in de işaret ettiği üzere bu *tam-* fiili olmalıdır (2003, s. 89-90). Yazıt ve el yazmalarının oluşturulduğu dönemlerde, damgaların nasıl yapıldığı düşünüldüğünde *tam-* fiili ile *tamga* sözcüğü arasındaki anlamsal bağlantı açıkça anlaşılmaktadır. Bu bağlantıyı Tekin de tespit eder (2003, s. 89-90). *Tam* kök biçimi bir sesteş köktür. *Tamgala-* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca Mz. 388: A4-5’te tanıklanmıştır. *Tamgalıg* sözcüğü ise el yazmalarında Or. 8212/78: (A) A(B?)2’de geçmektedir.

63. tanuklug

‘Tanıklı, şahitli’ karşılığındaki *tanuklug* sözcüğü, *tanu-* kök biçimine sırasıyla {- (X)k} ve {+lIg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tanu-* kök biçimi, yazıtlarda ve Eski Uygur Türkçesinde tanıklanmazken Karahanlı Türkçesi metinlerinde

geçmektedir. *Tanuklug* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması Or. 8212/78: (A) A(B?)²'dedir.

64. *tapla-*

'Sevmek, memnun olmak' karşılığındaki *tapla-* sözcüğü, *tap* 'memnuniyet, istek, arzu' kök biçimine {+IA-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tap* kök biçimi bir sesteş köktür. *Tap* adı, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Tapla-* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 3'te tanıklanmıştır.

65. *tarıg*

'Ekin' karşılığındaki *tarıg* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu açıktır. Sözcüğe kaynaklık edebilecek kök biçim konusunda farklı görüşler vardır.²³ Türkolojide genel eğilim, sözcüğün kök biçimini *tarı-* olarak tespit etmek yönündedir. Ancak 'saçmak, yaymak' karşılığındaki *tar-* fiili ile *tarı-* arasında bir anlamsal ilişki sezilmektedir. Erdal, Eski Uygur Türkçesinde tanıklanan *tarag* sözcüğünden yola çıkarak Doerfer'in sözcüğün kök biçimi için *tar-* fiilini görmek istediğini aktarır (1991, s. 206). *Tarıg* sözcüğünün kök biçimi için *tar-* fiili kabul edilecek olursa sözcüğün yapısındaki ekler sırasıyla {-I-} ve {-(X)g} olarak tespit edilebilir.²⁴ *Tar* kök biçimi bir sesteş köktür. Yazıt ve el yazmalarında ne *tar-* ne de *tarı-* fiilleri tanıklanmıştır. *Tarı-* fiili, Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Tar-* sözcüğü, Eski Uygur Türkçesi metinlerinde 'dağıtmak, parçalamak'; Karahanlı Türkçesi metinlerinde ise 'yaymak, dağıtmak, iki şeyi birbirinden ayırmak' karşılığıyla geçmektedir. *Tarıg* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 53'tedir.

66. *taşgar-*

'Çıkarmak, dışarı göndermek' karşılığındaki *taşgar-* sözcüğü, *taş* 'dış' kök biçimine {+gAr-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Taş* sözcüğü bir sesteş köktür. *Taş* adı, yazıt ve el yazmalarında 'taş, kaya' ve 'dış' karşılıklarıyla kullanılmıştır. Kök biçim 'taş' anlamıyla el yazmalarında tanıklanmasına karşın *taşgar-* sözcüğüne kaynaklık eden 'dış' karşılığıyla geçmemektedir. *Taş* sözcüğü 'dış' anlamıyla yazıtlarda KT G12, BK K14, T1 B4, T1 G6, ŞU G4 ve E 45/4'te tanıklanmıştır. *Taşgar-* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca U 177: B2'de geçmektedir.

67. *tatıglıg*

'Tatlı, lezzetli' karşılığındaki *tatıglıg* sözcüğü, *tat-* kök biçimine sırasıyla {-(X)g} ve {+Ilg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tat* kök biçimi bir sesteş köktür. *Tat-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde

²³ Daha geniş bilgi için bk. Aydın, 2018a, s. 172.

²⁴ *Tar-* fiili için ayrıca bk. ED 529a. *Tarı-* için ayrıca bk. Gül, 2016.

geçmektedir. *Tatılgı* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı U 5: (BI, I) A6'dadır.

68. terit-

'Terletmek' karşılığındaki *terit-* sözcüğünün *ter* kök biçiminden türediği anlaşılmaktadır. Ancak $\{-X\}t\}$ ekinin fiillere gelerek ettirgen yapılı yeni fiiller türettiği bilindiğinden *ter* kök biçiminin doğrudan bu eki aldığı düşünülemez.²⁵ Her ne kadar Eski Türkçenin söz varlığında **teri-* biçiminde bir fiil tanıklanmamış olsa da *ter* adını *terit-* fiiline bağlayan bir **teri-* fiilinin varlığı kaçınılmazdır. Eski Türkçenin söz yapımında adlara gelerek fiiller türeten $\{+I\}$ eki, bu durumu açıklamakta önemli bir noktadadır. Bu durumda *terit-* fiili, *ter* kök biçimine sırasıyla $\{+I\}$ ve $\{-X\}t\}$ ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Ter* kök biçimi, yazıtlarda yalnızca T2 D2'de tanıklanmıştır. *Terit-* fiilinin yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 50'dedir.

69. téril-

'Derilmek, toplanmak' karşılığındaki *téril-* sözcüğü, *tér-* kök biçimine $\{-X\}l\}$ ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tér-* kök biçimi, yazıtlarda KT G10, KT D12, BK K8, BK D11 ve ŞU K5'te geçmektedir. *Téril-* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 28'de geçmektedir.

70. tıñla-

'Dinlemek' karşılığındaki *tıñla-* sözcüğünün bir türemiş biçim olduğu açıktır. Sözcüğün yapısındaki $\{+lA\}$ eki rahatlıkla görülebilmektedir. Bu durumda, sözcüğün kök biçimi olarak *tıñ* adına ulaşılmaktadır. *Tıñ* kök biçimi, yazıtlarda ve Karahanlı Türkçesinde tanıklanmazken 'ses' karşılığıyla Eski Uygur Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Tıñla-* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 58'de geçmektedir.

71. tıtın-

'Parçalanmak, yolunmak' karşılığındaki *tıtın-* sözcüğü, *tıt-* kök biçimine $\{-X\}n\}$ ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tıt* kök biçimi bir sesteş köktür. *Tıt-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Tıtın-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 44'tedir.

72. tigret-

'(Atı) tırnaklarından ses gelecek biçimde yürütmek veya koşturmak' karşılığındaki *tigret-* sözcüğü, bir gövde biçimdir. Ancak sözcüğün kök biçimi açık değildir. Clauson, *tigret-* sözcüğü için *tigret-* < *tigre-* < *tigir* çözümlemesinde bulunur.

²⁵ *Ter* > **teri-* > *terit-* gelişimine benzer yapılar için **tok* > *tokı-* > *tokıt-*; **yavır* > **yavırı-* > *yavırıt-*; **yor* > *yorı-* > *yorıt-* örnekleri verilebilir. Daha geniş bilgi için bk. Tekin, 2003, s. 87.

Ona göre *tigir* (*takır*) ‘clattering noise’ adı, *tigret-* sözcüğüne kaynaklık etmektedir (ED 485b, 486a). Erdal ise *çıyra-*, *kükre-*, *mañra-*, *müñre-* vb. sözcüklerin yapısında yer alan ve yansıma sözcüklere eklenen bir {+rA-} ekinden söz eder. Erdal, *tigre-* sözcüğünü de bu ekin örnekleri arasına alır (1991, s. 470-474, 788). *Tigret-* sözcüğünün yapısındaki son ek {-(X)t-} ekindir. Bu ekten önce, sözcüğün yapısında Clauson’a göre {+A-} eki varken Erdal’a göre {+rA-} eki bulunmaktadır. Her iki açıklama da *tigret-* sözcüğünün bir yansıma sözcükten türediğine işaret etmektedir. Bu noktada, Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçen *tiki* ‘gürültü, şamata, çağlama, geceleyn işitilen ses’ sözcüğü dikkat çekmektedir. *Tigret-* sözcüğüne kaynaklık eden kök biçim, bu *tiki* adı olmalıdır. Sonuç olarak *tigret-* sözcüğü, *tiki* kök biçimine sırasıyla {+rA-} ve {-(X)t-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tiki* adı, yazıtlarda ise tanıklanmamıştır. *Tigret-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 50’dedir.

73. tiril-

‘Dirilmek’ karşılığındaki *tiril-* sözcüğü, bir gövde biçimdir. Sözcüğün yapısında açık bir biçimde {-(X)l-} eki vardır. Bu durumda, sözcüğe kaynaklık eden kök biçim **tir-* olarak tespit edilebilir. Ancak Clauson’un da *tirig*, *tirgür-* ve *tiril-* sözcüklerine kaynaklık ettiğini belirttiği **tir-* fiili, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır (ED 529b). *Tiril-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 13’tedir.

74. törösüz / töröt-

‘Kanunsuz’ karşılığındaki *törösüz* ve ‘yaratmak, meydana getirmek, ortaya çıkarmak’ karşılığındaki *töröt-* sözcükleri, *törö* kök biçiminden türemiştir. *Törö* kök biçimi bir sesteş köktür. *Törösüz* sözcüğü, *törö* adına {+sIz} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Töröt-* sözcüğü ise *törö-* fiiline {-(X)t-} ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. *Törö* adı, yazıtlarda KT D1-3-8-13-16-22-31, BK D2-3-4-8-11-12-13-14-18-19-36, Ta B3, HT VII/3, E. 10/7 ve Talas 6/1’de geçmekteyken *törö-* fiili KT K10, KÇ B2, E. 53/3 ve E 68/9’da tanıklanmıştır. *Törösüz* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması Mz. 403a.b: (B) A4’tedir. *Töröt-* sözcüğü ise yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 55’te geçmektedir.

75. tözlüg

‘Asıllı, esaslı, köklü, kökenli, unsurlu’ karşılığındaki *tözlüg* sözcüğü, *töz* kök biçimine {+lIg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Töz* kök biçimi bir sesteş köktür. *Töz* adı, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Tözlüg* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde T II T 14: A6-7-8-9-10 ve 11’de geçmektedir.

76. tugçı

‘Bayraktar, tuğ taşıyan kişi’ karşılığındaki *tugçı* sözcüğü, *tug* kök biçimine {+çI} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tug* kök biçimi bir sesteş köktür.²⁶ *Tug* adı, yazıtlarda ŞU D5, ŞU G9, ŞU B3 ve 6’da tanıklanmıştır. *Tugçı* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı U 180: A2’dedir.

77. tuman

‘Duman, sis’ karşılığındaki *tuman* sözcüğü, *tu-* ‘kapanmak’ kök biçimine {+mAn} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tu-* kök biçimi, yazıtlarda T1 D6 ve ŞU G Ek1’de tanıklanmıştır. *Tuman* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 15’tedir.²⁷

78. tüke- / tükel / tükeme-

‘Bitmek, tükenmek, tamamlanmak’ karşılığındaki *tüke-* sözcüğünün bir gövde biçim mi yoksa kök mü olduğu tartışmalıdır. Her ne kadar Türkolojide genel eğilim *tüke-* sözcüğünün bir kök biçim olduğu yönünde olsa da Eski Uygur Türkçesi metinlerinde geçen *tük tümen* eş anlamlı ikilemesinin ilk unsuru olarak kullanılan bir *tük* sözcüğü tanıklanmıştır:

[...] **tük tümen** törlüg tañsok edlerin [...] ETS, 10. Otuz Beş Burkana Saygı, (Arat, 1991, s. 98)

[...] **tük tümen** tınlıglarıg kutgartıñız [...] T III D 260 11, 67. (Bang & Gabain, 1930, s. 58)

[...] **tük tümen** yıl örlüg yalınlig [...] 66. 4 = 177 183 333, arka 15. (Tekin, 1976, s. 126)

[...] **kagan katun tük tümen** yaşazun [...] BTT XIII, Avalokitesvara, 68. (Zieme, 1985, s. 125)

Tük tümen ikilemesi için ‘sayılamayacak kadar çok, sayısız’ karşılığını vermek mümkündür. Kutadgu Bilig’de de *tük* sözcüğü ‘çok, fazla, tamam olmuş’ anlamıyla kullanılmıştır. Tanıklamalar göz önüne alındığında buradaki *tük* sözcüğü ile *tüke-* sözcüğü arasında bir bağlantı olduğu düşünülebilir. Bu itibarla *tüke-* sözcüğünün kök biçimi, *tük* adı olarak kabul edilebilir. *Tüke-* sözcüğündeki ek ise {+A-} olarak tespit edilebilir. Eldeki veriler bu önermeyi kanıtlamak için yeterli görünmese de *tüke-* sözcüğünün etimolojisi için bu olasılık da göz ardı edilmemelidir.²⁸ ‘Tam, eksiksiz, sağlam’ karşılığındaki *tükel* sözcüğü ise *tük* kök biçimine sırasıyla {+A-} ve {-(X)I} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tük* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmamıştır. *Tüke-* sözcüğü, el yazmalarında MIK III 35a+b: B4 ve MIK III 200 I: A1’de

²⁶ *Tug* sözcüğü ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. ED 464a.

²⁷ *Tuman* sözcüğü için ayrıca bk. Erdal, 1991, s. 387-388; Tekin, 2003, s. 92.

²⁸ *Tüke-* sözcüğünün etimolojisi adına farklı bir görüş için bk. Aksan, 1989, s. 327.

geçmektedir. IB 3'te ise sözcüğün {-mA-} ekini almış biçimi tanıklanmıştır. *Tükel* sözcüğü ise IB 15-27 ve 42'de geçmektedir.

79. türlüğ

'Türlü, çeşitli' karşılığındaki *türlüğ* sözcüğü, *tür* kök biçimine {+IIg} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Tür* kök biçimi bir sesteş köktür. *Tür* adı, yazıtlarda ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde tanıklanmazken Eski Uygur Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Türlüğ* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca el yazmalarında Mz. 403a.b: (B) A1, Mz. 403a.b: (B) B8-9, Mz. 386 B3 ve T II T 14 A2'de geçmektedir.

80. tütünçsüz

'Dumansız, tütünsüz' karşılığındaki *tütünçsüz* sözcüğü, *tüt-* kök biçimine {- (X)ncşlz} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur.²⁹ *Tüt-* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Tütünçsüz* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması Or. 8212/78: (B) A(B?)3'tedir.

81. udıgma

'Uyuyan' karşılığındaki *udıgma* sözcüğü, *u* 'uyku' kök biçimine sırasıyla {+dI-} ve {- (X)gmA} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *U* kök biçimi bir sesteş köktür. *U* adı, yazıtlarda T1 K3 ve 4'de tanıklanmıştır. *Udıgma* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 20'dedir.

82. ula- / ulatı / ulug

'Birleştirmek, bağlamak, sürdürmek' karşılığındaki *ula-* sözcüğü, *ul* kök biçimine {+A-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Ul* kök biçimi 'başlangıç, dip, zemin' anlamındadır. 'Ve, ve benzeri, ve diğerleri, daha, ile birlikte, ilaveten' gibi anlamları karşılayan *ulatı* sözcüğü de *ul* kök biçiminden türemiştir. *Ula-* fiiline {- (X)t-} ekinin getirilmesiyle oluşan *ulat-* 'ulamak, birleştirmek' fiili, Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. Burada *ulatı* sözcüğünün sonundaki ek ise {-I} ekidir. 'Ulu, büyük' karşılığındaki *ulug* sözcüğünün etimolojisi konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. *Ulug* sözcüğünün *ul* kök biçimine {+IIg} ekinin getirilmesiyle kurulduğu anlaşılmaktadır.³⁰ *Ul* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Ula-* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 48'de; *ulatı* Or. 8212/77: A7'de; *ulug* ise IB 9, Mz. 383: A3 ve U 181: B5'te geçmektedir.³¹

83. urılan-

²⁹ {- (X)ncşlz} eki için ayrıca bk. Erdal, 1991, s. 349-356.

³⁰ *Ulug* sözcüğü için ayrıca bk. Uçar, 2020.

³¹ *Ulatı* için bk. ED 134a; Gabain, 1988, s. 95; Erdal, 1991, s. 798; Tekin, 2003, s. 148.

‘Erkek çocuk doğurmak’ karşılığındaki *urılan-* sözcüğü, *urı* ‘erkek çocuk’ kök biçimine sırasıyla {+IA-} ve {-(X)n-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Urı* kök biçimi, yazıtlarda KT D7-24, BK D 7-20, ŞU B3, Su 6, E 2/1, E 13/2, E 26/2-3-13, E 38/3, E 48/6-9, E 53/3, E 59/7, E 88/3 ve E 126’da tanıklanmıştır. *Urılan-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 5’tedir.

84. uzun

Uzun sözcüğü, *uza-* kök biçimine {-(X)n} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Uza-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. Her ne kadar *uza-* fiilinin yapısında bir {+A-} eki fark edilse de *uz* kök biçimi Eski Türkçenin söz hazinesinde ‘sanat, mahir, becerikli’ anlamındadır. Eldeki veriler ışığında *uz* kök biçiminin *uzun* sözcüğüyle hiçbir anlamsal bağlantısı yoktur. *Uzun* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 47’de geçmektedir.

85. üküş

‘Fazla, çok’ karşılığındaki *üküş* sözcüğü, Clauson’un da işaret ettiği üzere *ük-* kök biçimine {-(X)ş} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur (ED 118a). *Ük-* kök biçimi ‘yığmak, toplamak, biriktirmek’ anlamındadır ve Eski Türkçenin söz varlığında yalnızca Eski Uygur Türkçesinde tanıklanmıştır. *Üküş* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 36’da geçmektedir.

86. ülüg

‘Pay, hisse, talih, kader, kismet’ karşılığındaki *ülüg* sözcüğü, *üle-* kök biçimine {-(X)g} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Üle-* sözcüğünün yapısında bir {+IA-} eki fark edilse de Eski Türkçenin söz varlığında, sözcüğe kaynaklık edecek bir *ü* kök biçimi tanıklanamamıştır. *Üle-* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Ülüg* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca IB 41 ve 66’da geçmektedir.

87. ümele-

‘Misafir olmak, misafirlige gitmek’ karşılığındaki *ümele-* sözcüğü, *üme* ‘misafir’ kök biçimine {+IA-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. Gerek *üme* gerekse de *ümele-* sözcüğü, Eski Türkçenin söz varlığında çok seyrek tanıklanmıştır. *Üme* kök biçimi, Eski Türkçenin söz varlığında yalnızca Karahanlı Türkçesi metinlerinde tanıklanmıştır. *Ümele-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 47’dedir.

88. ünüş-

‘Parçalanmak, yırtılmak, oyulmak’ karşılığındaki *ünüş-* sözcüğü, **ün-* ‘oymak, kazmak’ kök biçimine {-(X)ş-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. **Üñ-* kök biçiminden türemiş kimi sözcükler görülmekle birlikte kök biçim tek başına Eski

Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Üñüş-* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 44'te geçmektedir.

89. *üzük*

'Kesik, yırtık' karşılığındaki *üzük* sözcüğü, *üz-* 'kesmek, yırtmak, kopmak' kök biçimine $\{-(X)k\}$ ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Üz* kök biçimi bir sesteş köktür. *Üz-* fiili, yazıtlarda yalnızca T1 G6'da tanıklanmıştır. *Üzük* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 48'dedir.

90. *yadrat-*

'Yere yatırmak, yaymak, sermek' karşılığındaki *yadrat-* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu açıktır. Sözcüğün yapısını tam olarak açıklamak ise güçtür. Sözcüğün *yad-* 'yaymak, açmak' kök biçiminden türediği söylenebilir. Ayrıca sözcüğün yapısındaki son ekin $\{-(X)t-\}$ eki olduğu da anlaşılmaktadır. *Yad-* kök biçimi, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Yadrat-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 50'dedir.

91. *yaglıg*

'Yağlı' karşılığındaki *yaglıg* sözcüğü, *yag* kök biçimine $\{+Ilg\}$ ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yag* kök biçimi bir sesteş köktür. *Yag* adı, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Yaglıg* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması IB 13'tedir.

92. *yagrı-*

'At vb. hayvanların sırtının yara olması' biçiminde karşılanabilecek *yagrı-* sözcüğü, *yagır* 'at vb. hayvanların sırtında, semerin vurması gibi nedenlerle oluşan yara' kök biçimine $\{+I-\}$ ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yagır* kök biçimi, yazıtlarda ve Eski Uygur Türkçesinde tanıklanmazken Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. E 68/4'te bir *yagır* sözcüğü tanıklanmışsa da burada geçen *yagır oghı ben* ifadesi sözcüğe 'yara' anlamının verilmesini olanaksız kılmaktadır. *Yagrı-* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 16'da geçmektedir.

93. *yalım*

'Yalçın, yalın' karşılığındaki *yalım* sözcüğünün bir kök biçim olmadığı anlaşılmaktadır. Sözcüğün yapısında rahatlıkla fark edilebilen bir $\{-(X)m\}$ eki vardır. Bu durumda **yal-* fiiline ulaşılmaktadır. Ancak Eski Türkçenin söz varlığında **yal-* kök biçimi tanıklanmamıştır. Clauson, **yal-* fiilinin *yalt*, *yalım*, *yalma*, *yalın* ve *yalın-* sözcüklerine kaynaklık ettiği görüşündedir (ED 918a). *Yalım* sözcüğü, el yazmalarında IB 40 ve 49'da geçmektedir.

94. *yana*

‘Yine, tekrar, sonra’ karşılığındaki *yana* sözcüğü, *yan-* ‘geri dönmek’ kök biçimine {-A} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yan* sözcüğü bir sesteş köktür. *Yan-* fiili, yazıtlarda T1 K4-5, T2 B2 ve T2 D3’te tanıklanmıştır. *Yana* sözcüğü, el yazmalarında IB 15-29-42-44-57 ve 58’de geçmektedir.

95. *yaŋra-*

‘Homurdamak, söylenmek’ karşılığındaki *yaŋra-* sözcüğünün bir gövde biçim olduğu anlaşılmaktadır. *Yaŋra- keŋre-* ifadesinin bir ikileme yapısı olduğu *keŋre-* maddesinde ifade edilmişti. Burada, *yaŋra-* sözcüğünün yapısında yer alan {+rA-} ekinin eklendiği **yaŋ* yansıma sözüne bir karşılık bulmak güçtür. Kök biçim, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Yaŋra-* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 22’de geçmektedir.³²

96. *yarlıg / yarlıka-*

‘Emir, buyruk, dağıtma, paylaşırma, tahsis’ karşılığındaki *yarlıg* ve ‘emretmek, buyurmak, lütfetmek’ karşılığındaki *yarlıka-* sözcüklerinin birer gövde biçim olduğu anlaşılmaktadır. *Yarlıka-* sözcüğünün *yarlıg* adına eklenen {+kA-} ekiyle kurulduğu açıktır. Ancak *yarlıg* adı da bir kök biçim olmamalıdır. Sözcüğün yapısında açıkça {+llg} ekini görmek mümkündür ve bu ek *yar* ‘ağız sıvısı; salya, tükürük’ sözüne eklenmiş gibi görünmektedir. Şinasi Tekin sözcüğün *yar* ‘salya, sümük; değersiz şey’ sözcüğüne {+llg} ekinin getirilmesiyle kurulduğu görüşündedir (2001, s. 227). M. Vefa Nalbant, *yarlıg* sözcüğünün kökünün *yal / yar* ‘su’ olduğunu belirler. Nalbant, bu kök biçimin geçirdiği anlamsal yolculuğu ise ‘su > tükürük > dil, *yar + lg* (dillik, dile ait olan)-söz > hanın sözü; emir, buyruk, ferman’ biçiminde ortaya koyar (2013, s. 339-340).³³ *Yar* sözcüğü bir sesteş köktür. *Yar* adı, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Yarlıg* sözcüğü, el yazmaları içerisinde T II T 14: A 18-19, Or. 8212/76: (A) A3-5-7-8-9-10-12, (B) A2-4-5-7-8-10-12, (B) B3-5-7-8, (C) A6, ve U 181: B3’te tanıklanmıştır. *Yarlıka-* sözcüğü ise el yazmalarında Mz. 169a.b+c.d: (A) B3, (B) A3 ve T II T 14 A19’da geçmektedir.

97. *yasıç*

‘Ok ucu, temreni’ karşılığındaki *yasıç* sözcüğü, *yas-* kök biçimine sırasıyla {-I} ve {+ç} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yas* kök biçimi bir sesteş köktür. *Yas-* fiili, Eski Türkçenin söz varlığında birden çok anlamı karşılayacak biçimde kullanılmıştır. *Yasıç* sözcüğüne kaynaklık eden *yas-* fiili ‘eritmek, düzleştirmek, dağıtıp yaymak’ anlamındadır. *Yas-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Yasıç* sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında yalnızca IB 40’ta geçmektedir.

³² *Yaŋra-* için ayrıca bk. ED 952b; Erdal, 1991, s. 470.

³³ *Yarlıg* sözcüğü için ayrıca bk. ED 966b, 967a, 968a. Sözcük üzerine farklı etimoloji denemeleri için bk. Nalbant, 2013.

98. yawız / yawuz / yawlak

‘Sefil, perişan, kötü, fena’ karşılığındaki *yawız / yawuz* ile aynı anlamdaki *yawlak* sözcüğü **yaw-* kök biçiminden türemiştir. *Yawız / yawuz* sözcüğü, **yaw-* kök biçimine {-(X)z} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yawlak* sözcüğünün yapısındaki ek ise açık değildir. *Yawlak* sözcüğünün kök biçimi için Clauson, **yaw-* fiilini düşünür (ED 876b). Clauson’a göre *yawğan, yawrı-* ve *yawız* sözcükleri de aynı **yaw-* fiilinden türemiştir (ED 874b, 879a, 881a). Erdal, Clauson ile aynı görüşü paylaşır ve **yaw-* kök biçiminden türemiş olabilecek sözcüklere *yaw-man (yaman)* örneğini de ekler (1991, s. 324, 388). **Yaw-* kök biçimi, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. Kutadgu Bilig’de geçen bir *yaw-* fiili varsa da bu sözcük ‘yaklaştırmak’ karşılığındadır. *Yawız* sözcüğü, el yazmalarında Or. 8212/77: A11, IB 12-24-44 ve 45’te tanıklanmıştır. Sözcüğün *yawuz* biçimi yalnızca Or. 8212/1692: (A) Sol 9’da geçmektedir. *Yawlak* sözcüğü ise Mz. 403a.b: (B) A7, U 5 (Bl. 1) B5, IB 6-8-9-16-22-25-33-36-37-39-43-46-50-61 ve 65’te tanıklanmıştır.

99. yayla- / yaylag

‘Yaylamak, yazı geçirmek’ karşılığındaki *yayla-* ve ‘yayla, yazlık’ karşılığındaki *yaylag* sözcükleri, *yay* ‘yaz’ kök biçiminden türemiştir. *Yayla-* sözcüğünün yapısındaki ek {+lA-} iken *yaylag* sözcüğünde bu ekten sonra bir de {-(X)g} eki vardır. *Yay* kök biçimi bir sesteş köktür. *Yay* adı, yazıtlarda BK B3, BK D39 ve ŞU D8’de tanıklanmıştır. *Yayla-* sözcüğü, el yazmalarında IB 62 ve 64’te; *yaylag* ise IB 51-56 ve 62’de geçmektedir.

100. yazoksuz

‘Suçsuz, günahsız’ karşılığındaki *yazoksuz* sözcüğü, *yaz-* kök biçimine sırasıyla {-(X)k} ve {+sIz} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yaz* sözcüğü bir sesteş köktür. *Yaz-* fiili, Eski Türkçenin söz varlığında birden çok anlamı karşılayacak biçimde kullanılmıştır. *Yaz-* sözcüğü, yazıtlarda yalnızca Talas 2/2 ve Talas 2/4’te ‘yanılmak’ karşılığına işaret eden bir kullanımla *yazmaz* biçiminde kişi adı parçası olarak tanıklanmıştır. *Yazoksuz* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek tanıklaması U 178: A8-9’dadır.

101. yadıتما-

‘Kokutmamak’ karşılığındaki *yadıتما-* sözcüğü, *yıd* ‘koku’ kök biçimine sırasıyla {+I-}, {-(X)t-} ve {-mA-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yıd* adı, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Yadıتما-* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı IB 59’dadır.

102. yılan

Yılan sözcüğü, yazıt ve el yazmalarında altı defa tanıklanmıştır ve IB 8 dışındaki tüm tanıklamalar on iki hayvanlı takvimdeki yılan yılını ifade etmektedir. Sözcüğün etimolojisi üzerine pek çok görüş ileri sürülmüştür. Bu görüşleri bir araya getiren

Hakan Aydemir, çalışmasının sonunda doğru çözümlemenin *yıl-gan* olduğunu saptar (2015, s. 49). *Yıl* sözcüğü bir sestüş köktür. **Yıl-* sözcüğü, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. Kök biçimin karşıladığı anlamlar konusunda da pek çok görüş vardır. Bu anlamlar arasında, kök biçime uygun görünen karşılıklar ‘hareket etmek, yürümek, kıvıldamak, sürünmek’ olarak sıralanabilir. *Yılan* sözcüğü, el yazmalarında O 1: A6 ve IB 8’de geçmektedir.³⁴

103. yılıg

‘İlık, sakin, yumuşak’ karşılığındaki *yılıg* sözcüğü, *yılı-* kök biçimine {- (X)g} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yılı-* fiili, yazıtlarda tanıklanmazken Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde geçmektedir. *Yılıg* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 2’de geçmektedir.

104. yitiglig

Yitiglig sözcüğü, **yit-* ‘keskin olmak’ kök biçimine {- (X)gl(X)g} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yit* kök biçimi bir sestüş köktür. **Yit-* fiilinden türediği anlaşılan *yiti* ve *yitig* sözcükleri geçmekle birlikte kök biçim tek başına Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Yitiglig* sözcüğü, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 55’te geçmektedir. Sözcük burada mecazî bir anlam kazanmıştır.

105. yok

‘Yok, mevcut değil’ karşılığındaki *yok* sözcüğünün yapısındaki {- (X)k} eki, sözcüğün bir kök biçim olmadığını göstermektedir. Bu noktada, Karahanlı Türkçesi metinlerinde sıkça tanıklanan *yod-* fiili ile Eski Uygur Türkçesi metinlerinde geçen *yok yodun* ‘yok / yok olma’ ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde tanıklanan *yok yodunluk* ‘yok / yokluk / yok olma’ ikilemeleri göz önüne alındığında her ne kadar Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamış olsa da Clauson ve Tekin’in de işaret ettiği üzere **yo-* ‘yok olmak, bulunmamak’ kök biçiminin varlığı kaçınılmaz bir hâle gelmektedir (ED 895b; Tekin, 2003, s. 91). *Yok* sözcüğü, el yazmalarında IB 36, Or. 8212/78: (B) A(B?)2-3-4 ve 5’te geçmektedir.³⁵

106. yorta

Yorta sözcüğü, *yori-* kök biçimine sırasıyla {- (X)t-} ve {-A} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. Sözcük, özellikle atların bir koşu biçimine işaret etmektedir. ‘Tırs gitmek’ biçiminde ifade edilebilecek bu koşu biçiminde, at ne dörtnala gitmektedir ne de rahvan bir yürüyüş içindedir. Elbette atın bu tip bir yürüyüşte bulunmasını sağlayan binicisidir. Bu koşu biçiminin amacı, atın daha uzun mesafeleri tek seferde

³⁴ *Yılan* için ayrıca bk. Aydın, 2018a, s. 199.

³⁵ *Yok* sözcüğü için ayrıca bk. ED 895a-b; Tekin, 2003, s. 91.

alabilmesidir. *Yorı-* kök biçimi, yazıtlarda çok sık tanıklanan bir sözcüktür.³⁶ *Yorta* sözcüğünün yazıt ve el yazmalarındaki tek kullanımı Or. 8212/76. (B) A2'dedir.

107. *yütür-*

'Yitirmek, kaybetmek' karşılığındaki *yütür-* sözcüğü, *yit-* kök biçimine {-(X)r-} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. *Yit-* kök biçimi, yazıtlarda KT D27-28, BK D22, O D1 ve ŞU D5'te tanıklanmıştır. Sözcük, yazıtlarda *yitir-* biçiminde geçmektedir. Sözcüğün bir söyleyiş farkına işaret eden *yütür-* biçimi, yazıt ve el yazmaları içerisinde yalnızca IB 24'te geçmektedir.

108. *yüz*

'Yüz, çehre, surat' karşılığındaki *yüz* sözcüğü, **yü-* kök biçimine {-(X)z} ekinin getirilmesiyle kurulmuştur. Erdal, **yü-* 'to face (towards)' kök biçiminin *yüz* sözüne kaynaklık etmiş olabileceğini belirtir (1991, s. 220). Tuncer Gülensoy da sözcüğü **yü-* 'yayılmak' + *-z* biçiminde açıklar (2007, s. 1196). **Yü-* kök biçimi, Eski Türkçenin söz varlığında tanıklanmamıştır. *Yüz* sözcüğü, el yazmalarında yalnızca Or. 8212/78: (A) A(B?)4-5'te geçmektedir.

Sonuç

Eski Türk yazısının kullanıldığı el yazmalarının söz varlığının eksiksiz bir biçimde tespit edilebilmesi için el yazmalarında geçen ileri ögelerin belirlenmesi gerekmektedir. Yapılan bu çalışmada, eski Türk el yazmalarındaki ileri ögeler saptanarak bu yapıların etimolojik çözümlenmeleri yapılmıştır. Böylece el yazmalarının söz varlığında temsil edilemeyen 108 kök biçim kayıt altına alınmıştır. Bu 108 kök biçimden 42'si ad; 66'sı ise fiil köküdür.

İleri ögelerin kök biçimlerinin ortaya konulması, Türk dilinin bilinmeyen kimi ad ve fiil köklerinin tespitini sağlamaktadır. Nitekim bu çalışmada belirlenen kimi kök biçimler, yazıt ve el yazmaları içerisinde tanıklanamamış kimileri ise tüm Eski Türkçenin söz hazinesinde daha önce tespit edilememiş yapılardır. Ayrıca kök biçimlerin belirlenmesi işlemi, incelenen dönemde bu sözcüklerin anlamlarını, ekleşme durumunda hangi eklerle ne biçimde birleştiklerini ortaya koymaktadır. İleri öge olarak kabul edilen bir yapı, tümdengelim yöntemiyle derinlemesine incelendiğinde kimi önemli fonetik, morfolojik ve anlamsal saptamalar ortaya çıkmaktadır. Böylece yapılan bu çalışma, el yazmalarındaki söz yapısının ve bu yazmaların anlam dünyasının tam anlamıyla anlaşılmasına da katkılar sunmaktadır.

Tespit edilen kök biçimler, eski Türk el yazmalarının söz hazinesinin dolayısıyla da eski Türk dilinin söz varlığının zenginliğini göstermektedir. Kök biçimlerin tespiti ayrıca Türk dilinin kavram köklerini ve daha o dönemdeki kavramsal zenginliğini

³⁶ *Yorı-* sözcüğünün eski Türk yazıtlarındaki tüm tanıklamaları için bk. Aydın, 2017, s. 178; 2018, s. 201; 2019, s. 275.

ortaya çıkarmakta önemli bir noktadadır. Türk dilinin dış dünyadaki sınırsız varlığa karşılık bulma sorununda kullandığı yöntemlerin görülmesi adına da kavram köklerinin tespiti önemlidir. Bu çalışmada ortaya çıkan kök biçimler, el yazmalarının söz varlığını ortaya koyan dizin ve sözlüklerde gereken yeri almalıdır. Tüm bunların yanında, bu çalışmada ortaya çıkan veriler ışığında kök biçimlerin, anlamsal ilişkilerin, söz yapımının ve sözcük hazinesinin karşılaştırılması yoluyla el yazmalarının tarihlendirilebilmesi noktasında da kimi açıklamalar yapılabilir. Aşağıdaki tabloda, tespit edilen ileri ögeler alfabetik olarak verilmiştir. Tabloda dizin ve sözlüklerde yerini alması gereken kök biçimler, eski Türk yazıtlarında tanıklandığı yerleriyle birlikte verilmiştir:

İleri Ögeler	Kök Biçimler	Diğer Tanımlamalar
<i>adart-</i>	<i>ada</i>	Yabogan/I
<i>agulug</i>	<i>agu</i>	-
<i>alkış</i>	<i>alka-</i>	-
<i>alku</i>	<i>alk-</i>	KT K-D
<i>amrak</i>	<i>amıl / amul / amur</i>	-
<i>amtı</i>	<i>am</i>	Tueкта III
<i>artatma-</i>	<i>arta-</i>	-
<i>asıg</i>	<i>as-</i>	-
<i>asra</i>	<i>*as</i>	-
<i>awınçu</i>	<i>*awı-</i>	-
<i>ayınma-</i>	<i>*ayX-</i>	-
<i>basın-</i>	<i>bas-</i>	KT K8, KT Kap. 4, KT D35-37, BK D27-32, T1 K3, T2 B3, O D1, Tes D6, ŞU D12
<i>bedizle-</i>	<i>bediz</i>	KT G12, KT K13, KT K-D, BK K14, BK G-B, KÇ D12, E 83, Kalbak Taş I
<i>bedük</i>	<i>bedü-</i>	-
<i>bodun</i>	<i>bod</i>	T1 B4, T2 K2
<i>botola-</i>	<i>boto</i>	E 28/6
<i>busanç / busuşlug</i>	<i>*busa-</i>	-
<i>buyruk</i>	<i>buyur-</i>	-
<i>eded- / edgü / edgüti</i>	<i>ed</i>	-
<i>egin</i>	<i>eg-</i>	-
<i>emgek</i>	<i>emge-</i>	-
<i>emig / emsi-</i>	<i>em-</i>	-
<i>esne-</i>	<i>es-</i>	-
<i>ıçgım-</i>	<i>ıç-</i>	-
<i>ıgaç</i>	<i>ı</i>	BK G15, T1 B4, T1 K3

<i>ilin-</i>	<i>il-</i>	-
<i>kamil-</i>	<i>kam-</i>	-
<i>kanıg</i>	<i>kan-</i>	-
<i>karşı</i>	<i>kar-</i>	-
<i>katıg / katıgdı / katıgtı</i>	<i>kat-</i>	-
<i>kazganç</i>	<i>kaz-</i>	-
<i>keñren-</i>	<i>*keñ</i>	-
<i>kéçe</i>	<i>kéç</i>	-
<i>kılınçlıg</i>	<i>kıl-</i>	* ³⁷
<i>kışlag</i>	<i>kış</i>	BK G2
<i>kızıl</i>	<i>*kız</i>	-
<i>kışe-</i>	<i>kış</i>	-
<i>kod- / kon- / kontur-</i>	<i>*ko-</i>	-
<i>kolula-</i>	<i>kolu</i>	-
<i>kork- / korkma- / korkınçıg / korkunç</i>	<i>kori-</i>	-
<i>köçür-</i>	<i>köç-</i>	Ta B4
<i>köküzmek</i>	<i>köküz / kögüz</i>	-
<i>köpük</i>	<i>*köp-</i>	-
<i>kudı / kudruk / kudursug</i>	<i>kud-</i>	-
<i>kurugsak</i>	<i>kuri- / kuru-</i>	-
<i>munlıg</i>	<i>buñ / muñ</i>	KT G3, KT G8, BK K2, BK K6, T2 D7, E 6/3, E 7/2, E 10/10, E 11/2-4, E 13/5, E 18/4, E 25/1, E 43/2, E 98/1, E 147/2, Adrianov/1
<i>odgur-</i>	<i>*od-</i>	-
<i>olor-</i>	<i>*ol-</i>	-
<i>oynağ / oynaşık</i>	<i>oyun</i>	-
<i>öñre</i>	<i>öñ</i>	-
<i>örgin / örten-</i>	<i>ör-</i>	KT B, Teke-Turu/I
<i>ötüg / ötügçi / ötüglüg / ötün-</i>	<i>öt-</i>	-
<i>öwkele-</i>	<i>öpke / öwke</i>	-
<i>sakın- / satıgçı</i>	<i>sa-</i>	-
<i>semiz / semrit-</i>	<i>semri-</i>	-

³⁷ *Kıl-* sözcüğünün eski Türk yazıtlarındaki tüm tanımlamaları için bk. Aydın, 2017, s. 158; 2018, s. 146; 2019, s. 263.

<i>sın- / sınık</i>	<i>sı-</i>	KT D36, T1 D2, KÇ D9
<i>sokuş-</i>	<i>sok-</i>	-
<i>söz / sözle-</i>	<i>*sö-</i>	-
<i>suçulun-</i>	<i>*suç-</i>	-
<i>talım</i>	<i>tal-</i>	-
<i>talula-</i>	<i>talı</i>	-
<i>tamgala- / tamgalıg</i>	<i>tam-</i>	-
<i>tanuklug</i>	<i>tanu-</i>	-
<i>tapla-</i>	<i>tap</i>	-
<i>tarıg</i>	<i>tar-</i>	-
<i>taşgar-</i>	<i>taş</i>	KT G12, BK K14, T1 B4, T1 G6, ŞU G4, E 45/4
<i>tatılgıg</i>	<i>tat-</i>	-
<i>terit-</i>	<i>ter</i>	T2 D2
<i>téril-</i>	<i>tér-</i>	KT G10, KT D12, BK K8, BK D11, ŞU K5
<i>tıjla-</i>	<i>tıj</i>	-
<i>tıtın-</i>	<i>tıt-</i>	-
<i>tigret-</i>	<i>tiki</i>	-
<i>tiril-</i>	<i>*tir-</i>	-
<i>törösüz / töröt-</i>	<i>törö / törö-</i>	KT D1-3-8-13-16-22-31, BK D2-3-4-8-11-12-13-14-18-19-36, Ta B3, HT VII/3, E. 10/7, Talas 6/1 / KT K10, KÇ B2, E. 53/3, E 68/9
<i>tözlüg</i>	<i>töz</i>	-
<i>tugçı</i>	<i>tug</i>	ŞU D5, ŞU G9, ŞU B3-B6
<i>tuman</i>	<i>tu-</i>	T1 D6, ŞU G Ek1
<i>tüke- / tükel / tükeme-</i>	<i>tük</i>	-
<i>türlüg</i>	<i>tür</i>	-
<i>tütünçsüz</i>	<i>tüt-</i>	-
<i>udıgma</i>	<i>u</i>	T1 K3-4
<i>ula- / ulatı / ulug</i>	<i>ul</i>	-
<i>urılan-</i>	<i>urı</i>	KT D7-24, BK D 7-20, ŞU B3, Su 6, E 2/1, E 13/2, E 26/2-3-13, E 38/3, E 48/6-9, E 53/3, E 59/7, E 88/3, E 126
<i>uzun</i>	<i>uza-</i>	-
<i>üküş</i>	<i>ük-</i>	-
<i>ülüg</i>	<i>üle-</i>	-

<i>ümele-</i>	<i>üme</i>	-
<i>ünüş-</i>	* <i>ün-</i>	-
<i>üzük</i>	<i>üz-</i>	T1 G6
<i>yadrat-</i>	<i>yad-</i>	-
<i>yaglıg</i>	<i>yag</i>	-
<i>yagrı-</i>	<i>yagir</i>	-
<i>yalım</i>	* <i>yal-</i>	-
<i>yana</i>	<i>yan-</i>	T1 K4-5, T2 B2, T2 D3
<i>yanra-</i>	* <i>yan</i>	-
<i>yarlıg / yarlıka-</i>	<i>yar</i>	-
<i>yasıç</i>	<i>yas-</i>	-
<i>yawız / yawuz / yawlak</i>	* <i>yaw-</i>	-
<i>yayla- / yaylag</i>	<i>yay</i>	BK B3, BK D39, ŞU D8
<i>yazoksuz</i>	<i>yaz-</i>	-
<i>yıdıtma-</i>	<i>yıd</i>	-
<i>yılan</i>	* <i>yıl-</i>	-
<i>yılıg</i>	<i>yılı-</i>	-
<i>yitigliğ</i>	* <i>yit-</i>	-
<i>yok</i>	* <i>yo-</i>	-
<i>yorta</i>	<i>yorı-</i>	* ³⁸
<i>yütür-</i>	<i>yit-</i>	KT D27-28, BK D22, O D1, ŞU D5
<i>yüz</i>	* <i>yü-</i>	-

Kısaltmalar

AY →Altun Yaruk.

B →Batı Yüzü.

BK →Bilge Kağan Yazıtı.

BTT →Berliner Turfantexte.

D →Doğu Yüzü.

DLT →Divânu Lugâti't-Türk.

ED →Clason, 1972.

ETŞ →Eski Türk Şiiri.

G →Güney Yüzü.

HT →Hoyto-Tamır (Tayhar-Çuluu) Yazıtları.

IB →İrk Bitig.

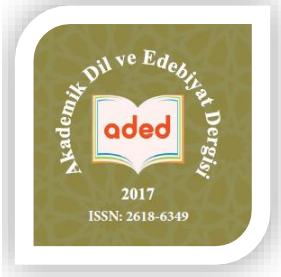
³⁸ *Yorı-* sözcüğünün eski Türk yazıtlarındaki tüm tanımlamaları için bk. Aydın, 2017, s. 178; 2018, s. 201; 2019, s. 275.

- K →Kuzey Yüzü.
KarB I →I. Karabalgasun Yazıtı.
KÇ →Küli Çor Yazıtı.
KT →Köl Tegin Yazıtı.
Mz. →Mainz.
O →Ongi Yazıtı.
ŞU →Şine Usu Yazıtı.
T1 →Tonyukuk 1 Yazıtı.
T2 →Tonyukuk 2 Yazıtı.
Ta →Tariat (Terh) Yazıtı.

Kaynakça

- Aksan, D. (1989). Lengüistik verilere göre Türk yazı dilinin yaşı konusunda değerlendirmeler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 1989 (37), 323-329.
- Aksan, D. (2004). *Türkçenin söz varlığı*. Engin Yayınları.
- Aksan, D. (2017). *Türkçenin gücü*. Bilgi Yayınları.
- Arat, R. R. (1979). *Kutadgu Bilig I metin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arat, R. R. (1991). *Eski Türk şiiri*. Türk Tarih Kurumu.
- Aydemir, H. (2015). Yılan sözcüğünün etimolojisi üzerine bir not. Mirsultan, Aysima - Tursun Aydın, Mihriban - Aydın, Erhan (Eds.), *Eski Türkçeden Çağdaş Uygurcaya* (s. 43-51). Kömen Yayınları.
- Aydın, E. (2017). *Orhon yazıtları Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor*. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Aydın, E. (2018a). *Uygur yazıtları*. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Aydın, E. (2018b). Şine Usu yazıtının Türk dili araştırmalarındaki yeri ve önemi üzerine. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, XI (1), 1-10.
- Aydın, E. (2019). *Sibirya'da Türk izleri*. Yenisey yazıtları. Kronik Kitap.
- Bang Kaup, W. & Gabain, A. (1930). *Türkische Turfantexte III, der große hymnus auf Mani*. Verlag der Akademie der Wissenschaften.
- Caferoğlu, A. (2015). *Eski Uygur Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford University.
- Doerfer, G. (1963-1975). *Türkische und Mongolische elemente im Neupersischen I-IV*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Veröffentlichungen der orientalischen Kommission 19.
- Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. (2015). *Kâşgarlı Mahmud Divânu Lugâti't-Türk giriş - metin - çeviri - notlar - dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation: A functional approach to the lexicon, I-II*. Otto Harrassowitz.
- Gabain, A. (1988). *Eski Türkçenin grameri* (Mehmet, Akalın Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gül, B. (2016). Eski Türkçe tarıgçı 'tarımcı, ikinci' adı üzerine. *Türkbilig*, 32, 85-96.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Kaya, C. (1994). *Uygurca Altun Yaruk, giriş, metin ve dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kormuşin, I., Moziyoğlu, E., Alimov, R., Yıldırım, F. (2016). *Yenisey-Altay-Kırgızistan yazıtları ve kâğıda yazılı runik metinler*. BilgeSu Yayınları.
- Nalbant, M. V. (2013). Yarlıg sözcüğü üzerine yeni bir köken bilgisi denemesi. *Turkish Studies*, 8 (9), 327-341. DOI: [10.7827/TurkishStudies.4994](https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.4994)
- Röhrborn, K. M. (1977). *Uigurisches wörterbuch. sprachmaterial der vorislamischen Türkischen texte aus zentralasien, lieferung I, a-agrig*. Franz Steiner Verlag GMBH.
- Sertkaya, O. F. (1994). Kâğıda yazılı Göktürk metinleri ve kâğıda yazılı Göktürk alfabeleri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 38 (1990), 167-181.
- Tekin, Ş. (1976). *Uygurca metinler II, Maytrisimit*. Sevinç Matbaası.
- Tekin, Ş. (2001). *İştikakçının köşesi Türk dilinde kelimelerin ve eklerin hayatı üzerine denemeler*. Simurg Yayınları.
- Tekin, T. (2003). *Orhon Türkçesi grameri*. TDAD.
- Tekin, T. (2019). *Irk Bitig eski Uygurca fal kitabı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tezcan, S. (1981). Kutadgu Bilig dizini üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, XLV/2 (178), 23-78.
- Tıbıkova, L. N., Nevskaya, I. A., Erdal, M. (2012). *Katalog drevnetyurkskih Runičeskix pamyatnikov gornogo Altaya*. Gorno-Altaysk Gosudarstvennyy Universitet.
- Uçar, E. (2020). Eski Türkçe ulug'un 'büyük' yapısı üzerine. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2, 23-34.
- Yıldırım, F. (2017). *Irk Bitig ve Orhon yazılı metinlerin dili*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yıldız, H. (2011). Yakutçayla tanıklanabilen hapax legomenon'lar. *International Journal of Central Asian Studies*, 15, 21-43. DOI: [10.7816/sad-02-05-03](https://doi.org/10.7816/sad-02-05-03)
- Zieme, P. (1985). *Buddhistische stabreimdichtungen der Uiguren, (Berliner Turfantexte XIII)*. Akademie Verlag.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Gülşah PARLAK KALKAN
Dr. Öğr. Üyesi, Kilis 7 Aralık
Üniversitesi / Türkiye
gulsahparlak@kilis.edu.tr

Ali KIRİBİŞ
YL, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi /
Türkiye
alikiribis@icloud.com



<https://orcid.org/0000-0003-0986-9768>
<https://orcid.org/0000-0002-1751-1160>

İş Yeri Adlarındaki Türkçenin Yabancı Dillerle Etkileşimi: Kilis Örneği*

*Interactive Relation of Turkish in Business Names
With Foreign Languages: Kilis Sample*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 20.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

PARLAK KALKAN, G. ve KIRİBİŞ, A. (2021). İş Yeri Adlarındaki Türkçenin Yabancı Dillerle Etkileşimi: Kilis Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1182-1219. <https://doi.org/10.34083/akaded.939762>

PARLAK KALKAN, G. ve KIRİBİŞ, A. (2021). Interactive Relation of Turkish in Business Names With Foreign Languages: Kilis Sample. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1182-1219. <https://doi.org/10.34083/akaded.939762>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu çalışma, 22-25 Şubat 2021 tarihlerinde Balıkesir/Bandırma'da düzenlenen Uluslararası Bilimsel Araştırmalar ve Yenilikçi Çalışmalar Sempozyumu'nda sunulan bildirinin genişletilmiş hâlidir.

Öz

Türkiye ile Suriye arasındaki sınır hattında yer alan Kilis; verimli toprakları, elverişli iklimi, geçiş güzergâhında bulunmasına bağlı ulaşım olanakları ile yüzyıllarca önemli bir yerleşim yeri olmuş ve kültürler arası etkileşimin de yüksek düzeyde olduğu ilde karma bir yapı oluşmuştur. Ayrıca yaklaşık dokuz yıl önce Suriye’de başlayan savaş sebebiyle de Kilis, yerli nüfusundan daha fazla bir mülteci nüfusu ile birlikte yaşamaktadır. Bu durum, ildeki ekonomik faaliyetlerden sosyokültürel yapıya kadar pek çok konuda etkili olduğu gibi yörede konuşulan Türkçeyi de etkisi altına almıştır. Söz konusu farklı kültürlerin kesişme noktası olan cadde ve sokaklar ise kültürel kimliğin deşifre edilebileceği önemli veri sahalarıdır. Farklı sosyal katmanlardan kişilerin öncelikli olarak çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak üzere bulunduğu cadde ve sokaklar ile buralarda bulunan mağaza ve iş yerlerinde istemli ya da istemsiz iletişim hâlinde olmaları, dilin güncel durumu hakkında da konuyla ilgili araştırma yapmak isteyenlere önemli ipuçları sunmaktadır.

Nicel ve nitel veri toplama tekniklerinin bir arada kullanıldığı karma desenli bu çalışmada, Kilis ilinin merkezinde bulunan ve farklı özellikteki insan gruplarının yaşadığı üç bölge araştırma sahası olarak seçilmiştir. Birinci bölge daha çok yerli halkın yaşadığı Cumhuriyet Caddesi, Murtaza Caddesi; ikinci bölge daha çok il dışından üniversite okumak için ile gelen öğrencilerin veya iş sebebiyle ilde bulunan memurların ikamet ettiği Üniversite Caddesi; üçüncü bölge ise çoğunlukla Arap halkın yaşadığı Dereboyu Caddesi, Nemika Caddesi ve Zeytinli Mahallesi olarak belirlenmiştir. Her üç bölgeden derlenen 750 civarında iş yeri, mağaza vb. iş yeri adları köken itibarıyla tasniflenmiştir. Türkçenin yabancı diller ile etkileşim durumunu tespit amaçlı, sınırlı bir ölçekte ele alınan bu çalışmanın aynı zamanda nüfus yoğunluğunun sosyokültürel farklılıkları ile iş yeri adları arasındaki ilişkiyi de betimler nitelikte olması ile alana katkı sağlaması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Etkileşim, İş Yeri Adları, Kilis, Tabela, Türkçe.

Abstract

Kilis, which is bordering on Turkey and Syria, has been a significant settlement for centuries due to its fertile land, good weather condition, transportation opportunities. Hence, a multicultural structure has been developed with a high cross-cultural interaction. Besides, there are more refugees even than its own people due to the Syrian war for nine years in Kilis. This situation has naturally affected Turkish spoken besides economic activities and socio-cultural structure. Streets and boulevards which are intersection points of different cultures are important data fields in order to unveil those cultures. Streets, boulevards and businesses here are meeting points for people from different cultures. Because people must fulfil needs and voluntarily or involuntarily communicate with each other here. This situation gives opportunity to researchers who want to understand well actual situation of language.

In this study, which Quantitative and qualitative data collection techniques were combined applied; three districts were selected as the research site in which different groups of people live in Kilis province. The first district is Cumhuriyet, Murtaza Boulevards in which

native people live; the second district is Üniversite Boulevard in which generally university students and government officials live; the third district is Dereboyu, Nemika Boulevards and Zeytinli Quarter in which Arabian people live. About 750 business, shop and workplace names were collected and sorted out according to their origins. It is aimed with this limited scale study to determine the interactive relation between Turkish and foreign languages. Besides it is aimed to define how population density affects the relation between socio cultural differences and business names. With this features, the study may contribute to the research field.

Key words: Interaction, Business Names, , Kilis, Signboard, Turkish.

Giriş

Bildirişimin ön koşulu olan dil, sistematik dizgeler topluluğu olması yanında herhangi bir milletin kültürel kimliğinin kodlarını da şifreleyen simgeler bütünüdür. Ortak bir anlaşma aracı yani dil etrafında birleşen insan toplulukları yine bu dil sayesinde ortak bir duyuş-düşünüş şekli oluşturarak millet kimliği kazanırlar. Dolayısıyla aslı işlevi bakımından bireylerin duyuş, düşünce ve isteklerini ifade ederek yeryüzünde var olabilmelerine olanak sağlayan dil ile birey bağımsız birer olgu şeklinde düşünölemeyeceği gibi toplum ile dil de birbirinden bağımsız değerdendirilemez. İnsanın varlığı nasıl dil ile mümkünse, toplumların varlığı da ancak dil ile mümkün olmaktadır (Ünalın, 2014, s. 14).

Dilin işleim bakımından renklilik arz ettiğı alanlarından biri de adlandırmadır. İnsanoğlu, yeryüzündeki var oluş hikâyesinde öncelikle kendini daha sonra da etrafını çevreleyen nesne, eşya, durum, olay ya da olguları adlandırarak iletişimi kolaylaştırmıştır (Arslan & Diyapoğlu, 2018, s. 2040-2041). Dolayısıyla doğada canlı-cansız her nesne ile olayın hatta düşünsel bir pratiğın dahi mutlaka bir adı olduğı için yeryüzünde ad verme durumundan yoksun tek bir topluluk ya da millet görmek mümkün değildir (Acıpayam, 1992, s. 1). Bu bakımdan ad verme ya da alma durumu, tarihin her döneminde ve her toplumda basit bir eylemin ötesinde adeta dev bir folklor olayına dönüşerek kültürün aynası olmuştur (Altan, 2018, s. 622). Örneğın söz varlığı bakımından oldukça zengin bir niceliğe sahip olan Hint-Avrupa dil ailesinde bilhassa akrabalık adları, Türkçeyile kıyaslanamayacak kadar sınırlı düzeydedir. Söz gelimi Türkçede bacanak, enişte, kayınbirader şeklindeki üç ayrı kavrama karşılık İngilizcede *brother-in-law*, Fransızcada *beau-frère*, Alıncada ise *schwager* şeklinde yalnızca birer dil birimi mevcuttur (Aksan, 2006, s. 150).

Bir milletin yaşam pratikleri, dinî ritüelleri, sosyokültürel değerdeleri adlarına da yansıdığı için adlandırma sistemindeki söz varlığı dilsel öğeler olmasının ötesinde dil/kültür ilişkisi bağlamında önemli göstergelerdir. Zira ister kişi adı olsun isterse de

herhangi bir nesnenin, eşyanın ya da durumun adı olsun adların ait olduğu toplumun kültürü ile çok sıkı bir bağı mevcuttur. Bir ulusun ad geleneği, onun geçmişteki ve bugünkü ruhsal/zihinsel durumunun ifade şeklidir (Alkaya, 2001, s. 442).

Ad sistemi içindeki kişi adlarından coğrafya adlarına kadar tüm adları kelime kaynağı, biçim özelliği ya da dil/kültür ilişkisi bağlamında inceleyen bilim dalı olan *onomastik*, Eski Yunanca *onomastikos* sözüden gelmektedir (Calp, 2014, s. 30).

Onomastiğin önemli çalışma alanlarından biri de iş yeri adlarıdır. Öncelikli olarak bir iş yerini diğer bir iş yerinden ayırmak amacıyla verilen iş yeri adları; kentleşme, sanayileşmeye bağlı olarak sayılarının artmasıyla rekabetin hız kazanması neticesinde radyo, televizyon, dergi, gazete vb. kitle iletişim araçlarından sonra önemli birer kitle iletişim öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. İş yerleri adlandırılırken hitap edilen kitlenin kültürel yapısı kadar iş yeri sahiplerinin algı dünyaları ile değer yargıları da son derece önemli ve etkilidir. Dolayısıyla ilk bakışta iletişim ya da kültürle alakası net bir şekilde görülemeyen iş yeri adları, bir bakıma sahiplerinin ve hitap ettikleri kitlenin kültürel değerlerini kodlayan simgeler olarak değerlendirilebilir (Boyras, 2003, s. 142-143).

İş yeri adlarıyla ilgili bugüne kadar epey çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların büyük bir bölümünün neticesinde iş yerleri adlandırılırken geleneksel tercihlerin ağır bastığı görülsede özellikle rekabet koşullarının çok daha zorlu olduğu günümüzde dil ve kültür etkenleri göz ardı edilerek daha fazla müşteri ve kazanç kaygısıyla özensiz, tamamen yabancı ya da yabancı ve Türkçe karışık, anlamsız birtakım ad tercihleri söz konusudur. Hâl böyle olunca dil ve kültür bilincinin zayıfladığı bir insan hafızası ve dolayısıyla toplum hafızası, yozlaşma ve kaçınılmaz son olarak benlik kaybı ile kuşatılır (Yazıcı, 2017).

Elbette dünyada konuşulan bütün diller, ait oldukları toplumların ekonomik ya da kültürel faaliyetlerine bağlı olarak birbirleriyle daima etkileşim halinde oldukları için yeryüzünde saf hâlini koruyan bir dilin varlığından söz edilemez. Hatta diller arası bu etkileşim kimi zaman kelime alışverişi boyutunda kalmamakta, cümle düzeyinde ya da gramer hususiyetleri bakımından da gerçekleşmektedir (Yıldız & Sertoğlu, 2019, s. 1095). Dillerin birbirleriyle yoğun münasebeti neticesinde başta basit bir etkileşim olarak görülebilen bu durum, zamanla dilin özüne zarar vermekte; neticede dili bozulan toplumun geçmiş-bugün-gelecek bağı zayıflayarak kültür ve hatta benlik duygusu bakımından asimilasyon söz konusu olmaktadır (Sancak vd., 2008).

Her ülkenin cadde ve sokaklarında yabancı adlarla karşılaşmak olası bir durumdur (Halman, 1997, s. 204). Bu durum toplumlar arası ve kültürler arası etkileşimin doğal sonucudur. Diller de bu etkileşime bağlı olarak birbirlerinden kelimeler alır ya da başka bazı alıntılar yapar. Bu noktada önemli olan etkileşim ve

alışveriş esnasında ölçüyü kaçırmamaktır. Aksi takdirde ölçüyü kaçırmak yabancı unsurların dilde hâkimiyet kurması manasına gelir ki sonuç, dilde ve kültürde yabancılaşmadır (Şişman, 2018, s. 892).

Türkçe tarih boyunca çeşitli sosyal ve siyasal sebeplerle değişik dillerle etkileşim yaşamış, gelişmiş, zenginleşmiş ve güçlü bir kültür dili olarak ayakta kalmayı başarmıştır. Günümüzde ise artan teknolojik gelişmelere bağlı kitle iletişim araçları vasıtasıyla çağdaşlaşma konusunda örnek alınan Batı kültürleri ve dilleri ile ölçülü/ölçüsüz etkileşim hâlinindedir. Hâlbuki bugün Türkçede Batı kaynaklı dillerden alınan ve Türkçenin ses/şekil kurallarına aykırı kullanımlar açıklanırken gerekçe gösterilen küreselleşme, teknolojik gelişmeler vb. durumlara rağmen özellikle AB ülkelerinin dil konusunda son derece hassas ve kuralcı bir tavır sergiledikleri görülmektedir. Örneğin bu ülkelerde tüketim maddelerinde, iş yeri adlarında yabancı kelime kullanılmamakta; bireyler bu ve benzer konularda dil bilinci ile hareket etmektedirler. Fransa'da daha 1634 yılında kurulan ve günümüze kadar aynı amaç doğrultusunda hareket eden Fransız Dil Kurumu, Fransızcanın saygınlığını ve onu yabancı dillerin ölçsüz tesirinden korumayı kendine ilke edinmiştir (Sezgin, 2004, s. 120).

Gerek Cumhuriyet öncesi gerekse Cumhuriyet sonrası dönemlerde Türkçeyi yabancı dillerin ölçsüz tesirinden korumak için sayısız mücadele verilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Atatürk'ün çabaları ve konuyla ilgili çıkarılan yasalarla da başarı kazanılmıştır. Misal 1928 yılında Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun'a bağlı olarak devletin bütün dairelerinde, cemiyet ve özel müesseselerde Türk harflerinin kullanılması zorunlu hâle getirilmiştir. Ancak bugün pek çok alanda olduğu gibi özellikle cadde ve sokaklarda toplumsal iletişim (Karademir, 2004, s. 1577) şekli olan iş yeri adlarında *q*, *w*, *x* gibi harflerin kullanımına izin verilmekte ve adı geçen kanunu hiçe sayan bu kullanımlar tabelalarda hızla artmaktadır (Akalın, 2001, s. 146-147). Ayrıca yukarıda da bahsedilen sebeplerle Batı ile kurulan ilişkilere bağlı Türkçedeki yabancı kelime oranı hızla artmış; ürkütücü boyutlara ulaşmıştır (Aydoğan, 2001, s. 148-152).

Sakaoğlu (2003, s. 418-419) günümüzde yabancı unsurların korkunç boyutlara ulaştığı iş yerlerine yabancı adlar vermeye ilgilili psiko-sosyal etkenleri şöyle açıklamıştır:

1. *Yabancı ad taşıyan iş yerlerinden alışveriş yapmanın bireyleri havalı ve ayrıcalıklı kıldığına inanılıyor.*
2. *Yabancı ad taşıyan iş yerlerinden yapılan alışverişin bireyler arasındaki sohbet esnasında alışveriş yapanın itibarını arttırdığına inanılıyor.*
3. *Tıpkı marka bağımlılığı gibi bu tür iş yerleri de bazı bireylerde bağımlılık yapıyor.*

Özenti yahut hitap edilen kitlenin sosyoekonomik durumuna, kültürel yapısına ya da tamamen kişisel sebeplere (dikkat çekme, farklılık iddiası gibi) bağlı olarak tabelalarda tercih edilen yabancı kelimelerin Türk dilini ve dolayısıyla kültürünü temelden sarsacak duruma geldiği görülmektedir (Akalın, 2002, s. 49). Çünkü kültür ile dil arasında sürekli ve karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Dilde yaşanan herhangi bir değişme, gelişme kültürü etkileyeceği gibi kültürel bir değişme, gelişme de doğrudan dili etkileyecektir (Korkmaz, 1996, s. 129).

İş yeri adlarında kullanılan Batı kökenli kelimeler, kirlenmeye yol açtığı gibi daha da kötüsü yabancı söz dizimi şekillerini de özendirdiği için Türkçenin söz dizimi kaideleri açısından büyük tehlike arz etmektedir. Ülkemizde büyük-küçük, herkes Türkçenin yabancı dillerin yoğun baskı ve tesirinden bir an önce kurtarılması konusunda hemfikir iken; bunun eyleme dökülme noktasında nasıl gerçekleşeceği konusu netleştirilememekte ve ne yazık ki Türkçe kaderine terk edilmektedir (Küçük & Saraç, 2008, s. 144).

Yabancı dillerin Türkçe üzerindeki etkilerinin incelendiği çalışmaların neticeleri de Türkçeyi yabancı dillerin olumsuz etkisinden korumak için acilen önlemler alınması gerektiğini göstermektedir.

Özellikle turizm bölgelerindeki esnaf tabelaları, bu etkinin yoğun bir şekilde görüldüğü mecralardır. Bu tabloya bir de çeşitli sebeplerle ülkeye kitlesel şekilde yapılan göçler de eklendiğinde dili korumak için ciddi tedbirlerin alınması gerekliliği görülmektedir.

Bu durumun en somut örneği, Suriye’de 2011 yılında başlayan iç savaş neticesinde dünyanın değişik ülkelerine olduğu gibi Türkiye’ye de yoğun bir şekilde yapılan Suriyeli mülteciler göçü ve sonrasında Türkiye’de yaşanan değişme ve gelişmelerdir. Söz konusu durumdan en çok etkilenen illerden biri de Suriye sınırında yer alan Kilis ilidir. Bugün Kilis, yerli nüfusundan çok daha fazla bir mülteci nüfusla birlikte yaşamaktadır. Mevcut bu durum, coğrafyadaki ekonomik faaliyetlerden kültürel unsurlara kadar pek çok konuyu olumlu ya da olumsuz açıdan etkilemekte olduğu gibi yörede konuşulan Türkçenin karakteristiğini de özellikle olumsuz yönde etkilemektedir. Sadece Kilis’teki iş yeri adlarına bakıldığında tabelalarda Arapça, Farsça, Fransızca, İngilizce ve Türkçe şeklinde melez bir yapıya bürünen Türkçe kullanımı dikkat çekmektedir. Şahbaz ve Sakar (2017, s. 473) da *Suriyeli Mültecilerle Değişen İş Yeri Tabelalarının Dilsel Kullanımlar Açısından İncelenmesi: Mezitli İlçesi Örneği* adlı çalışmalarında Mersin, Kilis ve benzer durumdaki illerde konuşulan Türkçenin durumunun sorgulanmasının elzem olduğunu ve gerekli durumda ihtiyaç duyulan tedbirlerin alınmasının dil ile kültürel doku açısından hayati önem taşıdığını vurgulamaktadırlar.

Bu çalışmanın amacı, Kilis ilinin merkezindeki iş yeri adlarında Türkçenin durumunu tespit etmektir. Bu temel amaç çerçevesinde araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Kilis ilinin merkezindeki iş yeri adlarının söz varlığında Türkçe ya da alıntı kelime kullanımı oransal olarak ne durumdadır?
2. İş yeri adlarında tespit edilen alıntı kelimelerin niteliği nedir?
3. İş yeri adları oluşturulurken Türkçe ya da yabancı unsur kullanımı ile iş yerinin konumu, hitap ettiği kitle arasında ilişki var mıdır?
4. Yakın bir zamanda Suriye’de yaşanan iç karışıklık ve savaş neticesinde Kilis’e göç eden Suriyeli mülteci nüfusunun iş yeri adlarına etkileri nelerdir?

Alanyazın Taraması

İş yeri adları, dilin güncel durumunu analiz etme noktasında önemli bir veri sahası olduğu için üzerinde titizlikle durulması gereken bir konudur. Ülkemizde iş yeri adlarını, hem bildirişim ögesi olan dil ve dilin o günkü durumunu tespit etmek için hem de dil/kültür ilişkisini betimlemek için irdeleyen pek çok çalışma mevcuttur:

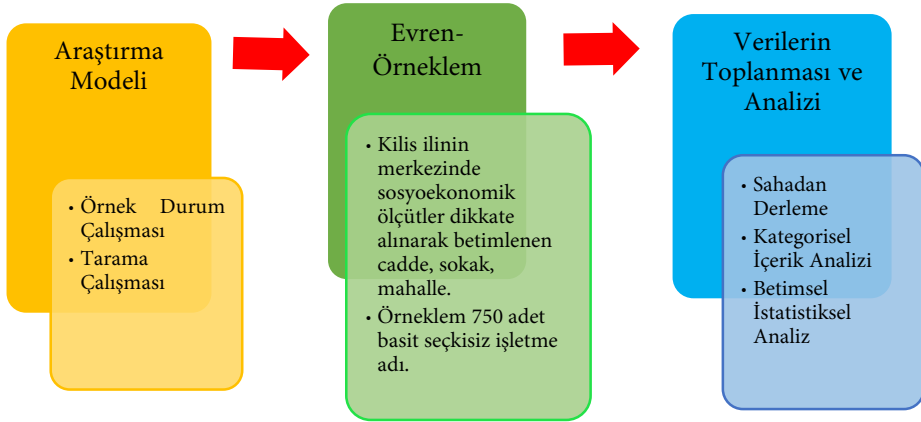
Alkibay’ın (1996) *Mağazalarda Yabancı İşletme Ad Kullanımına Yönelik Bir Araştırma*; Aydoğan’ın (2001) *Türkçeye Giren Yabancı Sözcükler ve Otel Adları*; Çetinkaya’nın (2020) *Ankara’nın Dil Bilimsel Manzarası: Ticari Tabelalar*; Karademir’in (2004) *Diyarbakır’daki Mağaza ve İş Yeri Adları Üzerine*; Kartallıoğlu’nun (2001) *Trabzon Maraş Caddesi’ndeki İş Yeri İsimleri*; Köktekin & Kara’nın (2006) *Erzurum İş Yeri Adlarında Dil Kirliliği*; Mert & Türkmen’in (2014) *Türkçe, Biz Sana Ne Yaptık Öyle? İş Yeri İsimleri Yabancılaşıyor: Türkiye’nin Kültürel Değişim Yolculuğu*; Sarı’nın (2004) *Türkçe Ad Kullanan İş Yerlerine Onur Belgesi*; Şeyda’nın (2005) *Dil Açısından Kars’taki İş Yeri İsimleri*; Üstünova vd.’nin (2010) *İş Yeri Adlarında Türkçenin Kullanımı*; Yaman & Ekmekçi’nin (2016) *Türkçenin İngilizce Yoluyla Melezleşmesi: Samsun’daki İş Yeri ve Mekân Adları Örneği*; çalışmaları tabela adlarında Türkçenin durumu ile ilgilidir. Arslan & Diyaçoğlu’nun (2018) *Ağrı İli Cumhuriyet Caddesi’ndeki İş Yeri İsimlerinin Dil/Kültür İlişkisi Bağlamında Değerlendirilmesi*; Arvas’ın (2011) *İş Yeri İsimleri Üzerine Bir Araştırma: Van Örneği*; Boyraz’ın (2003) *İletişim Açısından Sivas’ta Ticari İşletme Adları*; Gaddar’ın (2014) *Ödemiş’in İş Yeri Adları Üzerine Bir İnceleme*; Kaya’nın (2008) *Sivas’ta İş Yeri Adlandırılmaları ile İlgili Bazı Tespitler* çalışmaları dil kültür ilişkisini irdelerken Kandemir’in (2014) *Denizli’deki İş Yeri Adları Üzerine Bir İnceleme* adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezi ile Yazıcı’nın (2017) *Yozgat İli İş Yeri İsimleri* adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezi tabela adlarındaki hem dili hem de dil/kültür ilişkisini inceleyen çalışmalardır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel ve nicel veri toplama tekniklerinin birlikte kullanıldığı karma desenli bir zeminde tasarlanmıştır. Kilis ilinin merkezinde bulunan tabelalarda kullanılan Türkçenin durumunu tespit etmeyi amaçlayan bu çalışma temel olarak nitel araştırma desenlerinden biri olan durum çalışmasının iç içe geçmiş tek durum türüne uygun bir özellik göstermektedir. İç içe geçmiş tek durumda, tek bir durum için birden fazla alt tabaka veya birimin analizi söz konusudur (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 291). Belirlenen probleme uygun bir şekilde seçilen bölgelerden saha derlemesi yapılmıştır.

Çalışmanın nicel boyutunda ise Kilis ilinin merkezinde bulunan tabelalarda kullanılan Türkçeye etki eden değişkenleri ortaya koymak amacıyla tarama deseni kullanılmıştır. Bu desen, pek çok ögenin yer aldığı bir evren hakkında genel bir değerlendirmeye ulaşmak için evrenin tümü ya da evrenden alınacak bir grup veya örnek üzerinden yapılan araştırma şeklindedir (Creswell, 2019; Karasar, 1995). Araştırma süreç diyagramı aşağıdaki şekilde gösterilmiştir:



Şekil 1. Araştırma Süreç Diyagramı

Evren / Örneklem

Bu çalışmada, Kilis ilinin merkezi genel evren olarak belirlenmiştir. Genel evren içinde bulunan iş yeri tabelalarında kullanılan Türkçeyi etkileyen değişkenleri tespit etmek için tabakalı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Karasar, örnekleme belli bir evrenden belli kurallarla seçilen ve seçildiği evreni temsil eden küçük bir bölüm olarak tanımlamaktadır (1995, s. 110). Örnekleme yöntemlerinden tabakalı örnekleme ise çalışma evreninin alt evrenlerden oluştuğu durumlarda tercih edilen bir yöntemdir. Bu örnekleme türündeki hedef, homojen alt tabakaların her birinden genellikle orantılı ve seçkisiz belirlenen birey veya nesne aracılığıyla tabakalar arasında karşılaştırma

yapmaktır (Yıldız, 2017, s.428). Bu bağlamda Cumhuriyet Caddesi, Murtaza Caddesi, Üniversite Caddesi, Dereboyu Caddesi, Nemika Caddesi, Zeytinli Mahallesi örneklem olarak seçilmiştir. Tabakalı örnekleme yöntemiyle belirlenen cadde ve sokaklardan basit seçkisiz yöntemle 750 adet iş yeri adı tespit edilmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Kilis ilinin merkezindeki iş yeri adlarının söz varlığını oluşturan kelimelerin köken bakımından değerlendirildiği bu araştırmanın veri havuzu, sosyokültürel olarak üç farklı özellikteki insan gruplarının yoğunlaştığı cadde, mahalle ve sokaklardan yapılan derleme ile oluşturulmuştur. Sahadan derlenen veriler, nitel veri analiz yöntemlerinden kategorisel içerik analizi ile belirli başlıklarda tasniflenmiştir. İçerik analizi, nitel çalışma türlerinde en sık başvurulan tekniklerdendir ve genel olarak yazılı ya da görsel verilerin tümdengelimci bir bakış açısıyla değerlendirilmesinde kullanılır (Özdemir, 2010, s. 335). Bu yöntemle oluşan tasnifler, tarama desenindeki betimsel istatistiksel analiz tekniği ile taranıp çeşitli istatistiksel grafikler oluşturulmuştur. Tarama desenindeki bu teknikle araştırmalarda “*ne, ne zaman, ne kadar, hangi sıklıkla*” şeklindeki sorulara cevaplar aranır (Wellington, 2006, s. 31-32).

İş yeri adlarında yer alan kelimeler köken bakımından tasniflendikten sonra Türkçenin etkileşim yaşadığı dillerden yapmış olduğu alıntılarının niteliği ve bugün dilin söz varlığı içindeki durumu dikkate alınarak yorumlar yapılmıştır. Şöyle ki kelime alıntılarının dilin ses işletim kurallarına uyumu, yabancılığı neredeyse belli olmayan kelimeler (duvar<Farsça divar, surat<Arapça suret) ve dilin ses işletim kurallarına uymayan, yabancılığı belli olan kelimeler (oksijen, devalüasyon) şeklinde iki farklı boyutundan söz etmek mümkündür (Aksan, 2006, s. 39). Nitekim Türkçe günümüze kadarki süreçte en çok etkileşim yaşadığı Arapça ve Farsçadan alıntılı kelimeleri, ses ve şekil özellikleri bakımından kendi karakteristiğine öyle bir uydurmuştur ki bu kelimelerin alıntı olduğunu anlamak mümkün değildir (Dursunoğlu, 2014, s. 518). Bu bağlamda araştırma kapsamında esas vurgulanmak istenen durum, ile okumak veya çalışmak amacıyla gelen bireylerin yaşadıkları ikinci bölgeden derlenen iş yeri adlarında tamamen yabancı görünümlü Batı kökenli kelime tercihinin fazlalığı ve mülteci nüfusun yaşadığı bölgelerden derlenen iş yeri adlarında kuralsız ve özensiz Türkçe kullanımı meselesidir.

Bulgular

Kilis ilinin merkezinde bulunan iş yeri adlarında kullanılan Türkçenin durumunu belirlemek amacıyla yapılan bu çalışmada, sosyokültürel olarak farklı insan topluluklarının yaşadığı üç ayrı bölgeden toplamda 750 adet iş yeri adı derlenmiştir. Birinci bölge olarak belirlenen ve daha çok yerli nüfusun yoğunlukta olduğu Cumhuriyet Caddesi ve Murtaza Caddesi'nden 250 adet; ikamet eden nüfusun büyük

bir bölümünün öğrencilerden ve memuriyet sebebiyle ile gelen memurlardan oluştuğu Üniversite Caddesi'nden 250 adet ve zorunlu göçe bağlı Suriyeli mültecilerin yoğunlaştığı Dereboyu Caddesi, Nemika Caddesi ve Zeytinli Mahallesi'nden de 250 adet olmak üzere toplamda 750 adet iş yeri adı, Türkçe ya da alıntı olma durumlarına göre değerlendirilmiştir. Nüfus yoğunluğunun sosyokültürel özellikleri ile iş yeri adı tercihleri arasındaki ilişkiyi somutlaştırmak üzere üç ayrı bölgede tasniflenen iş yeri adları; *Tamamı Türkçe İş Yeri Adları*, *Türkçe ve Yabancı ya da Yabancı ve Türkçe İş Yeri Adları*, *Tamamı Yabancı İş Yeri Adları* şeklinde üç ayrı grupta ele alınmıştır. Aşağıda araştırma neticesinde elde edilen bulgular tablolar ve grafikler hâlinde gösterilmiştir.

Tablo 1. Yerli Halkın Yoğun Olduğu Bölgelerdeki İş Yeri Adları

Tamamı Türkçe İş Yeri Adları	Türkçe ve Alıntı, Alıntı ve Türkçe İş Yeri Adları	Tamamı Alıntı İş Yeri Adları
Ak İletişim	Açık Mutfak (T. + Ar.)	Abacı Ticaret (Ar. + Ar.)
Aksu Döner	Ak Çeyiz (T. + Ar.)	Acar Oto Lastik (Ar. + Fr. + Fr.)
Altuğ Bilgisayar	Akım Elektrik (T. + Fr.)	Akıllı Teypçi (Ar. + İng.)
Aydın Giyim	Aksu Kebap (T. + Ar.)	Anahtarıcı İbrahim (Rum. + İbr.)
Babanın Yeri	Ala Restaurant ve Kafe (Ar. + Fr. + Ar. + Fr.)	Angel Bijuteri (Yun. + Fr.)
Baklavacım	Albeni Kundura (T. + T. + İt.)	Asım Ticaret (Ar. + Ar.)
Baş	Ali Baba Ocakbaşı (Ar. + T. + T. + T.)	Ayşecik Kafe (Ar. + Fr.)
Kuyumculuk	Alim Künefe (Ar. + T.)	Azim Büfe (Ar. + Fr.)
Bayrak Döner	Alperen Büfe (T. + Fr.)	Azim Otopark (Ar. + Alm.)
Beşevler	Alperen İnternet Kafe (T. + T. + İng. + Fr.)	Bahar Fidancılık (Far. + Rum.)
Yufkacısı	Altın Saatçilik (T. + Ar.)	Bahar Ticaret (Far. + Ar.)
Bizim Tatlıcı	Altınış Kebap Salonu (T. + T. + Ar. + Fr.)	Bakkal Bekir (Ar. + Ar.)
Bozkurt	Al-Ver Ticaret (T. + T. + Ar.)	Bakkal Neşet (Ar. + Ar.)
Pazarlama	Armağan Ticaret (T. + Ar.)	Bereket Gıda (Ar. + Ar.)
Çetin Tatlıcı	Arnavut Gıda (Yun. + Ar.)	Bilal Ticaret (Ar. + Ar.)
Çiçek Kuyumcu	Arslan Hurdacılık (T. + Far.)	

Gelişim İletişim	Arslan Paşabahçe (T. + T. + Far.)	Borsa Kebap (İt. + Ar.)
Gezer İletişim	Aslan Market (T. + İng.)	Bulvar Taksi (Fr. + Fr.)
Güven Boya	Aşkın Torna (T. + İt.)	Butik Reşit (Fr. + Ar.)
İğde Börekçisi	Ata İnşaat (T. + Ar.)	Büfem (Fr.)
İnci	Ata Reklam (T. + Fr.)	Can Büfe (Far. + Fr.)
Kuyumculuk	Atmaca Ticaret (T. + Ar.)	Cem Taksi (Ar. + Fr.)
Kelebek Bebek	Ay Taksi (T. + Fr.)	Cemal Usta (Ar. + Far.)
Kumoğlu	Aydın Ticaret (T. + Ar.)	Cemre Çeyiz (Ar. + Ar.)
Pekmezleri	Baba Ticaret (T. + Ar.)	Cennet Kırathanesi (Ar. + Ar. + Far.)
Özlem	Babacan Ticaret (T. + Far. + Ar.)	Cafe Time (Fr. + İng.)
Kuruyemiş	Bahadır Kuyumculuk (Far. + T.)	Çarşı Kebap (Far. + Ar.)
Özlem	Bak Ucuzluk Pazarı (T. + T. + Far.)	Çınar Ahşap (Far. + Ar.)
Kuyumcu	Baklavacı Aliler (T. + Ar.)	Çınar Emlak (Far. + Ar.)
Pınar Yemek	Başak Emlak (T. + Ar.)	Dersane Kafeterya (Ar. + Far. + Fr.)
Sever Kuyumcu	Bayrak Ambalaj ve Plastik (T. + Fr. + T. + Fr.)	Dostlar Konfeksiyon (Far + Fr.)
Süslü İğneler	Bayram Motor (T. + Fr.)	Döner Murat (T. + Ar.)
Taşkın Döşeme	Benim Büfe (T. + Fr.)	Efsane Dizel (Far. + Alm.)
Uzman	Berber Ayhan (İt. + T.)	Elit Askeri Malzeme (Fr. + Ar. + Ar.)
Soğutma	Bereket Döner (Ar. + T.)	Emin Ticaret (Ar. + Ar.)
Yağmur Tarım	Berkcan Boya (T. + Far. + T.)	Enes Reklam (Ar. + Fr.)
	Beşer Manifatura (T. + İt.)	Fatih Gıda (Ar. + Ar.)
	Biçakçı Ali Usta (T. + Ar. + Far.)	Fidanlık Taksi (Rum. + Fr.)
	Bilgin Gıda (T. + Ar.)	Filiz Kundura (Rum. + İt.)
	Birlik Ticaret (T. + Ar.)	Foto Gül (Fr. + Far.)
	Bizim Kırtasiye (T. + Ar.)	Full Tamir (İng. + Ar.)
	Bizim Pansiyon (T. + Fr.)	Fulya Çorap (İt. + Far.)
	Burak Bilişim (Ar. + T.)	
	Can Oyuncak (Far. + T.)	
	Cansu Bayan Kuaförü (Far. + T. + T. + Fr.)	

Cengiz Efsane İletişim (T. + Far. + T.)	Fulya Çorap Dünyası (İt. + Far. + Ar.)
Cengiz Erkek Kuaförü (T. + T.+ Fr.)	Halle Market (Ar. + İng.)
Çardak Döner (Far. + Ar. + T.)	Hastane Büfe (Far. + Fr.)
Çiçek Mobilya (T. + İt.)	Hayat Oto (Ar. + Fr.)
Çiçek Taksi (T. + Fr.)	Haydar İnşaat (Ar. + Ar.)
Çözüm Emlak (T. + Ar.)	Japon Pazarı (Fr. + Far.)
Damak Pastanesi (T. + İt. + Far.)	Kral Elektrik (Sırp. + Fr.)
Damla Büfe (T. + Fr.)	Kristal Cam (Fr. + Far.)
Demir Oto Aksesuar (T. + Fr. + Fr.)	Kuaför Fatoş (Fr. + Ar.)
Deniz Market (T. + İng.)	Lider Eksoz Taksi (Fr. + İng.)
Didem Ticaret (Far. + T. + Ar.)	Medcezir İnternet Kafe (Ar. + İng. + Fr.)
Doğan Elektrik (T. + Fr.)	Melek Soba (Ar. + Mac.)
Doğuş Bobinaj (T. + Fr.)	Mercimekler Market (Far. + Ar.)
Doğuş Cam (T. + Far.)	Merkez Kırtasiye (Ar. + Ar.)
Doğuş Sıhhi Tesisat (T. + Ar. + Ar.)	Mert Oto Dizel (Far. + Fr. + Alm.)
Dolunay Erkek Kuaförü (T. + T. + Fr.)	Mesken Emlak (Ar. + Ar.)
Dostlar Avm (Far. + T. + T. + Ar.)	Mevlana Çay Bahçesi (Ar. + Çin. + Far.)
Dostlar Erkek Kuaförü (Far. + T. + Fr.)	Meydan Büfe (Ar. + Fr.)
Dünya İletişim (Ar. + T.)	Minik Dünyam Kreş (Fr. + Ar. + Fr.)
Eda Oyuncak (Ar. + T.)	Murat Elektronik (Ar. + Fr.)
Edeoğlu Gıda (T. + T. Ar.)	Murat Hırdavat (Ar. + Far. + Ar.)
Elçi Spor Giyim (T. + Fr. + T.)	Murat Sıhhi Tesisat (Ar. + Ar. + Ar.)
Elçi Tuhafiye (T. + Ar.)	
Emek Kebap (T. + Ar.)	
En Tatlı Acı Baltacıoğlu Biberleri (T. + T. + T. + T. + T. + Rum.)	
Eren Mermer (T. + Ar.)	
Gezegen Erkek Kuaförü (T. + T. + Fr.)	

Gezer Ticaret (T. + Ar.)	Mücevher Mobilya ve Dekorasyon (Ar. + İt. + Ar. + Fr.)
Gönül Kuaför (T. + Fr.)	Nur Cam (Ar. + Far.)
Güven Cam (T. + Far.)	Nur CD (Ar. + İng. + İng.)
Güven Elektrik (T. + Fr.)	Nur Emlak (Ar. + Ar.)
Güven LPG (T. + Fr.)	Nur Kumaş (Ar. + Ar.)
Güven Mini Market (T. + Fr. + İng.)	Nur Oto (Ar. + Fr.)
Güven Vinç (T. + İng.)	Onur Makina (Fr. + İt.)
Renk Oto Boya (Far. + Fr. + T.)	Oto Klinik (Fr. + Fr.)
Sever Torna Atölyesi (T. + İt. + Fr.)	Reyhan İnternet Kafe (Ar. + İng. + Fr.)
Sevgi Erkek Kuaförü (T. + T. + Fr.)	Sadık Bobinaj (Ar. + Fr.)
Sevilen Otomotiv (T. + İng.)	Salon Halil (Fr. + Ar.)
Stüdyo Emre (Fr. + T.)	Salon Mesut (Fr. + Ar.)
Suat Kuyumculuk (Ar. + T.)	Saraylı Perde (Far. + Far.)
Şafak Doğrama (Ar. + T.)	Sedef Çeyiz (Ar. + Ar.)
Şahinbey Perde ve Ev Tekstil (Far. + T. + Far. + Ar. + T. + Fr.)	Sedef Kundura (Ar. + İt.)
Şam Kapısı Döner (Ar. + T. + T.)	Semaver Kafe (Rus. + Fr.)
Şehzade Döner (Far. + Far. + T.)	Simitçi Ali (Ar. + Ar.)
Şen Pide Fırını (T. + Rum. + Rum.)	Sosyete Pazarı (Fr. + Far.)
Şık Oyuncak (Fr. + T.)	Stadyum Gıda (Lat. + Ar.)
Tekin Cam (T. + Far.)	Star Taksi (İng. + Fr.)
Teknik Isı (Fr. + T.)	Şahbaz Oto (Far. + Fr.)
Toki Simit Evi (T. + T. + Ar. + Ar. + T.)	Şahin Kumaş (Far. + Ar.)
Töre Çeyiz Evi (T. + Ar. + T.)	Şahin Ticaret (Far. + Ar.)
Tuğçe Halı (T. + Far. + T.)	Şahinler Kadayıf (Far. + Ar.)
Tutku Pastanesi (T. + İt. + Far.)	Şampiyon Bilardo Salonu (Fr. + İt. + Fr.)
Ucuzluk Züccaciye (T. + Ar.)	Şampiyon Motor (Fr. + Fr.)
Uçar Motor (T. + Fr.)	Şelale Kafe (Ar. + Fr.)
Uğur Akvaryum (T. + Fr.)	
Uğur Kundura (T. + İt.)	

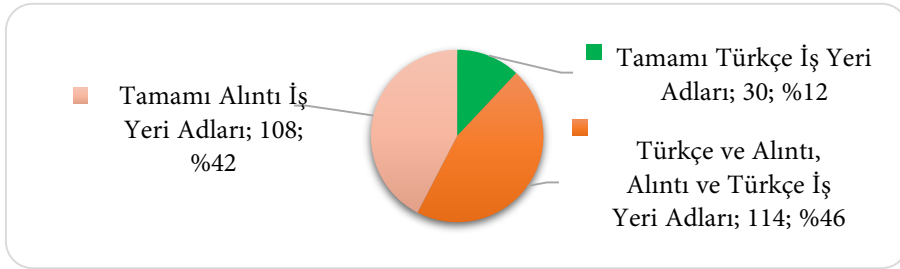
Uğur Ticaret (T. + Ar.)	Şirin Lokanta (Far. + İt.)
Uğurlu Ticaret (T. + Ar.)	Şirinler Kırtasiye ve
Uslu Yemenici (T. + Ar.)	Tuhafiye (Far. + Ar. + Ar. +
Usta Döner (Far. + T.)	Ar.)
Uzman Av Bayi (T. + T. + Ar.)	Şöhret Restoran (Ar. + Fr.)
Ünal Tesisat (T. + Ar.)	Taksim Büfe (Ar. + Fr.)
Ünlükahraman Ticaret (T. + Far. +	Tarot Kafe (İt. + Fr.)
Ar.)	Teknik Bobinaj (Fr. + Fr.)
Üstün Kadayıf (T. + Ar.)	Teknik Saatçi (Fr. + Ar.)
Yabancı Traktör Atölyesi (T. + Fr. +	Telefoncu (Fr.)
Fr.)	Terzi Osman (Far. + Ar.)
Yağmur Elektrik (T. + Fr.)	Truva Kafe (Fr. + Fr.)
Yağmur Oto Yıkama (T. + Fr. + T.)	Turkuaz Büfe (Fr. + Fr.)
Yalçın Ticaret (T. + Ar.)	Turuncu Café (Far. + Ar. +
Yaprak Ticaret (T. + Ar.)	Fr.)
Yıldırım Online (T. + İng.)	Vatan İnternet (Ar. + İng.)
	Vefa Turizm (Ar. + Fr.)
	Vitamin Kafe (Fr. + Fr.)
	Yakamoz İnternet Kafe
	(Rum. + İng. + Fr.)
	Yemenici Vakıf (Ar. + Ar.)

Tablo 1’de yerli halkın yoğun olduğu Cumhuriyet Caddesi ve Murtaza Caddesi’nden 250 adet iş yeri adı *Tamamı Türkçe*, *Türkçe-Alıntı* ve *Alıntı-Türkçe*, *Tamamı Alıntı* olmak üzere üç kategoride bölümlenmiştir. 250 adet iş yeri adından 30’unun Türkçe, 114’ünün Türkçe-alıntı ve alıntı-Türkçe, 108’inin ise tamamen alıntı kelimelerden oluştuğu görülmektedir. Yerli nüfusun yoğunlukta olduğu yerlerdeki iş yeri adlarında Türkçenin en çok Arapça ile etkileşim yaşadığı görülmektedir. Bu durum, Türkçenin Arapçayla öncelikli olarak din merkezli etkileşimi ve aynı zamanda yörenin coğrafi olarak Arap dünyasına yakın bir konumda olması neticesinde kültür alışverişine bağlı dil etkileşimi ile izah edilebilir. Dünyadaki bütün diller, birbiriyle etkileşim halindedir. Bu noktada önemli olan konu, etkileşim ve alışveriş esnasında ölçüyü kaçırmamak, dilin iç/dış yapısına zarar verecek alıntılamalardan uzak durmak ve dilde karşılığı olan kelimeleri bırakıp bu kelimelerin başka dillerdeki karşılıklarını

kullanmamaktır. Zira Oğuz Türkçesi döneminde Türkçenin Arapça ve Farsça ile etkileşiminden sonra *iki canlı* yerine *hamile*, *bay* yerine *zengin*, *bitig* yerine *kitap*, *tapug* yerine *hizmet*, *tanukluk* yerine *şahitlik*, *yumuş* yerine *hizmet* kelimelerinin tercih edilmesi durumunda görüldüğü gibi kimi Türkçe kavram ve kelimeler kullanımdan düşürülmüş; bu kelimelerin yerine Arapça veya Farsça karşılıkları tercih edilmiştir. Neticede zaruri ilişkilere bağlı etkileşimlerde, herhangi bir ölçü olmamakla birlikte alıntıların hoyratça fazlaşması dildeki kavram alanını daraltabilir, zihnin işleyiş özelliğini kısıtlayabilir. Bu bakımdan dil ile medeniyet arasındaki sıkı ilişkiye bağlı olarak bir milletin kültür seviyesinin dilin ifade gücünde saklı olduğu düşünüldüğünde bilimin de sanatın da dil tercihinin öncelikle ana dil olması gereklidir (Efe, 2020).

Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak bu bölgedeki iş yeri adlarında kullanılan Arapça kökenli kelimelerin niteliğine bakıldığında, bu kullanımların sosyokültürel yapıdan kaynaklandığı, neredeyse tamamının Türkçenin ses işletim kurallarına uyum sağlayarak Türkçeleştiği görülmektedir. Ayrıca bu kelimelerin pek çoğunun esnafın kendisinin veya yakınlarının ad veya soyadlarından oluştuğu ve yüzyıllardır dilimizde kullanılan Türkçeleşmiş kelimeler olduğu *Kültürel Belleğin Günlük Yaşantıdaki Kodları: Kilis'teki İş yeri Adları Üzerine Bir İnceleme* adlı çalışmada da somut bir şekilde görülmektedir (Parlak Kalkan, 2021, s. 321). Aşağıdaki grafikte ise bu bulgulara ilişkin verilerin dağılım oranı verilmiştir:

Grafik 1. Yerli Halkın Yoğun Olduğu Bölgelerdeki İş Yeri Adlarının Dağılım Oranı



Görsel 1. Yerli Halkın Yoğun Olduğu Bölgeden Görsel Örneği



Tablo 2. Öğrenci ve Memurların Yoğun Olduğu Bölgelerdeki İş Yeri Adları

Tamamı Türkçe İş Yeri Adları	Türkçe ve Alıntı, Alıntı ve Türkçe İş Yeri Adları	Tamamı Alıntı İş Yeri Adları
Ay Yıldız İletişim	Al Aksa Tavuk (Ar. + Ar. + T.) Antep'i Âlâ Baklavaları (Ar. + Ar. + T.)	AbuMülhem Market (Ar. + İng.)
Baklavacı Yılmaz	Arda Düğün Salonu (T. + T. + Fr.) Bilal Deli Hair Style (Ar. + T. + İng. + İng.)	Aksa Kebapçı (Ar. + Ar.) Âlâ Café (Ar. + Fr.)
Bıyıklının Yeri	Billokma Pizza & Burger (T. + Ar. + İt. + Alm.)	Alfakher Nargile (Ar. + Ar. + Far.)
Bizim Yufkacı	By B. Ecem İç Giyim (İng. + T. + T. + T.)	Alğeram Nargile (Ar. + Far.)
Ceyhan Balıkçılık	By Kara (İng. + T.) By Koyuncu Market (İng. + T. + İng.)	Alharitani Market (Ar. + İng.)
Cicim Baklava	Çağrı Büfe (T. + Fr.)	Aljamil (Ar.)
Çağrı Döner	Çalışır Market (T. + İng.)	Allito Parfümeri (Ar. + Fr.)
Diriliş Dürüm Evi	Çekiç Gıda (T. + Ar.) El Aşçı Kasap (Ar. + T. + Ar.)	Amerikan Kültür (Fr. + Ar.)
Doy Doy	El Başa Tavuk (Ar. + Ar. + T.)	Angel Café (Yun. + Fr.)
Ecem İç Giyim	Elcemil Çocuk Giyim (Ar. + T. + T.) Elraslen Giyim (Ar. + T.)	Bakkal Şam (Ar. + Ar.) Barber Firas (İt. + Ar.)
Giybeni Ayakkabı	Elşabba Arap Tatlıları (Ar. + Ar. + T.) Emek Home Collection (T. + İng. + Fr.)	Barber Shop (İt. + İng.) Barber Suriyeli (İt. + Ar.)
Gizem Katmer	Enes Giyim (Ar. + T.) Erdem Gıda (T. + Ar.)	Bekkur Nargile (Ar. + Far.)
Kara'nın Yeri	Erdoğanlar Erkek Kuaförü (T. + T. + Fr.)	Beyaz Köşk (Ar. + Far.)
Karadeniz Isı	Etki Erkek Kuaförü (T. + T. + Fr.)	Button Café (İng. + Fr.)
Teyzenin Yeri	Ezo Gelin Kebap ve Lahmacun Lokantası (T. + T. + Ar. + Ar. + Ar. + Ar. + İt.)	Cafe Borsa (Fr. + İt.)
Uğur Giyim	Fanatik Bilgi İşlem (Fr. + T. + T.)	Çınar Pet Shop (Far. + İng. + İng.)
Umay Giyim		

Yağmur İletişim	Fatih Giyim (Ar. + T.) Foto Engin (Fr. + T.)	Diamond Hair Salon (Yun. + İng. + Fr.)
Yedi Aralık	Galaksi İletişim (Fr. + T.)	Dreams Café (İng. + Fr.)
Yıldız İletişim	Genç Gıda (T. + Ar.) Gezgin Otopark (T. + Alm.) Gezgin Tuhafiye (T. + Ar.) Gıda 79 AVM (Ar. + T. + T. + T. + Ar.) Gümüş Dünyası (T. + Ar.) Güneş Ticaret (T. + Ar.) Hakan Mobilya (T. + İt.) Hakan Pastanesi (T. + İt. + Far.) Halkmar VIP (T. + İng. + İng. + İng. + İng.) Hancı Kuyumculuk (Far. + T.) Hançer İletişim (Ar. + T.) Hapyland Giyim (İng. + İng. + T.) Has Giyim (Ar. + T.) Herdam Müzik Evi (Fr. + T.) HMK Rent a Car (İng. + İng.) İkinci Bahar Et Lokantası (T. + Far. + T. + İt.) İkizler Kebap (T. + Ar.) İmren Gross (T. + İng.) İmza Oto Boya (Ar. + Fr. + T.) İpek Gıda Pazarı (T. + Ar. + Far.) İpek Kadayıfçı (T. + Ar.) İstasyon Kahve Evi (Fr. + Ar. + T.) İzci Ticaret (T. + Ar.) Kampüs Çekirdek Café (Fr. + T. + Fr.) Katık Döner Salonu (T. + T. + Fr.) Kepekçi Kundura (T. + İt.)	Ehli Keyf (Ar. + Ar.) Ekomini Market (Fr. + Fr. + İng.) Elburak Ticaret (Ar. + Ar.) Elcemil Linens (Ar. + Ar.) Elhana Lokantası (Ar. + İt.) Elit Fitness Center (Fr. + İng. + İng.) Elkel Bakkal (Ar. + Ar.) Elmalek Arfad (Ar. + Ar.) Elsabbağ (Ar.) Eryme Pizza (İng. + İt.) Etuka Market (Ar. + İng.) FBI City's (İng. + İng.) Frida Coffee (İng. + İng.) Gold GSM (İng. + Fr. + Fr. + Fr.) Gonca Kuaför (Far. + Fr.) Gül Gıda (Far. + Ar.) Gül Kasabı (Far. + Ar.) Gül Nakış (Far. + Ar.) Gül Vanessa Parfümeri (Far. + İng. + Fr.) Halep Konfeksiyon (Ar. + Fr.) Hayal Kafe (Ar. + Fr.) Hürstil (Ar. + Fr.) İrfan Baharat (Ar. + Ar.)

Kilis Dent (T. + Fr.)	İtimat Press (Ar. + Fr.)
Komagene Çiğ Köfte (T. + Far.)	İtimat Ticaret (Ar. + Ar.)
Künefeci Ahmet (T. + Ar.)	Jim Paul Café Bistro (İng. + İng. + Fr. + Fr.)
Leziz Döner ve Kebap (Ar. + T. + Ar. + Ar.)	Kafein (Fr.)
Manav Erhan (Rum. + T.)	Kahve İstasyonu (Ar. + Fr.)
Manolya Bayan Terzisi (Fr. + T. + Far.)	Kalem Büfe (Ar. + Fr.)
Manolya Çiçekçilik (Fr. + T.)	Karanfil Market (Ar. + İng.)
Midye, Kokoreç, Köfte Evi (Rum. + Rum. + Far. + T.)	Kent Pastanesi (Soğd. + İt. + Far.)
Misyon Spor Giyim (Fr. + Fr. + T.)	Kevser Market (Ar. + Ar.)
Mobil Reklam ve İletişim (Fr. + Fr. + Ar. + T.)	Keyfi Ziyafet Sofrası (Ar + Ar. + Ar.)
Moda Erkek Kuaförü (İt. + T. + Fr.)	Keyfi Ziyaf-Et Sofrası (Ar.)
Nur Bakırcılık (Ar. + T.)	Kısmet Gıda (Ar. + Ar.)
Nur Soğutma (Ar. + T.)	Köşem Gıda (Far. + Ar.)
Nurşam İletişim (Ar. + Ar. + T.)	Kuaför Murat (Fr. + Ar.)
Onur Kuyumcu (Fr. + T.)	Kuaför Tuğba (Fr. + Ar.)
Öğretmen Kırtasiye (T. + Ar.)	Kuaför Zübeyde (Fr. + Ar.)
Öz atmaca Center (T. + T. + İng.)	Lady Shoes (İng. + Yun.)
Paris Erkek Kuaförü (T. + Fr.)	Lezzet Lokantası (Ar. + İt.)
Paşa Otopark (T. + Alm.)	Lider Saatçilik (Fr. + Ar.)
Pınar Oto (T. + Fr.)	Lina Suit (Yun. + Fr.)
Pırlıltı Elektrik (T. + Fr.)	Lion Bilardo (İng. + İt.)
Polat Giyim (Far. + T.)	Manav Ali (Rum. + Ar.)
Saklı Bahçe (T. + Far.)	Marjinal Collettion (Fr. + Fr.)
Savaş Ticaret (T. + Ar.)	Mavi Köşe (Ar. + Far.)
Saygın Gıda (T. + Ar.)	Mazlum Gıda (Ar. + Ar.)
Seçil Erkek Kuaförü (T. + T. + Fr.)	
Sena Çiçekçilik (Ar. + T.)	
Serdar Erkek Kuaförü (Far. + T. + Fr.)	

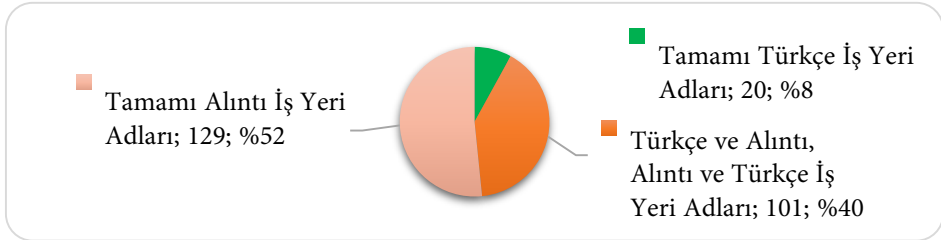
Sezer Pastanesi (T. + İt. + Far.)	Meraklı Köfteci (Ar. + Far.)
Sokak Café Bistro (T. + Ar. + Fr. + Fr.)	Metin Market (Ar. + İng.)
Style Giyim (Fr. + T.)	Mevsim Market (Ar. + İng.)
Trend Döner (İng. + T.)	Mina Office (Far. + Fr.)
Türkiye Shop (T. + İng.)	Miss Club (İng. + İng.)
Ufuk Düğün Salonu (Ar. + T. + Fr.)	Moda Şam (İt. + Ar.)
ultrAslan (Fr. + T.)	Moonlight (İng. + İng.)
Umay Market (T. + İng.)	Murat Kaporta (Ar. + Ar.)
Umut Büfe (T. + Fr.)	Nargile Kiraathanesi (Far. + Ar. + Far.)
Yakamoz Fırınlı Et Lokantası (Rum. + Rum. + T. + İt.)	Nazar Çay (Ar. + Çin.)
Yediiklim Akademi (T. + Ar. + Fr.)	Nedim Oto Lastik (Ar. + Fr. + Fr.)
Yener Manav (T. + Rum.)	New Vegas Café (İng. + İng. + Fr.)
Yeşilçam Café (T. + T. + Fr.)	Nisa Pastanesi (Ar. + İt. + Far.)
Yıldız Elektrik (T. + Fr.)	Olea Otel (Lat. + Fr.)
Yıldız Market (T. + İng.)	Oliva Café (Lat. + Yun. + Fr.)
Yıldız Oto Yıkama (T. + Fr. + T.)	Onur Dijital (Fr. + Fr.)
Yüksek Gıda (T. + Ar.)	Our Pijama (İng. + Fr.)
Zade'm Künefe (Far. + T.)	Outlet City (İng. + İng.)
Zekiye Bayan Kuaförü (Ar. + T. + Fr.)	Outlet Export (İng. + İng.)
Zengin Giyim (Far. + T.)	Pazarcım (Far.)
Zorbey Sürücü Kursu (Far. + T. + T. + Fr.)	Pazar Büfe (Far. + Fr.)
	Pehlivan Market (Far. + İng.)
	Pi Lounge Café Restaurant (İt. + Fr. + Fr.)

Pita Queen (İng. + İng)
Point Kargo (Fr. + Fr.)
Ram Café (İng. + Fr.)
Red Black Kafe (İng. + İng.
+ Fr.)
Ritac Parfümeri (Fr.)
Rozana Healty Cosmetic
(İt. + İng. + Fr.)
Salon Hasan (Fr. + Ar.)
Salon VIP (Fr. + İng.)
Sedef Pide Fırını (Ar. +
Rum. + Rum.)
Sema Pide Fırını (Ar. +
Rum. + Rum.)
Semaver Café (Rus. + Fr.)
Seventy Nine 79 Café (İng.
+ İng. + T. + Fr.)
Sihhi Tesisat (Ar. + Ar.)
Soffany GSM Aksesuarları
(İng. + Fr.)
Special (Fr.)
Sport Max (Fr. + İng.)
Sultan Market (Ar. + İng.)
Suriye Market (Ar. + İng.)
Şahan Gıda (Far. + Fr.)
Şamil Gıda (Ar. + Ar.)
Şara Home Collection (Ar.
+ İng. + Fr.)
Şarlo Elektronik (İng. +
Fr.)
Teknoplus Elektronik (Fr.
+ İng. + Fr.)
Temel Reis Döner (Rum. +
Ar.)

Tortilla (İsp.)
 Toyshop (İng. + İng.)
 Turkuaz Gaming Café (Fr. + İng. + Fr.)
 Tusem Pet Shop (Ar. + İng. + İng.)
 Ünvan Kebap (Ar. + Ar.)
 Üniversite Eczane (Fr. + Ar. + Far.)
 VIP Balkon Café Bistro (İng. + Fr.)
 Yaren Konfeksiyon (Far. + Fr.)
 Yunus Ticaret (Ar. + Ar.)
 Yusuf İnşaat (İbr. + Ar.)
 Zehra Butik (Ar. + Fr.)
 Ziya Home Center (Ar. + İng. + İng.)

Tablo 2’de öğrenci ve memurların yoğun olduğu Üniversite Caddesi’nden 250 adet iş yeri adı *Tamamı Türkçe*, *Türkçe-Alıntı* ve *Alıntı-Türkçe*, *Tamamı Alıntı* olmak üzere üç kategoride bölümlenmiştir. 250 adet iş yeri adından 20’sinin Türkçe, 101’inin Türkçe-alıntı ve alıntı-Türkçe, 129’unun ise tamamen alıntı kelimelerden oluştuğu görülmektedir. Bu bölgeden derlenen iş yeri adlarında Batı dillerinden özellikle Fransızca ve İngilizceden alıntı pek çok kelimenin tercih edildiği söylenebilir. Dolayısıyla eğitim seviyesinin yüksek olduğu bölgelerde, iş yeri sahiplerinin hedef kitleye hitap edebilmek ya da çağa ayak uydurmak amacıyla iş yerlerine yabancı kelimelerle dolu ve hatta yabancı dilleri anımsatan gramer unsurlarıyla oluşturulmuş yapıların yer aldığı adlar verdikleri görülmektedir. Aşağıdaki grafikte ise bu bulgulara ilişkin verilerin dağılım oranı verilmiştir:

Grafik 2. Öğrenci ve Memurların Yoğun Olduğu Bölgelerdeki İş Yeri Adlarının Dağılım Oranı



Görsel 2. Öğrenci ve Memurların Yoğun Olduğu Bölgeden Görsel Örneği**Tablo 3. Suriyeli Mültecilerin Yoğun Olduğu Bölgelerdeki İş Yeri Adları**

Tamamı Türkçe İş Yeri Adları	Türkçe ve Alıntı, Alıntı ve Türkçe İş Yeri Adları	Tamamı Alıntı İş Yeri Adları
Arda Soğutma	Ahmet Erkek Kuaförü (Ar. + T. + Fr.)	أسعار جيدة (İyi Fiyatlar)
Doksan Dokuz 99	Al Amane Kuyumcu (Ar. + T.)	أقمشة الحلاق (El Halak Kumaş)
DürümY!!!	Ar. + T.)	الشركة الدولية للشحن (El Dawliye Lojistik)
Paşa'nın Yeri	Ammar Giyim (Ar. + T.)	العالمي للإلكترونيات (Elalemi Elektronik)
Eren Türk Bilgisayar	Arkadaşlar Market (T. + Ar.)	الفاضل للتجديد (Fadel Döşeme)
Evden Eve	Atayib Halep Tatlı (Ar. + T.)	بُن (Kahve /Coffee)
Taşımacılık	Ar. + T.)	بُن البرازيلي (Al barazili kahvesi)
Korkmaz	Çelik Market (T. + İng.)	بُن الجميل (Jamil kahvesi)
Kaynakçılık	Çocuk Dünyası (T. + Ar.)	بُن الطابشو (Tabşo kahvesi)
Kuruyemişi	Çocuk Hazinesi (T. + Ar.)	بُن العربي (Arabi kahvesi)
Özen Soğutma	Çoşkun Büfe (T. + Fr.)	بُن المنصور (El Mansur kahvesi)
Özkaya Doğrama	Deniz Kuru Temizleme (T. + T. + Ar.)	بيت المونة (Gıda evi)
YeDoy	Efe Cam (T. + Far.)	حلاق (Berber)
	Efe Net (T. + Fr.)	حلاق رجالي (Erkek Kuaförü)
	Efe Ticaret (T. + Ar.)	سوق الخليل (El Halil pazarı)
	Efsane Erkek Kuaförü (Far. + T. + Fr.)	صالون أبو الزيك (Abu Zik salonu)
		صالون الحلاق أبو أحمد _ Abu Ahmed Barber Salon)

El Avrupa Giyim (T. + T. + İt. + T.)	صالون الرشيد (El Raşid Salonu) صالون عمار السيد (Ammar Elsayied Salonu)
ElVisam Giyim (Ar. + T.)	عالم الطفولة (Çocuk Dünyası)
Elalem Elektroniği (T. + Ar. + Fr.)	عمار (Ammar)
Elumaraa Tatlıcı (Ar. + T.)	فروج الحبت (El Hibt Tavuğu)
Evden Eve Nakliyat (T. + T. + Ar.)	قرطاسية لين (Lin Kırtasiye) ماركت الدملخي (El Damlı Market)
Fadel Döşeme (Ar. + T.)	ماركت أبو ملهم (Abu Mülhem Market)
Fatih Oto Yıkama (Ar. + Fr. + T.)	ماركت البركة (El Baraka Market)
Göksu Ticaret (T. + T. + Ar.)	ماركت الجوك (El Juk Süpermarket) ماركت الرحمن (El Rahman Market)
Gönül Çeyiz (T. + Ar.)	ماركت القناس (Kannas Market)
Gözde Bayan Kuaförü (T. + T. + Fr.)	ماركت أم سلاف (Um Sülaf Market) مخزن رُستم (Rüstüm Mağazası)
Gülben Giyim (Far. + T. + T.)	مُرطبات (Nemlendiriciler) مغسلة الفاتح (Elfatih Oto Yıkama)
Günün Kasabı (T. + Ar.)	مفروشات البنفسج _ El Banafsej Mobilya
Hele Bir Gel Erkek Kuaförü (T. + T. + T. + T. + Fr.)	مقهى (Kafe)
Hilal Yufkacısı (Ar. + T.)	موالح الأمير (ElEmir Kuruyemiş)
Hindi Döner (Ar. + T.)	موبايل/هاتف محمول (Cep Telefonu)
Irmak Market (T. + İng.)	موضة/ستايل (Stayle)
İdeal Erkek Kuaförü (Fr. + T. + Fr.)	ميلانو للإتصالات (Milano İletişim) نعومي (Naomi)
İyi Fiyatlar (T. + Ar.)	هيئة الله (Allah'ın Hibesi - Kız İsmi)
Kaplan Oto Döşeme (T. + Fr. + T.)	AbuŞevket Market (Ar. + İng.) Aile Merkezi (Ar. + Ar.)
Kar Kaporta (T. + İt.)	Al Mubayed Baharatlar (Ar. + Ar.)
Kardeşler Kundura (T. + İt.)	Aldawleyah Lojistik (Ar. + Fr.)
Kardeşler Oto (T. + Fr.)	Alemdar Kuaför Salonu (Ar. + Fr. + Fr.)
Kartal Bakkaliyesi (T. + Ar.)	Alhalabi Kahvesi (Ar. + Ar.)
Kartal Erkek Kuaförü (T. + T. + Fr.)	Al-Haritani Market (Ar. + İng.)
Kasrin Bayan Ayakkabı (Ar. + T. + T. + T.)	Alhassun Mobilya (Ar. + İt.)

Kaygısız Oto Tamir Atölyesi (T. + Fr. + Ar. + Fr.)	Allah'ın Hibesi (Ar. + Ar.) Almansor (Ar.)
Kevser Et Pazarı (Ar. + T. + Far.)	Bekir Market (Ar. + İng.) Berber Muhammed (İt. + Ar.)
Koç Otomotiv (T. + İng.)	Bereket Gıda (Ar. + Ar.)
Koçlar Ticaret (T. + Ar.)	Bereket Market (Ar. + İng.)
Kozan Erkek Kuaförü (T. + T. + Fr.)	Can Hırdavat (Far. + Far. + Ar.) Cibrini Market (Ar. + İng.)
Kral Ayakkabı (Sırp. + T. + T.)	Delux Kuaför (Fr. + Fr.) Derman Eczanesi (Far. + Ar. + Far.)
Kudüs Erkek Kuaförü (Ar. + T. + Fr.)	Ebu Abdo Market (Ar. + Ar. + İng.)
Kurt Oto Elektrik (T. + Fr. + Fr.)	Ekol Collection (Fr. + Fr.)
Kurt Ticaret (T. + Ar.)	El Hellak Kumaş (Ar. + Ar. + Ar.)
Limon Giyim (Rum. + T.)	El Hellak Kumaşları (Ar. + Ar. + Ar.)
Lokman Ünlü Mamülleri (Ar. + T. + Ar.)	El Juk Süpermar (Ar. + Fr. + İng.)
Lüks Oto Boya (Fr. + Fr. + T.)	El Said Market (Ar. + Ar. + İng.) ElHatip GSM (Ar. + Fr. + Fr. + Fr.)
Mavi İletişim (Ar. + T.)	ElMadine Café (Ar. + Fr.)
Max2 İletişim (Lat. + T.)	Elmevid Kahvesi (Ar. + Ar.)
Milano İletişim (Rus. + T.)	Elnur Café Net (Ar. + Fr. + İng.)
Mini Döner (Fr. + T.)	Elvelid Gıda Makine ve Ticaret (Ar. + Ar. + İt. + Ar. + Ar.)
Miraç Et Pazarı (Ar. + T. + Far.)	Elvelid Limited (Ar. + İng.)
Moda Giyim (İt. + T.)	Express Rent a Car (Fr. + İng. + İng.)
Murat Isı (Ar. + T.)	Faysal Hayrimenkul (Ar. + Ar.)
Nergiz Yorganları (Far. + T.)	Foto Bergüzar (Fr. + Far.) Hacı Bakkal (Ar. + Ar.)
Neşe Erkek Kuaförü (Ar. + T. Fr.)	Haircut (İng. + İng.)
Nisa Bacı Kozmetik (Ar. + T. + Fr.)	Halep Alşehba (Ar. + Ar.)
Nizam Çelik Kapı (Ar. + T. + T.)	Halep Market (Ar. + İng.) Halep Mirası (Ar. + Ar.)
Oğuz Ticaret (T. + Ar.)	Halepli Lokantası (Ar. + İt.)

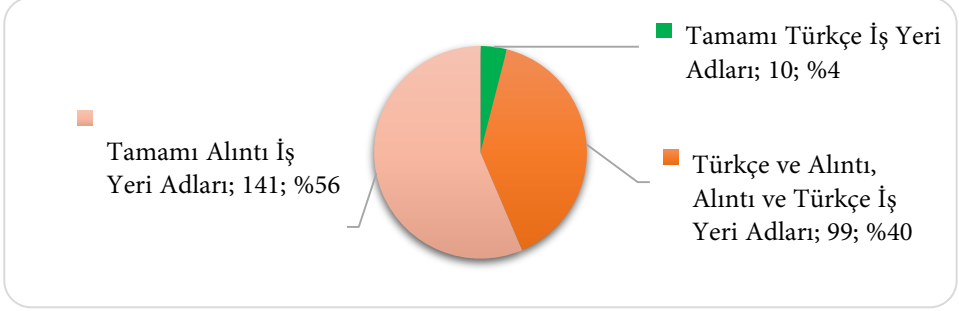
Orhan Gıda (T. + Ar.)	Hammuş (Ar.)
Osmanlı Giyim (Ar. + T.)	Hoca Tuhafiye (Ar. + Ar.)
Ölmez Dijital (T. + Fr.)	Huzur Bakkal (Ar. + Ar.)
Özbay Otomotiv (T. + İng.)	Huzur Cam (Ar. + Far.)
Özen Metal İşleri (T. + Fr. + T.)	Huzur Çeyiz (Ar. + Ar.)
Özen Pompa (T. + İt.)	Huzur Kundura (Ar. + İt.)
Özkar Ticaret (T. + Ar.)	Huzur Ticaret (Ar. + Ar.)
Özkurt Biber (T. + T. + Rum.)	İlhan Market (T. + İng.)
Özlem Market (T. + İng.)	İmar Emlak (Ar. + Ar.)
Polat Halı Saha (Far. + T. + Ar.)	İslam Ticaret (Ar. + Ar.)
Prens Yorganları (Fr. + T.)	Kalender Elektronik (Far. + Fr.)
Radikal Erkek Kuaförü (Fr. + T. + Fr.)	Kasap Bülent (Ar. + Far.)
Real Gençler (Fr. + T.)	Kasap Hüseyin (Ar. + Ar.)
Sihirli Eller Güzellik Salonu (Ar. + T. + T. + Fr.)	Kasap Ökkeş (Ar. + Ar.)
Style Giyim (Fr. + T.)	Kebabçı Bünyamin (Ar. + İbr.)
Şahin Boya (Far. + T.)	Kelleci Lokanta (Far. + İt.)
Şam Ayakkabı (Ar. + T. + T.)	Kerem Gıda (Ar. + Ar.)
Şam Tatlıcı (Ar. + T.)	Kerim Oto (Ar. + Fr.)
Şifalı Bitkiler (Ar. + T.)	Kervan Pastanesi (Far. + İt. + Far.)
Şirin Bayan Kuaförü (Far. + T. + Fr.)	Kevser Elektrik (Ar. + Fr.)
Tadım Kiraathanesi (T. + Ar. + Far.)	Kırmızıgül Mini Market (Ar. + Far. + Fr. + İng.)
Tarihi Paşa Hamamı (Ar. + T. + Ar.)	Kiler Market (Far. + İng.)
Taş Ticaret (T. + Ar.)	Köşem Gıda (Far. + Ar.)
Temiz El Döner (Ar. + T. + T.)	Kral Kamera ve Fotoğraf (Sırp. + Fr. + Ar. + Fr.)
Titiz Kundura Tamiri (T. + İt. + Ar.)	Lady Shoes (İng. + Yun.)
Tohumcu Motor (T. + Fr.)	Lahmuni Kahvesi (Ar. + Ar.)
	Market Furat Alşam
	Market Kamal (İng. + Ar.)
	Mazaya Nargile (Ar. + Far.)
	Mesut Rent a Car (Ar. + İng. + İng.)
	Mevsim Cam (Ar. + Far.)
	Mısırlı Gıda (Ar. + Ar.)
	Mini Market (Fr. + İng.)

Umut Gıda (T. + Ar.)	Moda Ferah (İt. + Ar.)
Ustam Oto Boya (Far. + Fr. + T.)	Murtaza Baharatlar (Ar. + Ar.)
Uygun Ticaret (T. + Ar.)	Nazar Tuhafiye (Ar. + Ar.)
Velid Erkek Kuaförü (Ar. + T. + Fr.)	Net Bilal Tech (İng. + Ar. + Fr.)
Yalçın Tesisat (T. + Ar.)	Nizam Reklam (Ar. + Fr.)
Yasemin Döner (Far. + T.)	Nur Market (Ar. + İng.)
Yavuzhan Oto (T. + T. + Fr.)	Otogar Taksi (Fr. + Fr.)
Yeniköy Ticaret (T. + Far. + Ar.)	Ömer Market (Ar. + İng.)
Yıldırım Seramik (T. + Fr.)	Ömür Eczanesi
Zümrüt Kuyumcusu (Ar. +T.)	Ömür Kundura (Ar. + İt.)
	Rock Sport (İng. + Fr.)
	Rüstem Mobilya (Far. + İt.)
	Salon Berber (Fr. + İtl.)
	Salon Hasan (Fr. + Ar.)
	Special (Fr.)
	Spor City (Fr + İng.)
	Suriyeli Bakkal (Ar. + Ar.)
	Şafak Kitap ve Kırtasiye (Ar. + Ar. + Ar. + Ar.)
	Şahinler Kadayıf (Far. + Ar.)
	Şark Köşesi (Ar. + Far.)
	Şifa Veteriner (Ar. + Fr.)
	Tevhide Eczanesi (Ar. + Ar. + Far.)
	Üniversite Eczanesi (Fr. + Ar. + Far.)
	Yunus Gıda (Ar. + Ar.)
	Yunus Gıda Pazarı (Ar. + Ar. + Far.)
	Zeytin Eczanesi (Ar. + Ar. + Far.)

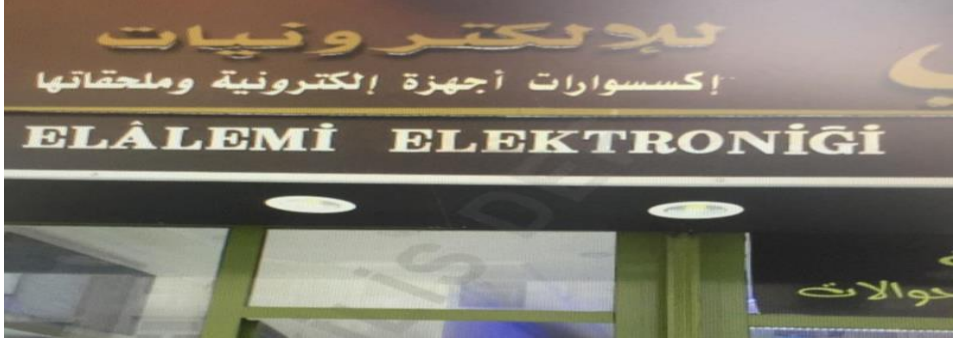
Tablo 3'te Suriyeli mültecilerin yoğun olduğu Dereboyu Caddesi, Nemika Caddesi ve Zeytinli Mahallesi'nden derlenen 250 adet iş yeri adı; *Tamamı Türkçe*, *Türkçe-Yabancı* ve *Yabancı-Türkçe*, *Tamamı Yabancı* olmak üzere üç kategoride bölümlenmiştir. 250 adet iş yeri adından 10'unun Türkçe, 99'unun Türkçe-alıntı ve alıntı-Türkçe, 141'inin ise tamamen alıntı kelimelerden oluştuğu görülmektedir. Bu bölgeden derlenen iş yeri adlarında ağırlıklı olarak Türkçe ve Arapça, Arapça ve Türkçe şeklinde kurulmuş adlar tercih edildiği söylenebilir. Bununla birlikte bu bölgede azımsanmayacak düzeyde iş yeri adının da Arap alfabesiyle yazıldığı; kimilerinde Türkçe yazım kurallarına uygun şekillerinin yer almasına karşın

kimilerinde sadece Arap alfabeli adların yer aldığı saptanmıştır. Bu bölgedeki iş yeri adlandırılmalarının ses, şekil, gramer ve kullanılan alfabe bakımından oldukça karmaşık bir tablo sergilediği söylenebilir. Aşağıdaki grafikte ise bu bulgulara ilişkin verilerin dağılım oranı verilmiştir:

Grafik 3. Suriyeli Mültecilerin Yoğun Olduğu Bölgelerdeki İş Yeri Adlarının Dağılım Oranı



Görsel 3. Suriyeli Mültecilerin Yoğun Olduğu Bölgeden Görsel Örneği



Tablo 4. İş Yeri Adlarındaki Yazım Yanlışları

Yazım Yanlışları	Yazım Yanlışlarının Doğrusu
Café	Kafe
Dersane	Dershane
Eksoz	Egzoz
Giybeni	Giy Beni
Kırmızıgül	Kırmızı Gül
Kuruyemiş	Kuru Yemiş
Limited	Limitet

Makina	Makine
Mamül	Mamul
Medcezir	Metcezir
Mekan	Mekân
Nergiz	Nergis
Suit	Süit
Toki	TOKİ
Unvan	Unlu
Ünlü	Unvan
Yediklim	Yedi İklim

Sonuç

Dilin güncel durumunun gözlemlenebileceği önemli veri sahalarından biri de iş yeri adlarıdır. Hiç kuşkusuz iş yeri sahibinin algı dünyasının birer yansıması olan ya da kâr elde etme amaçlı hitap edilen kitlenin beklentilerini karşılamak üzere oluşturulan iş yeri adlarının; (genç/yaşlı, fakir/zengin, toplumun her kesiminden insanının bulunduğu ve iletişime geçtiği bir mecra olmasına bağlı) hem dil hem de dil/kültür ilişkisinin deşifresi açısından önemli ipuçlarını barındıran simgeler olduğu söylenebilir. Tek tek değerlendirildiğinde belki de hiçbir anlam ifade etmeyecek bu simgeler, bir yörenin bütününden bir bölüm şeklinde incelendiğinde yörede kullanılan dilin yapısı, kurallarına uygun kullanılıp kullanılmama durumu, iletişim içinde olduğu diller hakkında veriler sunacağı gibi o yörede yaşayan halkın ekonomik ve kültürel faaliyetlerinden düşünce hatta inanç sistemine kadar pek çok konuda önemli bilgiler edinilmesine fırsat sunacaktır.

Kilis ilinin merkezindeki halkın sosyokültürel yapısına göre üç farklı bölge açısından incelenen iş yeri adları neticesinde çoğunlukla yerli nüfusun yaşadığı birinci bölgedeki iş yeri adlarında dinî/geleneksel kullanım şekline uygun olarak daha çok Türkçe ve Türkçeleşmiş alıntı kelime tercih edilmiş; çoğunlukla öğrenci ve memur nüfusun dolayısıyla eğitim seviyesi yüksek kesimin yaşadığı ikinci bölgedeki iş yeri adlarında Türkçenin ses iletim kurallarına ve gramer yapısına uygun olmayan Batı kaynaklı ve yabancı diyebileceğimiz kelimeler ile şekiller tercih edilmiş; çoğunlukla Suriyeli mültecilerin yaşadığı üçüncü bölgede ise *Türkçe ve Arapça /Arapça ve Türkçe ile Arapça / Farsça / İngilizce / Fransızca* şeklinde oldukça karmaşık görünümlü adlar tercih edilmiştir. Elbette çeşitli sebeplere bağlı kültürler ve diller arası etkileşim, teknolojik gelişmelerin de adeta zorunlu kıldığı küreselleşme gibi etkenlerle bilgi paylaşımı açısından bir dereceye kadar olağanlaşıyor. Ancak bu olağanlık zaman zaman dilde var olan kelimelerin başka dillerdeki karşılıklarının tercihi ve dilin iç

yapısını bozacak gramer kaideleri alıntılanması noktasında dil ve dil üzerine temellenen kültür için olumsuz bir durum oluşturmaktadır. Bilindiği üzere dilini kaybeden milletlerin tarih sahnesinden silindiği gerçeğinden hareketle günümüz dünyasında sıklıkla tercih edilen iletişim şekillerinden olan kitlesel iletişim sahalarında kullanılan dilin durumunun mutlak suretle sorgulanması ve kontrol altında tutulması; dilin, kültürün ve milletin gelecekteki akıbeti açısından son derece önemlidir.

Çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği üzere teknolojiye çok ileri olan ekonomik düzeyi yüksek pek çok Avrupa ülkesinde, konuşulan dili korumak amaçlı birçok önlem alındığı -küreselleşme ya da dünya platformunda bilgi paylaşımına bağlı etkileşim gerekçe gösterilmeksizin-, ana dilin kurallarına ve söz varlığına uygun bir şekilde kullanımının zorunlu hâle getirildiği görülmektedir.

Ülkemizde dil kirliliği ile ilgili literatür incelendiğinde iş yeri adlarında kullanılan Türkçenin durumunu tespit eden pek çok çalışma yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalarda dil kirliliğinin sebepleri, sonuçları betimlenmiş ve nasıl önlenebileceği konusunda pek çok kıymetli öneri sunulmuş olduğu hâlde iş yeri adlarının bugünkü durumunda gözlemlenen dil kirliliğinin geniş bir sahaya yayılmış olması ve hatta durdurulamaz bir boyuta gelmesi düşündürücüdür. Kilis'teki iş yeri adlarında kullanılan Türkçe ve yabancı kelime durumu sayısal olarak aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 5. İş Yeri Adlarında Kullanılan Türkçe ve Alıntı Kelimelerin Sıklığı

Diller	(f)
Arapça	552
Türkçe	507
Fransızca	280
İngilizce	132
Farsça	131
İtalyanca	57
Rumca	22
Yunanca	8
Almanca	6
Latince	4
İbranice	3
Rusça	3
Sırpça	3
Çince	2
İspanyolca	1

Macarca	1
Soğdca	1
Toplam	1713

Tablo 5'te 750 adet iş yeri adında toplam 1713 kelime tespit edilmiş; bu kelimelerden 507'si Türkçe iken 1206'sının ise başka dillere ait olduğu görülmektedir. Başka dillerden alınan 1206 kelimenin yarısının Türkçenin ses ve şekil özelliklerine uydurulmuş alıntı kelimeler olduğu söylenebilir. Özellikle Arapça, Farsça ile bazı Batı dillerinden alınan ve yüzyıllardır Türkçe söz varlığı içinde yer alan Türkçeleşmiş alıntı kelimelerin çoğunlukla yerli nüfusun yaşadığı bölgelerde tercih edildiği tespit edilmiştir. Kilis, esas itibarıyla nüfus yoğunluğunun az, ekonomik anlamda rekabet ortamının büyük şehirlere oranla daha esnek bir zeminde olduğu küçük ölçekli illerden biridir. Hatta günümüz koşullarında dahi insanların küçük ilde yaşamaya bağlı birbirlerini tanıdığı bu topraklarda alışveriş ilişkileri, Türk geleneklerine uygun bir şekilde satıcının ad, soyadına ve tanınırlığına duyulan güven ile yürümektedir. Dolayısıyla ile çeşitli sebeplerle sonradan gelen insan gruplarının yaşadığı bölgelerde sosyokültürel yapıya uygun ad tercihlerinde bulunma durumu bir dereceye kadar anlaşılır olmakla birlikte eğitim seviyesi yüksek bireylerin yaşadığı bölgelerdeki iş yeri adlarında tercih edilen Batı kaynaklı ve tamamen yabancı görünümlü kelime tercihleri ile yine bu dillere ait gramer şekillerinin kullanımı, Kilis gibi küçük ölçekli bir il için ve daha da önemlisi bu türden tercihlerin yörede konuşulan Türkçeye etkisi bakımından dikkate değer bir husustur. Ayrıca bu araştırmada betimlenen duruma bağlı olarak iş yeri adlarında kullanılan Türkçenin durumunun, nüfus yoğunluğunun ve hareketliliğin fazla olduğu büyük illerde de irdelenmesinin önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

Alıntı kelimeler nicel olarak sırasıyla en fazla Arapça, Fransızca, İngilizce, Farsça ve İtalyancaya aittir. Ayrıca Batı kaynaklı kelime sıralamasında konuyla ilgili yapılan başka çalışmalarda da olduğu gibi (Küçük & Saraç, 2008; Şişman, 2018) bilinenin aksine, Fransızcanın ilk sırada olması dikkat çekicidir. Ayrıca 1928 yılında Türk harflerinin kabulüyle özel ya da resmî her türlü kurum ve kuruluş adında yalnızca bu harflerin kullanılması yasalaştırılmış olmasına rağmen Kilis'te bazı iş yeri adları Arap alfabesiyle yazılmıştır. Bu türden iş yeri adlarının tamamı Suriyeli mültecilerin yoğun olarak yaşadığı üçüncü bölgeden tespit edilmiştir. Söz konusu bu tabelaların bazılarında Arap alfabesiyle yazılmış adların Türkçe karşılıkları da yazılmış olmakla birlikte bu adlarda kullanılan Türkçenin ses/şekil/gramer unsurları bakımından ve anlam yönünden oldukça kusurlu olduğu söylenebilir. Ayrıca öğrenci ve memurların yoğun olduğu ikinci bölgeden de Türk abecesi dışında yazılmış tabela adları tespit edilmiştir. İzah edilen türdeki iş yeri adları, aşağıdaki tabloda görülmektedir:

Tablo 6. *Türk Abecesi Dışında Yazılmış İş Yeri Adları*

Türk Abecesi Dışında Yazılmış İş Yeri Adları	Türk Abecesine Çevirisi
حلاق	Berber
بُن العربي	Arabi Kahvesi
بُن الجميل	Jamil Kahvesi
بُن الطابشو	Tabşo Kahvesi
ماركت الجوك	El Juk Süpermarket
ماركت البركة	El Baraka Market
ماركت الدملي	El Damlı Market
ماركت أم سُلَاف	Um Sülaf Market
بيت المونة	Gıda Evi
سوق الخليل	El Halil Pazarı
موضة /ستايل	Stayle
صالون الحلاق أبو أحمد	Abu Ahmed Barber Salon
عمار	Ammar
ماركت الرحمن	El Rahman Market
بُن المنصور	El Mansur Kahvesi
مخزن رُستم	Rüstüm Mağazası
بيت المونة	Gıda Evi
ماركت أبو مُلهم	Abu Mülhem Market
ماركت القناص	Kannas Market
فروج الحبث	El Hibt Tavuğu
العالمي للإلكترونيات	Elalemi Elektronik
الشركة الدولية للشحن	El Davliye Lojistik
مُربطبات	Nemlendiriciler
أسعار جيدة	İyi Fiyatlar
حلاق رجالي	Erkek Kuaförü
صالون أبو الزيك	Abu Zik Salonu
عالم الطفولة	Çocuk Dünyası
موبايل/هاتف محمول	Cep Telefonu

صالون عمار السيد	Ammar Elsayyed Salonu
بُن البرازيلي	Al Barazili Kahvesi
مفروشات البنفسج	El Banafsej Mobilya
موالح الأمير	El Emir Kuruyemiş
مغسلة الفاتح	Elfatih Oto Yıkama
ميلانو للإتصالات	Milano İletişim
صالون الرشيد	El Raşid Salonu
قرطاسية لين	Lin Kırtasiye
أقمشة الحلاق	El Halak Kumaş
الفاضل للتجنيد	Fadel Döşeme
نعومي	Naomi
هبة الله	Allah'ın Hibesi
مقهى	Kafe
بُن	Kahve
Âlâ Café	Âlâ Kafe
Angel Café	Angel Kafe
Button Café	Button Kafe
Dreams Café	Dreams Kafe
Jim Paul Café Bistro	Jim Paul Kafe Bistro
New Vegas Café	New Vegas Kafe
Oliva Café	Oliva Kafe
Outlet Export	Outlet Eksport
Pi Lounge Café Restaurant	Pi Lounge Kafe Restaurant
Pita Queen	Pita Kueen
Ram Café	Ram Kafe
Semaver Café	Semaver Kafe
Seventy Nine 79 Café	Seventy Nine 79 Kafe
Sport Max	Sport Maks
Turkuaz Gaming Café	Turkuaz Gaming Kafe
VIP Balkon Café Bistro	VIP Balkon Kafe Bistro

Neticede bu çalışma ile iş yeri adlarındaki özellikle Türkçe ve Türkçenin kullanımı bakımından yer yer tespit edilen olumsuz tablo için herhangi bir kişinin ya da kurumun suçlu olduğu iddia edilmemektedir. Ancak insan ilişkilerinin samimi olduğu ve geleneksel yaşam tarzının hâlen korunduğu bu ilde dahi iş yeri adlarında, Türkçe karşılığı olduğu halde tamamen yabancı görünümlü Batı kaynaklı kelime tercihinin ve gramer şekillerinin kullanımının artması; Suriyeli mültecilerin yaşadığı bölgelerde de özensiz Türkçe kullanımı kısa vadede dili, uzun vadede ise kültürü olumsuz etkileme ihtimali taşıdığı için önemli bir husustur.

Bugüne kadar iş yeri adlarıyla ilgili yapılan diğer çalışmalarda da görüldüğü üzere ad tercihlerinde yabancı görünümlü alıntı kelimelerin sayısı çığ gibi büyümektedir. Söz konusu bu çalışmada ve diğer çalışmalarda da kültürler ve diller arası etkileşimin doğal sonucu olan yabancı kelime tercihi; bilinçsizlik, özentî, rekabet, farklılık iddiası gibi sebeplerle Türkçenin gramer yapısına zarar verecek boyutta gerçekleştirildiğinde varılan sonuç, doğal bir etkileşimden ziyade dil kirliliği ve buna bağlı yapay bir dil oluşturma tehlikesidir ki kültürel anlamda içi boşaltılan, ruhsuzlaştırılan bir dil, kültür ve medeniyet dili olmaktan uzaklaşır. Dili zarar gören bir milletin gelecekteki akıbetini, dilini kaybeden toplumların tarih sahnesinden silindiği gerçeğiyle bağdaştırarak özümsemek ve konuyla ilgili gerekli tüm önlemleri almak gerekmektedir. Unutmamak gerekir ki milletleri millet yapan unsurların en başında yer alan dili korumak suretiyle de küreselleşmek ya da ekonomik anlamda var olabilmek mümkün olacaktır. Bu noktada dil bilincinin korunması ve geliştirilmesi için devletin kurumlarından üreticilere, tüketicilere kadar o coğrafya üzerindeki her bireyin sorumluluk hissetmesi elzemdir.*

Kısaltmalar

T.:	Türkçe
Alm.:	Almanca
Ar.:	Arapça
Çin.:	Çince
Far.:	Farsça
Fr.:	Fransızca
İbr.:	İbranice
İng.:	İngilizce
İsp.:	İspanyolca
İt.:	İtalyanca
Lat.:	Latince
Mac.:	Macarca
Rum.:	Rumca
Rus.:	Rusça
Sırp.:	Sırpça
Soğd.:	Soğdca
Yun.:	Yunanca

Kaynakça

- Acıpayamlı, O. (1992). Türk kültüründe ad koyma folklorunun morfolojik ve fonksiyonel yönlerden incelenmesi. *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, 1-15. Ankara: Ofset Repromat Matbaası.
- Akalın, L. S. (2002). Türkçesiz Türkçe: İstanbul tabelaları. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2002/I (601), 48-54.
- Akalın, Ş. H. (2001). Adana'nın şalgamı nasıl 'shalgam' oldu? *Türk Dili*, 590, 145-147.
- Aksan, D. (2006). *Türkçenin söz varlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Alkaya, E. (2001). Türklerde ad verme geleneği ve kişi adları. *Türk Kültürü*, XXXIX (459), 442-448.
- Alkibay, S. (1996). Mağazalarda yabancı işletme adı kullanımına yönelik bir araştırma. *Türk Dili*, 538, 415-423.
- Altan, C. (2018). Kişi adları-siyasal eğilim ilişkisi: Mersin Üniversitesi örneği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(66), 621-631.
- Arslan, A. & Diyoğlu, E. (2018). Ağrı ili Cumhuriyet Caddesi'ndeki iş yeri isimlerinin dil/kültür ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(3), 2039-2058.
- Arvas, A. (2011). İş yeri isimleri üzerine bir araştırma: Van örneği. *Akademik Bakış Dergisi*, 23, 1-8.
- Aydoğan, B. (2001). Türkçeye giren yabancı sözcükler ve otel adları. *Türk Dili*, 596, 144-154.
- Boyraz, Ş. (2003). İletişim açısından Sivas'ta ticari işletme adları. *Millî Folklor*, 15(60), 141-160.
- Calp, M. (2014). Kişi adları üzerine dil bilimsel bir çalışma (Ağrı ili örneği). *Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 51, 27-49.
- Creswell, J. W. (2019). *Eğitim araştırmaları: nicel ve nitel araştırmanın planlanması, yürütülmesi ve değerlendirilmesi* (Çev. H. Ekşi). İstanbul: Edam.
- Çetinkaya, E. (2020). Ankara'nın dil bilimsel manzarası: ticari tabelalar. *SUTAD*, 50, 193-203.
- Dursunoğlu, H. (2014). Türkiye Türkçesindeki Arapça sözcükler ve bu sözcüklerdeki ses olayları. *Turkish Studies*, 9(9), 145-155.
- Efe, K. (2020). Dil medeniyet ilişkisi ve Arapça etkisi açısından Türkçe. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 126(249), 281-294.

- Gaddar, Z. (2014). Ödemiş'in iş yeri adları üzerine bir inceleme. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 319-332.
- Halman, T. S. (1997). Basından: Türk dili. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1(542), 203-204.
- Kandemir, E. (2014). *Denizli'deki iş yeri adları üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Karademir, F. (2004). Diyarbakır'daki mağaza ve iş yeri adları üzerine, *Türk Dil Kurultayı Bildirileri I*, 1577-1590, Ankara.
- Karasar, N. (1995). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kartallıoğlu, Y. (2001). Trabzon Maraş Caddesi'ndeki iş yeri isimleri üzerine. *Uluslararası Ahilik Kültürü ve Kırşehir Sempozyumu'nda Sunulan Sözlü Bildiri*, Kırşehir.
- Kaya, D. (2008). Sivas'ta iş yeri adlandırmaları ile ilgili bazı tespitler. *Uluslararası Ahilik Kültürü ve Kırşehir Sempozyumu'nda Sunulan Sözlü Bildiri*, Kırşehir.
- Korkmaz, Z. (1996). *Günümüzde dil yozlaşması*. İzmir Kültür Meselelerimiz Sempozyumu. 129-138 (<http://www.tdk.gov.tr/images/css/tdd/1997s542/1997-542-02-Z-Korkmaz-pdf> 15.02.2021).
- Köktekin, K. & Kara, F. (2006). Erzurum iş yeri adlarında dil kirliliği. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, XCII(660), 519-523.
- Küçük, S. & Saraç, S. (2008). İş yeri adlarındaki batı kaynaklı kelimeler ve Ordu ili örneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 38, 137-155.
- Mert, K. & Türkmen, M. (2014). *Türkçe biz sana ne yaptık böyle? İş yeri isimleri yabancılaşıyor: Türkiye'nin kültürel değişim yolculuğu*. XII. Uluslararası Bilgi, Ekonomi ve Yönetim Kongresi Bildirileri, 599-607, Antalya.
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: sosyal bilimlerde yöntem bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Parlak Kalkan, G. (2021). Kültürel belleğin günlük yaşantıdaki kodları: Kilis'teki iş yeri adları üzerine bir inceleme. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(1), 316-337.
- Sakaoğlu, S. (2003). Cumhuriyet'ten günümüze Konya'da iş yeri adları. *Türk Dili*, 622, 410-420.

- Sancak, Ş. vd. (2008). Dil ve kültür yozlaşmasında Giresun örnekleme. *Karadeniz Araştırmaları*, 16, 101-111.
- Sarı, Ö. (2004). Türkçe ad kullanan iş yerlerine onur belgesi. *Türk Dili*, 626, 182-186.
- Sezgin, F. (2004). *Türkçede Batı kaynaklı kelimelerin yoğunluğu*. Ankara: TDK Yayınları.
- Şahbaz, N. K. & Sakar, C. (2017). Suriyeli mültecilerle değişen iş yeri tabelalarının dilsel kullanımlar açısından incelenmesi: Mezitli ilçesi örneği. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 5(3), 472-484.
- Şeyda, A. (2005). Dil açısından Kars'taki iş yeri isimleri. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12, 77-88.
- Şişman, R. Ş. (2018). İş yeri adlandırma eğilimleri Muş merkez modeli. *Turkish Studies*, 12(28), 887-917.
- Türkçe sözlük, (2005). Ankara: TDK Yayınları.
- Ünalın, Ş. (2014). *Dil ve kültür*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Üstünova, M. vd. (2010). İş yeri adlarında Türkçenin kullanımı. *Turkish Studies*, 5(1), 1390-1418.
- Wellington, J. (2006). *Educational research: contemporary issues and practical approaches*. London: Continuum.
- Yaman, İ. & Ekmekçi, E. (2016). Türkçenin İngilizce yoluyla melezleşmesi: Samsun'daki iş yeri ve mekân adları örneği. *Karadeniz Araştırmaları*, 50, 217-229.
- Yazıcı, Z. (2017). Yozgat ili iş yeri isimleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yozgat: Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Yıldız, S. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme sorunu: nicel ve nitel paradigmalardan örnekleme kuramına bütüncül bir bakış. *Kesit Akademi Dergisi*, 3(11), 421-442.
- Yıldız, Ü. & Sertoğlu, G. (2019). Esnaf tabelalarında yabancı kelime dağılımı üzerine bir çalışma. *Route Educational And Social Science Journal*, 6(7), 1094-1122.

İnternet Erişimleri

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://www.sozluk.gov.tr/> adresinden 10.01.2021 tarihinde alınmıştır.

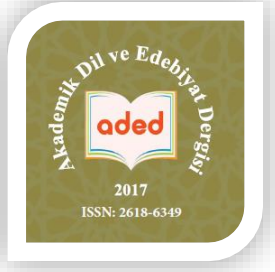
Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. <http://www.kamus.yek.gov.tr/> adresinden 17.01.2021 tarihinde alınmıştır.

Cambridge Dictionary. <https://www.dictionary.cambridge.org/tr/> adresinden 27.01.2021 tarihinde alınmıştır.

Doha Dictionary. <https://www.dohadictionary.org/> adresinden 12.02.2021 tarihinde alınmıştır.

Türkçe Etimoloji Sözlüğü. <https://www.etimolojiturkce.com/> adresinden 13.01.2021 tarihinde alınmıştır.

Türkçenin Dirilişi. <https://www.turkcenindirilisi.com/sozluk.html> adresinden 14.02.2021 tarihinde alınmıştır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature
Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Önder SAATÇI

Dr., Isparta Uygulamalı Bilimler
Üniversitesi / Türkiye
ondersaatci@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-5322-7725>

Yaprak Dökümü'nde İstanbul Ağzına Dair Söz Varlığı ve Sözlüklerdeki Durumu

*Vocabulary Used in 'Yaprak Dökümü' by Reşat Nuri
Güntekin Regarding İstanbul Dialect of
Turkishandit's Place in Dictionaries*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 18.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

SAATÇI, Ö. (2021). Yaprak Dökümü'nde İstanbul Ağzına Dair Söz Varlığı ve Sözlüklerdeki Durumu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1220-1239. <https://doi.org/10.34083/akaded.938798>

SAATÇI, Ö. (2021). Vocabulary Used in 'Yaprak Dökümü' by Reşat Nuri Güntekin Regarding İstanbul Dialect of Turkishandit's Place in Dictionaries. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1220-1239. <https://doi.org/10.34083/akaded.938798>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Türkiye Türkçesi yazı dilinin İstanbul ağzına dayanmış olduğu Türkoloji çevrelerinde kabul görmüş bir yaklaşımdır. Ancak durum gerçekten böyle midir, yoksa yazı dilimiz ile İstanbul ağzı arasında farklılıklar var mıdır? Eğer, bu iki konuşma varyantı arasında birtakım farklılıklar varsa o hâlde İstanbul ağzının tespit edilmesi nasıl sağlanabilir? Günümüzde İstanbul ağzından derleme yapma imkânı olmadığından bu konunun aydınlatılmasında Millî Edebiyat dönemi eserlerinin ve 1950'li yıllara kadar basılmış kitap ve süreli yayınların dilinin incelenmesi gereklidir. Bu çalışmada konu daha çok söz varlığı (isim, fiil, kalıplaşmış ve deyimleşmiş birleşik fiil, ikileme) bakımından ele alınmıştır. Bu maksatla Reşat Nuri Güntekin'in "Yaprak Dökümü" romanı incelenerek, romanın barındırdığı söz varlığının bugünkü yazı dilimizle ne ölçüde uyduğu hem leksik hem de anlam bakımından araştırılmıştır. Çalışmada genel sözlüklere başvurulduğu gibi internet ortamındaki Türkçe Ulusal Derlemi sitesinin arama motorundan da yararlanılarak ele alınan söz varlığının günümüzdeki kullanım sıklıkları araştırılmıştır. Bu gibi araştırmalar İstanbul ağzının söz varlığını ortaya çıkararak sözlüklerimizin içeriklerinin zenginleşmesine, aynı zamanda genel sözlüklerin ne derece kapsayıcı olduklarının ortaya çıkarılmasına yardımcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ağız, İstanbul, Reşat Nuri Güntekin, sözlük, söz varlığı.

Abstract

The Turcology circles widely acknowledge that the written language of Turkey Turkish rests on the İstanbul dialect of Turkish. However, is it the pure reality or are there variances between İstanbul dialect and the written language of Turkish? How can we identify the İstanbul dialect of Turkish if there exist several variances between these two language forms? As we are unable to make collations from the İstanbul dialect of Turkish at the present time, the language characteristics of works of the National Literature Era as well as the books and periodicals published until 1950s are to be investigated to clarify the issue. This study shall explore the issue with regards to the vocabulary of the language (noun, verb, phrasal verbs, reduplication). The novel "Yaprak Dökümü" by Reşat Nuri Güntekin, to this end, has been reviewed and the vocabulary of the novel has been explored in terms of its consistency with the written language of today both lexicologically and semantically. General dictionaries as well as Turkish National Collation website resources have been used to explore the frequencies of occurrence of the vocabulary investigated. Similar other studies as well as this one, shall reveal the vocabulary of İstanbul dialect of Turkish and contribute to the abundance of the content of our dictionaries while they shall also demonstrate that the general dictionaries are that far-reaching.

Keywords: Dialect, İstanbul, Reşat Nuri Güntekin, dictionary, vocabulary.

Giriş

Günümüz Türkiye Türkçesi yazı dilinin İstanbul ağzına dayandığı bugün için genel kabul görmüş bir yaklaşımdır. Ancak bu yaklaşımın çok da yerinde olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira bugünkü standartlaşmış yazı dili İstanbul halkının XIX-XX. yüzyıldaki konuşma tarzının mı yoksa İstanbul'daki belirli bir aydın zümrenin kullandığı Türkçenin mi yazıya aktarılmasıdır? Eğer bugünkü yazı dilimiz XIX-XX. yüzyıl zaman aralığındaki İstanbul yerlilerinin ağzı ise o günkü şartlarda İstanbul'da pek çok ağız olduğu, bunlardan hangisinin yazıya aktarıldığı sorusu da akla gelmelidir. Kaldı ki İstanbul'daki ağız çeşitliliğinin varlığı İstanbul'un fethinin hemen sonrasındaki asırlara kadar uzanan bir sürecin sonucudur. Nitekim, Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde (XVII. yüzyıl) dahi bu ağız çeşitliliği gözlenebilmektedir (Develi, 2015).

İstanbul ağzından bir yazı dili üretmenin teklif edildiği yıllarda bizzat İstanbul'un yerlisi olan ünlü edebiyat araştırmacısı Tahirü'l-Mevlevi, hatıralarında, "Dil Encümeni kararları benim fikrime uymuyor. Hem İstanbul şivesine göre yazılacak, diyor hem de 'gelmiştir', 'yedi buçuk kuruştur' gibi yazılar yazdırıyor. Ben üç batın İstanbulluyum. Kendim de yarım asırdan beri İstanbul şivesi işitiyor ve söylüyorum. Hiçbir İstanbulludan duymadığım 'gelmiştir', 'olmuştur' gibi sözleri müdafaa dalkavukluğuna tenezzül edemeyeceğim." diyerek aradaki uyumsuzluğu vurgulamıştır. Devrin diğer bir şahidi olan Mahmud Afif de Tahirü'l-Mevlevi ile benzer görüşler paylaşmış ve gerek Dil Encümeni üyelerinin gerek gazete yazarlarının yazdıkları metinlerin hiç de halk ağzından çıktığı gibi yazılmadığını belirtmiştir (Develi, 2015).

Yıllar sonra yapılan bir çalışma Tahirü'l-Mevlevi'yi ve Afifi destekler niteliktedir. Bu çalışmada Necla Yalçın, 1930-1950 yıllarına ait bazı ses kayıtlarından yola çıkarak yapmış olduğu çalışmada, "İstanbul ağzında s, f, k, t, p seslerinden sonra gelen -t- sesi çoğunlukla -d-'ye dönmüştür. Sayı ile verirsek 186 kelimedede -d- olmuş, 108 kelimedede -t- olarak korunmuştur. 174 kelimedede -ş- sesinden sonra gelen -t- sesi -d-'ye dönmüş, 173 kelimedede bir değişiklik olmamıştır." (Yalçın, 2002: 718) bilgisini aktarmaktadır. Yalçın, çalışmasında ayrıca -lAr çokluk ekinin -n ile biten kelimelerden sonra genellikle -lAr > -nAr asimilasyonuna uğradığını da belirtmektedir. Hatta aynı çalışmada, günümüz yazı dilinin en önemli özelliği olarak bildiğimiz kalınlık-incelik uyumunun pek de yerleşmiş olmadığı tespit edilmiştir. Yalçın, incelediği malzemede kaydettiği daha başka birtakım ses ve şekil özelliklerini de ortaya koyduktan sonra, İstanbul ağzını idealize edilmiş ölçünlü yazı dilinden ayırmak gerektiğini bildirir (Yalçın, 2002).

Hayati Develi de "İstanbul Türkçesi" başlıklı makalesinde, "... Standart Türkiye Türkçesine *İstanbul Türkçesi* demek doğru değildir. Standart Türkiye Türkçesi, İstanbul'un fethinden önce gelişmeye başlamış ve doruk noktasına, merkezi İstanbul olan bir imparatorluk coğrafyasında ulaşılmış bir üst dil varyasyonudur." (Develi,

2015: 117) diyerek İstanbul ağzı ile standart Türkiye Türkçesinin farkını ortaya koymuştur.

O hâlde, İstanbul ağzı hangi kaynaklarda bulunmaktadır? Bu ağzın özellikleri nasıl tespit edilebilir? Yazılı malzemedan yola çıkarak bu ağzın özellikleri ortaya çıkarılabilir mi? Yahut ne ölçüde çıkarılabilir? Bunu gerçekleştirmek için hangi yöntemlere başvurulmalıdır?

Bizce, derleme yapma imkânının bulunmadığı ağızların özelliklerine, yazılı kaynaklardan yola çıkılarak ulaşmak mümkün olabilir. Nasıl ki tarihî Türk yazı dillerinin ses, şekil özelliklerine ve söz varlığına o çağdan kalan yazılı metinlerden yararlanılarak ulaşılmaya çalışılıyorsa bu yöntemi, İstanbul ağzı için de uygulayabiliriz. Nitekim Doğan Aksan; Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim, Sermet Muhtar Alus, Osman Cemal Kaygılı, Burhan Felek gibi yazarların eserlerinde İstanbul ağzının tipik örneklerinin yer aldığını belirtir. Aksan, H. Rahmi'nin romanlarını o devirde ses kaydı alınmış bir malzemenin yazıya geçirilmesine de benzetir (Aksan, 1985). Yukarıdaki isimlere daha pek çok isim de eklenebilir: Ömer Seyfettin, Reşat Nuri, Yahya Kemal, Refik Halit, Falih Rıfkı, Yakup Kadri, Halide Edip, vb.

Yazılı malzemenin dikkatle incelenerek İstanbul ağzının ses, şekil özellikleriyle söz varlığına tam olmasa da büyük ölçüde ulaşılabilir. Hele hele İstanbul'da doğmuş veya İstanbul'da yaşayarak bu şehrin kültüründen nasiplenmiş yazarların yazmış oldukları eserlerin bu amaçla incelenmesi bizi İstanbul ağzına götürecektir. Özellikle bugüne kadar okuma fırsatı bulduğumuz Millî Edebiyat ve 1950'li yıllara kadar yazılmış olan bazı edebî metinlerde karşımıza çıkan ifade kalıpları ve bilhassa söz varlığı ve bu söz varlığının içermiş olduğu anlam özellikleri bizi bu gibi eserlerde İstanbul ağzının söz ve anlam özelliklerini aramaya itmiştir. Nitekim, bu gibi eserlerde gözlenen bazı kelimelere, genel sözlüklerde rastlanmayışı veya söz konusu eserlerde bu gibi kelimelerin günümüzdekinden farklı anlamlarla kullanılmış olması dikkatimizi çekmiştir. Ayrıca sözü edilen döneme ait eserlerde rastladığımız birçok kelimeye sözlüklerde tanık verilirken yine aynı dönemin yazarlarından yahut okuduğumuz yazarın bir başka eserinden bir cümlenin seçilmesi; hatta, okuduğumuz bir metinde karşılaştığımız bir kelimenin sözlükteki karşılığını ararken bizzat o cümlenin karşımıza tanık olarak çıkması bu gibi eserlerde İstanbul ağzının söz varlığını bulabileceğimizi bize düşündürmektedir.

İstanbul ağzı söz varlığının ortaya çıkarılması ve yazı dili ile ne derece örtüşüp örtüşmediği hususunun tespiti dilimizin son bir asırdaki gelişmeleriyle de yakından ilgilidir. Özellikle 1932'den sonra tasfiyecilik şeklinde gelişen dil akımı zamanla Türkiye Türkçesi yazı dilinin söz varlığını ciddi şekilde etkilemiştir. Bir yandan sözlüğümüzdeki kelime sayısı gün geçtikçe artarken bir yandan çeşitli kelimeler kullanımdan düşmüş, bazı kelimelerde anlam genişlemeleri görülürken bazılarında anlam daralmaları olmuştur. Biz dilimizdeki bu gibi gelişmelerin, yukarıda da ifade

edildiği gibi çeşitli edebî eserlerin (roman, hikâye, anı, deneme, gezi yazısı, vb.) ve süreli yayınların söz varlığının incelenmesiyle ortaya çıkarılabileceğini düşünmekteyiz.

Amaç: Bu çalışmamızda, Millî Edebiyat dönemi yazarlarından olan Reşat Nuri Güntekin'in "Yaprak Dökümü"¹ romanını bu açıdan incelemeyi uygun gördük. Böyle bir çalışmayla İstanbul ağzının kendine has, en azından yazı diline alınmamış bir söz varlığının olup olmadığını ortaya çıkarmayı amaçladık. Ayrıca, sözlüklerde kayıtlı olan bazı kelimelerin veya barındırdıkları anlamlarının günümüzde yaşayıp yaşamadığını da anlamak ve genel sözlüklerin söz varlığımızı ne derece kapsayabildiğini teşhis etmede de böylesi bir çalışmanın yararlı olacağını düşündük.

Yöntem: Böyle bir çalışmaya girişirken elbette, üzerinde çalışılan metinlerin ilk baskıları olmasına dikkat edilmelidir. Biz de YD'nin 1930 yılında, İstanbul'daki Milliyet Matbaasında basılmış olan ilk baskısına ulaşarak bundan yararlandık. Çalışmamızda hem kelime (isim / fiil) hem de kelime gruplarına (birleşik fiil, ikileme) yer verdik. Bu çalışmada İstanbul ağzı söz varlığının tamamını değil; ancak eserde yer alan, fakat sözlüklerde kaydedilmemiş yahut günümüze gelinceye kadar anlam değişmesine uğramış olanlarını konu ettik. Ele aldığımız söz varlığının veya anlamlarının yazı diline alınıp alınmadığını önce genel sözlüklerden tespit etmeye çalıştık. Bu amaçla üzerinde durduğumuz söz varlığının günümüzdeki kullanım sıklığını ve anlamlarındaki gelişme ve değişimleri ortaya çıkarmak gerekiyordu. Bunun için de İnternetteki Türkçe Ulusal Derlemi²den yararlandık. Ayrıca Tanzimat sonrası sözlüklerden de yararlandık. Çalışmamızda konu ettiğimiz her bir kelime veya kelime grubunu romandan aldığımız cümle örnekleriyle tanıklandırdık. Tespitlerimizi yer yer tablolar hâlinde de göstermeye çalıştık.

R. Nuri Güntekin'in Dili

Bilindiği üzere, Tanzimat'tan beri süre gelen dilde sadeleşme eğilimi 1908 Meşrutiyet'inden sonra iyice görünür hâle gelir. Bunda Türkçülük akımının da rolü vardır. 1911'deki Yeni Lisan hareketinin de İstanbul'un günlük konuşma dilini yazı ve edebî dil hâline getirme yönündeki itici gücüyle Millî Edebiyat'ın doğduğu ve yazarların, şairlerin bu sade dille yazmaya başladığı bir dönemde ilk yazılarını yayınlamaya başlayan Reşat Nuri de bu akımın önde gelen temsilcilerinden olur. Burada Genç Kalemler'in (Yeni Lisan), Arapça ve Farsça kelimelerin, Türkçede karşılıkları olanlarını yazıda tercih etme ve Arapça, Farsça ile yapılan terkipleri

¹ Bundan sonra "YD" kısaltması ile belirtilecektir.

² Bundan sonra "TUD" kısaltması ile belirtilecektir. "TUD Sürüm 3,0; 50 milyon sözcükten oluşan, 24 yıllık bir dönemi (1990- 2013) kapsayan, günümüz Türkçesinin çok sayıda farklı alan ve türlerden yazılı ve sözlü örneklerini içeren, geniş kapsamlı, dengeli ve temsil yeterliliğine sahip, genel amaçlı bir referans derlemidir."

(tamlama), klişeleşmiş olanlar dışında terk etme, diğer Türk lehçelerinden kelime almama gibi ilkelerini de hatırlatmalıyız (Gökalp, 1986; Öksüz, 1995). Bu dönemde, çeşitli Türkçü dergiler (Genç Kalemler, Türk Yurdu, Halka Doğru, Peyam-ı Edebî, Türk Sözü) de yayınlanmakta ve Türkçülük fikri etrafında birleşen yazar ve şairler bu dergilerde yazılar yayınlamaktalardı. Zaten, Reşat Nuri de ilk yazısını 1911'de Genç Kalemler'de yazmıştır (Çelik, 1996).

Reşat Nuri'nin edebiyata atıldığı yıllarda yazar ve şairler arasında sade dile yönelik epeyce taraftar kazanmıştı. Bunlardan Yahya Kemal, 1914'te yazmış olduğu "Türkçe" başlıklı makalede şöyle demektedir: "O kadar müstamel (kullanımda olan) *bahr* artık çirkin bir kelime oluverdi. Gözümüze çirkin görünüyor. *Deniz*'i *deniz* kelimesiyle; *ebr*'i, *sehab*'ı *bulut* kelimesiyle *tiğ*'i, *seyfi*, *şemşir*'i *kılıç* kelimesiyle; *sefine*'yi, *keşt*'i'yi *gemi*; *saika*'yı *yıldırım*, *barika*'yı şimşek, kelimeleriyle hissedebiliyoruz. Zevkimizde hasıl olan bu esrarengiz tasfiye kim bilir bundan bir devir sonra daha ne neticeler verecek." (Zülfikar, 2018: 69). Reşat Nuri'nin, dilinin şekillenmesinde şüphesiz ki bu edebî atmosferin de rolü vardır.

Birol Emil onun dildeki tutumunu şöyle anlatır: "Reşat Nuri Türkçesi kendinden başka her türlü dil tecrübesini iflas ettirecek, edebî Türkçenin mükemmel örneğidir. Bu Türkçeyi dil ve edebiyat tarihimizde mutlaka bir yere yerleştirmek gerekirse onu 1910'larda başlayan 'Yeni Lisan' ve 'Millî Edebiyat' hareketinin münakaşasız en başarılı eseri saymak icap eder... günlük dil ile edebiyat dili ve kültür dilini harikulade bir ahenkle birbirine kaynaştırmış bir başka romancımız ve hikâyecimiz yoktur." (Emil, 1989: 17).

Fethi Naci'nin onun diline dair görüşü de şöyledir: "Reşat Nuri'yi yalnızca aydınların değil, değişik halk kesimlerinin de okumasının en önemli nedenlerinden biri, belki de birincisi, dilinin temizliğidir. Reşat Nuri, "İstanbul dili" ile yetinmemiş, ayrıca, gezip dolaştığı Anadolu'dan getirdiği deyimlerle, sözcüklerle bu dili zenginleştirmiştir." (Naci, 2011: 10).

Kenan Akyüz ise Reşat Nuri'nin dili ile ilgili şu bilgileri verir: "... romanlarında çok samimi bir üslupla çok tabii bir konuşma dilinin hâkim bulunduğu görülür." (Akyüz, 1979: 186). Akyüz'ün ifade etmiş olduğu "konuşma dili" şüphesiz ki İstanbul ağzıdır.

Ahmet Aydemir de Reşat Nuri'nin dili hakkında şöyle der: "O, konuşulan Türkçeyi roman ve hikâye dili hâline getirerek her kesimden okuyucu tarafından ilgiyle takip edilmiştir."

İnceleme

YD'deki söz varlığını incelemeye geçmeden önce, bugüne kadar İstanbul ağzı söz varlığına dair çalışmalar ve çeşitli edebî kaynaklar hakkında bazı özlü bilgiler sunmayı uygun görüyoruz:

Çeşitli Yayınlarında İstanbul Ağzı Söz Varlığına Dair Malzeme

Bugüne dek İstanbul ağzının söz varlığını ortaya çıkarmaya yönelik ayrıntılı bir çalışmaya rastlamış değiliz. Ancak İstanbul ağzına yönelik yazılmış bazı makalelerde vb. yazılarda söz varlığında dair birtakım bilgiler sunulmuştur. Bunlardan; Tanju Oral Seyhan “İstanbul Türkçesi” makalesinin “Leksikoloji” alt başlığı altında, İstanbul ağzında diğer ağızlara göre pek çok alıntı kelime bulunduğundan, argo ve deyim bakımlarından da İstanbul ağzının zenginliğinden söz ederse de örnek vermez. Bununla birlikte, İstanbulluların birbirlerine hitaplarındaki nezaketi *beyefendi*, *hanımefendi*, *efendim* gibi sözlerle ifade ettiklerinden bahseder (Seyhan, 1994).

M. Kaya Bilgegil de “Kaybolan İstanbul Türkçesi” makalesinde, İstanbul’daki bazı yer ve yemek adlarının “yanlış” telaffuz edildiğini belirtmiş bunların İstanbul ağzındaki “doğru” şekillerini sunmuştur: *Kadıköyü* (“Kadıköy” değil), *Erenköyü* (“Erenköy” değil), *Edirnekapısı* (“Edirnekapı” değil), *Valideçeşmesi* (“Valideçeşme” değil); *şiş kebabi* (“şiş kebab” değil), *yürek ızgarası* (“yürek ızgara” değil), *böbrek yahnisi* (“böbrek yahni” değil), *yaprak dolması* (“yaprak dolma” değil), *fırın makarnası* (“fırın makarna” değil) (Bilgegil, 1993).

İstanbul ağzı söz varlığına değinen bir başka yazar da Doğan Aksan’dır. “İstanbul Ağzı Üzerine Gözlemler” başlıklı bildirisinde Aksan, çevresinde gözlemlediği İstanbul ağzı söz varlığını H. Rahmi Gürpınar’ın bazı eserlerindeki malzemeyle (*saçaklı Raziye* (pasaklı kadın), *Aznavur gibi* (iri yarı, korkutucu), *teneşir horozu* (çok zayıf kimse), *gırgırı* (kuşkucu), *kırık merak* (aşırı meraklı), *tüy kabası* (fazla tüylü), *hamhalat* (incelikten uzak), *koca mefret* (kocaman, iri), vb.) destekleyerek ortaya koymuştur (Aksan, 1985).

Necla Yalçınır’ın makalesinde ise pek çok kelime örneği varsa da bunlar daha çok bazı ses ve şekil unsurlarının örneklendirilmesine yöneliktir (Yalçınır, 2002).

Çeşitli edebî eserler tarandıkça şüphesiz, İstanbul ağzının söz varlığı daha da belirgin bir şekilde ortaya konulabilir. Biz de Reşat Nuri’nin YD eserini bu açıdan tarayarak aşağıdaki söz varlığına ulaştık ve bunları yukarıdaki “yöntem” alt başlığında belirttiğimiz gibi incelemeye çalıştık.

Kelimeler

Söyle-: konuş-

“... koridorlarda yürekli yürekli gülüp *söyle*mesine bakılırsa bu genç, her hâlde çok ilerlemişti.” (Güntekin, 1930: 13).

“Anladım, müsaade ederseniz biraz da ben *söyleyeyim*, dedi.” (Güntekin, 1930: 20).

“Ali Rıza Bey değişmesine imkân olmıyan kararların(ı) verdiği sükûnetle ve biraz evvelki karışıklığa mukabil büyük bir intizam ile söylemeye başladı.” (Güntekin, 1930: 23).

“Belki daha fazla söyleyecekti.” (Güntekin, 1930: 54).

“Sofrada eskisi gibi gülüp **söylen**miyor, ara sıra çenesini eline dayıyarak düşüncelere dalıyordu.” (Güntekin, 1930: 63).

“... maşa ile külleri eşeliyeşeliye**söyledi**...” (Güntekin, 1930: 66).

“İhtiyar adama öyle geliyor ki çocuk karşısındakilere söylerken, gülümserken için için ağlıyor.” (Güntekin, 1930: 142-143).

“Leylâ susuyor, Hayriye Hanım söylüyor, o, yalvarmalarını bitirince Ayşe başlıyor ve hepsi bir ağızdan ağlıyordu.” (Güntekin, 1930: 161).

Genel sözlüklerimizin bazılarında bu kelimenin “konuş-” anlamı aşağıdaki gibi kaydedilmiştir:

Misalli Büyük Türkçe Sözlük	3. Konuşmak: “Çok çabuk söylüyorsun, anlamıyorum.” Halkın söylediği Türkçe bizimdir (Ziyâ Gökalp). O kadar güzel Türkçe söylüyordu ki insan vücudunu görmese, ismini işitmese şivesine aldanacak, Türk diyeycekti (Ömer Seyfeddin). Bir tek İngilizce kelime söylemezken “Pikadili”den kendine boyun bağı aldı (Rûşen E. Ünaydın).
Ötüken Türkçe Sözlük	1. {eAT} Konuşmak; demek.
Kamûs-ı Türki	1. söz lakırdı etmek 2. Dil bilmek: Bu çocuk daha söylemiyor, Türkçe söylemek, sesle yavaş söylemek
Yeni Tarama Sözlüğü	konuşmak

Ötüken Türkçe Sözlük'te “konuş-” anlamının eski Anadolu Türkçesinden kalma olduğu belirtilmiştir. Gerçekten de Yeni Tarama Sözlüğü'nde bu fiil “konuş-” anlamıyla kaydedilmiştir. Kamûs-ı Türki'de ise birinci sırada verilen anlam tam da “konuş-” fiilini karşılamaktadır. Fiilin “konuş-” anlamının kaydedilmiş olduğu sözlüklerde verilen tanıklar da Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin gibi Genç Kalemler'e aittir ki bu isimlerin, yazılarında, İstanbul ağzına dayalı bir Türkçeyi benimsedikleri bilinmektedir.

Yukarıdaki sözlük verilerine dayanarak diyebiliriz ki günümüz Türkiye Türkçesi yazı dilinde **söyle-** fiili “konuş-” anlamıyla artık kullanılmamaktadır. Bu da kelimenin bu anlamının İstanbul ağzına mahsus olduğu, yazı diline aktarılmadığını gösterir.

TUD’da yaptığımız taramalarda da, toplam 804 metinden hiçbirinde; “söyle, söylet, söylüyor, söyledi, söylemiş” şekillerinin “konuş-” anlamıyla kullanılmadığını gözledik. Bunun tek istisnası 1996 tarihli bir süreli yayındaki dinî-tasavvufi bir metinde geçen şu cümledir: “... Kıtırimi başka abad edecek yok. Hatırım virane, gözlerim giryan. Gel vur mızrabını kalbimi söylet!...”.

Yabancılık: iticilik, kişinin saklamış olduğu görünmeyen yüzü

“İlk zamanlarda bu kadını sevmiyor değildim. Yalnız her gün bir çirkin tarafını, bir **yabancılığı**nı göre göre soğumağa, tiksiniye başladım.” (Güntekin, 1930: 129).

Taradığımız sözlüklerde kelimenin YD’deki anlamına rastlamış değiliz.

TUD’daki taramalarımızda 152 metinde “yabancılık” ve 35 metinde “yabancılığı” kelimeleri tespit edilmiş, bunların hiçbirinin YD’deki anlamı karşılamadığı gözlenmiştir. Dolayısıyla, kelimenin bu anlamının İstanbul ağzına mahsus olduğu anlaşılmaktadır.

Yolsuzluk: edepsizlik, münasebetsizlik

“Görünüşte babalarına karşı hiçbir **yolsuzlukları** yoktu.” (Güntekin, 1930: 52).

“... kızlarının birer iyi koca avlıyacaklarını ümit ederek bütün **yolsuzluklara** göz yumuyordu.” (98).

“Bu **yolsuzluklara** artık bir nihayet vermek zamanı gelmedi mi?” (Güntekin, 1930: 114).

Genel sözlüklerimizin bazılarında bu kelimenin YD’deki anlamları aşağıdaki gibi kaydedilmiştir:

Misalli Büyük Türkçe Sözlük	Yolsuzca davranış: <i>Baid yerden gelen yârânı gece içinde yollamak yolsuzluktur</i> (Âli Mustafa Efendi). <i>Görünüşte babalarına karşı hiçbir yolsuzlukları yoktu</i> (Reşat N. Güntekin). <i>On beş günlük bu elektronik ve pratik neticesi hangi arabaların ne gibi yolsuzluklar, nizamsızlıklar yaptığı tespit edilecek</i> (Burhan Felek).
Doğan Büyük Türkçe Sözlük	Yolsuzca hareket, münasebetsizlik, edepsizlik

Kamûs-ı Türkî	1. münasebetsizlik, namünasip vaz' ve hal 2.nizamsızlık, usule mugayir hareket 3. Esnaf beyninde işten memnuiyet cezası
Lehce-i Osmanî	Bi-edeblik
Resimli Kamûs-ı Osmani	Münasebetsizlik, münasib olmayan vaz' ve hâl

Görüldüğü üzere, kelimenin YD'deki anlamına yalnızca iki sözlükte yer verilmiştir. Bunlardan Doğan Büyük Türkçe Sözlük'te kelimeye herhangi bir tanık verilmeyenken, Misalli Büyük Türkçe Sözlük'teki tanıklardan biri bizim tespit ettiğimiz bir cümle örneği diğer iki tanık ise Âli Mustafa Efendi (Gelibolulu) (1541-1600) ve Burhan Felek'ten (1889-1982) aktarılmıştır. Bunlardan ilki XVI. yüzyılda yaşamış bir şair, diğeri ise yıllarca gazetecilik de yapmış bir yazardır. Sözlüğe alınmış olan bu tanıkların eski tarihlerde yazılmış eserlere ait olması da göstermektedir ki kelimenin bu anlamı günümüzde artık kullanılmamaktadır. Zaten, Tanzimat sonrasında hazırlanmış sözlüklere bakıldığında da bu kelime için verilen anlamların YD'dekiyle uyumlu olduğu gözlenmektedir. Bu durum, kelimenin bu anlamının, dönemin İstanbullularınca kullanıldığını gösterir.

TUD'da yaptığımız tarama sonucunda ise 313 metinde 1008 kere “yolsuzluk” kelimesinin geçtiği ve yalnızca bir metinde YD'deki anlamıyla, o da bir alıntıda kullanıldığı gözlenmiştir.

Yuvarla-n-: kişi kötü bir duruma düş-, mutsuz ol-

“Allah senin gibileri işte böyle tepe takla **yuvarlar**.” (Güntekin, 1930: 140).

“Üstümüze aldığımız bir vazifeyi yapmadık... Bir evin yıkılmasına, bir insanın **yuvarlan**masına sebep olduk, diye kendini üzme.” (Güntekin, 1930: 130).

Taradığımız güncel sözlüklerden hiçbirinde bu anlamı bulamıyoruz. Ancak, Tanzimat sonrasındaki sözlüklerden bazılarında YD'deki anlamı destekleyen açıklamalar görülebilmektedir:

Kamûs-ı Türkî	1. Dönerek git-, tekerlen-; <i>galtan ol-</i> 2. Dönüp dolaş-, tepin-
Lehce-i Osmanî	<i>Galtan ol-, devrilip helak ol-</i>

Bu veriler söz konusu kelimenin YD'deki anlamının bugünkü Türkiye Türkçesi yazı dilinde, yerleşmemiş olduğu, eserdeki anlamına İstanbul ağzına mahsus olabileceğini göstermektedir.

TUD'da yapmış olduğumuz taramalarda ise 51 metindeki “yuvarlanmış” ve 98 metindeki “yuvarlandı” yüklemelerinin hiçbirinin YD'deki anlamda kullanılmadığı gözlenmiştir. Dolayısıyla, kelimenin bu anlamının İstanbul ağzına mahsus olduğu anlaşılmaktadır.

YD'de bazı birleşik kelimelerin de günümüz yazı diline aktarılmamış olduğu, böylece dönemin İstanbul ağzında kaldığı gözlenmektedir. Aşağıda buna dair iki örnek sunulmuştur:

Birleşik Kelimeler

Otomobil Borusu: korna

“On dakika geçmeden sokağın başında bir *otomobil borusu* öttü...” (Güntekin, 1930: 152).

Taradığımız genel sözlüklerde “otomobil borusu” alt maddesine rastlanmamıştır. TUD'da yaptığımız taramada 153 metinde 271 defa “borusu” kelimesine rastlanmış ve YD'ndeki gibi, “otomobil” kelimesiyle bir tamlama hâlinde yalnızca bir defa, o da bir alıntıda kullanıldığı görülmüştür. Bu birleşik kelimenin İstanbul ağzında kaldığı, yazıya aktarılmadığı görülmektedir.

Şikâr Matah: meziyetli insanlar için kullanılan bir söz.

“Mademki kendi çocuklarımın pek *şikâr matah* olmadığını teslim ediyorum... Şu hâlde ince eleyip sık dokumaya hakkım yok.” (Güntekin, 1930: 96).

Taradığımız genel sözlüklerde bu birleşik kelimeye rastlanmamaktadır. Hatta, Mehmet Gedizli'nin “Öbek İsimler Sözlüğü”nde de böyle bir maddeye yer verilmemiştir.

Bu birleşik kelimenin mecazlı bir anlam taşıdığını göz önünde bulundurup çeşitli deyim sözlüklerine de müracaat ettiğimizde yine de böyle bir maddeyle karşılaşmadık. Söz konusu leksik unsur birleşik kelime olarak kaydedilebileceği gibi “şikâr matah olma-” şeklinde bir kalıplaşmış ve deyimleşmiş birleşik fiil olarak da düşünülebilir. Ancak bu hususta kesin bir hükme varmak için elde yeterince örnek bulunmamaktadır.

TUD'da yaptığımız taramada ise “şikâr” kelimesi 5 metinde 12 defa geçmiş; fakat bunların hiçbirinde “şikâr matah” tamlamasına rastlanmamıştır. Bu birleşik kelimenin İstanbul ağzında kaldığı, yazıya aktarılmadığı anlaşılmaktadır.

YD'de bazı kalıplaşmış ve deyimleşmiş birleşik fiiller de tespit ettik. Bunlardan bir kısmı leksik bakımdan bazıları da anlam bakımında karşılaştırılıp incelendi.

Kalıplaşmış ve Kalıplaşmamış Birleşik Filler

Sözlüklerde ve Diğer Kaynaklarda Bulunmayan Kalıplaşmış ve Deyimleşmiş Birleşik Fiiller

YD'de rastlanan aşağıdaki kalıplaşmış ve deyimleşmiş birleşik fiillere, taradığımız deyim sözlüklerinde ve konuyla ilgili kaynaklarda, ayrıca TUD'daki taramalarımızda hiç rastlayamadık. Bunların, devrin İstanbul ağzına mahsus olduğu kanaatindeyiz:

Kürekle Altın Küre-: çok para kazan-

“... başkaları *kürekle altın küre*irken kendilerinin bu rutubetli odada birkaç lira için yarı aç çürümelerine hayıflanıyorlardı.” (Güntekin, 1930: 6).

Ölüye Diriye Yarama-: hiçbir işe yarama³.

“Allah'ın kafalarına koyduğu iz'anı 'ebcet' gibi *ölüye diriye yaramaz* şeylerle sarf edeceklerine yerine sarf etmişler” (Güntekin, 1930: 4).

Tohum Dağıt-: can sıkıntısını gider-.

“Kırlarda sokaklarda rasgele dolaşmak kadar hiçbir şeyin *tohum dağıtmadığını* tecrübelerile biliyordu.” (Güntekin, 1930: 144).

Sözlüklerdekine ve Diğer Kaynaklardakine Göre Şekilce Farklılık Gösteren Birleşik Fiiller ile Kalıplaşmış ve Deyimleşmiş Birleşik Fiiller

Bugün gerek sözlü gerek yazılı iletişimde sıklıkla kullanılan bazı birleşik fiiller ile kalıplaşmış ve deyimleşmiş birleşik fiillerin, YD'de farklı varyantlarına (çeşitleme) rastlanabilmektedir. Aşağıda birkaç örneğini sunduğumuz bu gibi çeşitlemelerin, geçmişte daha sık kullanılmış olduğu, fakat zamanla yazıya geçirilmediği ve deyim sözlüklerine alınmadığı, dolayısıyla İstanbul ağzına mahsus olduğu söylenebilir.

Sözlüklerdekine ve Diğer Kaynaklardakine Göre Şekilce Farklılık Gösteren Birleşik Fiil

Şöhret Al-: herkesçe tanın-, ünlen-

“... gençliğinde delice titizliği ile *şöhret almıştı*.” (Güntekin, 1930: 50).

“Sermet Bey memurluk hayatında doğruluğu ve namusu ile *şöhret almış* bir adamdı.” (Güntekin, 1930: 51).

³ Ö. Asım Aksoy'un “Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü-2 / Deyimler Sözlüğü”nde, 5153 sıra numarası verilen “eme seme yarama-” şu anlamlarla verilmiştir: “işe yaradığı kabul edilmemek, makbule geçmemek, takdir edilmemek.” Bu şeklin, bir çeşitleme olmaktan ziyade aynı konuda başka bir deyim olduğu söylenebilir.

Taradığımız genel sözlüklerde “şöhret ol-”, “şöhret bul- / kazan-” gibi çeşitlemelerine rastlanmaktadır. Deyim sözlüklerinde ise yalnızca Sınıflandırılmış Deyimler Sözlüğü (Metin Yurtbaşı)’nde bu çeşitlemeye rastlanmaktadır. Yazı dilinde YD’deki bu şeklin terk edilmiş olduğu, diğer çeşitlemelerin öne geçtiği söylenebilir. Zaten, TUD’da yaptığımız taramada da 277 metin içinde bu çeşitlemeye rastlayamadık. Bu yüzden, YD’deki çeşitlemenin İstanbul ağzına mahsus olduğunu söyleyebiliriz.

Sözlüklerdekine ve Diğer Kaynaklardakine Göre Şekilce Farklılık Gösteren Kalıplaşmış ve Deyimleşmiş Birleşik Fiil

Uçan Kuştan İmdat Um-: sıkıntıdan kurtulabilmek için her türlü çareye başvur-

“Genç kızın çılgın ümidi evvela kardeşlerine, sonra annesine, nihayet **uçan kuştan imdat uman** Ali Rıza Bey’e sirayet etti.” (Güntekin, 1930: 133).

Yalnızca Misalli Büyük Türkçe Sözlük ve Sınıflandırılmış Deyimler Sözlüğü (Metin Yurtbaşı)’nde bu varyantı tespit edilebildik. Üstelik, Misalli Büyük Türkçe Sözlük deyimini anlamını verdikten sonra tanık olarak YD’de bizim tespit ettiğimiz cümleyi vermiştir. Yazı dilinde “medet”li şeklin yaygınlaştığını bu şeklin geriye itildiği söylenebilir. Zaten, TUD’da yaptığımız taramada da 146 metinden hiçbirinde bu çeşitlemeye rastlayamadık. Böylece “imdat”lı şeklin İstanbul ağzına has olduğu söylenebilir.

Anlamı, Taradığımız Sözlüklerdekiyle Uyuşmayan Kalıplaşmış ve Deyimleşmiş Birleşik Fiiller

YD’de, bazı kalıplaşmış ve deyimleşmiş birleşik fiillerin taradığımız sözlüklerdekinden farklı anlamlarda kullanıldığına rastladık. Bu anlamların İstanbul ağzına has olduğu düşüncesindeyiz.

Açılıp Saçıl-: hislerini ve düşüncelerini hiçbir kaygı gütmeden karşısındakine anlat-

“Görümcelerinin daha ilk günde, böyle büyük bir emniyetle **açılıp saçılmaları**, **yaşlı gözlerle âdeta kendisinden imdat istemeleri** Ferhunde’nin kalbine dokunmuştu.” (Güntekin, 1930: 77).

“**Açılıp Saçıl-**” taradığımız sözlüklerde aşağıdaki anlamlarla kaydedilmiştir:

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük	1. kadın açık saçık giyinmeye başla-, 2. kadın eskisine göre ölçüsüz davranışlarda bulunmaya başla-
Misalli Büyük Türkçe Sözlük	1. Kılık kıyafeti ve davranışları fazla açık

	ve serbest bir durum almak: <i>Soğuk içkiler bizi gevşetti, açılıp saçıldık</i> (Safiye Erol). 2. Elindeki imkândan daha çok para harcamak, hesapsız davranmak.
Dil Derneği Türkçe Sözlük	1. (kadın için) çok açık giyinmeye başlamak 2. (kadın için) eskisine göre ölçüsüz davranışlarda bulunmaya başlamak
Ötüken Türkçe Sözlük	Açık elbiseler giymeye başla-
Doğan Büyük Türkçe Sözlük	Açık kıyafet giy-
Deyimler (İsmail Parlatır)	(kadın için) 1. çok açık saçık giyinmeye veya dolaşmaya başla- 2. Ölçüsüz davranışlarda bulunmaya başla-, pervasızca davran-
Türkçe Deyimler Sözlüğü (Ali Püsküllüoğlu)	1. (kadınlar için) uygun giyinmekle birlikte farkında değilmişçesine açıl- 2. (kadınlar için) eskisine göre daha açık saçık giyinip cinselliğini öne çıkarmaya başla-: Kırkıktan sonra açılıp saçılmaya başladı.
Deyimler Sözlüğü (Mehmet Hengirmen)	Kapalı giyinirken gereğinden fazla açık giymeye başla-: Bizim kız son zamanlarda fazla açılıp saçılmaya başladı.
Deyimler Sözlüğü (Ö. Asım Aksoy)	Alışıldandan çok açık giyinmeye başla-, oldukça kapalı giyinmiş iken giysilerini çıkarıp açık saçık duruma gel-
Sınıflandırılmış Deyimler Sözlüğü (Metin Yurtbaşı)	Çok para harca-, fazla masrafa gir-, oldukça kapalı giyinmiş iken giysilerini çıkarıp açık saçık duruma gel-, alışılmışın dışında açık giyinmeye başla-, giyim ve hareketlerinde kimseye aldırış etmediğini belli et-.

Görüldüğü üzere, YD'deki anlam taradığımız hiçbir genel sözlükte ve deyim sözlüğünde yer alamamaktadır. TUD'da yaptığımız taramada da “açılıp saçıl-”

deyiminin, 463 metinde yalnızca bir defa buna yakın bir anlamda kullanılmış olduğunu gözledik. Bu anlamın İstanbul ağzına has olduğu kanaatindeyiz.

Kafa Tut- 1. üstünlük tasla-, hâkimiyet kurmak iste- 2. şımar-, huysuzlaş-

“Eve küçük bir hizmetim oluyor diye **kafa tutmağa** kalkıyorum zannederler.” (Güntekin, 1930: 58).

“... onlar karı koca ne kadar aşağıdan alırlarsa Ferhunde o kadar **kafa tutuyor**, yoktan türlü türlü gürlütler çıkarıyordu.” (Güntekin, 1930: 126).

“Kafa Tut-” taradığımız sözlüklerde aşağıdaki anlamlarla kaydedilmiştir:

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük	boyun eğme-, karşı gel-, diklen-
Misalli Büyük Türkçe Sözlük	Karşı gel-, boyun eğmeyip dikleş-
Dil Derneği Türkçe Sözlük	boyun eğme-, karşı gel-, diklen-
Ötüken Türkçe Sözlük	(Birine veya bir topluluğa) boyun eğme-; karşı gelmek; karşı durmak; diklen-
Doğan Büyük Türkçe Sözlük	Karşı gelmek, diklenmek, sertleşmek
Deyimler (İsmail Parlatır)	Diklen-, karşı çık-
Türkçe Deyimler Sözlüğü (Ali Püsküllüoğlu)	Boyun eğmeyerek karşı koymak, karşı gel-
Deyimler Sözlüğü (Mehmet Hengirmen)	Karşı gel-
Deyimler Sözlüğü (Ö. Asım Aksoy)	Boyun eğmeyerek karşı gel-
Kamûs-ı Türkî (Şemseddin Sami)	sertlemek, dinlememek, istememek

Gerek 1901 tarihli Kamûs-ı Türkî’de gerek diğer deyim sözlüklerinde ve gerek TUD’da taradığımız 1205 metinden hiçbirinde YD’deki anlamlara rastlayamadık. Bu anlamların İstanbul ağzına has olduğu kanaatindeyiz.

Meydana Çık- çocuk yetişmiş ol-, büyü-

“Bunların hiçbiri daha tamamen **meydana çıkmış** sayılmazdı.” (Güntekin, 1930: 8).

“Kardeşlerin daha **meydana çıkmış** sayılmaz.” (Güntekin, 1930: 32).

“Kardeşlerimi nasıl olsa **meydana çıkarırız.**” (Güntekin, 1930: 33).

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük	1. ortaya çıkmak, görün- 2. belli ol- 3. yetişmek, büyü-: " <i>Altınyaprak Şirketi bizim son ekmek kapımızdı, bundan sonra iş bulabileceğim şüpheli, kardeşlerin daha meydana çıkmış sayılmaz.</i> " - Reşat Nuri Güntekin
Misalli Büyük Türkçe Sözlük	1. Görünmek, belli, açık, âşikâr olmak, ortaya çık- 2. (Çocuk için) Büyü-, yetiş-: <i>Beş çocuk babasıydı. Bunların hiçbirisi daha tamâmiyle meydana çıkmış sayılamazdı</i> (Reşat N. Güntekin)
Dil Derneği Türkçe Sözlük	1. Ortaya çık-, görün- 2. Belli ol- 3. Yetiş-, büyü-: " <i>Altınyaprak Şirketi bizim son ekmek kapımızdı, bundan sonra iş bulabileceğim şüpheli, kardeşlerim daha meydana çıkmış sayılmaz.</i> " -R. N. Güntekin.
Ötüken Türkçe Sözlük	1. Belli ol-; herkesçe görülüp bilin-; anlaşıl-; kendini göster- 2. Bir işi yapmak için istekli olmak 3. <i>Yetiş-; geliş-; büyü-</i> .
Doğan Büyük Türkçe Sözlük	1. Açıklığa kavuş- belli ol-, tecelli et-tezahür et- 2. Kendini göster-, zuhur et-
Deyimler (İsmail Parlatur)	Bkz. Ortaya çık-: → 1. yokken var ol-, meydana çık-, türe- 2. Biri kendini göster-
Türkçe Deyimler Sözlüğü (Ali Püsküllüoğlu)	1. ortaya çık-, ortada kendini göster-, görün- 2. (bir durum) belli ol-, belir-, anlaşıl-
Deyimler Sözlüğü (Mehmet Hengirmen)	1. Belli ol-, işin gerçeği ortaya çık- 2. <i>Büyü-, yetiş-: - Çocuklar meydana çıkınca rahat edeceğiz.</i>
Deyimler Sözlüğü (Ö. Asım Aksoy)	1. Belli ol- (bir durum) 2. ortada kendini göster- (biri)
Sınıflandırılmış Deyimler Sözlüğü (Metin Yurtbaşı)	1. belli ol-, herkesçe bilinir duruma gel-, görün-, gizlenmekten vazgeçip herkesin önüne çık- 2. <i>Büyü-, oluş-, türe-, yetiş-, yokken var ol-</i>

Bu kalıplaşmış ve deyimleşmiş birleşik fiil her ne kadar taradığımız genel sözlüklerde yer alsada hepsinde de YD'deki örnek cümle tanık olarak gösterilmiştir. Taradığımız deyim sözlüklerinden de yalnızca ikisinde bu anlama yer verilmiştir. Öte taraftan TUD'daki taramalarımızda 2220 metinde bu birleşik fiil (meydana çık-)12276 kez geçmesine rağmen hiçbirinde "büyü-, yetiş-" anlamıyla kullanılmamıştır. Bu veriler söz konusu deyim İstanbul ağzına mahsus olduğunu gösterir.

İkilemeler

YD incelendiğinde, metinde pek çok ikilemenin de kullanıldığı ve bunların bazılarının oldukça orijinal olduğu gözlenmiştir.

Bar Balo

“Elime geçeni ben *bar*da *baloda* yiyip sizi bu halde bıraksam bana bir şey demeğe hakkınız olur.” (Güntekin, 1930: 3).

Hiçbir kaynakta bu ikilemeye rastlanmış değildir. TUD’da “balo” kelimesi 109 metinde 176 defa geçerken bunların hiçbirinde “bar” ile ikileme hâlinde gözlenmemiştir. Bu kullanım biçimiyle İstanbul ağzına hastır.

Etli Sütü

“İhtiyar adam *etli sütü* bir hasta yemeği tedarik edinciye kadar akla kararı seçiyordu.” (Güntekin, 1930: 143). Bir tarihî metin dışında, ikileme hâlinde gözlenmemiştir.

Sözlüklerde daha çok “etliye sütüye karışma-” deyimi şeklinde madde başı yapılmıştır. Türkçe İkilemeler Sözlüğü’nde de aynı deyim madde başı yapılarak yardımcı fiil parantez içine alınmış, dolayısıyla böyle bir ikilemenin dildeki varlığı tespit edilmiştir (Akyalçın, 2007).

TUD’da yaptığımız taramada ise bu ikilemeye YD’deki şekliyle yalnızca bir folklor metninde rastlanmış, onun dışında herhangi bir yazılı veya sözlü belgede rastlanmamıştır.

Bu veriler *etli sütü* ikilemesinin önceleri çeşitli bölge ağızlarında ikileme olarak kullanılmış olduğu, ancak sonraları deyim kalıbı içine sıkışarak yazı diline mal olduğu ve ikileme şeklinin geriye itilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre YD’deki kullanım şekliyle bu ikileme İstanbul ağzına hastır.

Sonuç

Reşat Nuri Güntekin’in Yaprak Dökümü romanından yola çıkılarak İstanbul ağzına dair belli bir miktarda ve nitelikte söz varlığı tespit edilmiştir. Yazarın diğer eserleri de taranarak İstanbul ağzına has pek çok söz varlığı tespit edilebilir. Bunun yanında, Reşat Nuri ile çağdaş olan ve Millî Edebiyat kapsamına giren daha başka yazarların da eserleri taranarak İstanbul ağzının söz varlığını ortaya çıkarmak mümkündür.

1950’li yıllara kadarki süreli yayınlar da taranarak İstanbul ağzına dair kelimeler, deyimler ve ikilemeler ayrı birer sözlükte toplanabilir. Böylece dilimizin söz varlığının önemli bir bölümü daha kaybolmaktan kurtarılabilir.

Sözlüklerdeki her bir kelime (madde başı veya alt madde) yazı diline mal olmuş değildir. Bu tür kelimelerin bir kısmı İstanbul ağzına mahsus kelimelerdir. Mesela, “anasından çık-, kırıp kirlet-, otomobil borusu, şikâr matah”. Genel sözlüklerin bu açıdan incelenerek yazı diline geçmemiş ve İstanbul ağzı söz varlığı kapsamında değerlendirilebilecek leksik unsurları ne ölçüde barındırdığı ortaya çıkarılabilir.

YD’de tespit edilen ve sözlüklerde madde başı olan kelimelerin, leksik bir unsur olarak değil, daha çok anlam itibarı ile İstanbul ağzına has olduğu görülmüştür.

Bir kelime leksik bir unsur olarak İstanbul ağzına ait olabileceği gibi, bazen de herhangi bir kelimenin anlamlarından biri İstanbul ağzında kullanılmış ancak yazı diline alınamamış olabilir. Mesela, “söyle-” fiilinin “konuş-” anlamıyla kullanılması yazı diline girmemiş ve İstanbul ağzında kullanılmıştır.

İstanbul ağzına has olarak tespit edilen bir leksik unsurun yalnızca İstanbul’da kullanılmış, başka bir bölgede kullanılmamış olduğu anlaşılmalıdır.

Bir kelimenin leksik olarak kendisinin veya anlamlarından birinin, İstanbul ağzına ait olup olmadığı yalnızca sözlüklerde yer alıp almadığına bakılarak anlaşılabilir; aynı zamanda o kelimenin günümüzdeki kullanım sıklığına da bakılmalıdır. Kullanım sıklığının tespitinde TUD vb. derlemler kullanışlı birer ölçüt olarak kabul edilebilir.

Kaynakça

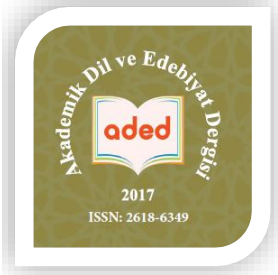
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Argunşah, M., Demir, N., Özyetgin, A. M., Zülfikar, H., Gözaydın, N., & (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Aksan, D. (1985). “İstanbul ağzı üzerine gözlemler”. *Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi-Tebliğler*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi. 17-23.
- Aksoy, Ö. A. (1988). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü-II (Deyimler sözlüğü)*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Akyalçın, N. (2007). *Türkçe İkemeler Sözlüğü*. Ankara: Anı yayıncılık.
- Akyüz, K. (1979). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri*. Ankara: AÜ DTCF Yayınları.
- Aydemir, A. “Reşat Nuri Güntekin”. *Reşat Nuri Güntekin (yesevi.edu.tr)*[Erişim Tarihi: 30.04.2021]
- Ayverdi, İ. (2006). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Bilgegil, M. K. (Haz.) (1993). “Kaybolan İstanbul Türkçesi”. *M. Kaya Bilgegil’in Makaleleri*. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları. 61-83.
- Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Çelik, H. (1996). “Güntekin, Reşat Nuri”. *İslam ansiklopedisi* (14. Cilt). Ankara: TDV Yayınları.
- Develi, H. (2015). “İstanbul Türkçesi”. *Antik çağdan XXI. yüzyıla İstanbul tarihi*. C. 7. İstanbul: İSAM Yayınları. 108-117.
- Dilçin, C. (2013). *Yeni tarama sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Doğan, D. M. (2011). *Doğan büyük Türkçe sözlük*. Ankara: Yazar Yayınları.
- Emil, B. (1989). *Reşat Nuri Güntekin*. TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1986). *Türkçülüğün esasları* (Haz. M. Kaplan). Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güntekin, R. N. *Yaprak dökümü* (1930). İstanbul: Milliyet Matbaası.
- Hengirmen, M. (2007). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü-2*, (Deyimler Sözlüğü), Ankara: Engin Yayınları.
- Kutlu, A., Yaşayan, S., Ateş, K., Dizman, İ., Kul, E., Özel, S., & (2005). *Türkçe sözlük*. Ankara: Dil Derneği Yayınları.
- Naci, F. (2011). *Reşat Nuri'nin romancılığı*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Öksüz, Y. Z. (1995). *Türkçenin sadeleşme tarihi genç kalemler ve yeni lisan hareketi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Parlatır, İ. (2007). *Atasözleri ve deyimler-II (deyimler)*, Ankara: Yargı Yayınları.
- Paşa, A. V. (1876). *Lehce-i Osmani*. İstanbul: Matbaa-i Amire Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A. (1998). *Türkçede deyimler sözlüğü*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Sami, Ş. (2012). *Kâmus-ı Türki*. Balıkesir: Altınpost Yayınları.
- Seydi, A. (1330 H). *Resimli Kamûs-ı Osmanî*. İstanbul: Daru'L-Hilafe Matbaası
- Seyhan, T. O. (1994). "İstanbul Türkçesi". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. C. 4. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları. 243-246.
- Yalçiner, N. (2002). "İstanbul Türkçesi Konuşma Dili Hakkında Bir Araştırma (1930-1950 Yılları Arası)". *Türk Dili*, 2002/II(609), 712-723.
- Yurtbaşı, M. (2013). *Sınıflandırılmış deyimler sözlüğü*, İstanbul: Excellence Yayınları.
- Zülfikar, H. (2018). *Söz Varlığı, Yazım ve anlatım açısından Türkçedeki gelişmeler*. Ankara: TDK Yayınları.

İnternet Kaynakları

<https://www.tnc.org.tr/tr/>

[Reşat Nuri Güntekin \(yesevi.edu.tr\)](https://www.yesevi.edu.tr/)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Engin KEFLİOĞLU

Doktora öğrencisi, Yıldız Teknik
Üniversitesi
enginkeflioglu@gmail.com

Didem ARDALI BÜYÜKARMAN

Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi
dbuyuk@yildiz.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-2329-633X>

<https://orcid.org/0000-0003-4440-2012>

Reşit Asım Baran'ın Söylemeli mi? Adapte Eseri Üzerine Odaklanan Tartışmalar *

*Discussion Focusing on the Adapted Work of Reşit
Asım Baran's "Söylemeli mi?"*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 25.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

KEFLİOĞLU, E. ve ARDALI BÜYÜKARMAN, D. (2021) Reşit Asım Baran'ın Söylemeli mi? Adapte Eseri Üzerine Odaklanan Tartışmalar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1240-1257. <https://doi.org/10.34083/akaded.937919>

KEFLİOĞLU, E. ve ARDALI BÜYÜKARMAN, D. (2021). Discussion Focusing on the Adapted Work of Reşit Asım Baran's "Söylemeli mi? *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1240-1257. <https://doi.org/10.34083/akaded.937919>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.

This article was checked by iThenticate.

* Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Doç. Dr. Didem Ardalı Büyükarman danışmanlığında yürütülmekte olan Türk Tiyatrosunda Reşit Baran (Hayatı.Sanatı) konulu doktora tezinden üretilmiştir.

Öz

Türk tiyatro tarihinde ödenekli ilk tiyatro olarak kurulan Dârülbedâyin, İstanbul Şehir Tiyatrosuna dönüşmesiyle kurumsallaşma çabaları hızla gelişme göstermiştir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte özellikle batılı anlamda bir tiyatro ve modern anlamda bir tiyatro topluluğu olma çalışmaları, kurumsal kimlik oluşturma çabaları ile beraber gelişmiştir. 1927 yılında Muhsin Ertuğrul'un Dârülbedâyin'in başına getirilmesiyle başlayan birtakım gelişmeler tiyatronun ilerlemesi adına heyecan verici olmuştur. Bu çalışmalar kanun ve yönetmeliklerle dönemin hükümeti tarafından desteklenmiştir. Modern bir tiyatronun ihtiyacı olan dekor, ışık, sahne ihtiyaçlarının karşılanması ve batının klasik eserlerinin sahnelenme gayretleri memnuniyetle izlenmiştir. Önemli bir diğer değişiklik de edebi heyetin Dârülbedâyi'den 1928-1929 sezonunda kaldırılması olmuştur. Bu kurumsallaşma ve modernleşme çabaları içinde 1931 yılında Dârülbedâyi ismi alınan bir kararla Şehir tiyatrosuna dönüştürülmüştür. Şehir tiyatrosunun bu seyr-u sülükunda, birtakım istenmeyen tartışma mecraları da oluşmuştur. Bu durum gelişme aşaması içinde olan tiyatroyu gereksiz şekilde yormuştur. Tartışmalar; edebi heyetin kaldırılması, kurumun oyun seçimi, tercüme eserler ve adapte eserler ile ilgili tutumdan hareketle başlayıp, şahsileşip, sonrasında da hakaret ve tehdit içeren dava konularına kadar gitmiştir. Tartışmaların kamuoyu önünde olması da kurumu, kendini müdafaa etme mecburiyetinde bırakmıştır. Kamuoyu önünde yapılan bu tartışmalar, mahkeme aşamasına gelip tarafların ceza almalarına sebebiyet verdiği gibi mahkeme aşamasına gelmeden basın önünde yapıp kendi mecrasında sona erenleri de olmuştur. Bu tartışmalardan biri de Reşit Asım Baran (bir nevi şehir tiyatrosunun resmi görüşü) ile Halit Fahri Ozansoy'un taraf olduğu grubun yapmış olduğu tartışmadır.

Türk tiyatrosuna önemli katkıları olan Reşit Asım Baran'ın yaşam öyküsü çerçevesinde, tiyatro ile ilgili çalışmalarına değinilerek, aynı zamanda mezun olduğu Galatasaray Lisesinden hocası Halit Fahri Ozansoy ile *Söylemeli mi?* adlı (kendi adaptasyonu olan) oyunun etrafında 1945 senesinde gelişen tartışmaların kökeni ve nihayetlenmesi üzerinde durulacaktır.

Anahtar sözcükler: Dârülbedâyi, *Söylemeli mi?*, Reşit Asım Baran, Halit Fahri Ozansoy, Selim Nüzhet Gerçek

Abstract

Founded as the first budget-funded theatre in the history of Turkish theatre, the institutionalization efforts of Dârülbedâyi developed rapidly with its transformation into Istanbul City Theatre. Upon the proclamation of the republic, along with the efforts to create a corporate identity, also developed activities of establishing a theatre company, especially in the western or modern sense. Some developments that started with the appointment of Muhsin Ertuğrul as head of Dârülbedâyi in 1927 were exciting for the progress of the theatre. These activities were supported by the government of the relevant period through laws and regulations. State of meeting the decor, light, stage needs of a Modern theatre and the efforts of performing classical plays of the west have been gladly followed. The removal of the literary delegation from Dârülbedâyi in the 1928-1929 season was another important change. As part

of these institutionalization and modernization efforts, the name *Dârülbedâyi* was transformed into *City Theatre* in 1931. Some unwelcome debates were also unnecessarily exhausting the city theatre, developing on its path. Debates began with the institution's attitude towards game selection, translated works and adapted works, became personal and eventually progressed into cases involving insults and threats. The fact that the debates were public also left the institution in need of self-defense. Some of these public debates reached the court and resulted in the punishment of the parties, and some did not reach the trial stage and ended in front of the press in the debate area. One of these debates is a debate made by the audience in which Reşit Asım Baran (representing the official opinion of the city theatre) and Halit Fahri Ozansoy are parties.

Emphasized points will be the introduction of works related to the theatre within the life path of Reşit Asım Baran, who made a significant contribution to Turkish theatre, as well as the origin and ending of the debate that developed in 1945 around the play called "Söylemeli mi?" (Should I say?) (This play was Baran's own adaptation) with his teacher Halit Fahri Ozansoy from Galatasaray High School, where Baran graduated.

Keywords: *Dârülbedâyi*, *Söylemeli mi?*, Reşit Asım Baran, Halit Fahri Ozansoy, Selim Nüzhet Gerçek

Giriş

Türk tiyatrosunun başlangıcından günümüze gelişiminde önemli rol oynayan *Dârülbedâyi*, kuruluşundan itibaren Türk tiyatro sanatına ciddi katkılar sağlamıştır. *Dârülbedâyi*den Şehir tiyatroları ismine dönüşüm sürecinin aynı zamanda büyük bir devrim olduğu görüşünde olan Özdemir Nutku, çalışmamızdaki tartışmaların subliminal sebebinin de oluşturan edebi heyetin kaldırılması için şunları söyler: "Tarafsız bir gözle baktığımızda, edebi heyetin kaldırılıp yerine dramaturgluk sisteminin gelişini oyun seçimi yönünden olumlu bir gelişme olarak karşılayabiliriz. Çünkü bu tiyatronun gelişim tarihi boyunca, en seçkin yapıtlar, edebi heyetin bu sanat kurumunun başında olmadığı dönemlerde oynanmıştır.". (Nutku, 2015)Edebi heyetin önce önemini sonra da görevini kaybettiği dönem sonrası Şehir tiyatrosu, bir bakıma aldığı bu kararın yansımaları, çoğunluğu mugalata diyebileceğimiz türden saldırılarla almıştır. Eser seçimi, telif ve adapte eserler meselesi, milli bir tiyatro oluşturmama gibi başlıkların zeminine oturtulan tenkitler aslında edebi heyetin kaldırılması kararına karşı olmalarının tezahürüdür diyebiliriz.

Şehir tiyatrosu tarihinde iz bırakan tiyatro insanlarından biri de Reşit Asım Baran'dır. Baran'ın Türk tiyatrosuna katkıları günümüzde hatırlanmadığı için çalışmamızda kendisini hatırlatabilmek adına yaşam öyküsüne kısaca değindik. Çalışmamızın ana nüvesini teşkil eden Şehir tiyatrosundaki tiyatro tartışmalarının sebep sonuç ilişkileri araştırılmış, bu tartışmaların kapsamaları incelenmeye gayret edilmiştir. Tartışmaların kamuoyunu da meşgul eden hususiyetlerine bakıldığında;

Muhsin Ertuğrul'un tiyatro yorumuna gelen saldırıların, edebiyatımızdaki eski-yeni tartışmalarının tiyatro alanında da devam ettiği tespit edilmiştir. Batılı anlamda tiyatro anlayışına getirilen eleştirilerin, mecrasından çıkıp bambaşka alanlara yöneldiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Reşit Asım Baran'ın Labiche'den¹ adapte ettiği "Söylemeli mi?" adlı piyesinin merkezinde oluşan tartışmalar tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Reşit Asım Baran'ın Hayatı

Reşit Asım Baran 19 Aralık 1910 tarihinde Niğde' de dünyaya gelir, 17 Temmuz 1963'te İstanbul'da vefat eder. Babası Reşit Bey'in devlet memuru olması nedeniyle küçük yaşlardan itibaren Anadolu'nun muhtelif vilayetlerinde bulunur. İlkokul üçüncü sınıfı Samsun'da okurken sahne tozunu ilk orada yuttuğunu kendi el yazısı ile kaleme aldığı "Sahne Hatıralarım 1921-1938"² adlı hatıratından öğreniyoruz. Baran ortaokul ve lise eğitimini Galatasaray Lisesinde tamamlar.

Lise yıllarında tiyatroya tutku derecesinde ilgi duymaya başlayan Baran'ın sahneye ilgi duymasında fizik hocası Mösyö Bayen, eser oluşturmada Fransız edebiyatı hocası Mösyö Godel başrolü üstlenmişlerdir. Böylelikle Baran, oyun yazarlığına, tercüme ve adaptasyonlar üzerinde çalışmalara bu yıllarda başlar. Yine lise yıllarında (1924-1933) tam otuz üç oyunda rol alır. Bu oyunların altısını kendisi kaleme alır ve bu gösterileri izlemeye Muhsin Ertuğrul, Behzat Budak, Vasfi Rıza Zobu da gelir. Baran'ın sahnedeki performansı dikkatlerden kaçmaz. 1931 yılının temmuz ayında ilk defa Galatasaray dışında sahne almak için davet alır. Bu davet neticesinde Cumhuriyet Gençler Mahfili topluluğuna dahil olur. Bu toplulukla tiyatro çalışmalarına devam ederken Şehir tiyatrosu rejisörü Muhsin Ertuğrul'un aklı Baran'ı daha o yıllarda Şehir

¹ Eugene Labiche, Fransada, Moliere'den sonra gelen komedi muharrirleri arasında en fazla şöhret sahibi olanıdır. Filhakika muasırı olan (E. Gondinet) ve (E. Martin) gibi kendisini takliden yazanlar olmuşsa da (XIX'cu yüzyılın eşsiz komedi muharriri, vodvilistlerin babası) unvanını ondan alamamışlar, temaşa tarihinde işgal ettiği mevki elde edememişlerdir. 1815'te doğup, 1887'de ölen Labiche, kırk sene durmadan seyircilerini güldürmüştür. (Farçe) la komediyi mezcederek, birinin nüktelerini ötekinin tahlili ile karıştırıp yepyeni bir tiyatro tarzı yaratmıştır. Eserlerindeki bariz vasfı: Neşe, kahkaha, katılırcasına, bol bol güldürmekten ibarettir. Onun nazarında her şey iyidir, güzeldir; yeter ki güldürsün. Hatta en acıklı vakalar, en hüzün verici hadiseler bile onun görüşüyle ve kalemiyle, eğlendirici ve komik olurlar. (Labiche seyircileri kadar, kendini de eğlendirmek için yazar.) derler. Çok doğrudur. Onun ilham perileri: (Polliehinelle), (Scaramouehe) ve (Calino) dur. Labiche, farstan başlayarak sıra ile Vodvil, Komedi-Vodvil, Karakter komedisi, Adat komedisi, Tezli komedi, Opera-Komik ve hatta Satir bile yazmıştır. 160 kadar matbu ve gayrimatbu eseri vardır. Komedilerinden yalnız 60'ı dostu Emile Augier tarafından toplanarak neşredilmiş ve bunlar matbu külliyyatını meydana getirmiştir. (Baran, Reşit. Eugene Labiche. Türk Tiyatrosu dergisi. 1 Kasım 1945. Sayı: 184. s.13-15.)

² Reşit Baran tarafından kaleme alınan "Sahne Hatıraları", Baran'ın 1921-1938 yılları arasında sahne hayatından notlar taşımaktadır. Kendi el yazısıyla Reşit Baran terekesinde bulunmaktadır.

tiyatrosu kadrosuna dahil etmek için çaba sarf etmekle meşguldür. Vasfi Rıza Zobu bu yıllarda Baran'a olan ilgiyi şöyle nakleder: "Hiç unutmam: o zamanlar bizim tiyatronun içinde bir Reşid Baran'dır gidiyordu. Muhsin başta olduğu halde: Mühim bir istidat. Ah nasıl etsek de tiyatroya alabilsek! Diye yanıp tutuşuluyordu... Ne için gelmiyor? Hevesimi yok? Sualine: para meselesi. Reasüransta aldığı maaşı temin edebilsek: o da can atıyor. Deniliyordu..." (Zobu, 1943)

1933 yılının temmuz ayında Galatasaray Lisesinden mezun olur. Galatasaray Lisesi mezuniyetinin ardından İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesine kaydolur. İki yıl fakülteye devam eder. Millî Reasürans'ta çalışmaya başlar. Tiyatro sevgisinin ağır basması sonucu fakültedeki eğitimini yarıda bırakır. Cumhuriyet Gençler Mahfilindeki tiyatro çalışmalarına devam eder.

1934 senesi Baran için dönüm noktalarından biridir. 3 Aralık 1934'te Baran altmış lira aylıkla Dârülbedâyi'de göreve başlar. 1935'te Kadıköy Halkevi Temsil Kolu Reisliği'ne ve başrejisorluğa tayin edilir. Kendisi gibi tiyatro sanatçısı Seniye Arkulu ile 29 Nisan 1939 tarihinde evlenir. Bu evlilik Seniye Arkulu'nun vefat ettiği 13 Mayıs 1958 tarihine kadar devam eder. Aynı yıl Enveriye Baran ile ikinci evliliğini yapar. Bu evlilikten oğlu Behiç Baran dünyaya gelir. Yirmi sekiz yıllık Şehir Tiyatrosu kariyerine jübile ile veda etmek için hazırlanan Baran, jübilesine on beş gün kala 17 Temmuz 1963 tarihinde geçirdiği kalp rahatsızlığı nedeniyle vefat eder.

Sanat yaşamı boyunca yirmiye yakın eserin tercüme ve adaptesini yapan Baran'ın Şehir Tiyatrosunda altı eseri oynanmış; sekiz eseri başka kumpanyalarda sahnelenmiş, altmış altı eserin sahnelenmesini sağlamış, yine Şehir Tiyatrosunda yüz otuz iki eserde oynamış, üç roman tercümesi yapmıştır. Ayrıca on dokuz sinema filminde rol alırken, Türk Tiyatrosuna, Madam Agavni ve Arap Bacı karakterlerini kazandırmıştır. Türk Tiyatrosunda Labiche'den yaptığı tercüme ve adaptelerle de yer yer eleştirilerin odağı olmuştur.

Şehir Tiyatrosu Merkezinde Oluşan Tiyatro Tartışmaları

İstanbul Şehir Tiyatroları gelişim, kurumsallaşma ve çağdaş bir tiyatro olma çabaları içindeyken birtakım tartışmaların da odağında olmuştur. Bu tartışmaların eser- yazar- şahıs merkezinde veya bazen fikir alanında eski-yeni tartışmalarını hatırlatır düzeyde olduğunu söyleyebiliriz. Kurum içinde yaşananlardan ziyade kamusal alana da sirayet eden birtakım tiyatro görüşlerinin etrafında oluşan bu tartışmalar, yapıldığı dönemde oldukça da popüler olmuştur. Dârülbedâyi'de meşhur tartışmaların ilki Muhsin Ertuğrul ve Peyami Safa'nın tarafı oldukları *Hamlet* tartışmalarıdır. Adliye boyutu meseleyi daha da popüler hâle getirmiş, kamuoyunu uzun süre meşgul etmiştir.

1941 senesinde Şehir Tiyatroları *Hamlet*'i sahneye koyma kararı alır; oyunun sahnelenmeye başlamasıyla tartışmalar da başlar. Tartışmaların seyri ve şiddeti

artarken olayın adliye boyutuna taşındığı süreçte bizim çalışmamızın da esasını teşkil edecek başka önemli şahsiyetler de tartışmaya katılır: Bunlardan ilki Halit Fahri Ozansoy diğerleri ise Nusret Safa Coşkun ve Selim Nüzhet Gerçek'tir. Ozansoy, başlangıçta tarafları daha temkinli ve sakin olmaya, barışmaya davet ederken Muhsin Ertuğrul'un tek adamlığını, millî bir tiyatroya doğru çaba sarf etmediğini de dile getirir.³ Bu tartışmalarda Selim Nüzhet, itidalli bir dille Muhsin Ertuğrul tarafında yer almış,⁴ Nusret Safa ise biraz da abisinin konumu gereği (Zira abisi Hamlet davası esnasında Şehir Tiyatrosu müdürü Zeki Coşkun'dur.) tartışmayı, yine itidalli bir dille suhuletle ele aldığı Muhsin Ertuğrul'u savunan yazısında Ozansoy'un da Muhsin Ertuğrul'u yanlış tahlil ettiğinden, hataya düşüp haksız olduğundan bahsetmiştir. Dokuz ay süren yargılanmalardan sonra nihayete eren Hamlet davası uzun süre gündemdeki yerini korumuştur.

Şehir tiyatrosu tarihinde basına yansıyan fakat adliyelik olma aşamasına geçmeyen bir tartışma da 1945'te başlamış, 1946'ın ilk aylarına kadar devam etmiştir. Tartışmanın tarafları: Reşit Asım Baran, Selim Nüzhet Gerçek, Nusret Safa Coşkun ve Halit Fahri Ozansoy'dur. Şehir tiyatrosu, daha önce yukarıda kısaca bahsettiğimiz tartışmaların üzerinden üç yıl geçmeden yine basın önünde başka bir tartışmanın odağı olur. Bu tartışmanın kökenini oluşturan sebepler ise aslında tek bir noktada toplanır: Tercüme eserler ile telif eserlerin seçimi ve oynanmasında ortaya çıkan sorunlar. Bu bağlamda 1945 senesinde Şehir Tiyatrosunun oynadığı Cevat Fehmi Başkut'un telif eseri *Hacı Kaptan* adlı oyun etrafında bu tarz tartışmalar yeniden alevlenir. Oyunun tenkidi ilk olarak Selim Nüzhet Gerçek tarafından *Akşam* gazetesinde yapılır.⁵

“Hacı Kaptan'ı Cevat Fehmi Başkut'un bu üçüncü telifini seyrederken bir vesileyle yazdığım bazı beylik tavsiyelerin eserde çok ihmal edildiğini gördüm. Faydalı olur mülahazasıyla burada hülasaten tekrarlamayı muvafık buldum: Piyes muharriri olmanın öğrenilemeyeceğini herkes bilir. Bunun bir mektebi de yoktur. Sahne sanatkarları konservatuar mezunu olurlar. Piyes muharriri namzetleri ise böyle bir imkana malik değildirler. (Gerçek, 1945a)

Selim Nüzhet bu şekilde başlayan yazısı ile, Cevat Fehmi'ye başarılı olma şartlarını bir kez daha hatırlatarak devamında eserin temsile hazır olmadığı görüşünü ifade eder. Ayrıca Cevat Fehmi'yi tebrik ederek daha iyisini yazabilecek kabiliyet ve azmin kendisinde olduğunu da söyler ve yazısını sonlandırır. Buraya kadar normal gibi görünen bu yazıya Reşit Asım Baran 11 Mayıs 1945'te *Cumhuriyet* gazetesinde

³ Halit Fahri Ozansoy, “Tiyatro Âlemimizdeki Hâdise: Muhsin'e ve Celâleddin Ezine'ye Açık Mektup”, *Son Posta*, Sayı: 4027, 15 Birinci teşrin 1941, s.1-5.

⁴ Nusret Safa Coşkun, “Dedikodulu Münakaşa Münasebetiyle: Muhsin Ertuğrul Haklıdır”, *Son Posta*, Sayı: 4028, 16 Birinci Teşrin 1941, s.3-7.

⁵ Selim Nüzhet Gerçek, “Dram ve Komedi Tiyatrolarında Son İki Piyes: Dördüncü Hanri- Hacı Kaptan”. *Akşam Gazetesi*. 21.04.1945.

cevap verir.⁶ Baran, bu tenkide hem içerik yönünden hem teknik yönden itirazını alaycı bir üslupla yapar. Baran tenkide tenkit olan yazısının merkezine Selim Nüzhet'in daha önce yaptığı tercüme hatalarını ve başkalarına ait görüşleri kendi görüşü gibi aktarmasını alır. Eleştirisinin dozunu artırırken satır arasında Muhsin Ertuğrul'un Selim Nüzhet ile ilgili görüşünü de ekler. Yazısı bir bakıma Şehir Tiyatrosu'nun resmi görüşü diyebileceğimiz bir hâle dönüşür. Baran'ın eleştirisinin can alıcı yeri ise kendisi gibi Galatasaray Lisesi mezunu birinin tercüme yanlışları ve adapte eserlere karşı olan birinin böyle bir hataya nasıl düştüğüdür:

“Bunlara tercüme demeye dilim varmıyor. Galatasaray Sultanisi mezunu olduğunu söyleyen ve Avrupa tiyatrosunu gördüğünü iddia eden, Fransızca ve Türkçenin inceliklerine dair başkalarına ders veren sayın üstada bunu yakıştıramadım. Haddim olmayarak aynı eserin aynı satırlarını ben de tercüme ettim.” (Baran, 1945a)

Eleştirisinin satır aralarında gelecekte yapılabilecek tiyatro tartışmalarının da yönüne işaret eder. Öyle ki adapteye karşı olma durumu daha önce de tartışma konusu olmuş ve mahkemelere kadar uzanan çetrefilli bir hal almıştır. Baran'ın bu eleştirilerine bir cevap gelmez. Konu kapanmış gibi görünür. Fırtına öncesi sessizlik hali diyebileceğimiz bir durum oluşur.

Söylemeli mi? Piyasi Merkezinde Oluşan Tartışmalar

1945-1946 sezonuna Şehir Tiyatroları, komedi kısmında “Söylemeli mi?” adlı Baran'ın Labiche'den adapte ettiği üç perdelik satirik komediyi repertuvarına alarak başlar. Oyunun duyurularının yapıldığı afişler ortaya çıkınca Halit Fahri Ozansoy, 10 Kasım 1945'te *Son Posta* gazetesinde bir yazı kaleme alır.⁷ Yazısının merkezinde seçilen eserin yanlışlığı üzerinden Şehir Tiyatrosuna eleştirilerini sıralar:

“Şehir Tiyatrosu hâlâ Labiche'i oynuyor! Bir de bu müesseden telif eser bekleniyor? Tercümeyle bile bu biçim seçen bir tiyatrodan hiç öyle şey umulur mu. Şehir Tiyatrosu için edebi heyeti lüzumsuz görenler bari bundan sonra biraz utansalar da sussalar. Türk kültürüne ve Türk zevkine tiyatro yolu ile bundan büyük saygısızlık olamaz. İstanbul belediyesi de bu faciayı hâlâ anlayamamıştır. 1945 de Labiche! Bunu Türk tiyatrosu tarihi ileride bu devrim içinde Türk san'atına bir hakaret diye kaydedecektir.” (Ozansoy, 1945a)

Eleştirisinde geçmiş tartışmalarda yaşanan edebi heyet sorunu ve eser seçiminin yanlışlığı noktasındaki düşüncelerini güncelleyerek tekrar eder. Ozansoy'un oyunu görmeden yaptığı eleştiri, tiyatro eleştirmenliğinden çok sistem ve kurum eleştirisine yönelmiştir. Kendince aradığı fırsatı yakalamış, görüp izlemediği bir oyun üzerinden eski düşüncelerini tekrar ifade fırsatı bulmuştur.

⁶ Reşit Baran, “Bir Tiyatro Münekkidimiz ve Bir Fransız Müellifi” *Cumhuriyet Gazetesi*, 11.05.1945.

⁷ Halit Fahri Ozansoy, “Dört Yılda Üç Yüz Elli Dört Eser.” *Son Posta Gazetesi*. 10.11.1945.

Oyuna ikinci eleştiri Nusret Safa Coşkun'dan gelir. Coşkun, 11 Kasım 1945'te *Son Posta* gazetesinde oyunla ilgili eleştirilerini dile getirdiği bir yazı kaleme alır.⁸ Oyunun eleştirisini kurum, müellif ve teknik düzlemde üç temel üzerine oturtur. Coşkun'a göre bu tür oyunları oynamak Şehir Tiyatrosunu geriye götürmektedir. Çöküşte olduğunu belirttiği kurum eleştirisinden sonra eseri ve müellifini de işin içine katarak bayağı bulurken, vodvilistlerin babası kabul edilen Labiche'yi hedef alır, bu oyunu kuvvetli bir vodvil olarak görmediğini belirtir:

“Şehir Komedi Tiyatrosunu, artık Handehaneî Osmani den yani Abdi Efendinin kumpanyasından ayırd etmiye imkân yok. Yegâne farkı, Şehir Komedi Tiyatrosunda kanto olmayışı, bir de bu oyunda “Komik Şehir”in rol almamış bulunması. Şehir Komedi Tiyatrosundaki, baş döndürücü inhitatı belirtirken, Handei Osmani Tiyatrosuna benzetişim. Abdi Efendinin san'atını ve kumpanyasını küçümsediğim anlamına gelmesin. Bilâkis, birçok hususiyetleri, orijinalliği ile kıymet ifade eden ve malesef bugün çöküşünü görmekle keder duyduğumuz tuluat müessesesinin bu eski mensubu ve kumpanyası, kendi janrında hiç de dudak bükülecek bir sanatkâr ve heyet değildir. Bilâkis, 1945 senesinde, yegâne san'at müessesemizin, haline bakıp da onu ibretle ve takdirle hatırlamamak kabil mi?” (Coşkun, 1945a)

Yine eleştirisinde sahne teknisyenlerinin lakaydi olduklarını söylerken; tercümeyle ufak tefek kusurlarına rağmen temiz bulunduğunu ifade ederek yazısını nihayetlendirir.

Oyuna üçüncü eleştiri 24 Kasım 1945'te *Akşam* gazetesinde, Selim Nüzhet Gerçek'ten gelir.⁹ Bu eleştiri daha çok kurum üzerinden Reşit Baran'ın şahsını hedef alır. Eserin seçilip sahneye konması Gerçek'i rahatsız etmiştir. Bunu sorgular, fakat sorgusu Baran'ın şahsına yönelmenin de ilerisine giderek kurumu töhmet altında bırakacak bir hal alır:

“Şehir Tiyatrosunun piyes seçiminde hatır ve gönül saymak itiyadı. Evvelce de tiyatromuzun bu zaafına birkaç defa işaret etmiştim. Bu defa da öyle oldu demek. Çünkü hatır ve gönül meselesi yoksa Şehir Tiyatrosu komedi kısmının bu ikinci piyesinin- *Söylemeli mi?* -niçin seçildiğini, niçin oynandığını bir türlü izah etmek kabil olmaz. Anlaşıyor ki Şehir Tiyatrosu Reşit Baran'ın herhangi bir hareketini güzel bulmuş veya tasvip etmiş ve onu teşçi için bir eserini sahneye koymak lüzumunu hissetmiş. Onun elinde başka bir şey yokmuş. Ne çare...” (Gerçek, 1945b)

Eleştirisinin dozunu artırırken Halit Fahri Ozansoy'a atıfla, oynanan bu eserin Türk sanatına hakaret olacağı savını dile getirir. Gerçek de bu savı eleştirisine dayanak yaparak Ozansoy'u tartışmanın içine çeker:

⁸ Nusret Sefa Coşkun, “Söylemeli mi?” *Son Posta Gazetesi*. 11.11.1945.

⁹ Nüzhet Selim Gerçek, “Şehir Tiyatrosu Komedi Kısmında Bir Temsil- Bir Müsamere. Söylemeli mi?” *Doğan Kardeş. Akşam Gazetesi*. 24.11.1945.

“Şehir Tiyatrosu Dârûlbedâyi iken istemiyenlerin edebi heyet azası olduğu, isteyenlerin olmadığı bir sırada da tiyatroyla alâkası olan Halit Fahri Ozansoy bakınız ne diyor: Şehir Tiyatrosu için edebi heyeti lüzumsuz görenler bari bundan sonra biraz utansalar da sussalar. Türk kültürüne ve Türk zevkine tiyatro yoluyla bundan büyük saygısızlık olamaz. İstanbul Belediyesi de bu faciayı hala anlayamamıştır. 1945’te Labiche. Bunu Türk tiyatrosu tarihi ileride bu devrim içinde Türk sanatına bir hakaret diye kaydedecektir.” (Gerçek, 1945b)

Yazısını, eserin takdimi ile ilgili tahrifat olarak nitelendirir. Tenkitle belediyeyi göreve çağırarak bu tahrifatla ilgili hesap sorma hakkının neden kendinde bulunmadığının altını çizer:

“Söylemeli mi”ye gelince: Labiche’in aslında üç perde komedi dediği bu piyes Türk seyircilerine üç perde satir olarak takdim edilmektedir. Yalnız bu küçük tahrif bile sahnemizde gördüğümüz piyesin ne müptezel olduğunu bize, kafi derecede vuzuhla, anlatmaktadır. “Söylemeli mi”? hakkında daha söyleyecek o kadar şey var ki... Söylemektense susmak daha karlı olacak. Esasen mütercim bile piyese komedi yerine satir demekle her şeyi, bunun mali müzaheret gören bir tiyatronun sahnesinde oynanacak bir eser olmadığını söylemiş olmuyor mu? Yalnız bu ciheti tekrar tekrar söylemeli. Ama söylemekten ne çıkar? diyeceksiniz. Yerden göğe kadar hakkınız var. Mademki bunu yapanlar yapmak hakkını kendilerinde buluyorlar. Belediye ise Şehir Tiyatrosu talimatnamesini henüz çıkarmadığından bunu sormak hakkını kendinde bulamıyor. Yazık oluyor.” (Gerçek, 1945b)

Hacı Kaptan adlı piyes etrafında başlayan tartışmaların bir nevi rövanşı diyebileceğimiz tartışma, *Söylemeli mi?* etrafında rövanşist bir üslupla devam etmiştir. Buraya kadar yapılan eleştiriler, oyunun eleştirisinden ziyade eser seçimi, edebi heyetin teşkil ettirilmemesi ve Şehir Tiyatrosunun tiyatro politikasına yönelik olmuştur.

Baran’ın bu eleştirilere cevabı fazla gecikmez. 5 Aralık 1945’te *Tasvir* gazetesinde üç başlık altında üç isme cevap verir.¹⁰ İlk olarak Coşkun’a cevap verirken kulaktan dolma bilgilerle eleştiri yapılamayacağını ve lisan bilmemesinin altını çizerek eseri tetkik edebilme becerisinin olmadığını söyler. Coşkun’un bayağı olarak nitelendirdiği komediye ise tiyatro bilgisi çerçevesinden cevap verir:

“Gazetenizde Labiche’in (doit -ou le dire) (Söylemeli mi?..) isimli eserinin tenkidine yeltenmişsiniz... Güzel; âlâ, ama, bu iş kulaktan dolma malumatla başarılmaz... Siz lisan bilmezsiniz ki, Labiche’i tetkik edesiniz, yaşınız müsait değildir ki, vaktile Fehim Efendi merhumun oynadığı Labiche’in diğer eserlerinin tercümelerini seyretmiş olasınız, keza Labiche’in eserlerinin türkçeleri matbu değildir ki okumuş ve anlamış olasınız!..” (Baran, 1945c)

¹⁰ Reşit Baran, “Labiche ve Söylemeli mi? Hakkında Birkaç Söz.” *Tasvir Gazetesi*. 05.12.1945.

Cevabında Coşkun'u oynanan eserin türünü bile bilmemekle itham eder. Kendisine tiyatrodaki komedi neyelerini öğrenmesi için Kemal Küçük'ün *Tiyatro* isimli kitabını okumasını tavsiye eder:

“Korkarım siz, her vakası karışık esere hemen vodvil damgasını vuranlardansınız. Herhalde öyle olacak çünkü bundan iki sene evvel oynanan Somerset Maughame'in (*Harp Sonrası*)'nın da ne olduğunu anlamamış ve vodvile benzetmişsiniz. Size tavsiye ederim, eserlerin cinsini ayırd edebilmek için rahmetli Kemal Külçük'ün (*Tiyatro*) isimli ufacak kitabını bir defacık gözden geçirin!..” (Baran, 1945c)

Baran, liseden hocası Halit Fahri Ozansoy'a ise sadece bir noktada cevap verir. “Her eser muharririn sağlığında okunur” savına karşı çıkar ve hocasından çıkan bir hükme de şaşırıldığını ifade eder. O hüküm Ozansoy'un oynanan bu eserin Türk sanatına hakaret olduğu savıdır:

“(1945 de Labiche. Bunu Türk tiyatrosu tarihi ileride bu devrim içinde Türk sanatına bir hakaret diye kaydedecektir) demişsiniz!.. Aman hocam nasıl olur da sizden böyle bir hüküm sadir olabilir? (...) Demek sizce her eser, muharririnin sağlığında okunur, üstünden zaman geçince bir kenara atılır ve bırakılır... Siz kendiniz için böyle düşünebilirsiniz ama, gerçek kıymetleri inkâr etmek de sizin öğretmenliğinize yaraşmaz!” (Baran, 1945c)

Son olarak Selim Nüzhet Gerçek'in eleştirilerine cevap verir. Geçmişteki tartışmalarına atıfta bulunur. Önceki tartışmada Gerçek'in tavrını unutmadığını söyleyerek cevabına başlar:

“Geçen sene foyanızı açığa vuran yazım herhalde size pek tesir etmiş ki (Labiche'in) (*Söylemeli mi*) eseri için elinize kalem alıp hücumla hazırlanmışsınız, fakat ne yazık ki hücumlar bana değil de Labiche'e olmuş.” (Baran, 1945c)

Baran, Labiche'in eserini “satir mi, komedi mi?” diye tartışmaya açan Gerçek'e neden satir olduğu ile ilgili dünya otoritelerinden örnekler verir. Gerçek'in Şehir Tiyatrosunun bu eseri neden seçtiği ve oynattığı ile ilgili görüşlerine de sertleşen bir üslupla cevap verirken, cevabının son kısmında tiyatro eleştirmenliği kabiliyetinin kendisinde olmaması vaki ise mesleğini değiştirmesi temennisi ile yazısını bitirir:

“Bence bir münekkidin, tenkit ettiği şeyi adamakıllı bilmesi, ondan iyice anlaması şarttır, aksi halde onun, her eli kalem tutan, fikirlerini gelişi güzel yazabilen bir seyirciden farkı kalmaz. Unutmayın ki siz lalettayın bir seyirci değilsiniz, münekkitsiniz!.. Herhangi bir seyirci gibi ben bunu beğenmedim deyip geçemezsiniz!... Lütfedin de şu piyesin bir tahlilini yapın» deyiverirler insana... O, zaman ne yaparsınız?... Malumatınızı daha genişletin!.. Eğer bu sahada istidadınız yoksa, vazgeçin daha iyi... Sizin için meslek mi yok?..” (Baran, 1945c)

Baran'ın cevaplarıyla daha da sertleşen bu tartışma, Nusret Safa Coşkun'un 6 Aralık 1945'te *Son Posta* gazetesinde verdiği cevapla iyice alevlenir.¹¹ Coşkun, alaycı bir dille Don Kişotlukla suçladığı Baran'ın aslında *Söylemeli mi?* komedisini beğenmemesinden değil yıllar öncesine dayanan bir ricasını gerçekleştirmediğinden kendisine çattığını vurgular. Coşkun'un Baran'a atfettiği rica iddiası ise Baran'ın *Kara Sevda* adlı adaptesi olan eserin kamuoyunda methedilme ricasıdır. Coşkun, bu ricayı kabul etmediğinden Baran'ın bu tür saldırılara giriştiğini iddia eder:

“Şimdi gelin de itiraf edin Bay Reşid Baran; bana çatmaya özenişinizin sebebi, *Söylemeli mi?* komedisini beğenmeyişimden değil! *Kara Sevda*'yı adapte ettiğiniz zaman, Şehir Tiyatrosu Müdürlüğünün odasında, Komedi Tiyatrosunun fuayyesinde, bir de, rahmetli Hazımın dükkânı önünde, bana şahsen bu eseri ve temsili medhetmem için ricada bulunmuş, bu ricanızı, bazı, sizin de dostlarınız olan, dostlarıma tekrarlamıştınız. Niçin bu ricada bulunduğunuzun sebebini, görüyorsunuz, yazmıyorum. Yazdığım takdirde, en az, sizin kadar, hislerime mağlup olarak, şahsiyete ve hususiyete girmiş küçülmüş olurum.” (Coşkun, 1945b)

Eleştiri, mecrasından çıkıp kişiselleşmeye doğru giderken Coşkun, Baran'ın yazdığı gazete olan *Tasvir*'e, okuyucularının da malumat sahibi olması için bir mektup gönderir.¹² Baran'ın kendisine bu denli saldırmasının yıllar önceki ricasını yerine getirmedeğinden kaynaklandığını tekrar eder. Baran'ın kendisi için eser oynanırken sahneye arkasını dönüp oturacağına oyunu izleme zahmetinde bulunması ve oyun hakkında malumat sahibi olmaması bahsinden eleştirilerine iftira ve yalanda Baran'ın Tas Ajansını bile geçtiği ithamını yapar:

“Vaktile oynanan bir eserini methetmem için müracaatine kulak asmadığımdan, bu defa da Belediye sahnedeki kaldırılan bayağı tercüme eserine çattığımdan, tiyatrodaki, diğer kuyruk acısı olanların teşvikile mahut yazıyı yazan zat, tiyatro sanatını kendisinden çok iyi bildiğimi tahmin ederek müsbet hiçbir noktaya dokunamayınca; benim, temsilde sahneye arkamı, dönerek, yani muaşeret adabına aykırı, medeni bir adama yakışmıyacak bir şekilde oturduğumu kayda kalkmış! (Coşkun, 1945c)

Kişiselleşen bu tartışmaya Baran'ın cevabı gecikmez. Coşkun'un ısrarla üzerinde durduğu *Kara Sevda* oyununu övmemesinden dolayı kin ve nefreti eskiye dayanmaktadır tezini çürütmek eksenli bir yazı kaleme alır.¹³ Baran, Coşkun'un bahsettiği *Kara Sevda* adlı oyunun methedilmesi ricasının akla ziyan bir iddia olduğuna çünkü oyunun oynandığı sırada kendisinin askerde olduğunu, hatta oyunun müellifi kısmında A. Niğdeli müstear ismi olduğunu, bu ismi kullanmış olabileceğini fakat oyunun muvaffakiyetine inanmadığı için müstear isim koyduğunu söyler.

¹¹ Nusret Safa Coşkun, “Reşid Baran’a Bir Cevap” *Son Posta Gazetesi*. 06.12.1945

¹² Nusret Safa Coşkun, “Nusret Safa Coşkun’un Reşid Baran’a Cevabı”. *Tasvir Gazetesi*. 11.12.1945.

¹³ Reşid Baran, “Söylemeli mi Mütercimi Cevap Veriyor.” *Son Posta Gazetesi*. 29.12.1945.

Başarılı bir adapte olmadığını öngördüğü bir eser için neden methedilme isteyeceğini belirterek iddianın asılsız olduğunu söyler. Oyunun da bir buçuk ay oynandığını ve Coşkun dışında herkesin beğendiğini belirtir:

“Saniyen: (Karasevda) nın ilânlarına bakacak olursanız, adaptasyonun Reşid Baran değil de A. Niğdeli tarafından yapılmış olduğunu görürsünüz. Bu A. Niğdeli müstaar ismim olabilir, fakat ben kıymetli bir eseri muvaffakiyetle adapte ettiğime kani olsaydım kendi ismimi koyardım. A. Niğdeli müstaar ismimi kullandığıma göre, bence bu adaptasyon övünülecek bir şey değildi. Hal böyle iken, yani (Karasevda) nın adaptem olduğunu sakladığıma göre, niçin gelip size bu eseri ve oyunu medhetmenizi istemiş olabilirim? Eserin tutması, hasılatı bol olması ve dolayısıyla fazla telif hakkı alabilmem için mi?.. Biz daha çok evvelden, sizin medhettiğiniz eserin halk tarafından beğenilmediğini ve beğenmediklerinizin ise, tuttuğunu ve aylarca oynandığını bilirdik... Nitekim o beğenmediğiniz (Karasevda) bir buçuk ay oynandı ve sizden başka herkes beğendi. Demek ki boş atıp dolu tutamadınız, bu iddianız asılsız.” (Baran, 1945d)

Baran, Coşkun’u çocuklukla suçlar. Hatalarının ortaya saçılmasından rahatsız olduğundan dem vurarak Don Kışotluk yaptığı konusundaki eleştirisine ise Labiche gibi ünlü bir yazara dil uzatma cüretinin asıl Don Kışotluk olduğunu belirtir. Yazısının devamında işi sahsiyete dökme ve bayağılaştırma tarzından vazgeçmesini tavsiye ederken; bu tarzının devamı halinde kendisinin de aynı üslupla cevap vermek zorunda kalacağını söyler. Coşkun’un *Tasvir* okuyucularına yazdığı bilgilendirme mektubuna da “Hamiş” kısmında (yazacakları bittikten sonra kısa not anlamında) cevap verirken bir yandan da edebiyat bilgisi ve tekniğine hâkimiyetini ortaya koyar. Coşkun’un Tas Ajansı’nı tartışmaya alet etmesine göndermede bulunarak, politika sahasındaki bilgilerini göstermek istemesinin boş bir çaba olduğunu, kendisinin aktör olduğunu belirterek yazısını bitirir.

Tartışmalar bu seyirde ilerlerken Halit Fahri Ozansoy, *Son Posta* gazetesinde 15 Aralık 1945’te konuya tekrar dahil olur. Ozansoy tartışmayla ilgili yazısına başladığını fakat dostu Selim Nüzhet Gerçek’in vefatı nedeniyle yarım bıraktığı yazısına sonradan döndüğünü belirtir.¹⁴ Gerçekten de Selim Nüzhet 12 Aralık 1945’te vefat etmiştir. Ozansoy, bu vefatın duygusallığı içinde tenkitlerine kaldığı yerden devam eder. Olayın kişiselleşmesine katkıda bulunacak bir üslupla Baran’ı, Labiche ile ilgili dil uzattıkları için kendisini, Coşkun ve Gerçek’i eleştiri sağanağına tutmakla itham eder. Eser sahnedeki kalktığı için Baran’ın kendilerine kızdığını, kendilerinin tenkitleri yüzünden İstanbul Belediyesinin ilk defa patronluğunu hatırlayarak oyunun sahnelenmesine son verdiğini hatırlatır. Kendilerine değil patrona kızmasını Baran’a tembihler:

“Ne olmuş, ne yapmışız, ne günah işlemişiz? Labiche’i beğenmemişiz, bize kızılıyorsunuz! İyi amma, oğlum İstanbul Belediyesi de nasılsa bir gün patronluğunu

¹⁴ Halit Fahri Ozansoy, “Dinle Öyle İse Reşit Baran.” *Son Posta Gazetesi*. 15.12.1945.

hatırladığı Şehir Tiyatrosunda ilk defa olarak tenkidcilerle fikir birliği yapmış ve üstelik eserinizin temsilini bir gün bıçak gibi kesivermiş! Haydi, oraya da kızsınıza (Ozansoy, 1945b)

Ozansoy, Şehir Tiyatrosuna eser seçimi ile ilgili eleştirisini oyun başlamadan yaptığını vurgular. Labiche'in eserinin sahnelenişini görmediğini söyler. Bugünkü sanat yolunda Labiche'den bir eser oynanmasının manasızlık olduğunu vurgular. Baran'ı da tenkidini okumadan başkasının sözünü senet tutarak çatması yönünde eleştirir. Eleştirisinin devamında savını Fransız edebiyatı otoritelerinin Labiche ve sanatı hakkındaki düşünceleriyle destekler. Öğretmenliğinin işin içine karıştırılmasının Baran'a bir şey kazandırmayacağını aksine kaybettireceğini söyleyerek Baran'ın Ozansoy için muharrirlerin sağlığında okunup öldükten sonra unutulur hükmünü nerden çıkardığını sorgular. Kendi eseri olan *Baykuş*'un bugün hâlâ yurdun her köşesinde, her kasabasında oynandığı söyler. Bunun bir övünme olmadığını gerçeğin ifadesi olarak yazmak zorunda kaldığını belirtir. Sözün buraya kadar gelmesinden Baran'ı sorumlu tutarak yıllardır tiyatrodan neden elini ve eserlerini çektiğini, Şehir Tiyatrosunun telif eser düşmanlığını gelecek haftaki yazısında bütün açıklığı ile anlatacağını, bu işlere sebep olduğu için de Baran'a tiyatrodan kızarlarsa sonucuna katlanması gerektiği temennisiyle yazısını bitirir.

Bir hafta sonra Ozansoy gazetedeki köşesinde söylediği gibi bir yazı kaleme alır. Tiyatroyla ilgili çalışmayı aşk sayan, tiyatro eserleri yazan, eserleri beğenilip alkışlanan birinin, bir haksızlık karşısında susma kararı almasına rağmen, eski talebesinin kendisini tezyif ve inkâr için bir şeylere kalkışması olarak nitelendirdiği durum karşısında tıpkı Abdülhak Hamid'in "*Feveran oldu, infilak ettim.*" haline atıfla isyan ettiğini söyler.¹⁵ Ozansoy, yazısının devamında Dârülbedâyi ile ilgili kısa bir tarih turu yaparak, Muhsin Ertuğrul ile ilişkilerinin ahvali hakkında bilgiler de verir. Ertuğrul'la ilişkisinin Dârülbedâyi tarihi kadar eski olduğunu söyler. Başlarda iyi olan ilişkilerinin Ertuğrul'un anlaşılamayan bir ecnebi piyes hayranlığı ve telif eser düşmanlığı yüzünden nasıl zedelediğini anlatır. Kendisine oynatılma sözü verilen *Hayalet* adlı piyesinin oynatılmadığını anlatır:

"Fakat bütün bu müddet zarfında Muhsinde bir değişiklik olmuştu. Yavaş yavaş en iyisi ile en kötüsünü düşüncesizce birbirine karıştırdığı kontrolsüz bir ecnebi piyes hayranlığına kapılıyordu. Telif esere karşı gittikçe omuz silkmeye bunu lüzumsuz görmeye başlıyordu. İşte bu yüzden aramızdaki ilk fikir ayrılıkları başladı." (Ozansoy, 1945c)

Ozansoy, eleştirilerini kurum üzerinden şahıslara yönlendirmiş olmakla beraber, Muhsin Ertuğrul ile olan ilişkilerinin seyrini belirtirken satır aralarında eski tartışmalarındaki millî tiyatro ve telif eser merkezli eleştirilerini yineler. Yazısına Şehir Tiyatrosu Müdürü Zeki Coşkun'a yazdığı on maddelik dilekçesini de ekler. Dilekçede

¹⁵ Halit Fahri Ozansoy, "Hayalet Olan Bir Hayaletin Hikayesi." *Son Posta Gazetesi*. 22.12.1945.

özetle Muhsin Ertuğrul'un çok beğendiği *Hayalet* isimli piyesinin neden oynatılmadığı ve rejisörlük makamının eserlerin oynatılmasında tek hüküm merkezi olması yanlışlığını sorgular. Millî temaşaya böyle nasıl hizmet edileceğini sorar. Bu dilekçeyi 23 Eylül 1941'te yazdığını ve neden hâlâ cevap alamadığını, müdürün bu dilekçeye cevap verme yetisinin olmadığını, cevabı karşısında *Hayalet*'i kendisinin bastırıldığını anlatıp sahneden neden çekildiği ile izahatını tamamlar. Yazısının son kısmında ise Baran üzerinden Muhsin Ertuğrul'a teklifini iletir. Eğer Muhsin Ertuğrul'da eskiye ait bir kin yoksa iki tarafın da kabul edeceği bir edebî heyete eserinin gösterilmesini, verilecek hükme bakılmasını teklif eder. Böylece iki yıl önce beğendiği eseri oynatmamakla nasıl bir haksızlık gösterdiğinin belli olacağını fakat Muhsin Ertuğrul'da bu cesaretin olmadığını, son olarak da bu hakikatlere Reşit Baran'ın ne buyuracağını dile getirerek yazısını bitirir:

“Yalnız son söz olarak, sizin vasitanızla sayın rejisörünüze şu teklifi yapıyorum: Eğer kendisinde bir parça olsun eski kinleri gütmeyen bir hakikat hissi varsa *Hayalet*'i tekrar ortaya çıkarsın ve iki tarafında kabul edeceği bir edebî heyete gösterebilir! Bakalım ne hüküm verecekler? Kendisi bu eseri vaktiyle beğenip iki yıl ilan etmekle ve sonra oynatmamakla bir haksızlık mı etmiş, telife karşı bir düşmanlık mı göstermiş, ancak o zaman belli olur. Fakat bugün manzum *Cyrano* oynatabilen sahnede artık manzum telif oynamak imkansızlığından bahsedemeyeceğine göre, vaziyeti herhalde pek meraklı olacaktır. Amma o, benim teklifimi kabul edebilecek cesareti kendisinde bulabilecek mi? Bunu hiç ummuyorum.

Ya, siz, Reşit Baran, siz; bütün bu hikayeme; bu acı hakikate karşı bilmem artık ne buyurursunuz?” (Ozansoy, 1945c)

Kamuoyu önünde tartışmalar bu seyirde ilerlerken Metin Toker, *Cumhuriyet* Gazetesinde 23 Aralık 1945'te tartışmaya dâhil olur.¹⁶ Toker, köşesinde o güne kadar olan tartışmalarının kısa bir özeti diyebileceğimiz kronolojik bilgileri verdikten sonra konuya ilgisinin piyesin sahneden kaldırılma sebebini merak ederek başladığını ve piyesin sahneden kaldırılması gerçeğini öğrenince büyük bir hayal kırıklığına uğradığını belirterek dönemin belediye başkan yardımcısını eleştirir ve tartışmayı başka bir boyuta taşır:

“Mesele *Söylemeli mi?* meselesi değildir, Labiche'in satiri hakikaten edebe aykırı olabilir. Bu bir prensip davasıdır. Bugün *Söylemeli mi?* nin temsil olunmamasını arzu eden makam sahibi, yarın aynı karakuşu hükmüyle mesela başka sebepten Brand'ın oynanmamasını talep edebilir. Belediye reis muavininin böyle bir hakkı varsa, ki hiç zannetmiyoruz, eserleri Basın Yayın Umum müdürlüğünce niçin tasdika mecbur tutuyoruz? Niçin repertuarı tesbite o zatı memur etmiyoruz? Niçin o makam sahibinin hiç olmazsa ilk temsil gecelerinde hazır bulunmasını sağlamıyoruz? Demek

¹⁶ Metin Toker, “Tiyatromuzdan Haberler, Bir tiyatro hadisesi daha...” *Cumhuriyet Gazetesi*. 23.12.1945.

ki Nazif Seçkin o Pazar günü tiyatroya gelmemiş olsaydı bu müstehcen eser İstanbul halkını haftalarca zehirlemekte devam edecekti.

Hulasa, Belediye reis muavininin, müstehcen de olsa, bir eseri sahnedan kaldırtmasını hoş göremeyiz.” (Toker, 1945)

Baran, Ozansoy’un eleştirilerinin ardından 9 Şubat 1946’da *Tasvir* gazetesinde bir cevap yazısı yayımlar.¹⁷ Cevabına Ozansoy’un vurgusunu yüksek perdeden yaptığı oyunu belediyenin bıçak gibi kestiği iddiasına cevapla başlar. Eleştirmenlerin oyunu beğenmediği için sonlandırıldığı savını çürütmeye dayalı bir cevap verir.

“Bir kerre buyurduğunuz gibi (Söylemeli mi?) eserinin men’i hakkında İstanbul Belediyesinin verdiği hiçbir karar yoktur, bunu size hangi dostunuz söylemişse zıvalamış. İspatını mı? Buyurun: (Söylemeli mi?) üç hafta oynandı, temsil bıçak gibi kesilmiyerek, yerini (Zararsız Yalan) a bıraktı, nitekim oyun bittikten bir hafta sonra da Kadıköyünde, Opera sinemasında bir hayır cemiyeti yararına 4 Aralık Salı gecesi yine tekrarlandı Hiç, temsili bıçak gibi kesilen bir eser bir daha oynanabilir mi?. Sonra siz çoktan beri eser oynatmadığınız için unutmuş olacaksınız, bir eserin oynanmasının mahzurlu olup olmayacağı Basın Yayın Müdürlüğü tarafından incelenir ve yine aynı makam tarafından temsil müsaadesi verilir. (Cumhuriyet) gazetesinde (Metin Toker) bu hususu etraflıca inceliyerek yazdığı için tekrarına hacet yoktur sanırım. Demek ki buyurduğunuz gibi kesilmemiştir. Bunu size fısılayan dostunuzla başbaşa verip yine tevile kalkışın, aziz hocam.” (Baran, Halit Fahri Ozansoy’a Reşit Baran’ın Cevabı, 1946)

Ozansoy tarafından Labiche’in eserine, edebi şahsına ve değerine ait yaptığı eleştirilere cevaplarıyla devam eder. İlk olarak eserin Şehir Tiyatrosu repertuarına neden alındığına, eserin hangi ülkelerin devlet tiyatrolarında oynandığına değinerek Komedi Fransez ve Moskova Devlet Tiyatrosunda oynandığı için alındığını söyler. Sonrasında Ozansoy’un, Labiche’i beğenmeyen üç edip örneğine dört tiyatro otoritesi dediği Antonie, Lucien Dubech, Sarcey ve L’Abbe Louis Bethleem’den misaller getirerek karşılık verir. Bu karşılıklı misallerle Baran, hocasının eleştirilerine, cevabının can alıcı kısmını yazısının sonuna bırakarak Ozansoy’u *Baykuş* eseri üzerinden çok sert eleştirir. *Baykuş*’un modası geçmiş, çoktan unutulmuş ve halkevleri repertuarına dâhil olmadığı için hiçbir halkevinde de oynanmadığını, Genç Nuri isminde bir tuluat tiyatrosu direktörünün repertuarında ara sıra oynandığını, isminin korkunçluğundan dolayı kısaltılarak ve tahrif edilerek sahnelendiğini söyler. Daha da ileri giderek oyunun kartelasının üzerine sınırları bozuk olanlar ve çocuklar bu eseri görmesinler diye not düşüldüğünü, Ozansoy’un ise bu şekilde eserinin temsiline engel olmak istediğini fakat başaramadığını söyler. Hocasının iyi bir şair, iyi bir öğretmen, iyi bir mütercim olabileceğini fakat üç beş eser vermekle tiyatro müellifi olamayacağını Hugo’dan örnek vererek, Hugo’nun pek çok tiyatro eseri ortaya koymasına rağmen edebiyat tarihinin Hugo’ya vermediği tiyatro müellifliği sıfatının kendisine verilmesini

¹⁷ Reşit Baran, “Halit Fahri Ozansoy’a Reşit Baran’ın Cevabı.” *Tasvir Gazetesi*. 09.02.1946.

beklemesinin hafiflik olacağını belirtir. *İlk şair, Baykuş, Sönen Kandiller, Nedim, On Yılın Destanı* gibi Ozansoy'un tiyatro eserlerinin nesir olmayıp nazım olduğunu, tiyatro tekniği bakımından kuvvetli olmadığını söyler. Tiyatro eseri olmaktan ziyade sadece şiir kuvveti ile ayakta durabildiklerini dile getirir:

“İyi bir öğretmen, iyi bir şair, iyi bir mütercim olabilirsiniz amma sürü ile tiyatro eseri olduğu halde, edebiyat tarihinin V. Hugo'ya bile vermektan kıskandığı (Tiyatro müellifi) sıfatını size vermek pek hafiflik olur gibi geliyor bana. Tiyatro muharriri olmayı o kadar da basit görmeyin. Telif beş tiyatro eserinizin de (İlk şair, Baykuş, Sönen kandiller, Nedim, On yılın destanı) neden nesir olmayıp nazım olduğunu gözönünde tutarsak, bunların tiyatro tekniği bakımından kuvvetli ve gerçek tiyatro piyesleri olmayıp ta daha ziyade şiir kuvvetile ayakta tutunmak istediği âşikârdır.” (Baran, 1946)

Ozansoy'un tarafsız bir edebî heyete *Hayalet* adlı oyunu inceletme teklifine yetki dairesinde olmadığı için cevap veremeyeceğini, eseri de okumadığı için bir yorum yapamayacağını söyleyerek yazısını bitirir.

Eleştirinin bu denli ateşinin yükselmesinin ardından Ozansoy, 16 Şubat 1946'da¹⁸ köşesinden Baran'a cevaben; konunun dışına çıktığını, şahsına ve eserine saldırıya geçtiğini, bu şekilde kendisine cevap vermenin Baran'la aynı konuma gelmek olacağını söyleyip gazetesinin sütunlarını okuyucular için bu tip tartışmalara vasıta edemeyeceğini ifade eder. Tartışmayı da bitirir.

Nihayetlenen tartışmalar, Şehir tiyatrosunun *Hamlet*'ten başlayarak *Hacı Kaptan ve Söylemeli mi?* adlı oyunların seçimi ve sahnelenmesiyle ilgili gibi görünse de bilinçaltı faaliyeti olarak edebî heyet oluşturulmaması, benim eserim ne hakla oynatılmaz düşüncesi, milli tiyatro oluşturulmadığı inancı başlıklarına çekilerek içeriğin kaybolup; isteklerin tenkit adı altında dışavurumundan başka bir şey olmamıştır. Bu konuda da Şehir tiyatrosu *Hamlet*'te Muhsin Ertuğrul'la, *Hacı Kaptan ve Söylemeli mi?* de ise Reşit Asım Baran'la resmi görüşünü tekrar kamuoyuna deklare etmek zorunda kalmıştır. Muhsin Ertuğrul izlemedikleri oyunlar için tenkitte bulunanlara şu söylemlerle yanıt verir: “Bir adam görmediği bir piyes için yazı yazmaya kalkar da onda şahsi kinini kismaya başlarsa, ona verilecek cevap, verildiği gibi olur. Avrupa'da rejisör, münekkilere böyle cevap vermez, diyorlar. Avrupa'da ihtisasa (uzmanlığa) hürmet edildiği (saygı duyulduğu) için dün gece banker yatan bu sabah münekkit kalkıp kaleme sarılarak yazılar yazmaz; bu suretle de bizdeki gibi garip ve yanlışlarla dolu yazılar çıkmaz da, rejisör onun için cevap vermez.” (Ertuğrul, 1993) Bu görüş, Baran tarafından Halit Fahri ve onun gibi düşünenlere *Söylemeli mi?* oyunun etrafında yapılan eleştirilere yinelenmiş olur.

¹⁸ Halit Fahri Ozansoy, “Çocuklarımızın Yaptığı Resimler” *Son Posta Gazetesi*. 16.02.1946.

Sonuç

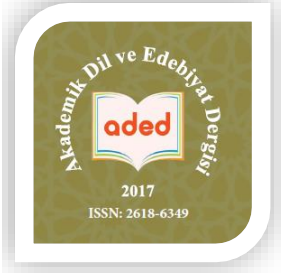
Reşit Reşit Asım Baran, Türk tiyatrosuna eser, aktörlük, rejii, adapte alanlarında büyük hizmetler vermiş; küçük yaşlardan itibaren içindeki tiyatro tutkusunu aldığı eğitimiyle de taçlandırıp Türk tiyatro tarihinde yerini almış değerli bir şahsiyettir. Tiyatro dışında Türk sinemasına, Türk romanına, Türk radyosuna katkıları olmuş önemli bir sanatçıdır. Erken denilebilecek bir yaşta (53 yaşında) hayata gözlerini yumması, hatırlanmasını güçleştirmiştir.

Baran'ın tiyatro tarihindeki bir başka yeri de Galatasaray Lisesinden hocası Halit Fahri Ozansoy ve tiyatro eleştirmenleri Selim Nüzhet Gerçek, Nusret Safa Coşkun ile kendi adaptesi olan *Söylemeli mi?* adlı eser üzerinden kamuoyuna yansıyan tartışmalarıdır. Tartışmanın bu derece büyümesinin birkaç boyutu vardır. Zira İstanbul Şehir Tiyatrosu daha önce de kamuoyuna yansıyan *Hamlet* tartışmalarını çok sert geçirmiş sulhu ancak mahkeme yoluyla bulabilmiştir. Bu tartışmaların ardından yine bir eser üzerinden ulusal basında mahkeme aşamasına kadar gitmeyen, bir anlamda *Hamlet* hesaplaşmasının devamı diyebileceğimiz tartışmalar, her ne kadar daha önce halledilemeyen hususların birkaç yıl sonra kendini güncelleyerek ortaya çıkması olsa da bir şahıs – eser – kurum üçgenindedir. Eser seçimi ve içerik yönüyle başlamış gibi görünse de şahsileşerek içinden çıkılmaz bir hâl almıştır.

Şehir Tiyatrosunda bir türlü çözülemeyen edebi heyet ve telif eser meselesi de tartışmaların içine katılarak, bambaşka boyutlara taşınmıştır. Muhsin Ertuğrul'un şahsında Türk tiyatrosu için yaptıkları değil yapmadıklarını iddia ettikleri durumlar da ortaya serilmiştir. Nusret Safa Coşkun'un tartışmayı Baran'ın şahsında değerlendirmek istemesi, Ozansoy'un ise işi daha da ileri götürerek Türk tiyatro tarihine hakaret olarak algılatma çabası meselenin bambaşka boyutlara gelmesine neden olmuştur. Tartışmanın mahkeme koridorlarına gelmek üzereyken durması nispeten sevinilmesi gereken bir durumdur. Bir başka sevinilecek durum ise tiyatro üzerine kamuoyu önünde yapılan bu tartışmalarla tiyatronun bir nevi muhasebesinin ortaya konması olmuştur.

Kaynaklar

- Baran, R. (1945a, Mayıs 11). Bir Tiyatro Münekkidimiz ve Bir Fransız Müellifi. *Cumhuriyet*, s. 4.
- Baran, R. (1945b, Kasım 1). Eugene Labiche. *Türk Tiyatrosu*(184), s. 13-15.
- Baran, R. (1945c, Aralık 5). Labiche ve Söylemeli mi? Hakkında Birkaç Söz. *Tasvir*, s. 2.
- Baran, R. (1945d, Aralık 29). Söylemeli mi Mütercimi Cevap Veriyor. *Son Posta*, s. 4,6.
- Baran, R. (1946, Şubat 9). Halit Fahri Ozansoy'a Reşit Baran'ın Cevabı. *Son Posta*, s. 4,6.
- Coşkun, N. S. (1941, Birinci Teşrin 16). Dedikodulu Münakaşa Münasebetiyle: Muhsin Ertuğrul Haklıdır. *Son Posta*, s. 3,7.
- Coşkun, N. S. (1945a, Kasım 11). Söylemeli mi? *Son Posta*, s. 4,6.
- Coşkun, N. S. (1945b, Aralık 6). Reşit Baran'a Bir Cevap. *Son Posta*, s. 4,6.
- Coşkun, N. S. (1945c, Aralık 10). Nusret Sefa Coşkun'un Reşit Baran'a Cevabı. *Tasvir*.
- Ertuğrul, M. (1993). *Gerçeklerin Düşleri*. İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı.
- Gerçek, S. N. (1945a, Nisan 21). Dram ve Komedi Tiyatrolarında Son İki Piyes. Dördüncü Hanri-Hacı Kaptan. *Akşam*, s. 3,6.
- Gerçek, S. N. (1945b, Kasım 24). Şehir Tiyatrosu Komedi Kısımında Bir Temsil- Bir Müsamere. Söylemeli mi?- Doğan Kardeş. *Akşam*, s. 3,7.
- Nutku, Ö. (2015). *Dârülbedâyi'den Şehir Tiyatrosuna*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ozansoy, H. F. (1941a, Birinci Teşrin 15). Tiyatro Âlemimizdeki Hâdise: Muhsin'e ve Celâleddin Ezine'ye Açık Mektup. *Son Posta*, s. 1,5.
- Ozansoy, H. F. (1941b, İkinci Teşrin 28). Hamlet Dedikodularına Şair Halit Fahri Ozansoy da Karşıyor. *Son Posta*, s. 1,5.
- Ozansoy, H. F. (1945a, Kasım 10). Dört Yılda Üç Yüz Elli Dört Eser. *Son Posta*, s. 4,6.
- Ozansoy, H. F. (1945b, Aralık 15). Dinle Öyle İse Reşit Baran. *Son Posta*, s. 4,6.
- Ozansoy, H. F. (1945c, Aralık 22). Hayalet Olan Bir Hayaletin Hikayesi. *Son Posta*, s. 4,8.
- Ozansoy, H. F. (1946, Şubat 16). Çocuklarımızın Yaptığı Resimler. *Son Posta*, s. 4.
- Toker, M. (1945, Aralık 23). Tiyatromuzdan Haberler, Bir tiyatro hadisesi daha. ... *Cumhuriyet*.
- Zobu, V. R. (1943, Birinciteşrin 15). Sahne Sanatkarlarımız Reşit Baran. (Ö. F. Başkut, Dü.) *Perde ve Sahne*(7), s. 8,16.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Emrah GÜNDÜZ

Dr. Arş. Gör., Bingöl Üniversitesi /
Türkiye
emrhgndz@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-7851-3784>

Mi'râciye Türünde Yeni Bir Örnek: Lebîb Efendi'nin Mi'râciye'si

*A New Example In Mirajiye Type: Lebîb Efendi's
Mirajiye*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 07.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 23.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

GÜNDÜZ, E. (2021). Mi'râciye Türünde Yeni Bir Örnek: Lebîb Efendi'nin Mi'râciye'si. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1258-1293. <https://doi.org/10.34083/akaded.963969>

GÜNDÜZ, E. (2021). A New Example In Mirajiye Type: Lebîb Efendi's Mirajiye. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1258-1293. <https://doi.org/10.34083/akaded.963969>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

İslam dinini benimsemiş Osmanlı'da, dinî temaların kalem erbabınca edebiyata aktarıldığı görülür. Hz. Muhammed'in (s.a.) başından geçen mir'âc hadisesi hem manzum hem de mensur şekillerde edebiyata aksetmiş bu dinî temalardan yalnızca bir tanesidir. Osmanlı edebiyatında mi'râc konusunda yazılmış eserlerin genel motiflerle ele alındığı ve bu motiflerin kaynağının Necm ve İsrâ sureleri olduğu görülmektedir. Mi'râc hadisesinin genel motiflerle ele alındığı Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye'si* bu tür eserlerdendir. 18. yüzyılda yazıldığı düşünülen Mi'râciye'nin müellifi hakkında pek fazla bilgi bulunmamaktadır. Nazım ve nesir karışık formda yazılmış eserde tipik motiflerle birlikte farklı motiflerin de işlendiği görülür. Mi'râciye, en erken 1792 tarihli fevaid kaydı taşımakta olup, yurtdışında bir yazma eser kütüphanesinde tespit edilmiştir. Tespit edilen bu el yazması eserin daha önce bu tür üzerine yapılmış derlemelerde akademik çalışmalarda değerlendirilmediği fark edilmiştir.

Bu makalede Lebîb Efendi ve Mi'râciye'sinin tanıtımı ve ön incelemesi yapılmıştır. Bu türden eserlere yeni bir örnek olacak olan Mi'râciye'nin, transkribe edilerek edebiyat dünyasına tanıtılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: El yazma, Lebîb Efendi, Mi'râciye, 18. yüzyıl.

Abstract

In the Ottoman Empire, which adopted the religion of Islam, it is seen that religious themes were transferred to the literature by the connoisseurs of the pen. The miraj event that happens to prophet Muhammed is only one of these religious themes reflected in literature both in verse and in prose. It is seen that the works written about miraj in Ottoman literature is handled with general motifs and the source of these motifs is based on the surahs of Necm and İsrâ. Lebîb Efendi's Mirajiye, in which the miraj event is handled with general motifs, is one of these works. There is not much information about the author of the Mirajiye, which is thought to have been written in the 18th century. In the work, which is a mixture of verse and prose, it is seen that different motifs are processed together with typical motifs. Mirajiye carries the earliest fevaid record dated 1792 and was found in a manuscript library abroad. It has been noticed that this identified manuscript was not evaluated in academic studies in previous compilations on this genre.

In this article, Lebîb Efendi and his Mirajiye were introduced and pre-examined. Mirajiye, which will be a new example of such works, is intended to be transcribed and introduced to the world of literature.

Keywords: Manuscript, Lebîb Efendi, Mirajiye, 18th century.

Giriş

İslâm dininin temel kaynağı ve yegâne dayanağı olan âyet ve hadisler aynı zamanda klasik Türk edebiyatının da beslendiği kaynaklardan biridir. Evrensel bir vesika olan Kur'ân'ın konu edindiği her çeşit dinî öğe, divan şairinin gözünde mirî malı sayılmış ve her dönem şiire aksettirilmiştir. Hemen her divan şairinin divanında görülen âyet ve hadis iktibasları ile peygamber kıssaları, dinî temaların divan şiirindeki aksi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Divan edebiyatında sıklıkla işlenen dinî temaların başında Hz. Muhammed (s.a.) merkezli naat, tevhid, siyer, hilye, mevlîd ve kırk hadis gibi nazım türleri gelmektedir. Önceleri mevlîd ve siyer gibi nazım türleri içerisinde boy gösteren ve daha sonraları bir tür adı olacak şekilde örneklerine rastlanılan mi'râc-nâmeler/mi'râciyyeler¹ işlenen konu bakımından dinî tür kategorisinde ele alınmaktadır. Hz. Peygamber'in (s.a.) mucizesi sayılan mir'ac, Kur'ân'daki Necm ve İsrâ surelerinde geçmekte olup; Buhârî ve Müslim gibi önde gelen muhaddislerin yanı sıra birçok muhaddis tarafından da rivâyet edilmiş tarihî bir hadisedir.

Edebiyat tarihimizde manzum ve mensur şekilde yazılan mi'râc-nâmeler, Hz. Peygambere duyulan derin sevgi ve saygı sonucunda ortaya çıkmış ürünlerdir. Türk edebiyatında daha çok manzum şekilleri görülen bu türden eserlerin tertip, şekil ve bulunduğu bölüm açısından beş gruba ayrıldığı görülür. İlk olarak Prof. Dr. Metin Akar'ın ve sonrasında Prof. Dr. Mehmet Arslan'ın sistematize ettiği şekliyle manzum mi'râc-nâmeler müstakil, divan, mesnevî, mevlîd ve muhtelif eserlerdeki mi'râciyeler olarak beş farklı bölüm altında değerlendirilmiştir (Akar, 1987; Arslan, 2019). İncelemede tanıtılan Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'si münacat ve naat bölümleriyle birlikte metin içi mensur bölümlerinin bulunması sebebiyle müstakil bir mi'râciye formundadır.

Mehmet Arslan'ın Türk edebiyatında manzum mi'râciyeler üzerine yaptığı, 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar 232 şaire ait 266 manzumenin incelendiği iki ciltlik ansiklopedik çalışmasında, bu makaleye konu edilen Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'si yer almamaktadır. Arslan, muhtelif kaynaklarda varlığından söz edilen ancak bütün araştırmalarına rağmen ulaşılamadığını ifade ettiği eserler arasında Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'sini zikreder (Arslan, 2019: 23).

Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'si toplam 1003 beyitten müteşekkil hacimli bir eserdir. Bu çalışmada, eserin makale formunu aşacak olması sebebiyle, transkribe edilen metin örnekleriyle *Mi'râciye*'nin tanıtımı ve diğer mi'râciyelerden farklılıkları dikkatlere sunulmuştur. Eser, manzum ve mensur kısımlardan oluşmaktadır. Başka bir nüshasına rastlanılmayan eserin, düşülen fevaid kayıtlarından hareketle 1792 yılından önce

¹ “Edebiyatta, İslam peygamberinin yaşadığı göğe yükseliş ve manevî âlemlere geçiş mucizesini konu edinen manzum ve mensur dinî tür.” Akkuş, Metin (2008). *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası-Edebî Türler ve Tarzlar*. Erzurum: Fenomen Yayınları, 159.

yazıldığı düşünülmektedir. Bu makale Lebîb Efendi hakkında bilgiler, metinden örnekler, nüsha tavsifi, açıklamalar ve ekler kısımlarını içermektedir.

A. Edebiyatımızda Mi'râc ve Mi'râciyeler

Arapça kökenli mi'râc kelimesi (a-r-c/عرج) kökünden türemiş olup; basamak, merdiven, yükselme ve göğe çıkma (Parlatır, 2017: 471) anlamlarına gelir. Kur'ân'da mi'râc hadisesinin yer aldığı surenin adı olan İsrâ kelimesi ise (s-r-v/سرو) kökünden türemiş olup; gece yolculuğu (Parlatır, 2017: 372) anlamına gelir. Peygamber Efendimizin (s.a.) bir gece Mescid-i Harâm'dan Mescid-i Aksâ'ya yaptığı yolculuğa isrâ; oradan göğe yükselmesine ise mi'râc denilmiştir (Aslan, 2019: 28). "Mi'râcın sebeplerinden birisi, muhtemelen, milleti tarafından işkence gören, ama sabreden Hz. Muhammed'e (s.a.) metânet vermek, ona ileride sahip olacağı nimetleri göstermek olmalıdır" (Akar, 1987: 206).

Hakkında yazılmış metinlerin çokluğu sebebiyle mi'râc hadisesi edebiyatımızda bir nazım türü hâline gelmiş ve bu türden eserlere mi'râc-nâme veya mi'râciye denilmiştir. Klasik Türk edebiyatında yazılmış ilk manzum mi'râciye Ahmedî'ye (ö. 1414) aittir. Eser 497 beyit olup 1405/1406 yılında telif edilmiştir (Akdoğan, 1989: 264-310).

Mi'râciyeler genellikle mesnevî veya kasîde nazım şekliyle yazılmışlardır. Bu türden eserlerde en çok tercih edilen vezin, aruzun remel bahrinin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbı olup metin içi bölümlerde farklı vezinlerin tercih edildiği de görülmektedir (Akar, 1987: 6).

Mi'râciyelerde işlenen konu Hz. Peygamberin gece Mescid-i Aksâ'ya yolculuğu ve semaya yükselmesi eksenindedir. Mucize addedilen mi'râc hadisesi, âyet ve hadislerden rivayetle şu şekilde gelişmiştir: Bir gece Resûlullâh Kâ'be'de -bazı rivâyetlerde Hz. Ali'nin kız kardeşi Ümmühânî'nin evinde- uykuda iken -bazı rivâyetlerde yakaza (uyku ile uyanıklık arası hal) halindeyken- Cebrâil (a.s.) geldi göğsünü yarıp zemzemle yıkadıktan sonra içine iman ve hikmet doldurup kapattı. Hz. Peygamberi Burak adında insan yüzlü bir bineğe bindirip Mescid-i Aksâ'ya götürdü. Hz. Peygamber burada iki rek'at namaz kılıp Cebrâil'in ona sunduğu şarap ve süt kâselerinden sütü tercih edip içti. Ardından gökyüzüne yükseldiler. Efendimiz semanın katmanlarında Hz. Âdem, Hz. İsrâ, Hz. Yûsuf, Hz. İdrîs, Hz. Harûn, Hz. Mûsa ve son katmanda Hz. İbrâhim'le görüştü. Sidretü'l-Müntehâ denilen yere geldiklerinde levh ü kalem cızırtılarını duydu ve Allâh'ın huzuruna çıktı. Allâhu Teâlâ burada Müslümanlara 50 vakit namazı farz kıldı. Dönüşte Hz. Musâ'nın 50 vaktin ümmete ağır olacağını söylemesi üzerine Hz. Peygamberin dileği doğrultusunda her biri on misline denk olacak şekilde namazın beş vakte kadar hafifletilmesi gerçekleşti (Arslan, 2019: 28).

Klasik Türk edebiyatında manzum ve mensur şekilde kaleme alınan mi'râciyelerde konu, motif ve hatta vezin benzerliği söz konusu olsa da farklılığı ortaya çıkaran müelliflerin sanatkârlığı olmuştur. İlk Müslümanlar arasında bile ihtilafa düşülen mi'râc hadisesi², divan edebiyatında İsrâ ve Necm sureleri, Buhari ve Müslim'den nakledilen hadisler ve belki de en önemlisi Hz. Peygamber sevgisi doğrultusunda kaleme alınıp, hayali motiflerle işlenmiştir. Sayıları üç yüzü bulan manzum mi'râciyeler, bu türün divan şiirindeki etkisini, önemini ve İslamî olguların edebiyatımızdaki aksini gözler önüne sermektedir.

B. Lebîb Efendi ve Mi'râciye'si

Lebîb Efendi hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Divan edebiyatı tarihinde tezkireler aracılığıyla tespit edilmiş 11 tane Lebîb mahlaslı şair bulunmaktadır. Bu Lebîb mahlaslı şairler içerisinde bu makaleye konu olan *Mi'râciye*'nin kaleme alındığı dönemde yaşamış üç Lebîb mahlaslı şair göze çarpmaktadır. Bunlar Abdullah Paşâ-zâde Sâdık Efendi³, Necîb-zâde Ahmed Lebîb⁴ ve Vâsîf-zâde Abdullah Lebîb Efendi⁵'dir. Her üç şairin de hayatlarına dair çok az bilgi mevcut olup; günümüze ulaşmış eserleri bulunmamaktadır.

Mi'râciye'de 12 kez lebîb kelimesi geçmektedir. Bunlar daha çok "akıllı" anlamında Efendimiz'e (a.s.) atfen sıfat olarak söylenmiştir:

Maṭla'-ı nûr-ı hidâyet o lebîb

İstediler kim süvâr ola ḥabîb (yz. 9a)

² Mi'râcın bedenlen mi yoksa ruhen mi gerçekleştiği konusunda bedenlen olduğu konusundaki fikirlere muhalif Hz. Âişe ve Muâviye'nin ruhen olduğunu beyan etmeleri. Mi'râcda Hz. Peygamberin Allâh'ı görüp görmediği hususunda Hz. Âişe, Abdullah b. Mesud, Ebû Zer, Ebu Hureyre gibi sahabilerin "yaklaştığı Cebrâil (a.s.)'dı" rivâyetleriyle; Enes b. Mâlik'ten Şerik b. Abdullah rivâyetiyle "yaklaştığı Allâh'tır" yönündeki rivâyetler ihtilafın başlıca örneklerindedir (Arslan, 2019: 28-31).

³ 1747-48 yılında İstanbul'da doğmuştur. Anadolu muhasebeciliği görevinde iken 1812-13 tarihinde hastalanarak İstanbul'da vefat etmiştir. Kaynaklara göre, şiirlerini içine alan bir mecmuası vardır (Aksoyak, 2014).

⁴ Kayserili şairin tahsil hayatı hakkında bilgi yoktur ancak iyi bir eğitim gördüğü anlaşılmaktadır. Bir zaman Kayseri/Develi Karahisarı (Yeşilhisar) kadılığı görevinde bulunan şairin doğum ve ölüm tarihleri bilinmemekle birlikte, tarih düşürme konusunda usta olduğu ve 18. yüzyıl içinde yaşayıp yine aynı yüzyılda, belki 19. yüzyıl başında öldüğü düşünülmektedir (Köksal, 2014).

⁵ İstanbul'da doğan şair medrese öğrenimi görmüştür. 1798-99 yılında müderris olan şair 1827-28'de Kudüs, 1835'te Bursa ve 1836-37'de Mekke kadısı olmuştur. 1837-38 yılında Taif'te vefat eden şairin mezarı Mekke'dedir. Eserlerine dair bir bilgi yoktur (Kesik, 2014).

Bu seferde reh-nümâyım yâ habîb

*Ĥidmetiñdir câna minnet ey **lebîb** (yz. 21b)*

Şairin mahlası olan Lebîb ise 978 beyitlik *Mi'râciye*'nin 973. beytinde geçer:

*Göge çıkmak râvisin bil ey **Lebîb***

Kim tevâtür ĥaddine oldı qarîb (yz. 44a)

Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'sindeki mensur kısımlar şiirlerin şerhine yönelik olup; anlamı pekiştirmek maksadıyla didaktik tarzda, anlaşılır bir üslupla yazılmıştır ve geniş yer tutmaktadır. Bu yönüyle *Mi'râciye*, Abdalbâkî Ârif Efendi'nin *Mi'râciyye*'sine (Ayan, 1986: 1-11) benzemektedir. Mesnevî nazım şekliyle yazılan eserin sadece giriş kısmındaki 7 beyitlik tevhid kısmı kasîde nazım şekliyle ve *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* vezniyle yazılmıştır. Geri kalan 996 beytin tamamında ise aruzun remel bahrinin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbı kullanılmıştır. Eser, bu yönüyle Ârif'in *Mi'râcu'n-Nebî*'sine (Tunç, 1996: 715-870) benzemektedir.

Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'si, yedişer beyitlik önce Arapça (*Der-Tevhid-i Bârî Celle Celâluhu ve 'Amme Nevaluhu ve Lâ İlâhe Gayruhu*) sonra Türkçe (*Der-Temcîd-i Bârî Cellet Kudretuhu ve Tetâbu'ati Na'mâ'uhu ve Lâ İlâhe Gayruhu*) iki tevhidle başlar. Bu tevhidleri 11 beyitlik bir adet naat (*Der-Na't-ı Seyyidü'l-Mürselin Habîb-i Rabbü'l-Âlemin Salla'l-lâhu 'Aleyhi ve Sellem*) takip eder. *Mi'râciye* bölümü 978 beyit olup, bu bölüme Cebrâil'in Hz. Muhammed'i mi'râca davet etmesi (*Hitâb-ı İlâhi Be-Cebrâ'il Li-Da'vetun Muhammed Salla'l-lâhu 'Aleyhi ve Sellem İlâ El-Mi'râc*) ile geçilir:

Diñle mi'râc-ı resûl-i ekremi

Enbiyâ vü mürseliniñ a'zamı (yz. 2b)

Eserdeki toplam beyit sayısı 1003'dür. *Mi'râciye*, müstakil mi'râciyeler içerisinde Ârif'in 1683 beyitli (Tunç, 1996: 715-870) ve Nahîfî'nin 1159 beyitli (Akbaş, 2006) mi'râciyelerinden sonraki en hacimli eser konumundadır.

Mi'râciye'de Lebîb'in iyi öğrenim görmüş olduğunu gösteren bir takım işaretler bulunmaktadır. Öncelikle çoğu divan şairi gibi Lebîb de Farsça ve Arapçaya vâkîf bir şairdir. *Mi'râciye*'nin başında yer alan Arapça 7 beyitlik tevhid bölümü ile bölüm başlıkları -diğer mi'râciyelerde görülmemiş bir özellik olarak Arapça ve Farsça karışımı yazılması- bizleri bu fikre sevk eden sebeplerdendir:

*Der-Tevhîd-i Bârî Celle Celâluhu ve ‘Amme Nevaluhu ve Lâ İlâhe Ğayruhu*⁶

N’ezkeru’l-lâhu’l-ķadîmu lâ ilâhe Ğayruhu

*N’a’refu’l-lâhu’l-‘alîmu lâ ilâhe Ğayruhu*⁷ (yz. 1b)

Diden-i Mîkâ’il ‘Aleyhi’s-Selâm Fî Maķâmîhi (Başlık yz. 16b)

Âmeden-i Mülk-i A’zam Be-Rehberî Sultân-ı Enbiyâ ve Âmeden-i Nidâ-yı Hudâ
(Başlık yz. 25b)

Mensur kısımlardaki üstleri kırmızı kalemle çizili Arapça âyet ve dua iktibasları Lebib’in eğitimli ve başka dillere vâkıf olduğunu gösterir:

Anîñ istikbâline anı Hudâ

*Gönderipdir Yef’alu’l-lâh mâ yeşâ*⁸ (yz. 11a)

Daķķ-ı bâba geldi didi bir melek

*Hâmilü vahyi ilahî min me’ak*⁹ (yz. 12b)

Lebib’in, iyi bir şair sıfatını hak edecek şekilde aruzun şiire uygulanması konusunda başarılı olduğu görülür. Kullanıldığında bir kusur addedilen zihaf, metinde hiç kullanılmamıştır. Metinde imâle (gice, didiler, yeryüzü vs.) ve med (çâr-unsur, bârgâh gibi vs.) yapılmıştır. Kafiyelerde aynı kelimeler sık sık kullanılmıştır. 1003 beyitlik *Mî’râciye*’de, makul görülebilecek derecede dört kez vezin hatası yapılmıştır. Bu kusurlar Arapça kelimelerin kafiyesinde yapılmıştır:

Hûr-ı ‘ayniñ zülflerine mesħi fermân

Eyledi Haķķ lutfi ile o zamân (yz. 5a)

Pes taħiyyat u şalât u tayyibât

Evvel âħir saña lâyıķ her taħiyyât (yz. 27a)

⁶ “Eşsiz yaratıcıyı birleme, O’nun bağış ve ikramı bütün varlığı kaplamıştır ve O’ndan başka ilâh yoktur.”

⁷ “Kadım olan Allâh’ı zikrediriz zira O’ndan başka ilâh yoktur, herşeyi bilen o Allâh’ı biz de biliyoruz zira O’ndan başka ilâh yoktur.”

⁸ “Allâh (c.c), dilediği şeyi yapar.” Âl-i İmrân 3/40; İbrahim 14/27.

⁹ “Seninle gelen ilahi vahye hâiz midir?”

Didi Aḥmed o selâm olsun 'aleynâ

Hem 'ibâd-ı şâlihîn üzre ola (yz. 27a)

Ġıybet ile cürm ü zenbe mübtelâ

*Olmayanlar görmeyeler nârı **kaṭ'â** (yz. 38a)*

Eserin dili, dinî metinlerde ve diğeri mi'râciyelerde olduğu gibi sâdedir. Didaktik üslubun kullanıldığı eserde, okuyucuya “dinle, bil, kıl, eyle vs.” gibi emir kipinde fiiller kullanılarak nasihatlerle hadisenin önemi vurgulanmıştır:

Kıl *tefekkür kudretin bil Rabbiñiñ*

Eyle taşdıķ artsun imânıñ seniñ (yz. 18a)

Diñle *mü'min şun'-ı Haḫḫ'ı 'ibret al*

Eyle taşdıķ bula imânıñ kemâl (yz. 14a)

Mi'râciye diğeri mi'râciyelerle benzerlik gösterdiği gibi kendine özgü motiflere de hâizdir. Allâh ve Hz. Muhammed'in mi'râc esnasındaki diyaloglarına geniş yer verilmesi ve bunun Allâh'ın lisan ile kelâm etmesi şeklinde yapılması eserin farklılık arz eden özelliklerindedir. Bu özelliğiyle *Mi'râciye*, Mecidî'nin *Mi'râciye'si* (Demirkazık, 2015: 849-886) ve Ömer Hâfız-ı Yenişehir-i Fenârî'nin *Mi'râciye'si* (Kaya, 2014: 677-718) ile benzerlik göstermektedir:

Didi Aḥmed lâyıķ it bunı baña

Haḫḫ buyurdu eyledim i'tâ saña (yz. 35a)

O Ĥudâ'dan bir ḫiṭâb irdi hemân

Cennetimde sâkin olur mü'minân (yz. 36a)

Mi'râciyelerde anlatılan olayı rivâyet eden sahabe veya muhaddisin isminin anılması klasikleşmiş motiflerdendir. Eserde Hz. Ali, İbn-i Abbâs, Enes b. Mâlik, İbn-i Eslem, İbn-i Câbir, İbn-i Hânî ile diğeri mi'râciyelerden farklı iki hadis râvisinin ismi zikredilmektedir. Bu râviler, Hz. Ömer devrinde yaşamış ve önceleri Yahudi olan Müslümanlığı seçen Kâ'b b. Aḫbâr (ö. 652-53) (Kandemir, 2001: 1-3) ve Mâliki mezhebine mensup, Kurtubalı mutasavvıf Abdülcelîl b. Mûsâ el-Kasrî'dir (ö. 1211)¹⁰.

¹⁰ Kasrî, farklı rivayetlerinde Allâhu Teâlâ'nın Hz. Peygamber'e en güzel surette tecelli ettiğini ve bu tecellinin de Allah'ın isimleri ve sıfatlarının en güzel şekilde görülmesi ile gerçekleştiğini ifade eder. Nitekim, Abdülcelîl el-Kasrî'ye göre sûret ile sıfat kastedilmektedir. Bk. Erkaya, Mahmud

Mi'râciye'de arşta tuhaf varlıkların anlatıldığı kısım, Kasrî'nin *Şu'âbü'l-Îmân* adlı eserinden rivâyet edilmiştir:

Şeyh-i 'ârif ismidir 'Abdü'l-Celil

*Nisbeti **Kaşrî**'dir anıñ ey nebil*

Şu'âbü'l-Îmân'ı taştîr eyledi

Bu hadîsi anda tahtîr eyledi (yz. 25a)

Mi'râciye'nin imlâsı 18. yüzyılda yazılmış olduğu fikrini vermektedir. Son dönem imlasında görülen ek fiil (-dIr), geçmiş zaman ekleri (-mİş, -dI) ve nazal 'n' kullanımında incelmeye görülür. Harekelemenin olmadığı eserde şedde kullanımı düzensizdir. Bazı ifadelerin yazımında ise bir birlik yoktur (gice/gece, yeryüzü/yeryüzi, kapu/kabu gibi). Metinde soğuk, eyleñüz, sağışmak, korhu, der (ter), süd (süt), kocundı (gocundu), olısar, anlaru (onları) gibi arkaik ifadelere de rastlanmaktadır.

a. *Mi'râciye*'nin Bölümleri ve *Mi'râciye*'de İşlenen Motifler

Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'sinde diğer *mi'râciyelerde* görülen genel motifler işlenmiştir. Metinde Hz. Peygamberin *mi'râcının* her kademesi kırmızı mürekkeple yazılmış başlıklar altında kaleme alınmıştır. Bu bölümler örnek beyitler hâlinde aşağıda sıralanmıştır:

Hişâb-ı İlâhi be-Cebrâ'il li-da'vetun Muhammed şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem ilâ el-mi'râc

Mi'râca davetin tebliği ve *mi'râcın* zamanının zikredildiği bölümdür. Buradaki ifadelerle göre *mi'râc* hadîsesi, nübüvvetin 12. senesinde Recep ayının 27. gecesi Pazartesi günü gerçekleşmiştir. Bu bölümde, Allâh'ın meleklerle 'hazır olun' emrini vermesi; Cibrâil'in peygambere nübüvvet tacını giydirmesi; Burak'a *mi'râcın* tevdi edilmesi gibi konular işlenmiştir:

Leyle-i İsrâ zuhûri Aşmed'iñ

On ikinci senesinde bi'setin

Receb ayı seb'a 'işrîn gicesi

Oldı mi'râc bir düşenbih gicesi

Çün ğurûb etdi semâda âfitâb

Haqq'dan irdi Cebre'il'e bir hişâb

Esad (2016), Kurtubalı Mutasavvıf Abdülcelil El-Kasrî ve Müteşâbih Hadislere Dair Şerhu Müşkili'l-Hâdis Adh Eseri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/42.

Nüzûl-i Cebrâ'il 'aleyhi's-selâm ilâ da'vetihi Muḥammed 'aleyhi's-şalâtu ve's-selâm

Cebrâil'in, Ümmühânî'nin evinde yakaza (uyku ile uyanıklık hâli) hâlinde olan Hz. Peygambere gelip mi'râca daveti vahyettiği bölümdür. Bu bölümün devamında bu lütfun sadece Hz. Peygambere verildiği ve peygamberin bununla mutlu olduğu işlenmiştir:

<i>Ümmühânî hânesinde o habîb</i>	<i>Nevm-i yeğzân h'âba varmış o hasîb</i>
<i>Râhat etmiş âfitâb-ı âlemîn</i>	<i>Sakf-ı beyt açıldı o demde hemîn</i>
<i>Hep kapudan gelür idi Cebre'il</i>	<i>Şakḳ-dârı oldı mi'râca delîl</i>

Fî beyân-ı taḥdîs-i Cebre'il be-cezîl-i ni'me'l-Celîl ilâ Cebre'il

Cebrâil'in Allâh'ın güzel nimetlerini Hz. Peygambere anlattığı bölümdür. Bu bölümde Cebrâil'in dilinden Allâh'ın nimetlerinden bahsedilir. Ayrıca Allâh tarafından topraktan zemzem suyu çıkarıldığı; çocuğu olmayan Hz. İbrahim'e çocuk bahşedildiği; inkâr etseler dahi ihsanların insanlardan esirgenmeyeceği ifade edilir:

<i>Emr-i vahyi Cebre'ül etdi tamâm</i>	<i>Didi Cibrîl bir sözüüm var ey hümâm</i>
<i>Ni'met-i Ḥaḳḳ'a fe ḥaddîs¹¹ kavî-i Ḥaḳḳ</i>	<i>Ni'mete şükr it fe ḥaddîs didi Ḥaḳḳ</i>
<i>Halk olundı her bir a'zâm bir işe</i>	<i>Ḥafr-i zemzem emr olundı berreye</i>

Sudûr-ı fermân-ı ilahî li-vuzû'i 'aleyhi's-selâm be-mâ'ü'l-Kevser

Hz. Peygamberin göğsünün yarılıp Kevser suyuyla abdest aldırıldığı bölümdür. Bu bölümde Rıdvân'ın getirdiği ibrikten gusül alındığı ve bu gusülle Hz. Peygamberin yüceliğinin (devletin) arttığı ifade edilir:

<i>Emr olundı mâ'-ı Kevser'den getür</i>	<i>Ol vuzûyı meclis-i ḥâşa tuyur</i>
<i>Bu ḥitâbı eyleyince anda Rab</i>	<i>Ṭarfetü'l-ayn o maḥalle der-aḳab</i>
<i>Zâhir oldı anda Rıdvân o zamân</i>	<i>İki yâḳût ibriği Kevser hemân</i>

Vürûd-ı Ḥiṭâbu'l-lâhi's-selâm be-aḥz-i vuzû'-ı vuzû'i Muḥammed 'aleyhi's-selâm

Allâh'tan gelen emirle Hz. Peygamberin aldığı abdestin suyuyla gök ehlinin abdest aldığı anlatılan bölümdür. Sırasıyla Cebrâil, Mikâil, Azrâil, İsrâfil ve diğer meleklerin aldıkları abdestle Hz. Peygamberin cennette bile olmayan eşsiz gül kokusunu sürüldükleri ve daha önce böyle güzel kokmadıklarını ifade ettikleri anlatılır:

¹¹ "Anlat." Duha 93/11.

Alîñuz âb-ı vuzûnuñ cümlesin

Aldı Cebrâ'il vuzûnuñ cümlesin

Etdi Mîkâ'il'e teslîm o dağı

Etdi 'Azrâ'il'e teslîm o dağı

Etdi İsrâfil'e teslîm o hemân

Viridi birine melekden o zamân

Fî beyân-ı şudûr-ı fermân-ı libâs be-ılbâs-ı kâmet-i Efdâlu'n-nâs

Alınan abdestten sonra Hz. Peygamberin kametine uygun yakut, zümrüt ve 400 inci ile süslenmiş elbisenin giydirilme fermanının anlatıldığı bölümdür. İlerleyen bölümde elbisenin yanında imame (sarık) ve kemer sunulduğu da anlatılır:

Zât-ı pâkine sezâ fâhir libâs

Hakk yaratmış dikmemişdi anı nâs

Viridi Rıdvân Cebrâ'il'e o zamân

Kâmetine etdi ilbâs o hümâm

Fî vaşf-ı 'imâme-şerîf fâhr-i 'âlem şalla'l-lâhu te'âlâ 'aleyhi ve sellem

Metindeki ilk mensur kısımdır. Bir önceki bölümde sarılan sarığa dair bilgilerin verildiği bölümdür. Hz. Âdem yaratılmadan 80 bin yıl önce Rıdvân tarafından sarılan bu sarığın etrafında 40 bin meleğin hürmetle tesbih ettikleri ve her tesbihte Hz. Peygambere salat ve selam gönderdikleri anlatılır. Bu sarık mi'râc gecesi Cebrâil tarafından Efendimize takdim edilmiştir. Sarığın 40 bin kıvrımı olduğu; her kıvrımında Muhammed Resûlu'l-lâh, Muhammed Nebîyu'l-lâh, Muhammed Halîlu'l-lâh ve Muhammed Habîbu'l-lâh yazdığı aktarılır. Bu sarık ve üzerinde yazılanlar motif olarak diğer mi'râciyelerden farklılık arz eder:

Rivâyetdir ki ol 'imâme şerîfi hâzin-i cennet olan Rıdvân hazret-i Âdem 'aleyhi's-selâm halk olunmazdan seksen biñ yıl muqaddem o habîbiñ nâm-ı şerîflerine şarmışlar idi ve kırk biñ melâ'ik ol 'imâme laţîfiñ etrafında ta'zîm ü âdâbla şurup tesbîh ü tehlile meşğûl ve her tesbîh 'aķabinde sultân-ı enbiyâ habîb-i Hudâ Muħammed Muştafâ şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem hazretleriniñ rûh-ı şerîfine şalât u selâm iderler idi Cebrâ'il 'aleyhi's-selâm Mi'râc gicesi ol 'imâme şerîfi hâzin-i cinân hazret-i Rıdvân'dan aħz idicek etrafında muħâfaza olan kırk biñ melâ'ik bile geldiler ma'lûm ola ki ol 'imâme-i laţîf kırk biñ kevr idi her bir kevrinde bir haţt-ı şerîf Kudretu'l-lâh'dan yazılmış idi birisinde Muħammed Resûlu'l-lâh birinde Muħammed Nebîyu'l-lâh birinde Muħammed Halîlu'l-lâh birinde Muħammed Habîbu'l-lâh idi ol 'imâme-i şerîfi ta'zîm ü tekrîm ile hazret-i Cebrâ'il mübârek başına vaz' etdiler.

Birûn âmeden-i resûl-i muħterem şalla'l-lâhu te'âlâ 'aleyhi ve sellem ez-sa'âdet-hâne-i şerîf

Bu bölümde Hz. Peygamberin göge çıkmadan önce zezem suyuyla abdest aldığı, Kâbe'yi yedi kez tavaf ettiği, iki rekât namaz kıldığı ve ümmetine dua edip beyt-i Hakk'a veda ettiği anlatılır:

Beyt-i Hağğ'ı yedi kez etdi tavâf

Ka'be'ye etdi vedâ'ı kalb-i şâf

Kıldı anda iki rek'atla namâz

Ümmeti hağğında etdi çok niyâz

Şudûr-ı fermân-ı ilahî be-şerh-i şadru'n-nebî şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem

Hemen her mi'râciyede görülen bu bölümde, Hz. Peygamberin göğsünün ilahi emirle Cebrâil tarafından yarıldığı anlatılır. Hz. Peygamberin kalbinin temizlenmesinin nedeni ise Cemâlullah'ı görecek olması sebebiyledir:

Şerh-i şadra geldi fermân-ı Hudâ

Tâ habîb ola cemâline sezâ

Pes hatimde istirâhat eyledi

Emr ü fermâna itâ'at eyledi

Peyk-i Kudsi eyledi şakğ şadrını

Etdi istihrâc o demde kalbini

Der-evşâf-ı şerîf-i Burak'ı berç-şitâb

Hz. Peygamberin mi'râc gecesi üzerine bindiği, yıldırım gibi hızlı Burak'ın vasıflarının anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Burak'ın Arapça konuştuğu, insan yüzlü, saçlarının kızıl, gözlerinin Zühre yıldızı gibi parlak, boynunun deve, gövdesinin katır, ayaklarının at, kuyruğunun ceylan gibi ve ne erkek ne de dişi olduğu anlatılır. Aynı zamanda doğu ve batıya varacak kadar geniş kanatlarının olduğu ve üzerinde Allâh tarafından süslenmiş eyer takımı olduğu ifade edilir:

Gel Burak'ın vaşfın idem saña ben

Hem kütübden naklin idem saña ben

Yüzi insân hem lisânı da 'Arab

Görmemiş göz mişlin anı ki 'aceb

Hüsn-i hağğıyla yazılmış alnına

'Akl irişmez o Burak'ın hüsnüne

Fî beyân-ı feşâhatu'l-Burak be-lisânü'l-'Arabî

Metindeki ikinci mensur kısım olan bu bölümde, Burak'ın Arapça lisanla Cebrâil ve Hz. Peygamber ile olan diyalogu işlenmiştir. Diğer mi'râciyelerde de görülen bu bölümde Burak'ın üzerine binmesi gereken kişi hakkındaki ifadeleri ve Cebrâil ile olan konuşmaları ele alınır. Daha sonra Burak'ın talebi doğrultusunda kıyamet gününde Hz. Peygamberin kendisini binek olarak tercih edeceği anlatılır:

Fe kâle el-Burak ve 'izzeti Rabbi lâ yerkebuni illâ en-nebiyyü'l-Hâşimiyye ilâ batğayyi'l-Kureşiyi Muğammed bin 'Abdu'l-lâh şâhibü'l-Kur'ân hâtimü'n-nebiyyîn ve kâle en-nebî şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem ene Muğammed Resûlu'l-lâh¹² hazret-i Cebrâ'il 'aleyhi's-selâm didi ki ey Burak Allâh hağğıyçün Muğammed budur pes Burak bu kelâm-ı cân-fezâyı iştdi kemâl-i hayâsından dürüldi ve nihâyet hicâbından karnı üzerine rıfğla

¹² "Allâh'ın izzetiyle Burak dedi ki; Üzerime Haşimilerin peygamberi, Mekke'li Kureşî kabilesinden Abdullah oğlu Muhammed'den (s.a.) ki, o Kur'an'ın sahibi ve peygamberlerin sonuncusudur, başkası binemez. Bunun üzerine Allâh'ın selâmı üzerine olan peygamber dedi ki; Ben Allâh'ın peygamberi Muhammed'im."

yatdı bir rivâyetde Cebrâ'il didi ki ey Burak bu ne hareketdir Burak ayıtdı bir niyâzım var anı 'arz etmek isterim hazret-i ekrem şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem buyurdılar ki söyle Burak didi ki şimdi ben seniñ şeref-i hüdmetiñe ve râyiha-i tayyibeñe nâ'il oldum yârın kıyâmet günü huzûr-ı hümâyûna kırık biñ Burak geldikde hazretiñden mufârakata tâkat getüremem ricâ vü niyâzım oldur ki o günde benden gayrıya süvâr olmayasız didikde resûl-i ekrem ricâsın kabûl eyledi (...)

Fî beyân-ı rekûb-ı Habîbü'l-Hallâk bi'l-'izz ü es-sa'âdeti 'ale'l-Burak

Hız. Peygamberin Burak üzerinde semaya yükselişinin anlatıldığı bölümdür. Burak'ın üzerinde henüz semaya çıkmadan hicret makamında tekrar indirilen Hız. Peygamber, burada Tûr dağına doğru yatıp Hız. İsa'nın doğumuna doğru gitmiştir. Tayy-i zamanın yaşandığı bu bölümde her makamda ikişer rekât namaz kılan Hız. Peygambere sağdan ve soldan sesler gelmektedir. Bu sesler Yahudi ve Nasari sesleridir ve Efendimiz onlara iltifat etmemiştir. Bunun üzerine ümmetin şerefli olduğu müjdesi verilmiştir:

<i>Maṭla'-ı nûr-ı hidâyet o lebîb</i>	<i>İstediler kim süvâr ola habîb</i>
<i>Pes rikâbın tutdı Cibrîl-i Emîn</i>	<i>Viridi Mikâ'il 'inânı o hemîn</i>
<i>'Arş-ı a'zamdan mu'azzam Muştafâ</i>	<i>'İzz ile bindi Burak'a pür-şafâ</i>

Fî beyân-ı evşâf-ı laṭîf Kuds-i şerîf

Mi'râc hadisesinin yaşandığı şerefli Kudüs şehrinin anlatıldığı bölümdür. Allâh'ın, Kudüs için, orda edilen secdelerde yapılan duaları kabul edeceği ve orayı ziyaret edenlere cennet havuzundan su içireceği aktarılır. Kudüs'ün mukaddes oluşunun sebebi Hız. Peygamberin oradan göğe yükselmiş olmasıdır. Allâh'ın ahiret günü mizanını Kudüs'e kuracağı ve ikinci sur üflendiğinde insanları Kudüs'te canlandıracağı ifade edilir. Allâh'ın dünya üzerinde 4 şehri (Mekke, Medine, Kudüs ve Şam) mukaddes kıldığı ve inananların bu şehirleri ziyaret etmesinin temenni edildiği aktarılır. Bu bölümde anlatılan Kudüs'e özgü ifadeler diğer mi'râciyelerden farklı bir motif arz eder:

<i>Kim iderse secdeyi sende baña</i>	<i>Saky iderim havz-ı kudsimden aña</i>
<i>Cennetimde anı iskân eyleyim</i>	<i>Rahmetimden aña ihsân eyleyim</i>
<i>Kuds'e didi bu şeref besdir saña</i>	<i>Kim habîbim gele senden o baña</i>

Fî beyân-ı evşâf-ı luṭf-ı şahretü'l-lâh fi'l-Kudsü's-şerîf

Kudüs'te Hız. Peygamberin onun üzerinden mi'râca yükseldiği ifade edilen kayanın (Allâh kayası/muallak taşı) anlatıldığı bölümdür. Kâ'b el-Ahbâr'ın Tevrât'tan nakille, İbn-i Câbir, İbn-i Hâni ve İbn-i Eslem'den rivâyetle bu kayanın mahiyeti

anlatılır. İsmi zikredilen ravilerden Kâ'b el-Ahbâr ve ondan alıntılanan hadis içeriği diğer mi'râciyelerden farklılık arz eden motif olarak karşımıza çıkmaktadır:

Kulluk idüp kim kıla sende namâz *Ba'dehu dergâhıma ide niyâz*
Her zünûbun mahv idem ben o zamân *Anadan toğmuş gibi ola hemân*
İbn-i Esem İbn-i Câbir râviyân *Biz işitdik İbn-i Hânî'den 'ayân*

Fî beyân-ı 'azm-i şahretü'l-lâh ilâ istikbâl-i Muhammed Habîbu'l-lâh

Mi'râca çıkılan kayanın Allâh'ın emriyle cennetten Kudüs'e indirildiğinin ve 100 bin yıldır Hz. Peygamberi beklediğinin anlatıldığı bölümdür. İlerleyen bölümlerde bu kayanın Hz. Peygamberin ayaklarının tozuna yüzünü sürdüğü ve kayanın bulunduğu yerde diğer bütün peygamberlere Efendimizin imamlık ederek namaz kıldırıldığı aktarılır:

Cennet içre şahre yâkûtî hâcer *İndi tıtdı Kuds içinde bir mağarr*
Turdu anda nice yüz biñ sâl u mâh *Tâ Muhammed Kuds'i etdi cây-gâh*
O habibiñ vech-i pâkin özledi *Dâ'imâ Kuds'e kudûmun gözledi*

Fî beyân-ı evşâfu'l-mi'râc li-şâhibü'l-Burak u et-tâc

Burak ve peygamberlik tacının sahibi olan Hz. Peygamberin mi'râca nasıl yükseldiğinin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Efendimizin kayanın üzerine çıkıp Burak ve Cebrâil ile birlikte göğe yükselişi; kayanın uzun süredir bu an için beklediği; Burak'ın ayrılığa dayanamayacak olduğunu ifade etmesi aktarılır. İlerleyen bölümlerde, Kudüs'teki Kubbetü's-Sahrâ içerisindeki bu kayanın ayakta durmasının nedeninin, Mi'râc gecesi Hz. Peygambere ettiği kıyam sebebiyle olduğu ve inananların bu mucizeyi görüp tasdik etmeleri gerektiği ifade edilir:

O mağall çekdi Burak'ı Cebre'îl *Râkib oldı eyledi 'azm-i sebîl*
Gördi şahre kim 'urûc ider resûl *Nuḡka geldi didi o dem yâ resûl*
Siz gidicek bu firâka doymazam *Ḥıdmetiñden ayru bunda ṡurmazam*

Fî beyân-ı 'urûc-ı Habîb-i Hudâ ilâ seyr-i semâ'ü'd-dünyâ

Hz. Peygamberin, önünde Cebrâil ve Burak'ın dizginleri tutan Mikâil ile birlikte 100 bin melek eşliğinde dünya semasına yükselişin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Cebrâil'in göğün yarılıp kapısı çaldığı, içeriden Simâil isimli ulu bir meleğin "gelen vahye hâiz midir?" sorusunu sorduğu ve Cebrâil tarafından cevaben "evet" denildiği aktarılır. İlerleyen bölümlerde, Hz. Peygamberin semanın bu ilk katmanında Hz. Âdem ile karşılaştığı, Hz. Âdem'in iki yanında kapı olduğu ve yüce nebinin bunlardan birinin cennet birininse cehennem olduğunu kelâm ettiği aktarılır:

Şahreden bindi Burak'a o resûl

Bir koptuşla eyledi 'arz-ı hüner

Derledi cev-v-i hevâda dökdi ter

Ḳurb-ı Haḳḳ'a ola reh-yâb o resûl

Bâd-ı şahrâ gibi kıldı o güzêr

Der yerine dürrle elmâs döker

Fî beyân-ı 'urûc Resûlu'l-lâh şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem ilâ semâ'ü's-sânî

Mi'râcta görülen yeşil zümrütten yapılmış ikinci kat semanın anlatıldığı bölümdür. Kapıcısının İsrâfil olduğu ve hizmetinde 200 bin hizmetçisi olan 200 bin meleğin bulunduğu bu katmanda Efendimiz, Hz. İsa ve Hz. Yahyâ ile görüşür. Daha sonraki kısımda bu katmanda süt gibi beyaz bir deryanın varlığından söz edilir. Bu deryanın suyu hayat suyudur. Allâh yeryüzünde çürümüş ölümlere bu sudan yağmur misali damlatarak onlara yeniden can bahsetmektedir:

Bir melek kim nâmı İsrâfil anıñ

Her birine iki yüz biñdir melek

O semâ yâḳût-ı ḥamrâdan idi

İki yüz biñ ḥıdmetinde bil anıñ

Ḥıdmet iden ile taḥḳîḳ etme şekk

Bir rivâyet dürr-i beyzâdan idi

Fî beyân-ı dîden-i 'acîb şun'-ı ilahî cellet ḳudretuhu

Efendimiz ikinci katmandan geçerken Allâh'ın yarattığı farklı varlıkları gördüğüne dair bilgilerin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde bir yüzü buz bir yüzü ateş insan yüzü yüce bir melek görülür. İlerleyen beyitlerde başka bir melek görülür ve bu meleğin yetmişer bin dile, ağza, yüze ve başa sahip olduğu aktarılır. Dillerinin hiçbirini birbirine benzemeyen bu meleğin ağzından Allâh zikri hiç eksilmez:

İzzetiyle geçdi anı Muştafâ

Bir melek kim nişfi nâr u nişfi ḳar

Bir 'acibe şey yaratmış o Ḥudâ

Yüzi insân hey'eti şâḥib-vaḳâr

Fî beyân-ı 'urûcihi 'aleyhi'ş-şalâtu ve's-selâm ilâ semâ'ü's-sâlîs

Mi'râcta beyaz incilerle süslenmiş üçüncü kat semanın anlatıldığı bölümdür. Akbaba suretinde 300 bin meleğin hizmetinde 300 bin meleğin olduğu bu katmanda Hz. Peygamber, Hz. Süleymân ve Hz. Dâvud ile görüşmüştür. İleriki beyitlerde bu katmanda intikam denizi görülür ve bu denizin yerde ve gökte hiçbir hayvanı canlı bırakmayan Nûh Tufân'ını yaptığı aktarılır:

Çün üçünci göge irdi Muştafâ

Nûr-ı câmid ḳuflı anıñ ey hümmâm

Cebre'il itdi semâ bâbını daḳḳ

Dürr-i ebyaz ḥalk olunmuş o semâ

Hem ziyâsı şemse beñzerdi tamâm

Bir nidâ inledi o dem ki min yedüḳḳ¹³

¹³ "Kim çaldı?"

Fî beyân-ı 'urûcihi 'aleyhi's-şalâtu ve's-selâm ilâ semâ'ü'r-râbi'

Güneşin orada olduğu ve kapısında Musâil adındaki meleğin hizmetinde 400 bin meleğin 400 bin hizmetçisinin bulunduğu, semanın dördüncü katmanının anlatıldığı bölümdür. İbn-i Abbâs'tan rivayetle aktarılan bu katmanın adı Erkilon'dur. Hz. Peygamber burada diğer mi'râciyelerde ender görüleceği üzere Hz. Musa, Hz. İsa, Firâvun'un eşi Âsiye, Hz. Musâ'nın annesi İmrân ve Hz. İsa'nın annesi Meryem ile görüşür. Hepsinin mücevherlerle süslü tahtları ve kasırları olduğu anlatılır. Bu katmanda ayrıca bir avuç kadarının dünyayı donduracağı belirtilen beyaz bir kar denizi de görülür:

*Hâkiminiñ ismi Mûşâ'il anî
hâzır anî*

Cümle dört yüz biñ melek

Her birine cümle dört yüz biñ melek

Hıdmet ider eyile taşdik etme şekk

Boş yeri yok hep melâ'ikle tolu

Şems-i dünyâ andadır gâyet ulu

Fî 'urûcihi 'aleyhi's-şalâtu ve's-selâm ilâ el-hâmîs

Her yeri altından yapılmış, dört göğü ve 500 bin hizmetçiye sahip 500 bin meleğe hâkim ulu bir meleğin bulunduğu semanın beşinci katmanının anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Hz. Peygamberin Hz. İsmâil ve Hz. Ya'kûb ile görüştüğü aktarılır. Sonraki beyitlerde tuhaf varlıkların yaşadığı ateş denizinin görüldüğü ve dünyadaki yıldırımların bu denizden türediği aktarılır:

Gördi İsmâ'il ü Ya'kûb'ı bi-'ayân

Anlara virdi selâmı o hemân

Didiler ehlen ve sehlen merhabâ

Ey ahî şâlih Muhammed Muştâfâ

Fî 'urûcihi 'aleyhi's-şalâtu ve's-selâm ilâ es-sâdis

Kapısındaki meleğin adının Ruhâil olduğu ve her yerinin inciden yaratılmış semanın altıncı katmanının anlatıldığı bölümdür. Ruhâil'in emrinde 600 bin melek olup onların da hizmetlerinde 600 bin melek vardır. Hepsinin yüzleri güleç ve bebek gibidir. Hz. Peygamberin burada Hz. Nuh ve Hz. İdris ile görüştüğü anlatılır:

Geçdi andan sâdise etdi şu'ûd

Dürr-i meknûndan yaratmış o Vedûd

Hâkiminiñ ismi Rûhâ'il idi

Açdı bâbı merhabâlar eyledi

Dîden-i Mikâ'il 'aleyhi's-selâm fî ma'kâmihi

Mikâil'in (a.s.) makamının görüldüğü ve anlatıldığı bölümdür. Her birinin 700 bin hizmetçisi olan 700 bin meleğe hâkimlik eden Mikâil'in önünde yüce bir terazi vardır ve bu teraziyle Hz. Peygamberin ümmetini tartmaktadır. Sahip olduğu meleklerin her biri bir âlem almıştır. Bu âlemlerde ise yüz binlerce melek vardır ve vazifeleri gökyüzünden kar ve yağmuru yeryüzüne indirmektir. Yeryüzüne inen her

melek kıyamete kadar geri dönmemektedir. Sonraki beyitlerde Hz. Peygamberin dünyadaki yeşilliklerin kaynağı olan yeşil bir deniz ile karşılaştığı anlatılır:

Virdi Mikâ'il'e o demde selâm

O selâmı aldı didi ey hümâm

*Müjde saña ümmetiñ Hayru'l-Ümem
ümem*

Vezn-i ümmet ağır ez-cümle

Hüdmetinde yedi yüz biñdir melek

Her biriyçün yedi yüz biñ var melek

Fî beyân-ı 'urûcihi ilâ semâ'ü's-sâbi'

Kapıcısının adının Ruhâil olduğu ve semanın son katmanı olan yedinci katmanın anlatıldığı bölümdür. Bu katmanda insan yüzlü 700 bin meleğin hizmetinde 700 bin melek vardır. Ayrıca Allâh'a yakın olan büyük melekler bu katmanda meskündür. Sonraki beyitlerde *Mâ 'abednâke'l-'ibâde*¹⁴ zikirleri çeken bu melekler içerisinde başı arşta ayakları toprak altında olan ve bir lokmayla dünyayı yutabilecek, bir nefesle deryaları içebilecek ulu bir meleğin görüldüğü aktarılır:

Anda sâkin cümle kerrûbî melek

Keşretine 'aql irişmez etme şekk

Sözi sükker cümle insân yüzleri

Zikr ü tesbîh tâ'at-i Haqq işleri

Diden-i 'acâib Halku'l-lâhu te'âlâ

Allâh'ın kudretini gösteren yaratıkların görüldüğü ve anlatıldığı bölümdür. Yedinci katmandan geçen Hz. Peygamber çeşit çeşit yaratıklar görmektedir. 700 biner dile, ağza, yüze ve başa sahip bu varlıklar, her gün Allâh'ı tesbih etmekte ve nur denizine dalmaktadırlar. Denizden çıkıp silkelendiklerinde ise her bir damlada Allâh'ı zikreden bir meleğin düştüğü ifade edilir. Sonraki beyitlerde insan, öküz, kuş ve aslan yüzlü dört yüzü olan bir varlıktan bahsedilir. Her bir yüzün kendi cinsine dua ettiği ve Allâh'ın o duaları geri çevirmediği aktarılır:

İzzetiyle geçdi andan Muştafâ

Bir 'acâ'ib dağı gördi mü'minâ

Bir melek kim yedi yüz biñ başı var

Her başında yedi yüz biñ yüzi var

Her yüzünde yedi yüz biñ ağız var

Her ağzında yedi yüz biñ dili var

Zâhir şoden-i Beyt-i Ma'mûr

Kimi âlimlerce Kâ'be, kimisine göre insanın kalbi ve kimilerine göre de semada bulunduğu iddia edilen Beyt-i Ma'mûr'un, *Mi'râciye*'de semada olduğu fikrinin verildiği ve anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde, Beyt-i Ma'mûr'un kırmızı yakuttan ve yeşil zümrüitten iki kapısının olduğu; bu kapılarda 10 bin adet altından kandil yandığı; gümüşten 500 yıl uzunluğunda minaresi olduğu; gece-gündüz 600 bin meleğin tavaf

¹⁴ "Hakkıyla kulluk edemedik."

edip secde etmek için geldiği; bu meleklerin Müslümanlar gibi hac ettikleri ve kıyamete kadar bunu yaptıkları anlatılır:

O maķâmдан eyledi çünkim mürûr *Zâhir oldu Beyt-i Ma'mûr'a 'ubûr*
Beyt-i Ma'mûr kırmızı yâķût idi *İki bâbı hem yeşil zümrüd idi*

İmâmet kerdên-i resûl der-Beyt-i Ma'mûr u iķtidâ kerdên-i ehl-i semâ be-cumhûr

Cebrâil'in davetiyle Efendimizin Beyt-i Ma'mûr'da gök ehline imamlık edip namaz kıldırıldığı anlatılan bölümdür. Diğer mi'râciyelerde ender görüleceği üzere, Hz. Peygamberin burada kılınan iki rekât namaz sonrasında Allâh'a namazı ümmetine hediye etmesini istemesi yer alır. Sonraki beyitlerde Hz. İbrâhim ile görüşen Hz. Peygamberin, cennetin zeminini gördüğü aktarılır:

Didi Cibrîl ey habîb-i müste'ân *Eyleñüz bunda imâmet siz hemân*
Cümle vildân 'arş u kürs ehl-i semâ *Bula 'izzet cümlesi uyup saña*
İki rek'at eyledi anda edâ *Yedi kat gök ehli etdi iķtidâ*

Fî beyân-ı 'urûci'l-Muştafâ ilâ maķâm-ı Sidretü'l-Müntehâ

Hz. Peygamberin göklerle cennetleri gölgesi altına aldığı düşünölen bir ağaç olan Sidretü'l-Müntehâ'ya yükselişinin anlatıldığı bölümdür. Yapraklarının altın ve zümrütten, meyvesininse tepsi gibi geniş olduğu belirtilen bu ağacın boyunun 500 bin yıl mesafesinde olduğu aktarılır:

Tavli anıñ elli yüz biñ yıl tamâm *Hem sebû-veş meyvesi de ey hümâm*
İstimâ' it yaprağınñ a'zamın *Setr iderdi bu zemîniñ cümlesin*

Fî beyân-ı ba'z-evşâf-ı maķâm-ı Cebrâ'il 'aleyhi's-selâm

Cebrâil'in (a.s.) makamının anlatıldığı bölümdür. İnci ve elmaslarla süslenmiş kürsülerin bulunduğu ve mihrabının boyunun 80 yıllık mesafede olduğu yerin anlatıldığı kısımdır. Bu bölümde Hz. Peygamber saf nurdan yaratılmış bir minder üzerinde oturur. Her bir yanında Tevrat, İncil, Zebur ve Kur'an'ı yazıp okuyan on binlerce melek vardır. Sonraki beyitlerde Hz. Peygambere şarap, bal ve sütle dolu üç ayrı kâse sunulur. Akabinde Hz. Peygamberin sütü seçmesi üzerine Cebrâil'in yaptığı yorum işlenmiştir:

Halk olunmuş o resûlu'l-lâh için *Hep muraşşa' o habîbu'l-lâh için*
Pes habîbi etdi iclâs Cebr'e'il *Dört yanında kürsi bî-ħadd ey ħalîl*
Dürr ü elmâs kürsiler bî-reyb ü şekk *Çevresinde ħâzır anıñ çok melek*

Niyâz kerden-i Cebrâ'il 'aleyhi's-selâm dü-rek'at namâz der-mağâm-ı h'îş

Diğer mi'râciyelerde ender görülen bu bölümde Cebrâ'il'in Hz. Peygamberden makamında iki rekât namaz kılmasını istediği aktarılır:

Bula 'izzet bu mekânım ey hümâm *İki rek'at kıla siz bunda tamâm*
İtrîniyle bula şöret bu mağâm *Her melek ide ziyâret tâ kıyâm*

Vedâ'-ı Cebrâ'il 'aleyhi's-selâm

Hz. Peygamberin Cebrâ'il'e vedasını anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Cebrâ'il'in hep orada yaşadığı, Hz. Peygamberin ona beni yalnız bırakma dediği ve buna karşın Cebrâ'il'in makamını parmak ucu kadar geçse yanacağını söylemesi ve vedası anlatılır:

O mağalde didi Cebrâ'il hemân *Halk olaldan Sidre'dir baña mekân*
Bu mağâmdan parmağ ucu ger geçim *Yâ Muhammed hep yanar bâl ü*
perim

Ricâ-yı a'zam Cebrâ'il 'aleyhi's-selâm ez-Ḥabîb-i Ḥudâ 'aleyhi's-selâm

Diğer mi'râciyelerde ender görülen bu motifte Cebrâ'il'in Hz. Peygamberden ricası konu edilmiştir. Cebrâ'il'in ricası, mahşer gününde sırat köprüsü üzerine kanatlarını açıp ümmetin kanatları üzerinden geçerek cennete girmelerini sağlamak istemesi yönündedir:

Maşher içre geldiğinde o Caḥîm *Pes kuruldukda şırât-ı müstaḥîm*
Dûzaḥ üzre ideyim baş-ı cenâh *Cümle ümmet bula âteşden felâh*
Geçe andan râhatıla cennete *Cennet içre vâsıl ola ni'mete*

'Ubûr kerden-i Muşafâ ez-Sidretü'l-Müntehâ ilâ seyr-i envâ'-ı hicâb-ı kibriyâ

Hz. Peygamberin Sidretü'l-Müntehâ'dan geçip çeşitli perdeleri seyrinin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Hz. Peygamberin 70 bin perdeyi geçtiği; her bir perdenin 500 yıllık mesafede olduğu; şeş-cihetin ve anasır-ı erbânın olmadığı yerlerin görülmesi anlatılır. Burak'a veda eden Hz. Peygamber burada Refref'e binip yol alacaktır:

Geçdi yetmiş biñ hicâbı o ḥabîb *Her biri beş yüz senedir ey lebib*
Şeş-cihetden yokdur anda bir eser *Kimse virmez çâr-'unşurdan ḥaber*

Hıdmet kerden-i Mikâ'il 'aleyhi's-selâm

Cebrâ'il'den ayrılan Hz. Peygambere, Mikâ'il'in arkadaşlık edişinin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Hz. Peygamberin Mikâ'il'in kanadına bindiği, sayısız deryaları

geçip ateş dolu bir denize girdikleri ve bu denizin sahilinde Mikâil'in veda edişi anlatılır:

Cebre'il'den ayrılınca gurbete

Geldi o demde Mikâ'il hıdmete

Bu seferde reh-nümâyım yâ habîb

Hıdmetiñdir câna minnet ey lebîb

Hıdmet kerden-i İsrâfil 'aleyhi's-selâm

Hz. Peygambere Mikâil'den sonra İsrâfil'in (a.s.) arkadaşlığının anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde binlerce perdenin geçildiği; yedinci denizin görüldüğü; kudret ve heybet perdelerinin geçilip İsrâfil'in veda etmesi anlatılır:

Zâhir oldı anda İsrâfil 'ayân

Pes resûle etdi ta'zîm o zamân

O habîbi aldı peri üstüne

Sür'atiyle ide işâl dostuna

Biñ hicâb-ı kibriyâyı geçdiler

Zâhir oldı baħr-i sâbi' gördüler

Hıdmet kerden-i Refref ilâ Muħammed şalla'l-lâhu 'aleyhü's-şamed

Burak'tan inen Hz. Peygamberin, Refref adlı binek üzerinde perdeleri geçtiğini anlatan bölümdür. Refrefle Arapça kelâm eden Efendimizin mekân ve zamandan münezzeh bir âleme gittiği anlatılır. Manzum kısımdan sonra başlıksız hâlde üçüncü mensur kısım gelmektedir. Bu mensur kısımda *üdnü minnî*¹⁵ hitabının işitildiği ve *Fe kâne kâbe kavseyñ ev ednâ*¹⁶ makamına çıkıldığı aktarılır:

Muştafâ bindi o Refref üstüne

Sürdi o dem lâ-mekân şahrâsına

Bindügi demde 'Arabca söyledi

Şoħbet idüp Aħmed'e Refref didi

Lâ-mekân mülkinedir 'azmiñ seniñ

Fazl-ı Hakk'dır sâki-i bezmiñ seniñ

Diden-i 'arş-ı a'zam-ı ilahî cellet 'azametuhu ve 'allet kelimatuhu

Hz. Peygamberin arş-ı azâma çıkmasının konu edildiği bölümdür. Bu bölümde Hz. Peygamberin her perdeyi *üdnü minnî* hitabıyla geçtiği; arş-ı azâma çıkıp ayakabılarını çıkaracak olması üzerine çıkarma emrinin geldiği; arş-ı azâmla konuştuğu; arş-ı azâmın önce Efendimizin yaratılıp sonra kendisinin yaratıldığını ifade ettiği konu edilir:

Biñ hitâb-ı üdnü minnî'le nidâ

Her birinde oldı nice biñ 'atâ

Her nidâda geçdi niçe biñ hicâb

Vâşıl oldı 'arşa o bî-irtiyâb

¹⁵ "Bana yaklaş" demektir. Yılmaz, Mehmet (1992). *Edebiyatımızda İslami Kaynaklı Sözler (Ansiklopedik Sözlük)*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 158.

¹⁶ "Aradaki mesafe iki yay boyu oldu, hatta daha yakın (oldu)." Necm 53/9.

Fî beyân-ı şîfatü'l-'arş u 'acâ'ib-i şun'-ı Rabbenâ

Arşta görülen tuhaf yaratıkların anlatıldığı bölümdür. Bu bölüme Enes b. Mâlik'ten rivâyetle Hz. Peygambere arş-ı izzetin sorulması üzerine giriş yapılır. İleriki bölümlerde arşta altmışar bin âlemlerin var olduğu, bu âlemlerde sayısız melek, insan ve cinlerin yaşadığı ifade edilir. Dört büyük halife isimlerinin zikredildiği bu bölümde, onları sevenlerin günahlarının bağışlandığı aktarılır:

Her bir 'âlem altmışar biñ ins ü cinn *Şağışınca bilmez anlar ins ü cinn*
Emr-i Hakk'la anlar istiğfâr ider *Kim severse o Ebû Bekr ü 'Ömer*

Diger fi şîfatü'l-'arş u 'acâyib şun'-ı Rabbenâ

Abdülcelil Kasrî'nin *Şu'abü'l-Îmân* adlı eserinden rivâyetle aktarılan bu bölümde, her başında binlerce başı, yüzü, ağzı ve dilleri olan bin 600 bin başlı yaratıkların olduğu; Efendimizin korktuğu; bunun üzerine Allâh'ın 'kendine gel' hitabının duyduğu aktarılır:

Gördi 'arşı korhu kapladı özün *Heybetinden kabladı dehşet gözün*
Hayretiyle kaldı Ahmed bî-mecâl *İrdi Hakk'dan emr-i da' nefsek te'âl¹⁷*

Âmeden-i mülk-i a'zam be-rehberî sultân-ı enbiyâ ve âmeden-i nidâ-yı Hudâ

Diğer mi'râciyelerde sıklıkla söz edilen Hz. Peygamberin ağzına damlatılan damla hakkındaki bölümdür. Bir rivâyete göre bu damla ilim ve rahmet damlası olup çok lezzetlidir:

'Arş-ı Hakk'dan indi hikmet tamlası *Bir rivâyet 'ilm ü rahmet tamlası*
Ağzın açıp yutdı o dem katreyi *Görmedim dir andan ehlâ nesneyi*

Şeyh Ahmed Gazâlî 'Uyûnu'l-Mecâlis-nâm¹⁸ kitabında zîkr ider ki

Metindeki dördüncü mensur kısmın başlığı, 'Ahmed Gazâlî'nin Uyûnu'l-Mecâlis adlı kitabından rivâyet edildiği üzere'dir. Hz. Peygamberin arşta Allâh'ı methetmesinin anlatıldığı bölümdür:

(...) Lâ uhşî senâ'en 'aleyke ente kemâ esneyte alâ nefsik¹⁹ diyüp sükût etdi hitâb-ı izzet vârid oldı ki yâ Muhammed sen her lâyıq olmayandan pâksin benim iznimle baña

¹⁷ "Kendine gel."

¹⁸ Kâdî Abdülvehhâb'ın (ö. 1031) olan bu eser, müellif tarafından sehven Ahmed Gazâlî'ye (ö. 1126) ithaf edilmiştir (Koca, 2001).

¹⁹ "Sana hakkıyla senâ (övgü) etmem mümkün değildir; ancak sen kendini hakkıyla bildiğin için, kendi kendine senâ edersin."

benden senâ eyle pes Muhammed Muştâfâ Et-taḥiyyâtü li'l-lâhi ve's-şalavâtü ve't-ṭayyibât²⁰ didi her bâd ki (...)

Âmeden-i nidâ-yı Raḥmânî celle şânuhu ve 'amme nevâluhu

Bazı rivâyetlere göre Allâh'tan bazılarına göre ise Cebrâil'den geldiği ileri sürülen hitabın anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Allâh'ın Hz. Peygambere beni öv, beni yaşat dediği; Peygamberinse seni hakkıyla sena etmem mümkün değil cevabını verdiği; Peygamberin selâmın üzerimize olsun dediği ifade edilir:

Yâ Muhammed diyü geldi bir nidâ Kim ḥabîbe virdi ḥayret o şadâ
O nidâ pes ḥazret-i Ḥaḳḳ'dan idi Bir rivâyet Peyk-i Ḳudsî'den idi

Ḥazret-i Rabbü'l-Âlemîn'in selâmın aldığıda vârid olan ḥiṭâb-ı ilahî

Hız. Peygamberin Allâh'ın selâmı üzerine 'selâmın üzerimize olsun' demesinin anlatıldığı metindeki beşinci mensur bölümdür. Bu bölümde, Allâh'ın 'Cebrâil'i aramızdan çıkardım ama sen ümmetini dâhil ettin' hitabı üzerine Efendimizin 'ümmetim bedenen burada değildir ama ruhen benimledir, zayıf ve ahir zamana mübtela ümmetimi nasıl bu inayetten mahrum ederim' dediği aktarılır:

Faḫr-i 'âlem şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem Rabbü'l-âlemîniñ selâmet-i dâreyn olan selâm-ı selâmet-encâmın alup Es-selâmu 'aleynâ ve 'alâ 'ibâdî'l-lâhi's-şâliḥin²¹ didikde bisât-ı inbisât meş'ar bir ḥiṭâb-ı ilahî geldi yâ Muhammed uhricet Cebrâil min beyninâ ve ente tedhûli ümmetike fi sırrınâ²² ya'ni demekdir ki yâ Muhammed ben Cebrâ'il-i Emîn'i beynimizden iḥrâc etdim ümmetiñi sırrımıza idḥâl idersiñ (...)

İnbisât u iltifâtî Mûcib u bâ'is şudûr-ı ḥiṭâb-ı ilahî

Hız. Peygamberin, Allâh'ın selâmına ümmetini dâhil etmesi üzerine ümmete cennetin hediye edilişinin anlatıldığı bölümdür. Sonraki beyitlerde Kadir gecesinin hediye edildiği, meleklerin o gecede sabaha kadar dua ettiği ve böylelikle inananların günahlarının bağışlandığı anlatılır:

Bu selâmın şâmil olsun ümmete Fazlın ile dâhil olsun cennete
Cümle ersün 'âşiyâna bu 'atâ Bâ'is olsun cennetiñe ey Ḥudâ

Naḳl olunur ki Ḥaḳḳ Te'âlâ Kalem'i ḥalk idicek yaz diyü emr eyledi

Metindeki altıncı mensur kısımdır. Diğer mi'râciyelerde ender görülen bu kısımda Allâh'ın Kalem'e kendi isminden sonra Muhammed isminin yazılmasını

²⁰ "Bütün duâlar, senâlar, bedenî ve malî ibâdetler Allâhu Teâlâ'ya mahsustur."

²¹ "Selâmın bizlere ve Allâh'ın sâlih kullarının üzerine olsun."

²² "Ya Muhammed, ben Cebrâ'il'i aramızdan çıkardım ancak sen ümmetini sırrına dâhil ettin."

emrettiği ve tahiyata oturulduğunda okunan duada karşılıklı selamların mi'râctaki görüşme sebebiyle olduğu ifade edilir. Hz. Peygamberin Allâh ile mi'râcta selamlaşması ve ümmetini buna dâhil etmesi sebebiyle selâm vermenin sünnet; almanınsa farz edildiği anlatılır:

Qalem didi ki ne yazayım yâ Rabb Qâla'l-lâhu te'âlâ uktub mekâdiri külli şey' fe kâle el-kalem mâza uktube evvelu kâle uktub Lâ ilâhe illa'l-lâh²³ pes kalem dört biñ yıl başı üzre devr idüp tamâm yazdı andan şoñra ne yazayım yâ Rab didi hiñâb-ı 'izzet geldi ki Muḥammed resûlu'l-lâh yaz (...)

İrâ'et kerden-i Ḥudâ yek-ḳubbe ez-rahmet-i bî-nihâye be-Muştafâ 'aleyhi's-selâm

Hz. Peygambere, kapısındaki anahtarın kilidinin *Lâ ilâhe* ile *illâ'l-lâh* ile açıldığı kubbenin gösterildiği kısımdır. Diğer mi'râciyelerde ender görülen bu bölümde, Allâh'ın rahmet ve kudret deryalarından bahsedilir. Ayrıca mü'minlerin bu rahmet deryalarına gireceği ve onlara bu lütfun hediye edileceği anlatılır:

<i>Vahy olundu geldi Haḳḳ'dan bir nidâ</i>	<i>Sendedir miftâhı anıñ Muştafâ</i>
<i>Lâ ilâhe ile illâ'l-lâh'ı yâd</i>	<i>Eyleriseñ o kapu olur güşâd</i>
<i>Etdi tevḥîd vahdet-i Haḳḳ'a resûl</i>	<i>Bâb açıldı eyledi o dem duḥûl</i>

Ḳabûl şoden-i armağân-ı Ḥabîb 'aleyhi's-şalâvâtü'l-lâh el-Mucîb

Hz. Peygamberin ümmetinin selamını Allâh'a takdim etmesi üzerine, Allâh'ın Efendimizin ümmetini kutsamasının anlatıldığı bölümdür.

<i>Tuḥfelerden eyle iḥsân ümmete</i>	<i>Tâ hedâyâ idem anı ümmete</i>
<i>Ümmetîndir ḥayr-ı ümmet didi Haḳḳ</i>	<i>Fazlım ile rahmetime müsteḥaḳ</i>

Ḥazret-i Muḥammed Muştafâ şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem buyurdular ki

Metindeki yedinci mensur kısımdır. Bu bölümde Hz. Peygamberden nakille Allâh'ın kelâmı aktarılır. Allâh'ın, Yahudi ve Hristiyanların kendisine insanî vasıflar atfetmesine karşın Efendimizi O'nu ayne'l-yakîn gördüğü ve onları yalanlayıp doğruyu anlatması gerektiği aktarılır. Bu bölümde konu edilen diyalog ve Allâh'a atfedilerek aktarılan ifadeler diğer mi'râciyelerden farklılık arz etmektedir:

Ref'-i ḥicâbdan şoñra müşâhede-i Rabbü'l-'izzet ü envâr-ı ḥaḳîḳat yüz gösterdi nefis ü rûḥdan mücerred olup ḳuvvet-i îmân ve 'irfânla bâki ḳalkdıḳda ve nice yüz biñ

²³ "Allâhu Teâlâ Kalem'e 'her şeyin miktarını yaz' dedi, Kalem önce 'ne yazayım' dedi ve sonra ona dendi ki 'Lâ ilâle illa'l-lâh' yaz."

kelimâtdan sonra Cenâb-ı Bârî celle şânuhu hazretinden bir hitâb-ı şamedânî vârid oldu ki yâ Muhammed müşebbeheden bir tâ'ife baña şûret isnâd etdiler ve Yehûd tâ'ifesi Yedullâhi mağlûleh²⁴ didiler ve Neşârî tâ'ifesi şâlisü şülsetin²⁵ didiler (...)

İhsân u 'atâ kerden-i Bâkî li-rü'yeti Muhammed 'ayn-i Bâkî

Allâh'ın ihsanı olarak rü'yetin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde rü'yetin bizim anladığımız şekliyle gözle görme olmadığı ifade edilir:

Fâni gözler göremez anı o Kadîm Bâkî gözle görünür Bâkî Kadîm
Hakk te'âlâ bir kadîmi bâşire Etdi ihsân oldu vechi nâzire

Vürûd-ı iznû'r-Rahman li-Habîbihi ilâ seyr-i Cinân

Allâh'ın sevgilisi olan Hz. Peygambere cennetleri izlemesi için verilen iznin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde *ev ednâ* sırrına mazhar olan Efendimizin sonrasında Cebrâil'in yanına geldiği ve onunla birlikte cennetleri seyretmek üzere yaptığı yolculuk anlatılır. Şiir kısmının sonunda metnin sekizinci mensur kısmı vardır. Burada cennete giren Hz. Peygambere Rıdvan'ın 'cennetin ekseri senin ümmetine mahsustur' dediği rivâyet edilir:

Etdi teslîm Cebre'il'e öyle bil Didi mi'râciñ mübârek Cebre'il
Aldı anı geldi cennet bâbına Nâzır ola kaşır-ı 'âlî şânına

Âmeden-i Rıdvân li-Hıdmet-i Habîbu'r-Rahman 'aleyhi şalâtu el-Mennân

Cennetin bekçisi olan Rıdvan'ın Hz. Peygambere cennetleri gezdirmek için ettiği hizmetlerin anlatıldığı bölümdür.

Geldi istikbâle Rıdvân bî-direnk Hıdmetinde yedi yüz bin var melek
Her biriniñ yedi yüz bin 'askeri Halk olaldan zıkr-i Hakk'dır işleri

Fî beyân-ı ba'z evşâf-ı medâyinü'l-Cennet ü kuşûr-hâ vü Hûr-hâ

Sekiz kapısının olduğu rivâyet edilen cennet içerisindeki hurilerin anlatıldığı bölümdür. Hurilerin 70 katlı hütle giydikleri, parlak nurdan vücutları olduğu, bir katre tükürseler dünyadaki suları şeker edeceği ve misk gibi kokacağı aktarılır. Bu hurilerin dudaklarında besmele; yüzlerinde Ebu Bekir ve Ömer; alınlarında Osman; çenelerinde ise Alî yazdığı anlatılır. Meleklerin yüzlerinin anlatıldığı bu motif diğer mi'râciyelere nazaran ender özelliktedir:

²⁴ "Allah'ın eli bağlıdır." Mâide 5/64.

²⁵ Üçüncü üç.

Bir rivâyet nakl ider ehl-i hadîs

Bâb-ı cennet sekiz oldu cümlesi

Her kapunî dâhilinde yüz cinân

Halk olundu didi anî râvisi

Zâhir şoden-i nehr-i ‘acâ’ib fi vaşaful’l-Cinân

Cennetin ortasından geçen tuhaf ve adının Kevser olduğu ileri sürülen nehrin görülmesi üzerine yazılan bölümdür. Bu nehrin toprağı misk; içindeki dağları inci ve yakut; balçığı anber; sahili safrandır:

Zâhir oldı nehr-i a‘zam ki ‘aceb

Vaşfidemez ehl-i tefsîr ü edeb

Cebre’î’le sordular nehri hemân

Didi Kevser Hakk kelâmında ‘ayân

Penç beyt ki beste-i Hûrâ-yı Cennet est

Diğer mi‘râciyelerde görülmeyen bir motif olarak cennetteki hurilerin söylediği beş beyitlik şiirin işlendiği bölümdür. Bu bölümde hurilerin hep neşeli oldukları, gam duymadıkları, yaşlanmadıkları, ölmedikleri ve Müslümanlara huri edildikleri için şükrettikleri anlatılır:

Nâ‘imâtız hüzn irişmez dâ‘imâ

Şâhidâtız gam da gelmez ebedâ

Kâsiyâtız eskimez sevb dâ‘imâ

Şâbebâtız kocamazız ebedâ

Dîden-i aşl-ı enhâr-ı erba‘a min mâ' vü leben ü hamr u ‘asel

Cennet seyredilirken su, süt, şarap ve bal akan dört ırmağın anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde bu nehirlerin kaynağını merak eden Hz. Peygamberin, kilidi Besmele olan bir kapıdan içeri girdiği ve her nehrin aktığı duvarlarda yazılanlara şahit olduğu aktarılır. Bismi’nin m’sinden su, Allâh’ın h’sinden süt, Rahman’nın m’sinden şarap ve Rahîm’in m’sinden bal aktığı müşahede edilir. Ahirette her işinde Besmele getiren kimsenin bu havuzlardan içeceği anlatılır:

Bismi mîminden akar şu ırmağı

Lafz-ı Allâh hâsı da süd ırmağı

Mîmi Raḥman’dan çıkar hamr ırmağı

Hem Raḥîm’in mîmidir bâl ırmağı

Der-beyân-ı dîden-i kaşr-ı ‘âlî ez yek-bâre yâḫût-ı sürḥ

Kırmızı yakuttan tek başına duran bir kasra girildiğinin ve bu bölümdeki hediyelerin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Hz. Peygambere fakirlik libasının takdim edildiği, fakirleri aşağılamaması gerektiği ve bu hırkayı fakir ve kanaat ehlinin giydiği anlatılır:

Bu ‘acâ’ib şey ne şeydir ey Hudâ

Didi Hakk kim bu libâs-ı fuḫarâ

Bu muraḫka’dan libâsı enbiyâ

Giydiler hep mürselîn ü evliyâ

Diden-i taht-ı rıdvân 'aleyhi's-selâm

Rıdvân'ın tahtının görüldüğü bölümdür. Bu bölümde Rıdvân'ın önünde sayısız nurdan anahtar vardır. Bu anahtarların ise insanların bir tevhid getirdikleri takdirde Allâh'ın onlara bahşedeceği köşkün anahtarları olduğu ifade edilir:

Ümmetiñden biri bir tevhid ide

Aña Hakk bir kaşr-ı nûrı halk ide

Diden-i kaşr-ı a'lâ-yı seb'a fi'l-Cenneti

Cennet içinde görülen yedi büyük köşkün anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde âmâ birinin attığı her yedi adım için ona bir köşk verileceği ve yatağından namaz için kalkan Müslümana bu köşklere hediye edileceği ifade edilir. Son beyitte ise Allâh'ın mü'minlere cenneti helal; kâfirlere haram kıldığı aktarılır. Körlere ve gece namazına kalkan mü'minlere verilecek olan hediyelerin anlatıldığı bu motif diğer mi'râciyelerde ender görülür:

Ümmetiñden biri bir a'mâ yide

Rehber olup yedi adım yer gide

Ecr-i a'mâyâ muqâbil Ahmedâ

Yedi kaşrı fazl-ı Hakk ide 'atâ

Vürûd-ı ızn-i el-Deyyân ilâ seyrü'n-nîrân

Allâh'ın izniyle Hz. Peygamberin cehennemi temaşa edişinin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde Hz. Peygamberin Mâlik adındaki melekle cehennemi gördüğü; cehennem kapısındaki anahtarların dünyayı kaplayacak kadar büyük olduğu; kapısının adının Babü'l-Emân olduğu; cehennem zincir ve işkence aletleriyle doldurulduğu aktarılır:

Aldı İsrâfil habîbi o hemân

Etdi teslîm Cebre'îl'e o zamân

Pes getürdi o resûli Mâlik'e

Göre nârı kâfir olur salike

Diden-i seb'-arazîn 'ale'l-icmâl

Cehennemdeki yedi katmanının gösterildiğini anlatan bölümdür. Bu bölümde burun deliklerinden ateş çıkan Suhâil isimli yüce bir meleğin Hz. Peygambere cehennem katmanlarını anlatması işlenir:

Zâhir oldı bir zebânî ki 'acîb

Gözler anı görmedi gâyet mehîb

Qaddi anîñ yer ve gök tavli kadar

Menharından cümle âteşler çıkar

Der-beyân-ı diden-i seb'-i ebvâb-ı nîrân u temâşâ kerden-i îşân

Cehennemdeki yedi kapı ve içerisindekilerin anlatıldığı bölümdür. Mâlik bu azapları görmeye kimsenin takat getiremeyeceğini ifade eder. Bu bölümde yedi cehenneme açılan yedi kapının olduğu; isimlerinin sırasıyla cehennem, Hâviye,

Cahim, Sakar, Laza, Hutame ve Sa'ir olduğu; Nemrud'dan Firâvun'a Yahudilerden Hristiyanlara birçoklarının cehennem katmanlarında azap gördükleri ifade edilir:

Didi Mâlik tâkat olmaz kimseye

Bu cehennem âteşini görmeye

Kâbil-i rü'yet olanı gösteriñ

Görmesi lâzım kelâmı gösteriñ

Diyüp dergâh-ı Hâkk'a ricâ vü niyâz u şefâ'at-i ümmete aġâz eyledi

Metindeki dokuzuncu ve son mensur kısımdır. Hz. Peygamberin cehennemi gördükten sonra çokça tazarru etmesi üzerine Allâh'ın onun ümmetini -yapılması gerekenler yapıldığı takdirde- cehenneme koymayacağı sözünün alındığının anlatıldığı kısımdır:

Ol kadar tazarru' ve münâcât ve bükâ eyledi ki Cebrâ'il ve Mikâ'il ve melâ'ike-i muharrebîn bile ağlaşdılar pes hitâb-ı 'izzet vârid oldı ki habîbim seniñ hürmet ü 'izzetiñ benim 'indimde ġâyet 'azîmdir ve şefâ'atiñ maqbûldür hâtırın hoş tut ki ümmetiñ hakkında seni Ve le sevfeye yu'çike rabbuke fe terdâ²⁶ hitâbına mazhar etdim saña ol kadar 'âşiler virem ki sen râzı olasıñ ve yevm-i kıyâmetde makâm-ı Maħmûd ve şefâ'at-i kübrâ seniñdir denildikde server-i kâ'inât ve mefhar-ı mevcûdât bu in'âm u ihsâm ve bu lutf-ı 'azîmi gördükde rızâ-yı Hâkk'ı taleb için du'â idüp Allâhümme inni e'ûzu bi afvike min ikâbik²⁷ didi (...)

Min neşâyihi-i ilahî li-Resûlihi şalla'l-lâhu 'aleyhi ve sellem

Allâh'ın, Hz. Peygambere ettiği nasihatların anlatılan bölümdür. Bu bölümde Hz. Peygambere Allâh tarafından sabırlı olması, kendisini üzmemesi, fakirlikle övünmesi ve namazı vaktinde kılması gibi telkinler nakledilir. Bu bölümde Allâh tarafından verildiği aktarılan öğütler ve işlenen tema diğer mi'râciyelerde ender rastlanılan motiflerdendir:

Seni tekzîb eyleyince bir 'ibâd

Şabr ile sen baña eyle istinâd

Tur namâza it du'âyı sen baña

Fazlım ile gösterem 'arşım saña

Qabûl kerden-i Celîl murâd-ı Cebrâ'il li-ikrâm-ı Habîbihi el-Cemîl

Önceki bölümlerde bahsi geçen ve Cebrâ'il'in ricasının kabul edilmesinin anlatıldığı bölümdür. Cebrâ'il'in duası çevresinde işlenen bu motif diğer mi'râciyelerde ender görülür:

Virdüm izni Cebrâ'il'e ey habîb

Eyleye baş-ı cenâhın ey lebîb

Dergehimde oldı maqbûl hâceti

Pes o yolda bula ümmet râhatı

²⁶ “İleride Rabbin sana verecek de hoşnut olacaksın.” Duha 93/5.

²⁷ “Allâhım senin cezandan yine senin afvına sığınırım.”

Vürûd-ı izzn-i Hüdâ li-rücû'î Resûluhu el-Muştafâ 'aleyhi's-selâm

Hız. Peygamberin Allâh'tan gelen izinle Sidre'den inişinin ve Hız. Musa ile görüşmesinin konu edildiği bölümdür. Diğer mi'râciyelerin hemen hepsinde görülen bu motifte namazın elli rekâttan beş rekâta düşürülmesi aktarılır:

Eyledi pes Sidre'den o dem 'ubûr *Hâzret-i Mûsâ'ya etdi o mürûr*
Sordı Mûsâ o resûle ey habîb *Ümmetiñe ne 'atâdır ey lebîb*

Fî beyân-ı şevâb eş-şalâtu'l-mefrûzatihi me'a el-cemâ'ati muvâfiķâ bi's-şerî'atü'l-Muhammedî 'aleyhi's-selâm

Hız. Ali'den rivâyetle cemaatle kılınan namazın faydalarının konu edildiği bölümdür. Diğer mi'râciyelerde rastlanılmayan bu bölümde dine uygun şekilde cemaatle kılınan namazın sevab açısından tüm yaratılmışlardan daha ağır geldiği ifade edilir:

Hep melekler enbiyâ şems ü kamer *Cümle Ye'cûc ile Me'cûc cinn-i şer*
Cümlesiyle tartılursa bir namâz *Ağır ola şer'e uygun bir namâz*

Şevâbu's-şalâtu mine'l-kıyâm ilâ el-ķu'ûd muţâbıķa li-sünnetü's-şerîfuhu

Enes b. Mâlik'ten rivâyet edilen bu bölümde, namazın sünnet olduğu üzere her kademesinde işlenen sevaplar anlatılır. Namazda Allahu ekber, Fatıha, rükû, secde ve tahıyyat bölümlerinde okunan dualarla kazanılan sevaplar konu edilir:

Didi bir gün o Şefî'ü'l-müznibîn *Ger kıyâm etse namâza mü'minîn*
Dise çün Allâhu ekber bir kişi *Ola o kes anadan toğmuş gibi*

İhtilâfât nüzûluhu 'aleyhi's-selâm mine'l-mi'râc be-eyy-i meķâni nezelun

Hız. Peygamberin mi'râctan yeryüzüne gönderilişinin anlatıldığı bölümdür. Bu bölümde mi'râcın üç veya dört saat kadar sürdüğü rivâyet edilmiştir. Bazı rivâyetlerde Kudüs'e ordan Mekke'ye, bazı rivâyetlerde ise Ümmühâni'nin evine tekrar indiği aktarılmıştır. Efendimizin Cebrâil'e ümmetinin ona inanmayacağı korkusunu iletmesi ve bunun üzerine Cebrâil'in 'Ebu Bekir sana inanır' telkinleri konu edilmiştir:

Gitme gelme sâ'at üçdür ey hümâm *Bir rivâyet oldı dört sâ'at tamâm*
Şun'-ı Hâķķ'dır eyle taşdıķ mü'minâ *Defter-i şiddiķa nâmın yazıla*

İnkâr kerden-i Ebû Cehl-i la'în me'a küffâr-ı Kureyş mi'râcihi 'aleyhi's-selâm

Hız. Peygamberin Mekke'ye dönüp mi'râcı haber vermesi üzerine Ebu Cehl ve müşrik Kureyşlilerin onu istihza etmelerinin konu edildiği bölümdür.

Geldi Bû Cehl idüp istihzâ añâ

Bir haber viridi ki işdin sen baña

Ûuds'e vardım göge çıkdım bu gice

Geçdi dört sâ'at kadar ancak gice

Sebeb-i tesmiyeti Ebî Bekr eş-şiddîk li-taşdîk-i mi'râcû'n-Nebî evvelâ

İlk olarak Hz. Ebu Bekir'in Hz. Peygamberin mi'râcını tasdik ve tebrik etmesinin işlendiği bölümdür:

Didi Şiddîk o nebîdir hem resûl

Nuḡ-ı pâki vahy-i Hakk etdim kabul

O resûldür anı taşdîk eyledim

Sözi Hakk'dır anı taḡkîk eyledim

Su'âl kerden-i şanâdid-i Kureyş ez-evşâf-ı Ûuds-i Şerîf

Kureyşin önde gelenlerinin 'Kudüs'ü gördüysen bize anlat' demeleri üzerine Hz. Peygamberin önüne Kudüs'ün gelmesi ve onu tahlil etmesinin konu edildiği bölümdür. Lebîb mahlasının zikredildiği ve son beytinde Efendimize salat ile selamın gönderildiği en son bölümdür:

Luḡ u ihsân itdi Rabbim o zamân

Şehr-i Ûuds oldı baña karşı 'ayân

Zâhir oldı Mescid-i Akşâ baña

'Arş-ı Belkıs gibi geldi bir yana

C. Nüşa Tavsifi

Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'si, Amerika Birleşik Devletleri New York Columbia Üniversitesi Burke Kütüphanesi Uts Ms. Tur. 1 numarada *Mi'râciye* ismiyle kayıtlıdır.

El yazması eser 186 x 121 (131 x 76) mm. ebadında, 15 satırlı, 46 varaklı (43+3 v.) ve yeşil bezle kaplanmış motifsiz mukavva ciltlidir. Yazma rakabeli ve miklepli olup basit altın renkle süslenmiş ser-levhalıdır. Altın renkle çizilmiş sütunlar içerisinde başlıkların kırmızı, metnin siyah mürekkep ile yazıldığı yazmada harekesiz nesih yazı stili tercih edilmiştir. Yazmanın son vikaye sayfasında talikle yazılmış dinî bir hikâye yer alır. Müstakil bir kitap formundaki yazmanın ilk iki sayfasında üç adet fevaid kaydı ve Derviş Nureddin'in mührü bulunmaktadır. Aharlı ince beyaz kâğıt kullanılan yazmada yer yer yanlış yazılmış kısımlarda mürekkebin yalanıp silindiği ve sütun aralarına kelime ve beyit sıkıştırıldığı görülür.

Baş: Der-Tevhîd-i Bârî Celle Celâluhu ve 'Amme Nevaluhu ve Lâ İlâhe Ğayruhu

N'ezkeru'l-lâhu'l-ḡadîmu lâ ilâhe Ğayruhu

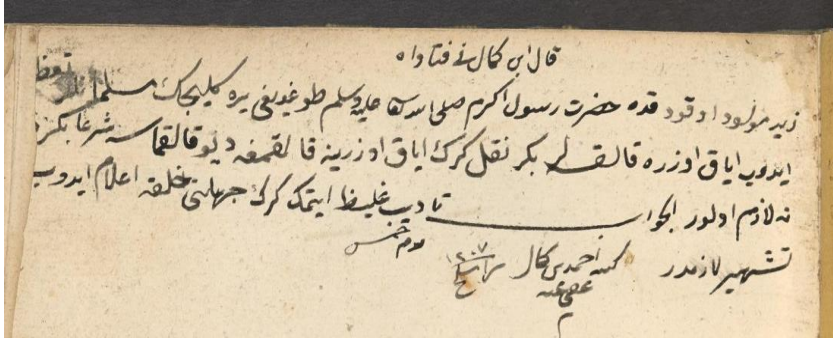
N'a'refu'l-lâhu'l-'alîmu lâ ilâhe Ğayruhu

Sonu: Şalli sellim o resûlûñ ruḡuna

Âline evlâdına ezvâcına

a. Eser Hakkında Açıklamalar

Yazma eserlerin yazım tarihi, müellifi veya hangi vakfa ait olduğu konusundaki bilgileri içeren kayıtlara fevaid (faydalar) kaydı denir. Bu kayıtlar eserin baş veya son kısmında yer alan vikaye (koruma) adı verilen boş sayfalarda bulunur. Fevaid kayıtlarında yazmanın sahipleri tarafından düşülmüş mülkiyet, vakıf, mütalaa vs. kayıtları bulunur (Ece, 2015: 315). Tespit ettiğimiz *Mi'râciye*'de bu kayıtlardan üç tane vardır. Bunlardan ilki Ahmed bin Kemâl imzasını taşıyan bir fetva kaydıdır. Rebi'ü'l-evvel selh yevm-i hams 1207 (15 Kasım Perşembe 1792) tarihli kayıt, mevlüt okunurken ayağa kalkmak mevzusundadır:



Îbn-i Kemâl Fî Fetâvâh

Zeyd Mevlüd okudukda hazret-i resûl-i ekrem şalla'l-lâhu te'âlâ 'aleyhi ve sellem toğdığı yere (bölüme/kısıma) gelicek müslümanlar ta'zîm idüp ayağ üzere çalksalar Bekr nağl gerek (anlatıdır diye) ayağ üzerine çalkmağa diyü çalkmasa şer'en Bekr'e ne lâzım olur.

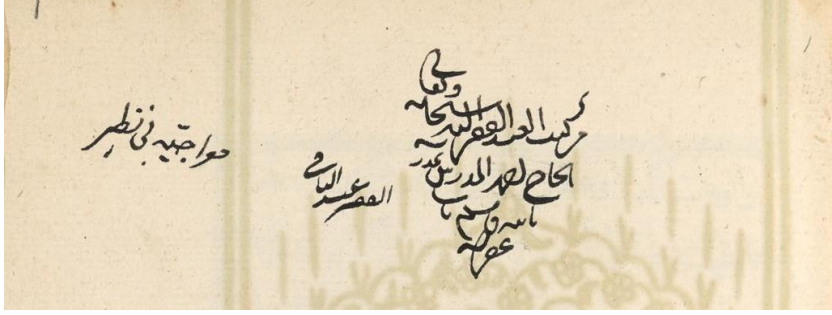
El-cevâb te'dib-i ğalîz itmek gerek cihânî halka i'lâm idüp teşhîr lazımdır.

Ketebe Ahmed bin Kemâl 'Ufiye 'Anhü

Rebi'ü'l-evvel selh yevm-i hams 1207

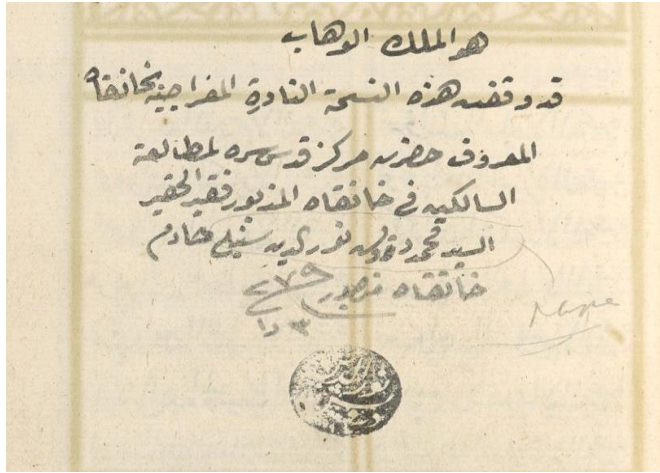
Eserin bir sonraki vikaye sayfasında ise biri mülkiyet biri vakıf kaydı olmak üzere iki adet kayıt görülmektedir. Mülkiyet kayıtları, esere sahip olan kişinin mülkiyetini gösteren kayıtlardır (Ece, 2015: 380). Yazmada geçen mükiyet kaydı, Kâsım Paşa medresesi müderrisi el-hacc Ahmed ismiyle müsemma, zamanının Diyarbakır müftüsü Ebu'l-vefâ Ahmed Hilmi'ye²⁸ aittir. Bu kayıtta herhangi bir tarihe rastlanmamaktadır. Kayıt aşağıdaki gibidir:

²⁸ 1841-1902 tarihlerinde yaşayan Ahmed Hilmi, otobiyografisinde iki tane eser yazdığını aktarır. Eserlerinin adları *Tertibu Ebi'l-Vefâ* ve *Mu'nu'l-Kârî Fî Tercemeti Ahvâli Ricâli'l-Buhârî*'dir. Korkusuz, M. Şefik (1996). *Arşiv Belgelerinde Son Devir Diyarbekir Ulemâsı*. İstanbul: Melisa Matbaası, 25-27.



Min kütübî'l-'abdü'l-fakîr ileyhi subhânehu ve te'âlâ El-Hâcc Aĥmed El-Müderriş Müderriş-i Şâniye-i Kâsım Pâşâ ğufira lehu el-fakîr 'abdu'l-bâķi mi'râciyye-i bi-naẓîr.

Vikayede yer alan son kayıt ise bir vakıf kayıdır. “Bu kayıtlar eserin özel mülkiyetten feragat edilerek herkesin faydalanabileceği duruma getirildiğine delalet eden kayıtlardır” (Ece, 2015: 464). Kayıtta Sünbülî tarikatına mensup Seyyid Mehmed Derviş Nureddin isimli şahsın, eseri 29 Ağustos Cuma 1862’de tekkedeki salıkların istifadesi için Merkez Efendi tekkesine vakfettiği görülür:



Hüve'l-Mülkü'l-Vehhâb

Kad vakfet hazîhi'l-nüşhati'n-nâdiretü'l-mi'râciye be-hânķâhu'l-ma'rûf ĥazret-i Merkez ĥuddise sırrıhu li-mütâla'atu's-sâlikiyye fi-hânķâhu'l-mezbûr el-fakîrü'l-ĥakîr Seyyid Meĥemmed Dervîş Nure'd-dîn Sünbülî ĥâdim-i ĥânķâh-ı mansûr 3 Rebi'ü'l-evvel 1279.

Eserin serencamı çok hareketli ve bir o kadar da değişik şekilde cereyan etmiştir. Farklı isimlerin aidiyetinde ve farklı kütüphanelerin kayıtlarında kendine yer bulan eser, en son Amerika Birleşik Devletleri’nde Columbia Üniversitesine bağlı Burke Kütüphanesinde tespit edilmiştir.

Yukarıda bahsi geçen kayıtlardan *Mi'râciye*'nin en erken 15 Kasım Perşembe 1792 tarihinden önce yazıldığı anlaşılmaktadır. Kayıt tarihinin düşüldüğü fetvanın içeriğiyle ilgili Lebîb, *Mi'râciye*'nin okunurken hürmeten ayakta okunmasını talep ediyor gibidir.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatı tarihinde İslâm diniyle alakalı yazılmış edebî metinlerde temel kaynağın âyet ve hadisler olduğu görülür. Kur'ân'da Necm ve İsrâ surelerinde bahsi geçen ve Buhâri ile Müslim gibi güvenilir sayılan muhaddislerce rivâyet edilen mi'râc hadisesi, divan edebiyatında sıklıkla işlenen dinî temaların başında gelmektedir. Hz. Peygamberin mi'râc mucizesi etrafında şekillenen bu türden eserlere mi'râc-nâme veya mi'râciyye denilmiştir. Belirli motifler çerçevesinde ve güvenilir hadis ravileri dayanak gösterilerek kaleme alınan mi'râciyelerin müstakil, divan, mesnevî, mevlid ve muhtelif eserlerdeki mi'râciyeler olarak beş farklı bölüm altında incelendiği ve sistematize edildiği görülür.

Bu makalede hakkında pek fazla bilgi bulunmayan ve 18. yüzyıl divan şairlerinden olduğu düşünölen Lebîb Efendi'nin, Amerika New York Columbia Üniversitesi Burke Kütüphanesi Uts Ms. Tur. 1 numarada bulunan müstakil mi'râciye formundaki *Mi'râciye* adlı eserinin transkribe edilen metin örnekleriyle ön incelemesi ve tanıtımı yapılmıştır.

El yazması eserin, üzerindeki fevaid kayıtlarından 1792 tarihinden evvelce bir tarihte yazıldığı düşünölmektedir. Eserin başka nüshasına rastlanmamış olup; eserde istinsah ya da temmet tarihine dair herhangi kayıt bulunmamaktadır. Mürekkep yalama ve sütun aralarına beyit sıkıştırma faaliyetlerinin görüldüğü *Mi'râciye*'de siyah ve kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Harekesiz nesih yazı stiline tercih edildiği eser 46 varaktır. Eserin, bu türde yazılmış müstakil mi'râciyeler içerisinde en hacimli üçüncü eser olduğu tespit edilmiştir.

Klasik Türk edebiyatında mi'râcnâmeler hakkında yapılmış çalışmalarda bahsi geçmeyen *Mi'râciye*, 1003 beyit olup; manzum-mensur karışık formda yazılmıştır. Lebîb Efendi'nin *Mi'râciye*'sinde Allâh ile Hz. Peygamber arasındaki diyaloglara geniş yer verilmesi; Cebrâil'in duası ve bu duanın kabul edilmesi; Abdülcelil Kasrî ve K'ab b. Ahbar rivâyetlerinin zikredilmesi; hurilerin cennette söyledikleri beş beyitlik bestenin işlenmesi; körlere ve uykudan uyanıp namaz kılanlara cennette verilecek olan köşklere tavsif edilmesi diğer mi'râciyelere göre farklılık arz eden başlıca özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmayla, 18. yüzyılda yaşadığı düşünölen Lebîb Efendi'nin yurtdışında tespit edilen *Mi'râciye* adlı el yazması eserinin metinden veriler sunularak tanıtılması amaçlanmıştır. Mi'râciye türünün yeni, farklı ve hacimli bir örneği olan eserin, mi'râc hadisesi eksenindeki eserlere katkı sağlaması ümit edilmektedir.

Kaynakça

- Akar, Metin (1987). *Türk Edebiyatında Manzum Mi'râc-nâmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Akbaş, Sıddıka (2006). *Süleyman Nâhîfî'nin Mi'râciyye'si*. Yayınlanmamış YL tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE.
- Akdoğan, Yaşar (1989). Mi'râc, Mi'râc-nâme ve Ahmedi'nin Bilinmeyen Mi'râc-nâmesi. *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 9, 264-310.
- Akkuş, Metin (2008). *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası-Edebî Türler ve Tarzlar*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Aksoyak, İsmail Hakkı (2014, 12 Ağustos). *Lebîb, Abdullah Paşa-zâde Sâdık Efendi*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. Erişim: : 06.07.2021.
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/lebib-abdullah-pasazade-sadik-efendi>
- Arslan, Mehmet (2019). *Manzum Mi'râc-nâme ve Mi'râciyyeler I-II*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Ayan, Hüseyin (1986). Abdülbâkî Ârif Efendi'nin Mi'râciyyesi. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 1-11.
- Demirkazık, H. İbrahim (2015). Mecîdî'nin Mi'râciye'si. *Turkish Studies*, 10/8, 849-886.
- Ece, Selami (2015). *Klasik Türk Edebiyatı Araştırma Yöntemleri (I-II)*. Erzurum: Eser Basım Yayınları.
- Erkaya, Mahmud Esad (2016). Kurtubalı Mutasavvıf Abdülcelîl El-Kasrî ve Müteşâbih Hadislere Dair Şerhu Müşkili'l-Hâdis Adlı Eseri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/42, 1823-1831.
- Kandemir, M. Yaşar (2001). Kâ'b el-Ahbâr. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 24/1-3. Ankara: TDV Yayınları.
- Kaya, Hasan (2015). Ömer Hâfız-ı Yenişehir-i Fenârî'nin Mi'râciye'si. *Turkish Studies*, 9/6, 677-718.
- Kesik, Beyhan (2014, 23 Mayıs). *Lebîb, Vâsîf-zâde Abdullah Lebîb Efendi*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. Erişim: 06.07.2021.
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/lebib-vasifzade-abdullah-lebib>
- Koca, Ferhat (2001). Kâdî Abdülvehhâb (ö. 1031). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 24/113-114. Ankara: TDV Yayınları.
- Korkusuz, M. Şefik (1996). *Arşiv Belgelerinde Son Devir Diyarbekir Ulemâsı*. İstanbul: Melisa Matbaası.

Köksal, M. Fatih (2014, 1 Ocak). *Lebîb, Necîb-zâde Ahmed*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. Erişim: 06.07.2021.

<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/lebib-necibzade-ahmed>

Parlatır, İsmail (2017). *Açıklamalı İslâmî Terimler Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Tunç, Semra (1996). *Ârif Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Eserlerinin Tenkitli Metni*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE.

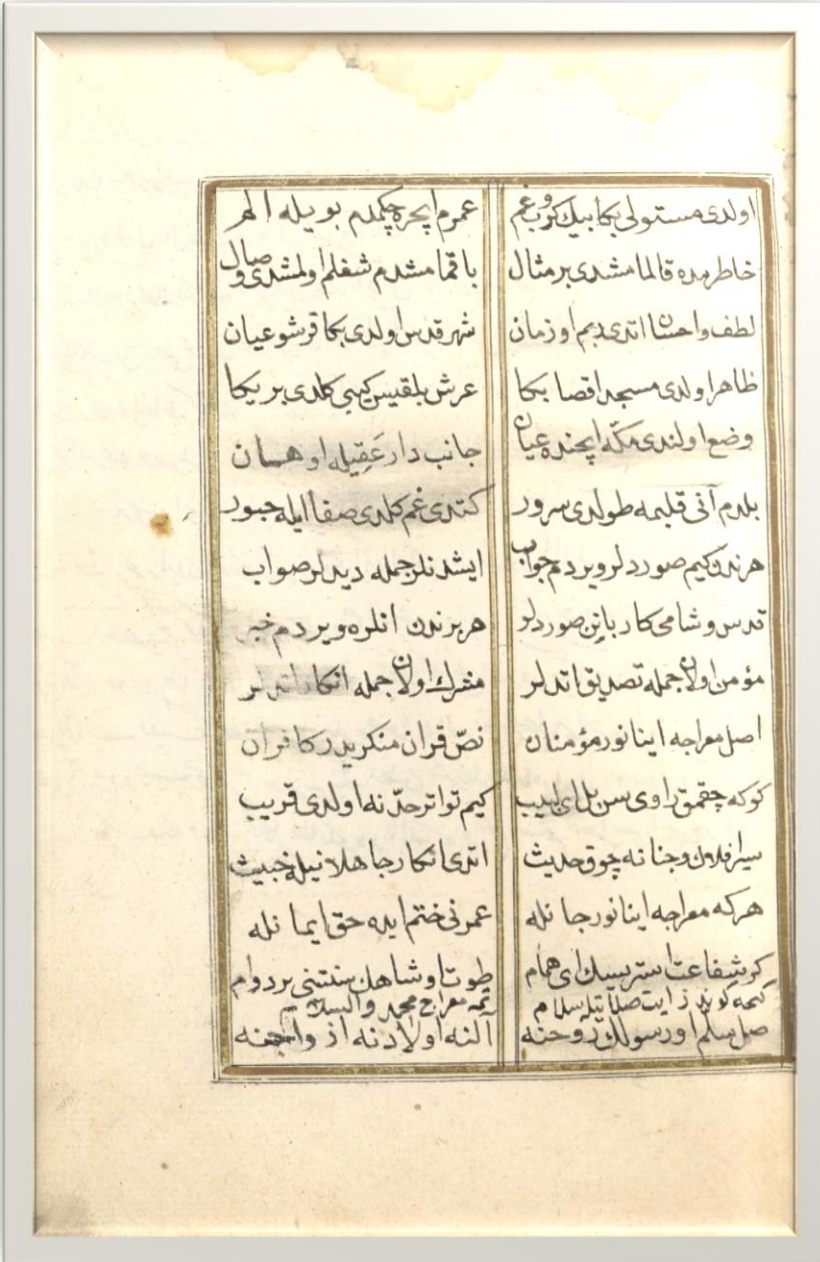
Yazır, Elmalılı Hamdi, *Kur'ân-ı Kerîm Türkçe Meâli*. Erişim: 06.07.2021
<https://acikkuran.com/>

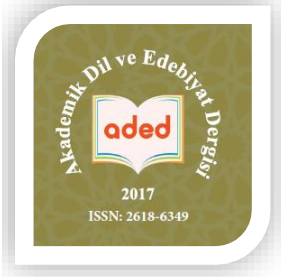
Yılmaz, Mehmet (1992). *Edebiyatımızda İslami Kaynaklı Sözler (Ansiklopedik Sözlük)*. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Ekler

1b







Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Bülent Aytok ÖZALTIOK

Dr., Milli Eğitim Bakanlığı /
Türkiye
aytok25@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-6356-3706>

Postmodernizmin Sınırları ve Postmodernist Bir Tema Olarak Komplo Teorileri

*The Borders Of Postmodernism and The Conspiracy
Theories As A Postmodernist Theme*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 08.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 02.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ÖZALTIOK, B. A. (2021). Postmodernizmin Sınırları Ve Postmodernist Bir Tema Olarak Komplo Teorileri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1294-1313.

<https://doi.org/10.34083/akaded.949766>

ÖZALTIOK, B. A. (2021). The Borders Of Postmodernism and The Conspiracy Theories As A Postmodernist Theme. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1294-1313.

<https://doi.org/10.34083/akaded.949766>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Postmodernizm; sınırları, kapsamı net bir şekilde belli olmayan, bununla birlikte sanat eserlerine nasıl ve ne şekilde yansıdığı konusunda da çeşitli fikir ayrılıkları bulunan, kimilerine göre bir üslup kimilerine göre ise bir ideoloji olan akımdır. Sözlüklerdeki tanımına göre üslup; Habermas, Jameson gibi yazarlara göre ideoloji, Baudrillard, Lyotard gibi yazarlara göre ise medya ve teknolojinin yeni bilgi ve yaşam biçimlerini doğurduğu bir dönemin adı olan Postmodernizmin sanat eserlerine nasıl yansıdığı da üzerine tartışma olan bir konudur. Bu yüzden, bu bildiriye öncelikle postmodernizme farklı cephelerden bakan araştırmacıların postmodernizm anlayışları birincil kaynaklar üzerinden anlatılacak ve postmodernizmin genel anlamda sanata yansımaları örnekler üzerinden ortaya koyulacaktır. Sonrasında ise postmodernizmin edebiyata yansımalarına değinilecektir. Bunu yaparken, postmodern edebiyat kuramına dair daha önce yapılan araştırmalar, tartışmalar değerlendirilecektir. Bu değerlendirmelerin ardından, herhangi bir edebi eseri postmodernist eleştiriye tabi tutarken hangi tekniklerin, yöntemlerin kullanılması gerektiğine dikkat çekilecektir. Bununla birlikte postmodernizmin kullandığı tekniklerin tanımları, neleri kapsadığı ve neden postmodernist bir eseri incelemede kullanılması gerektiği de açıklanacaktır. Bunlara ek olarak ve bu tartışmaların nihayetinde, gelişen medya çağında bir postmodern toplum kurmaya çalıştığı gerçeği hesaba katılarak postmodernizmin bir ideoloji olarak değerlendirilmesi gerektiği iddia edilecektir. Ayrıca postmodern edebiyat araştırmalarında incelenen eserin içeriğine dair bir değerlendirme yapılmadığı ve bu yüzden postmodern tema olarak değerlendirilebilecek bir temanın da olmadığı gösterilecektir. Komplo Teorilerinin postmodern edebiyat için bir tema olduğu örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılacak ardından da komplo teorilerinin neden postmodernist tema olarak değerlendirilmesi gerektiği gösterilecektir. Postmodernizmin bu ideolojik yapısından ötürü, postmodern edebiyat kuramının buna göre şekillenmesini beklemek gerektiği doğal sonucuna da ulaşılabilecektir. Bu yüzden çoklu anlatım tekniğine başvuran ve biçimsel oyunlarla ilerleyen her edebi eserin postmodernist olarak değerlendirilmemesi gerektiği makalenin sonunda açığa çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: postmodernizm, kuram, eleştiri, ideoloji, biçim, komplo teorisi.

Abstract

Postmodernism is a movement whose limits are not clearly defined. Besides this there are many differences of opinion about how and in what ways it is reflected in the works of art; according to some it is accepted as a style, whereas for others, it is an ideology. Style according to its definition in dictionaries is an ideology for the authors such as Habermas and Jameson, while for the authors like Baudrillard and Lyotard, postmodernism which is the name of a period created by media and technology which gave birth to new information and life-style is a debated subject on how it is reflected on art works. Therefore in this paper the researchers

who look at postmodernism from different angles will be mentioned about their understanding of Postmodernism through primary sources and its reflections on art works through examples will be revealed in general terms. Later, the reflection of postmodernism on literature will be mentioned. While doing this, the previous researches and debates on postmodern literary theory will be evaluated. After these evaluations it will be pointed out which techniques and methods should be applied when subjecting a literary work to postmodern criticism. Along with this, the definitions of the technique used by postmodernism and its scope and the reason why it should be used while studying a postmodern work will be explained. In addition and as a result of these discussions, it will be claimed that postmodernism should be evaluated as an ideology, by considering the fact that postmodernism is attempting to establish a postmodern society in the developing media age. In addition, it will be shown that there is no evaluation of the content of the work examined in postmodern literature studies, and therefore there is no theme that can be considered as a postmodern theme. It will be tried to explain through examples that Conspiracy Theories are a theme for postmodern literature, and then it will be shown why conspiracy theories should be considered as a postmodernist theme. Due to this ideological structure of postmodernism, it will be concluded as a natural consequence that postmodern literary theory will be shaped accordingly. Therefore, in the end it will be revealed that not every literary work that uses multi-narrative technique and progresses with figural plays, should be evaluated as postmodern.

Key Words: postmodernism, theory, critique, ideology, form, conspiracy theory.

Giriş

Adı postmodernizmin kuramcıları olarak anılan yazarların çoğu zaman doğrudan bir postmodernizm tanımı yapmamaları, bir kuram olarak postmodernizmin tanımının ve sınırlarının muğlak olmasına neden olmuştur. Postmodern teori üzerine çok fazla kafa yoran araştırmacılardan Steven Best ve Douglas Kellner'a göre bu akımın öncüleri arasında şu isimler bulunur: "Bu noktadan bakıldığında Michel Foucault, Giles Deleuze, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Frederic Jameson, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe ve öbürlerinin yazıları iddia edilen yeni postmodern toplumsal kültürel durumların haritasını yapan yeni perspektifleri dile getirir ve yeni teorileştirme, yazım, öznellik, ve politika tarzları geliştirir" (Best ve Kellner, 1998, s. 11). Buna karşılık adı anılan bu düşünürlerin eserlerinde postmodernizmin sınırlarını çizecek doğrudan bir tanımlama olmadığı için postmodernizmin sınırları ve hatta onun tam olarak neye tekabül ettiği, temsilcilerinin eserlerinden yapılan okumalardan yola çıkılarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu da doğal olarak postmodernizmin ele avuca gelmez bir kuram olmasına neden olmuştur. "Ama yine de herkesin üzerinde anlaştığı, kesin ve bütünlümlü bir Postmodernizm tanımı ortada gözükmemektedir" (Şaylan, 2006, s. 28). Gencay Şaylan'ın bu tespitine benzer bir tespiti Best ve Kellner'da da görürüz: "Ne ki aşağıda göreceğimiz gibi

birleşik bir postmodern teori ya da hatta tutunumlu bir konular dizisi bulunmamaktadır. Tersine, insan sıklıkla ‘postmodern’ diye bir araya yığılan teoriler arasındaki farklılıklardan ve postmodern konuların -çoğu zaman çatışmalı olan- çoğulluğundan sersemliyor” (Best ve Kellner, 1998, 14). Bu tespitlere benzer bir tespit, Zygmunt Baumann tarafından da yapılmıştır: “Sosyolog Zygmunt Baumann’a göre postmodernizmi dile getirmek anlatmak o kadar kolay değil; çünkü kolay dile gelir bir yanı yok, herkese göre değişen bir yapılaşma ve kayma, bünyeleşme gösteriyor” (Timur, 1999, 3). Tüm bunlara ek olarak adı doğrudan postmodernizmin öncülleri arasında zikredilen Lyotard da akımın sınırları ve tanımı hakkında net konuşmamaktadır. Bir söyleşi sırasında kendine sorulan “Postmodern nedir?” sorusuna şu cevabı verir Lyotard: “Gerçi ne olduğunu anlamaya çalışıyorum ama bilmiyorum. Bu konudaki tartışma daha yeni başlıyor. Tıpkı aydınlanma ile olduğu gibi. Tartışma konu kapanmadan bitecek” (Timur, 1999, s. 4). Lyotard’ın yanıtına benzer bir yanıt yine bir söyleşi sırasında akımın bir diğer öncüsü Baudrillard verir.

Soru: Pek çok insan sizin postmodernizmin en büyük rahiplerinden biri olduğunuzu düşünüyor, siz ne diyorsunuz.

Yanıt: Bu rahiplik referansının yersiz olduğunu düşünüyorum. Söylenebilecek ilk şey, bir insanın büyük bir rahipten söz etmeden önce postmodernizmin ya da postmodern olarak adlandırılan şeyin ne anlama geldiğini sorması gerektiğidir. Bu kavrama benim kadar uzak biri olamaz. Postmodernizm bir deyimdir, insanların kullandığı hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta o bir kavram bile değildir, hiçbir şey değildir. (Baudrillard, 2020, s.11).

Baudrillard, bu soruya verdiği yanıt, hem postmodernizmin tanımını muğlaklaştırmakta hem de kuramın öncüllerinin kimler olduğu sorusunu da tekrardan tartışmaya açacak mahiyettedir. “Örneğin İngiliz Edebiyat Kuramcısı Brian McHale, *Postmodernist Kurmacalar* adlı kitabında şöyle başlıyor söze: Postmodernist mi? Bu terime dair sorunsal olmayan hiçbir şey yok, bu terim hakkındaki hiçbir şey tam olarak tatmin edici değil” (Lucy, 2018, s.95). Buna karşılık, birçok araştırmacı tarafından kuramın tanımına, sınırlarına hatta temsilcilerinin kim olduğuna dair bu belirsizlikleri gidermeye çalışan değerlendirmeler de yapılmıştır. Andreas Huyssen’inki de bunlardan biridir.

Postmodern bir mimarının sözcülerinden olan Charles Jencks, modern mimarının sembolik ölüm anını 15 Temmuz 1972’de öğleden sonra 3:32 olarak tespit ediyor. Bu tarih ve dakikada St. Louis’in Pruitt - Igoe binasının (Misrou Yamaski tarafından 1950’lerde inşa edilmişti.) kalın dilimler şeklindeki birkaç bloğu dinamitlendi ve binanın çöküşü akşam haberlerinde dramatik bir tarzda gösterildi. Le Corbusier’in 1920’lerin tipik teknolojik zindeliği içinde modern

yaşam makinası yaşanamaz hale gelmişti, modernist tecrübe eskimiş görünüyordu (aktaran Küçük, 2000, s.207).

Jencks'in bu çıkışı modernizmin bittiği postmodernizmin başladığı savını merkeze alarak yapılmış bir tespittir. Fakat modernizmin bitip postmodernizmin başladığı bu sav da tartışmalıdır. Çünkü yine bazı araştırmacılara ve kuramcılara göre postmodernizm, sadece modernizmin bir evresidir. “Örneğin Fredric Jameson, E. Mendel'in Geç Kapitalizm analizini olduğu gibi benimseyerek, postmoderni *geç kapitalizmin kültürel mantığı* (vurgu yazara ait) olarak yorumlamaktadır. (Küçük, 2000, s.56). Buna benzer bir tespiti Lyotard da yapmıştır: “O zaman postmodern nedir? İmge ve anlatılamamanın kurallarında ortaya atılan sorunların baş döndürücü incelenmesinde ne gibi bir yer işgal etmekte ya da etmemektedir? Şüphesiz modernin bir parçasıdır” (Lyotard, 1997, s.155). Postmodernizmin ayrıca yeni bir dönem değil de modernizmin bir evresi, devamı olduğu savı araştırmacılar tarafından çokça paylaşılan bir görüş olagelmıştır. “Ve kimileyin kesinti, kopuş, ötekilik ve farklılığın sesi olarak selamlanan Derrida, şunu belirtir: Tayin edici kesintilere, bugünlerde denildiği gibi ‘epistemolojik kopuşlara’ inanmıyorum. Kopuşlar ve sürekli bitmemecesine sökülmesi gereken eski bir giysi altında her zaman ve mukadder bir şekilde kayıtlı durur. (Best ve Kellner, 1998, s. 332). Derrida, Jameson, Lyotard gibi önemli bazı kuramcıların postmodernizmin modernizmden bir kopuşa tekabül etmediği tespitinde ortaklaştığı söylenebilir. Buna karşılık, postmodern sözcüğündeki “post” sözcüğünden yola çıkılarak dahi postmodernizmin modernizmi aşan, ondan kopuşa işaret eden bir yanı olduğuna dair görüş, diğer görüşe nazaran daha çok kabul görmektedir. Kabaca, bu düşünce, modernizmin bireyci, akılcı, işlevselliğe önem veren bir yanı olması ve postmodernizmin de modernizmin bu özelliklerine karşı çıktığı tezine dayanmaktadır. “Örneğin Susan Sontag, postmodern kavramını kültür ve sanat alanlarında yeni bir duyarlılığı anlatmak için kullanmıştır. (Bkz. S. Sontag, 1966) Bu yeni duyarlılık, sanatta anlam, düzen ve içerik olarak rasyonelliğin ya da rasyonellik gereksinmesinin kesin olarak yadsınmasıdır” (Şaylan, 2006, s. 48). Modernizmin tekçi, akılcı bu yapısının insanlığa felaketler getirdiğini de savunan postmodernist kuramcılar, modernizmi buradan eleştirerek postmodernizme bir tanım üretmeseler de ona bir konum kazandırmışlardır denilebilir. Nitekim yine Şaylan'a göre, “Fransız postmodern söylemi, bir anlamda Cartesyen akılcılığa ya da Comte ve Durkheim'da örnekleri görülen toplumun rasyonel, pozitivist bir çerçevede kuramlaştırılmasına ciddi bir karşı çıkış olarak değerlendirilebilmektedir” (Şaylan, 2006, s. 52).

Postmodernizmin modernizmle olan bu karmaşık ilişkisi edebiyat alanında da gözlemlenebilmektedir. Sözgelimi modernist bir romanda görülen montaj, kolaj vs. gibi anlatım tekniklerinin postmodernist bir romanda da görüldüğünü söylemek mümkündür. Niall Lucy, postmodernizmle modernizmin edebiyat alanında da iç içe geçmişliğini şu şekilde dile getirmektedir: “Ve Joyce ve Auschwitz'den sonra güneşin

altında yeni hiçbir şey olmadığından, her metin daha önce denenmiş başka metinsel kavram ve hatların, imge ve fikirlerin, felsefe ve duyguların karman çorman bir karışımıdır yalnızca” (Lucy, 2018, s.302). Postmodernist edebiyatla modernist edebiyat arasındaki bu girift ilişkiye değinen benzer bir tespit, Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabında da vardır: “Modernizm için kabaca *halka uzak deneysel bir biçimciliği* (vurgu yazara ait), postmodernizm için ise çoğulculuğu mihenk taşı olarak aldığımızda, bunların kesinlik içermediklerini, modernist Joyce’un / Musil’in bir ölçüde çoğulcu, postmodernist romanın öncüleri Beckett’in / Robe – Grillet’nin ise estetik yönden halka uzak bir seçkincilik sergilediklerini söyleyebiliriz. Modernizm de postmodernizm de estetik düzlemde kesin sınırlar içermezler (Ecevit, 2006, s.70-71). Benzer bir tespit Şaban Sağlık tarafından da yapılmıştır:

Mesela klasizim sonrasında bazı romancıların denedikleri “bilinç akışı”, “üst kurmaca” ve diğer deneysel anlatım teknikleri ilk kullanıldıklarında “modern” (en yeni) olarak nitelendirilmiştir. Oysa aynı anlatım teknikleri günümüzde postmodern anlatıların bir niteliği olarak da anılmaktadır. Bu bağlamda Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner gibi yazarlar hem modernist hem de postmodern olarak nitelendirilmektedir (Sağlık, 2008, s. 307).

Postmodernizm ve modernizm arasındaki bu girift ilişkiye rağmen postmodernist edebiyatın modernist edebiyattan ayrılığına dair kesin tanımlar da yapılmaktadır. Prof. Dr. Ülkü Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman* adlı çalışmasında postmodernizmin özelliklerini maddeler halinde sıralamadan önce postmodernizmin ayırt edici özellikleri olduğuna vurgu yapar. “Evrensel akıl diye bir şey olamayacağı; akıl değil akılların var olduğu ileri sürülür. Temeli belirsizlik ve çelişkiyle yüklü postmodernizmin temel karakteristik özellikleri şunlardır:” (Eliuz, 2016, s.61). Bir şeyin temel karakteristik özelliklerinin olması o şeyin kıyaslandığı şeyden ayrı olduğuna dolaylı bir atıftır. Bundan ötürü de postmodernizmle modernizmin ayrı şeyler olduğu iddia edilmiştir denilebilir burada. Postmodernizmle modernizm arasında keskin bir ayırım yapan bir diğer isim de İhab Hassan’dır. “Postmodernizmi daha fazla ayırabilir miyiz? Muhtemelen modernizmden ayrılan bazı şematik farklılıklar bir başlangıç sağlayacaktır:



(Hassan, 2019, 319). İhab Hassan tarafından yapılan bu şemalandırmanın altında modernizm ve postmodernizm arasındaki her bir fark ilgili sütunun altına karşı karşıya gelecek şekilde yazılmış ve toplamda otuz adet fark belirtilmiştir. İhab Hassan'ın bu ayrımı yaparken kullandığı "bazı şematik farklılıklar" ifadesindeki "bazı" sözcüğü, aslında Hassan'ın da örtük olarak iki akım arasında bazı benzerlikler bulunduğuna işaret ettiğini de göstermektedir.

Postmodernist edebiyatla modernist edebiyat arasındaki farklara bakıldığında postmodernist edebiyatın içerikten daha çok şekil üzerinden ilerleyen bir edebi akım olduğu bugün artık hemen herkesin üzerinde ortaklaştığı bir durumdur. Sözelimi "Jacques Derrida, kolaj / montajı postmodern söylemin biçimi olarak görür" (Eliuz, 2016, s.82). Bununla birlikte yine Ülkü Eliuz'un *Oyunda Oyun* adlı eserinde postmodern bir metne dair önemli özellikler şu başlıklar altında tartışılmıştır: Alıntı, Gizli Alıntı, Anıştırma, Parodi / Yanılsama, Alaycı Gülünç Dönüştürüm, Pastiş / Öykünme, İroni, Kolaj, Montaj, Palempsest. Burada sayılan özelliklere benzer özellikler *40 Soruda Postmodern Edebiyat* adlı kitaptaki 13. soruda da sıralanmıştır. "13. Soru Bu eserlerin tipik özellikleri var mıdır?" (Sarı, 2018, s.46). Bu soruya cevaben verilen metinde şu özellikler sayılmıştır: anıştırma, palimpsest, epigraf, gizli alıntı. Postmodernist edebiyatın ayırt edici şekilsel özelliklerine dair Yusuf Aydoğdu'nun İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar* adlı romanını incelediği makalesinde de benzer şeyler sıralandığını görürüz. "Bu temel unsurların yanında postmodern romanı şekillendiren ve ön plana çıkan diğer unsurlar, metinlerarasılık, parodi, çoğulculuk, tarihten ve gelenekten yararlanma vb. bu edebi anlayışla birlikte karşımıza çıkan unsurlardır." (Aydoğdu, 2015, 238). Postmodernist edebiyata dair şekilsel özellikler arasındaki bu ortaklaşmayı Eliuz şu şekilde tespit eder: "1960'larda Amerikalı yazın eleştirmenleri (Sontag, Barth, Fiedler, Hassan, Federman) tarafından ilk kez kullanılan kuramın hareket noktaları modernist seçkinciliğe karşı çıkış ve içerikten çok biçime önem verilmesidir" (Eliuz, 2016, s.93.).

Yukarıda sayılan postmodernist edebiyata dair bazı unsurlar ufak farklılıklar gösterse de temelde postmodernist bir edebi ürünün çoğulcu bir özellik barındırması gerektiğine işaret ediyor olması bağlamında önemlidir. Diğer bir deyişle postmodernist diye tabir edilen edebi bir eserde bu özelliklerden bazıları bulunabilir bazıları bulunmayabilir ama temelde postmodernist edebi eser çoğulcu bir anlatıma sahiptir. Nitekim Yıldız Ecevit de bu duruma dair şu şekilde bir tespit bulunmuştur: "Çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir akıl ve düşün bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana / eş zamanlı var olduğu bir yaşamın adıdır" (Ecevit, 2006, s. 66). Postmodernist edebi ürünlerin bu çoğulcu yapısı onu aynı zamanda bütünlüksüz hale de getiriyordur. Bu yüzden genel anlamda postmodernizmin,

özelde de postmodernist edebiyatın “eklektik bir yapısı vardır” da denilmektedir. “Eklektikizm, çağdaş genel kültürün sıfır derecesidir. Reggae dinlenilir, bir Western seyredilir, öğle için Mc Donald’s ve akşam için yerel mutfaklar tercih edilir, Tokyo’da Paris parfümü kullanılır ve Hong Kong’da “Retro” elbiseler giyilir” (Lyotard, 1997, s. 171). Buradan hareketle postmodernizm için, modernizmin yekpare bütünlüğü yerine bölük pörçüklükten kaynaklanan çoğulcu bir bütünlüğe sahiptir tespiti yapılabilir.

Modernist sanatın ince işçiliğinin, biçimsel bilgiçliğinin ve estetik talepkarlığının aksine ‘yüksek kültür’ ve ‘popüler kültür’ biçimlerini karıştıran, estetik sınırları altüst eden, sanatın alanını reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozayiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak denli genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist sanat bölük pörçük ve eklektikti. (Kellner’dan aktaran Küçük, 2000, s. 367).

Şu halde çoğulculuk postmodernizm için olmazsa olmazdır tespitini yapmak ve bu tespiti açmak bir zorunluluktur. Diğer bir deyişle postmodernizmin çoğulcu olmasının altında yatan nedenler nelerdir sorusu izaha muhtaçtır. Yukarıda adı postmodernizmle anılan araştırmacıların, düşünürlerin ağırlıklı olarak modernizmin tekçi, üniter anlayışına karşı çıkması, diğer bir ifadeyle modernizmin bu yönünün insanlığı dünya savaşlarına, Austerlitz’e, Hiroşima’ya götürdüğünü savlamaları ve bir anlamda bunu değiştirmek istemeleri, postmodernizmin çoğulcu bir yapıya bürünmesine doğrudan tek neden olmasa da bahsedilen çoğulculuğun fikrîsel altyapısını oluşturduğu söylenebilir. Çoğulcu özellikler gösteren edebî eserler, postmodernizmin kuramcıları olarak anılan isimlerin eserlerinden önce de verilmiştir elbette fakat bu kuramcıların tezleri çoğulculuğun postmodernizmin felsefî bir altyapısı olmasına vesile olmuştur. Postmodernizmin çoğulcu yönüne en önemli katkılardan biri, Fransız filozof Jean - François Lyotard’ın meta anlatı (büyük anlatı) kavramı ile ilgili yaptığı tespitlerle olmuştur. Büyük toplumsal, felsefî, ideolojik anlatılara; tek bir yorumla dünyayı, hayatı açıklamaya çalışan anlatılara verilen addır üst / meta anlatı. Büyük anlatıların bu birleştirici yanına itirazını vurgulayan Lyotard şöyle der bununla alakalı: “Büyük anlatı, kendisine yüklenen birleştirme tarzı ne olursa olsun, yani ister spekülâtif anlatı ister özgürleşme anlatısı söz konusu olsun artık inanılabilirliğini yitirmiştir” (Lyotard, 2019, s. 74). Lyotard’ın bu tespitindeki vurgu büyük anlatıların birleştirme tarzının olduğuna dairdir. Birleştirme tarzı yok edildiğinde geriye birleştirilmemiş parçalar kalacağı, eşyanın tabiatı gereğidir. Bu da Lyotard’ın çoğulculuğun esas olduğuna dair yaptığı vurguyu imlemektedir.

Postmodern sanattaki çoğulculuğun fikrîsel temeline katkı yapanlardan biri de Jean Baudrillard’dır. Jean Baudrillard, “Kırda Kahvaltı”daki çıplak kadını Cezanne’ın “Kağıt Oynayan Adamlar”ının üstüne bindirerek göz kırpmak olsa olsa bir reklamcılık şakasıdır, günümüzde reklamlara damgasını vuran mizah, ironi ve göz boyayan

eleştiriler sanat dünyasını da istila etmiştir. Bu, insanın kendi kültürü karşısında duyduğu pişmanlığın ve hıncın ironisidir” (Baudrillard, 2018, s. 28) der. Baudrillard, Ressay Russell Connor’un “Dejeneur a la Carte” adlı tablosundan yola çıkarak hem bir kolaj hem de modern kültür ve sanata karşı; bu tür kolaj sanatların galibiyetini ilan ediyor gibidir. Bununla birlikte yine Baudrillard’ın postmodernizm kuramına yeni bir çerçeve kazandıran simülasyon tezi de çoğulculuk ile ilintilidir. “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denmektedir” (Baudrillard, 2020, s. 14). Baudrillard’ın bahsettiği bu simüle olmuş gerçeğe genellikle kolajlar yapılarak ulaşılması, onun bu temel postmodernist tezinin çoğulcu yönüne işaret etmektedir.

Birçok yorumcunun dikkat çektiği gibi, televizyon haberleri ve belgeseller, sundukları öyküleri çerçevelemek için dramatik ve melodramatik kodları kullanmaları sayesinde gittikçe daha fazla birer eğlence programı biçimine bürünmektedir. CBS’nin haber magazin programı 57th Street, sanki bir komedinin ya da haftalık dizi filmin oyun karakterleriymiş gibi sunulan haber muhabirlerinin ikonik görüntülerinden oluşan bir kolajla başlarken MTV *Entertainment Tonight* ve çeşitli sohbet programları kültür endüstrisinin zehrini olgular ya da bilgi olarak perdelemek için haber yorumcularının çerçevelerini kullanırlar (Best ve Kellner, 1998, s. 150).

Gerçeğin olduğu gibi aktarılması bir simülasyona neden olmamaktadır fakat gerçeğin çeşitli montaj ve kolajlarla yeniden üretilmesi onu bir simülakr haline getirmektedir. Burada Baudrillard’ın bahsettiği durumun ortaya çıkmasında gerçeğe, çoğulculuğa hizmet eden bir müdahale söz konusu oluyordur ve bundan ötürü yazarın temel tezi için de çoğulculuk söz konusudur denilebilir. “Baudrillard, gerçeğin bir *imajlar ve göstergeler* (vurgu bana ait) sisi içinde tamamen kaybolup gitmekte olduğunu iddia eder” (Best ve Kellner, 1998, s. 152).

Düşünceleriyle postmodernizmin çoğulculuk anlayışına katkı yapan bir diğer düşünür de Michel Foucault’dur. Felsefesini özne ve iktidar arasındaki ilişkiyi anlamak üzerine kuran Foucault, postmodernizmin çoğulculuk anlayışına bu minvalde etki eden bir düşünürdür. İktidarın tarihinin bir normalizasyon oluşturma süreci olduğunu söyleyen Foucault için “normalleştirme iktidarı” bir tek tipleştirme, arındırma sürecidir aynı zamanda. “Kısacası yaşam üzerinde odaklanan biyo - iktidar bir normalizasyon toplumu oluşturur; yani insanları normlara uymaya zorlayan, onları normalleştiren bir toplum” (Foucault, 2000, 18). İktidarın normalizasyon süreci boyunca “normal” olmayı (deliler, cüzzamlılar, sapıklar...) dışlayarak normallerden oluşan homojen bir toplum kurma çabasına karşı *Hapishanenin Doğuşu, Cinselliğin Tarihi, Deliliğin Tarihi* gibi kitaplarında iktidar ilişkilerinin en yoğun yaşandığı alanların soy kütüğünü çıkarmaya çalışan Foucault, bu eserleri aracılığıyla toplumun “normal” olmayanları dışa atarak kendini tek tipleştirme çabasına ket vurmaya

çalışmıştır. Bu “anormal” kişileri bir anlamda topluma geri çağıran Foucault, böylece toplumu bir anlamda heterojenleştirmeye çalışmıştır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide yöneltilen bir soru, burada bahsedilmeye çalışılan duruma işaret etmektedir. “Yazılarınızda toplum dışında kalan kişilerden etkilenmiş görünüyorsunuz: Deliler, cüzzamlılar, suçlular, sapıklar, erdişiler, katiller, karanlık düşünürler, niçin?” (Foucault, 2000, s. 100). Bugün modernizmin elde etmeye çalıştığı tek tip, homojen, devlet / toplum yapısının kökeninde nelerin yattığını imlemesi bakımından önemli bir sorudur bu. Çünkü buradaki soruda söz konusu edilen “anormallerin” hapisanelere atılarak dışlanmasıyla elde edilmiş homojenlik, tekrardan bu unsurların topluma dahil edilmesiyle heterojenleşecek, diğer bir deyişle çoğullaşacaktır. “Öğretmen - yargıç, hekim - yargıç, eğitimci - yargıç toplumundayız, bunların hepsi de normalleştirici olanın hüküm sürmesini sağlamakta; ve her biri bulunduğu yerde bedeni, hareketleri, tutkuları, hal ve gidişleri, yatkınlıkları, performansları, tabi kılmaktadır. Hapishane ağı bitişik ve dağınık biçimleri altında; yerleştirme, dağıtım, gözetim, gözlem sistemleriyle modern toplumda normalleştirici iktidarın büyük desteği olmuştur” (Foucault, 2019, s. 440). Okul, hastane ve adliyelerin toplumu iktidar yararına normalleştirme işlevini anlatarak doğrudan olmasa bile bunun tehlikeli sonuçlarına işaret eden Foucault’nun felsefesinin heterojenleştirme üzerine kurulu olduğu, bunun da çoğulculuk - postmodern ilişkisine yeni bir boyut kattığı görülmektedir. “15. yüzyılda deliler Avrupa içindeki nehirlerde gidiş geliş yapan gemilere bindirilip kentlerden uzaklaştırılıyordu” (Foucault, 1995, s. 32). Foucault, 15. yüzyıl Avrupa’sında yapılmaya çalışılan bu toplumu arındırma işlemini bir anlamda tersine çevirmek isteyerek toplumun çoğulcu olması gerektiğine vurgu yapmıştır.

Postmodernizmin çoğulculuk anlayışına katkı yapan diğer düşünürler Gilles Deleuze ve Felix Guattari’dir. Bu ikili, özellikle *Anti - Ödipus* adlı incelemelerinde ödipus kompleksini temele alan psikanalizmin “tek tipleştirici, normalleştirici, tedavi edici” yönlerine karşı çıkarak yine Foucault’da olduğu gibi toplumun heterojenliğini (çoğulculuğunu) ön plana çıkarmaya çalışmışlardır. “Ödipus’un ne anlama geldiğini artık tahmin edebiliriz: sınırı yerinden eder ve içselleştirir. Otistik hale getirilmemiş bir tane başarılı şizofren yerine, bir nevrozlar toplumu. Sürüselliğin eşsiz aracı Ödipus, Avrupalı insanın nihai kişisel ve tabi kılınmış yeryurdudur” (Deleuze ve Guattari, 2017, S. 154). Alıntıda vurgunun ödipusun sürüselleştirme aracı üzerine olduğu dikkat çekmektedir. Sürü kavramının bir tektipleştirmeye işaret ettiği açıktır. Buradan hareketle Deleuze ve Guattari, toplumu sürüselleştirmek; diğer bir deyişle tek tipleştirmekten kurtarmak için psikanalize ve onun yöntemlerine karşı çıkmışlardır denebilir. Buradan hareketle de bu düşünürlerin toplumun homojen değil heterojen bir yapıya kavuşmasını isteyen düşünürler olduğu söylenebilir. Deleuze ve Guattari’nin çok seslilik, çok anlamlılığa dair ele aldıkları bir diğer kavram da *köksap* kavramıdır. “Köksap bilgisi köklerin ve temellerin kökünü kazımaya, birlikleri bozmaya ve ikilikleri alaşağı etmeye ve kökleri ve dalları dağıtmaya, farklılıklar ve

çokkatlıklar üreterek, yeni bağlantılar kurarak çoğullaştırmaya ve sirayet ettirmeye çalışır” (Best ve Kellner, 1998, s. 127). Çoğulculuğa, çoğulcu bilgiye, çok sesli anlatıma bu kez imalı değil doğrudan önem atfeden bu kavram, çoğulculuğu temel alan postmodernizmin bu anlamda yaslandığı en önemli kavramalardan biri olmuştur her zaman. “Yabani çimenler, karıncalar, kurt sürüleri, motosikletli serseriler ve şizofrenler, yersiz yurtsuzlaşmış uzamlarda dolaşan köksap örnekleridir” (Best ve Kellner, 1998, s. 127). Burada sayılan köksap örneklerinin toplumun “normalleşmekten, tek tipleşmekten” kurtaran ve onu çok sesli hale getiren şeyler olduğu açıktır. Diğer bir deyişle köksaplar, çoğulcu bir anlayışın ortaya çıkmasına vesile olan şeylerdir denilebilir.

Buraya kadar postmodernizmin önemli düşünürleri olarak kabul edilen isimlerin, postmodernizm ve postmodernist edebiyatın en önemli biçimsel özelliği olan çoğulculuğa katkıları gösterildi.

Postmodernizme göre sanat da toplum da modernizmin tekçi anlayışından postmodernizmin çoğulcu anlayışına montaj, kolaj vs. gibi çeşitli teknik unsurlar kullanılarak evrilmelidir. Bununla birlikte postmodernist bir edebiyatın özellikle de postmodernist sinema ve romanın tanımlanmasında, incelenmesinde çoğulculuğa atıf yapan tekniklerin (montaj, kolaj vs.) kullanıldığı da bir gerçektir. Bir eserin postmodern değerini ortaya çıkarmaya çalışan incelemelerde eserin çoğulculuğunu ön plana çıkaran şekilsel unsurlar değerlendirme kriteri olur çoğu zaman ve postmodernizme dair kriterler arasında tema saymak pek karşılaşılan bir durum değildir. Oysa özellikle postmodernist romanlarda içeriksel olarak komplo teorilerine oldukça fazla yer verilmektedir. Öyle ki komplo teorilerinin postmodernist sinema ve romanlardaki kullanımı onun bir tema olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşündürtecek kadar yoğunudur. Komplo ya da kumpas teorilerinin özellikle postmodern roman için bir içerik özelliği olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altında, postmodern roman yazarlarının eserlerinde komplo teorilerinin bazen doğrudan bazen de ima yoluyla kullanılması gerçeği yatmaktadır. Fakat bugüne kadar romanları postmodernist bir değerlendirmeye tabii tutan çalışmalarda veya kuramı değerlendiren incelemelerde komplo teorilerinin bu anlamda ne sıklıkla ve niçin kullanıldığına değinilmemiştir.

Simgeler, gizli örgütler, tarikatlar, metafiziksel durum ve olaylar, tarihi sırlar, günümüz dünyasını oluşturan önemli gelişmelerden ama gerçekte ne olduğu saptırılmış olan hadiseler, oldukça iyi bilindiği zannedilen ama gerçekte karanlık ilişkilere sahip tarihi kişilikler, baronlar, şövalyeler, şeyhler, paşalar, padişah ve krallar, toplumsal sınıflar, insanların dünyasına çağrılan efsaneler, şimdiye kadar normal insanların dünyasında yer almayacağı düşünülen deliler, şizofrenler ve onların içinde bulunduğu akıl hastanelerinin sırlı dehlizleri bu yazın türünün ele aldığı konulardandır (Yanar, 2008 s.32).

Işık Yanar'ın burada saydığı konuların komplo teorilerine en çok kaynaklık eden konular olduğu bilinen bir gerçektir. Çünkü komplo teorilerinde sıkça karşılaşılan "illuminati, tapınak şövalyeleri" ve bunlara benzeyen oluşumların etrafında cereyan ettiği de bir vakiadır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasındaki Soğuk Savaş döneminde komplo teorileri ve bu teorilerin sanat eserlerinde kullanımı artmıştır. "Melley'e göre İkinci Dünya Savaşı sonrası yazında sık rastlanılan komplo, paranoya temaları alışıldık biçimlerden farklı yeni bir komplo anlamı ihtiva etmektedir" (Başaran, 2012, s. 253). Soğuk Savaş'ın hemen akabinde gerek pop art'ın yükselişi gerekse de insanlardaki mevcut düzenlerinin düşman tarafından bozulacağı -özellikle de nükleer bir tehditle-korkusu tüm dünyada etkili olmuş ve böylece komplo kuramları postmodernist edebiyatın başat konularından biri haline gelmiştir. Barry Lewis *Postmodernizm ve Roman* adlı yazısında, postmodern romanın başat özelliklerini sayar: "Zamansal düzensizlik, zaman duygusunun aşınması, pastişin yaygın ve anlamsız kullanımı, sözcüklerin parçalayıcı maddi göstergeler olarak öne çıkışı, serbest fikir çağrışımları, paranoyalar, kısır döngüler, mantıksal olarak farklı söylem düzeyleri arasındaki ayrımın kaybolması" (Yetiş, 2008, 391). Buradan itibaren şu sorunun sorulması gerekmektedir. Postmodernist sanatçılar eserlerinde neden komplo teorisini bir tema gibi kullanmışlardır?

Postmodernist Romanlarda Komplo Teorisi

Soğuk Savaş dönemi ve sonrasında kullanımı artan bir yöntem olsa da komplo teorilerinin tarihi epey eskilere uzanmaktadır. "Kabaca baktığımızda komplo, tanrıların insanların savaşlarını yönetirken yaptıkları müdahalenin adı olarak eski mitolojilerde ve eski edebiyatta karşımıza çıkmaktadır" (Akay, 2014, s. 8.). Komplo teorileri, kuramları üzerine en çok kafa yoran araştırmacılardan biri olan Karl Popper'in komplo teorileri tanımına göre komplo teorisinin tarihi insanlık kadar eskidir. "Toplumda (ilke olarak insanların hoşlanmayacakları savaş, işsizlik, sefalet ve kıtlık gibi olaylar da dahil olmak üzere) hemen her ne gerçekleşmekte ise, bunların bazı güçlü birey ya da toplulukların doğrudan tasarımı sonucu olduğu görüşüdür" (Popper, 2014, s. 39). Popper'in bu tanımında, insanlık var olduğundan beri onunla birlikte var olmaya başlayan savaş, kıtlık gibi topluluğun her bireyini doğrudan etkileyen olayların yer alması, hem komplo teorilerinin tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğuna hem de savaş, kıtlık gibi olayların komplo teorilerinin ortaya çıkmasına ortam hazırladığına işaret etmektedir. Komplo teorisinin sözlük Türkçe ve İngilizce sözlüklerdeki kullanımı şu şekildedir:

Türk Dil Kurumu sözlüğünde Komplo teriminin karşılığı "Düzen", Komplo Teorisi birleşik sözü ise "Bir kimse, kuruluş veya ülkeye karşı gizlice, zarar verici tuzak kurulduğu varsayımına dayanan düşüncelerin tümü" olarak tanımlanmıştır. İngilizce'de "Komplo" kavramın karşılığı, "Conspiracy", Oxford

sözlüğüne göre, Latince Con (beraberinde, birlikte) Spirare (ruh, can vermek) terimlerinin birleşiminden gelir. Kavram, Latince "Conspirare" (anlaşmak) kavramından, eski fransızcaya "Conspiration" ardından anglo norman fransızcası ve orta ingilizceye "Conspiracie" sözcüğü olarak geçer. Sözlükte "komplo" teriminin tanımı, "Bir toplulukça yasadışı ya da zararlı bir iş gerçekleştirilmesinin gizli planı" şeklinde yer alır (Başaran, 2012, s. 6).

Toplulukların olayların arkasındaki gerçek nedenler yerine; kendi işlerine yahut kolaylarına gelen nedenleri kabul etmesi şeklinde de açıklanabilecek komplo teorileri, birçok işlevi olmasına karşın daha çok şu özelliğiyle görünür olmaktadır:

Öncelikle komplolar onlara inanan kişilere ortak bir kimlik, ortak bir politik tarafta buluşma imkanı sağlar. İkinci olarak, komplo teorileri karmaşık tarihi ve siyasi olayları anlaşılır kavramlarla açıklayıp basitleştirerek insanları bu olaylar hakkında bilgilendirir, çok katmanlı düşünmek zorunda bırakmaz. Ayrıca komplo teorileri onlara inanan kişileri komplonun yarattığı ortak düşmana karşı harekete geçirir ve yaptıklarını meşrulaştırır; böylelikle iktidarların kitleleri kendi amaçları doğrultusunda harekete geçirmesi kolaylaşır, aynı zamanda yaptıkları hataları ve haksızlıkları da örtbas etmelerine yardımcı olur (Tepeli ve Demirok, 2014, s. 47).

İktidarların kitlelerini yekpare, homojen hale getirmeleri için bir araç olarak kullandığı, hatta en çok da bu amaç doğrultusunda kullanılan komplo teorilerinin bu işlevi, onun postmodern edebiyatta sıkça kullanılmasına vesile olmuştur. "Bu tip bir politik komplo teorisinin, modern Amerikan sanatının üst - belirleyen Pop Art akımına, bizzat bu hayal gücüyle beslenen Lichtenstein'in çizgi roman ve aşk çizgi romanı kareleriyle yaptığı tablolara başka bir siyasi anlam katacağına şüphe yok zaten (Akay, 2014, s. 9).

Türk ve dünya edebiyatında postmodernist roman, edebiyat denilince akla gelen ilk isimlerden biri olan Orhan Pamuk, komplo teorilerini eserlerinde sıkça kullanan bir yazardır. "Toplumumuzda çok yaygın olan saf, ilkel, görgüsüz ve kültürsüz paranoyayı ise zekice bulmayı küçümserim nasıl mı? İşte kitaplarımda Sessiz Ev'de de yazdım, Yeni Hayat'ta da bunun gibi insanlar vardı. Kara Kitap'taki eski solcu da böyledir. Yani 'Clinton ile Yeltsin anlaştılar, Papa ve İtalyan başbakanı ile birlikte Türkiye'yi bölecekler'" (Pamuk, 1999, s. 16). Bütün önemli romanlarında komplo teorilerini kullandığını ve bunu bilinçli olarak yaptığını belirten Orhan Pamuk, bazen daha da ileri giderek okura okuyacağı metinde doğrudan komplo teorisi olduğunu hatırlatarak başlar: "O zaman sizi şimdiden uyarıyorum: ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, alemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var" (Pamuk, 2006, s. 12).

Postmodernist yazarların eserlerinde komplo teorilerini bir tema gibi kullanmalarının altında iki neden yatmaktadır, bunun ilk nedeni de politiktir. Bu tip komplo teorileri, postmodernist sanatçıların ve kuramcılarının yakından ilgilendikleri, genellikle de Yahudiler üzerinden üretilen komplo teorileridir. Sonuçları itibariyle Autschwitz gibi tarihin gördüğü en büyük katliamlarından birinin altyapısını oluşturan bu komplo teorisi tipinin tarihi çok eskilere dayanmaktadır. “Yahudiler artık şeytanın, Hıristiyan alemini yok etme komplosunu üstlenen yardımcılarıdır. Bu tarihsel bağlam içinde 1096 yılında Almanya’nın Worms şehrinde Yahudilerin içme suyu kaynaklarını zehirleyerek Hıristiyanları öldürme komplosu ileride sık sık karşılaşılabilecek suçlamaların ilki olacaktır” (Başaran, 2012, s. 53). Avrupalı Hristiyan yöneticilerin ve kilisenin son derece kötü durumdaki Orta Çağ Avrupa’sında bu kötülüğün nedeni olarak Yahudileri göstermesi modern çağa kadar Avrupa’da en çok başvurulan komplo teorilerinden biri olmuştur. Ortaçağ Avrupa’sından İkinci Dünya Savaşı Avrupa’sına kadar iktidarlar için Yahudiler üzerinden geliştirilen komplo teorileri, hem kitleleri bir arada tutma hem de kötü giden yönetimlerinin suçunu başka yere kanalize etme gibi bir işleve sahip olmuştur. Haçlı Seferleri’nden itibaren artarak devam eden bu, Yahudiler üzerinden komplo teorisi üretme işi en sonunda 1930’lar Almanya’sında doruğa çıkacak ve bunun sonucunda milyonlarca Yahudi hunharca katledilecektir. İktidara gelmeden önce “Siyon Protokolleri” diye adlandırılan ve gerçekte uzaktan yakından ilgisi olmayan bir komplo teorisini kullanan Naziler, bu söylemler sayesinde hem iktidara gelmiş hem de iktidarlarını daha sonrasında sağlamlaştırarak Yahudilerin katledilmesine bu komplo teorisini dayanak yapmışlardır. “Bu türün en meşhur örneklerinden anti semitik, “siyon önderleri protokolleri” sözde dünyayı yönetmek için çaba gösteren bir Yahudi gizli cemiyetini ifşa ediyor olmasıdır” (Başaran, 2012, s. 14). Nazi propaganda bakanı Joseph Goebbels’in elinde daha da komplike hale gelen “siyon protokolleri komplosu” Almanların bu sözde tehlike karşısında yekvücut olmasını da sağlamıştır. İşte burası postmodern sanatçıların, kuramcılarının komplo teorilerini ilgi alanlarına dahil etmelerine neden olan yerdir. “Merkezileşme eğilimindeki iktidar, dinsel alanda ortodoksiyi inşası sürecinde, heterodokside dinsel sapkınlık ve büyücülüğü, çevrenin geleneksel kurumları ve yerel iktidar odakları olarak tarikat, komün ve loncalardan “komplocu” gizli cemiyet mitolojilerini üretir ve bizlere Avrupa tarihinin ilk komplo kuramlarını miras bırakırken çevreden çeşitli ayaklanma ve isyanlarla yeni düzene direnmektedir” (Başaran, 2012, s. 128). Komplo teorilerinin merkezileşme diğer bir deyişle üniterleşme, homojonleşme deneyimlerine hizmet ettiğine dair bu tespiti benzer bir tespit, Hayriye Ünal’ın “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine” adlı makalesinde Zeynep Sayın’dan yaptığı alıntıda da vardır. “Bütüncül felsefelerin

sorgulanmaya başlanmasında Auschwitz ve tekilcilik arasında bağ kurmasının ve bütüncü felsefelerin nihayetinde katliamlara uzandığını düşünmelerinin / görmelerinin payı vardır” (Ünal, 2008, s. 288).

Yukarıda da gösterilmeye çalışıldığı üzere, postmodernist kuramın en önemli iddiası çoğulculuktur. Bu anlamda komplo teorilerinin çoğulculuğun karşısındaki en önemli engellerden biri olan merkezi otoriteyi güçlendirme ve homojen bir halk yaratma çabasına hizmet etmesi bununla birlikte alıcısının da çok fazla olması nedeniyle postmodernist yazarlar, çoğu zaman onun parodisini, ironisini yaparak saçmalığını okura göstermek ister gibidirler. Yukarıdaki alıntıda komplo teorileri için “saf, ilkel, görgüsüz ve kültürsüz paranoyayı ise zekice bulmayıp küçümserim” diyen Orhan Pamuk’un bu tespitin ardından, “Ben her şeyi açıklayan ve bir tek sebebe indirgeyen kuramlara inanmam” (Pamuk, 1999, s. 16) demesi ve bir şeyi tek bir nedene bağlayarak açıklama olarak da tanımlanabilecek komplo teorilerini eserlerinde kullanması bu anlamda dikkate değerdir. Yazının devamında yine aynı konuyla alakalı olarak şöyle der: “Öte yandan şunun da farkındayım: Ülkemizde de çok kumpas teorisi var ama eleştirdiğim şey kumpas kuramlarının son derece ilkel biçimde Türkiye’nin kendi zaafalarını örtmeye yaraması” (Pamuk, 1999, s. 17). Şu halde neredeyse bütün eserlerinde komplo teorilerini kullanan postmodernizmin dünya edebiyatındaki en önemli temsilcilerinden biri olan Orhan Pamuk, bu teorinin hizmet ettiği şeyden şikayetçidir ve doğal olarak da şikayet ettiği şeyin saçmalığını da insanlara romanları üzerinden göstermektedir.

Mehmet Yılmaz’ın adına dört yıl öncesinin bir dergisinde rast geldiklerinde, Galip bunun bir rastlantı olduğunu söyleyip, evine dönmeyi düşünüyordu, ama Saim, dergilerinde -dergilerim diyordu artık- hiçbir şeyin rastlantı olamayacağını söyleyerek durdurdu onu. Ondaki sonraki iki saat içinde, insanüstü bir çaba harcayarak, bir dergiden öbürüne sıçrayarak, gözlerini projektör gibi açarak, Mehmet Yılmaz’ın önce Ahmet Yılmaz’a evrildiğini keşfetti; kapağında bir kuyunun gözüktüğü ve tavuklar ve köylülerle kaynaşan bir dergide Ahmet Yılmaz, Mete Çakmaz olmuştu. Metin Çakmaz ve Ferit Çakmaz’ın da aynı kişi olduğunu keşfetmekte zorlanmadı Saim; bu arada imzada kuramsal yazılardan vazgeçip düğün salonlarındaki anma törenlerinde saz ve sigara dumanı eşliğinde söylenen türkülerin güftekârı olmuştu. Ama burada da fazla durmamıştı: Bir dönem, kendi dışındaki herkesin polis olduğunu kanıtlayan bir imzaya dönüşmüş, daha sonra da, İngiliz akademisyenlerinin sapıklıklarını deşifre eden hırslı ve asabi matematiksel bir iktisatçıya. Ama bu karanlık ve mutsuz kalıplar da onun fazla sabredebileceği yerler değildi. Saim, parmaklarının ucuna basarak gittiği yatak odasından getirdiği bir başka dergi koleksiyonunun üç yıl iki ay önceki sayısında, eliyle koymuş gibi buluverdi kahramanını: Adı, Ali Harikaülke olmuştu bu sefer ve gelecek güzel günlerde krallara ve kraliçelere hiç gerek kalmayacağı için satranç kurallarının da

değişeceğini, Ali adlı çocukların iyi beslendikleri için boy pos atacaklarını ve mutluluğun neşesiyle duvarlara Türk usulü bağdaş kurup oturan ve yüzlerinde adı yazılan yumurtaların bilmeceler çözeceğini anlatıyordu. Öbür sayıda Ali Harikaülke'nin bu yazının çevirmeni olduğunu anladılar. Asıl yazar Arnavut bir matematik profesörüydü. Ama, Galip'i asıl şaşırtan şey, Arnavut profesörün hayat hikâyesinin yanında, Rüya'nın eski kocasının hiçbir takma adın arkasına gizlenmeyen pırl pırl imzasına rast gelmek oldu (Pamuk, 2000, s. 81-82).

Bu uzun fakat burada anlatılmaya çalışılan şeyleri somutlaması bakımından manidar olan alıntıda bir komplo teorisi için dahi son derece saçma, zorlama şeyler arka arkaya sıralanmış ve böylece okurun zihninde aslında komplo teorisi denen şeylerin son derece saçma olduğu algısı yaratılmaya çalışılmıştır. Komplo teorilerinin abartılı bir kullanımla değersizleştirilerek, komikleştirilerek verildiği bir başka örnek de şudur: “Daniel Quinn, Manhattan’ın Yukarı Batı Yakasının caddelerindeki gezinmeleri sırasında gizemli Peter Stilmann’ın günlük hareketlerinin izini sürerken kendisi de bir dedektife dönüşür. Bir süre sonra Quinn, Stilmann’ın gezinmelerinin gelişi güzel olmadığını, tersine maksatlı olduğunu ve Stilmann’ın yürürken caddelerin aslında önceden tasarlanmış bir kombinasyonunu dikkatlice kat ederek her gün bir harf yazdığını düşünmeye başlar” (Lucy, 2018, s. 292). Yine burada da komplocu bir yaklaşımın ne denli zorlama olduğu doğrudan söylenmeden ama okura hissettirilerek verilmiştir. Komplo teorilerinin Auschwitz’e giden tehlikeli yolun taşlarını döşediğini düşünen postmodernist yazar ve kuramcılarının bir anlamda parodileştirerek verdiği komplo teorileri, Orhan Pamuk’un 1999 tarihli *Kumpas ve Renkler* adlı yazısındaki “Böylelikle bayrağımıza, padişahımıza, cumhurbaşkanımıza, dinimize sıkı sıkı sarılmak gerekir” (Pamuk, 1999, s. 17) sözüyle anlattığı şeye hizmet ettiği için içi boşaltılması gereken bir kavramdır. Diğer bir deyişle Karl Popper’in tasavvur ettiği açık toplumda komplo teorisine yer yoktur, çünkü buna gerek de yoktur. Postmodernist sanatçılar Alexis Tocqueville’den yapılan şu alıntıda bahsedildiği gibi bakmaktadır konuya denilebilir: “Ancak bir noktada bu tehlikeli hürriyet, [siyasi amaçlar için bir araya gelebilme] başka türden tehlikelere karşı bir güvenlik sağlar. Siyasi birlikteliklerin özgür olduğu ülkelerde gizli cemiyetlere rastlanılmaz. Amerika’da sayısız hizib vardır ancak komplolar yoktur” (Başaran, 2012, s. 138). Amerika’da komploların yokluğu tartışmaya açık zorlama bir tespit olsa da postmodern kuramcılarının, edebiyatçıların yaratmaya çalıştığı şeye işaret etmesi bakımından önemlidir alıntıda bu tespit.

Yukarıda da anlatıldığı üzere postmodernizm çoğulculuğu temel alan felsefi bir akım; postmodernist edebiyat da bununla uyumlu bir şekilde çoğulcu anlatımı esas alan edebi bir akımdır. Bilindiği üzere de postmodernist yazarlar bu çoğulculuğu yakalayabilmek için modernist diye de anılan yazarların kullandığı montaj, kolaj,

pastiş, gibi teknikleri kullanırlar. Bu tekniklerin esere olan estetik katkısı çoğu zaman sadece dikkatli ve hazırlıklı okur tarafından anlaşılabilen teknikleridir. Diğer bir söyleyişle bahse konu bu teknikler -Umberto Eco'nun tabiriyle- sıradan okur için amacı ve kullanılışı fark edilemeyeceğinden sıkıcı, akışı yavaşlatan unsurlar olarak değerlendirilebilecektir. Bu durum, piyasa ekonomisinin şartlarını gözetken yazar için de yayıncı için de satışları olumsuz etkileme ihtimaline karşı istenmeyen bir şey olacaktır. Şu halde eserinde komplo teorileri bulunan yazar için bahsedilen ikinci işlev burada devreye girecektir. Bu ikinci işlev komplo teorilerinin doğası gereği daima bir gizem, güç ilişkileri, entrika gibi merak duygusunu cezbedecek bir özellik barındırması sayesinde okur üzerinde hükmünü icra edecektir. Ayrıca her komplo teorisi yine doğası gereği içerisinde okurun da özdeşim kurduğu kahramanlar için çözüm bekleyen bir düğüm de barındırır. Söz gelimi Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanında kahraman, derin buhranlı günler yaşadığı dönemlerde yolculuklara çıkmadan önce ve çıktığı ilk zamanlarda sık sık "uyku ile uyanıklık arasında" (Pamuk, 99, 49) olduğunu ifade eder. Roman boyunca adeta bir leitmotif gibi kullanılan bu ifade Arapça "Beyne'n nevm ve'l yakaza" tabirinin Türkçesidir. Bu tabirin gerek tasavvufi bir anlam barındırması gerekse de Evliya Çelebi'nin seyahate çıkması ile olan ilgisi münasebetiyle eserin çoğulcu anlatımına hizmet eden bir özelliği vardır. Buna benzer birçok şekilsel teknik unsur barındıran romanın bu özellikleri hazırlıklı olmayan okur için doğal olarak bir şey ifade etmeyecektir. Fakat roman boyunca yapılan yolculuklar esnasında Rıfkı Hat üzerinden ülke üzerinde oynanan oyunlara dair komplo teorileri ve bunların yarattığı merak unsuru, romanı hazırlıklı olmayan okur için heyecanlı ve sürükleyici kılacaktır. Böylece okur hem elindeki kitabı akıcı bir şekilde okuyacak hem de satır aralarında ülke ve insanlık adına son derece hayati şeyler söylüyormuş gibi duran komplo teorilerinin saçmalığına şahit olacaktır.

Sonuç

Postmodernizm, çoğunlukla şekilsel özellikler üzerinden ilerleyen ama komplo / kumpas teorilerinin de bir tema gibi kullanıldığı bir akımın adıdır. Bu yüzden postmodernizme dair yapılan araştırmalarda, incelemelerde komplo teorilerine dair özellikler olup olmadığına bakılması ve varsa bunun çoğulculuğa hizmet eden yapısının ortaya çıkarılması incelemenin tutarlılığına katkı yapacaktır. Postmodernizm; kullanılan şekilsel özellikler, temalar ne olursa olsun çoğulculuğun hedeflendiği bir akımdır. Bununla birlikte postmodernizm ve postmodernist edebiyata dair yapılan değerlendirmelerde neredeyse sadece çoğulculuğu sağlayan teknik özelliklere değinilmesi postmodernizmin esas işlevinin ne olduğuna dair tespitleri yetersiz kılmaktadır. Postmodernizmin çoğulculuğu yakalama çabasında etkili olan unsurlar (montaj, kolaj, pastiş vs.) sadece postmodernist sanatçıların yahut düşünürlerin bulduğu, tatbik ettiği unsurlar değildir. Adı postmodernizmle anılan

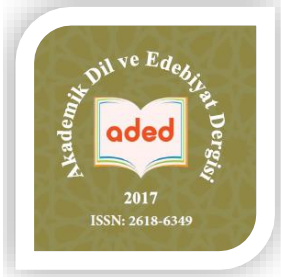
sanatçılar en azından bu tekniklerin kullanımı bağlamında, aşma iddiasında oldukları modernist sanatçılarla çoğu zaman ortaklaşmışlardır. Her iki akımın sanatçıların da aynı teknikleri kullanmasında rağmen adlarının farklı kulvarlarda anılmasının nedeni sanatçıların teknikleri kullanma amaçlarının farklılığıyla açıklanabilir. Diğer bir deyişle modernist bir sanatçıyla postmodernist bir sanatçı aynı tekniği farklı amaçlarla kullanmışlardır. Sanıldığı gibi aksine postmodernist sanatçıların kullandığı bu tekniklerin ve kompleks teorisi gibi temaların kullanım amaçları da salt eğlence sanatı yaratmak değil; aksine ideolojiktir.

Jean Baudrillard'ın *Sanat Komplexu* adlı eserinde bahsettiği, sanatın neredeyse bir reklam filmi gibi olmaya başlaması, esere her şeyden biraz (anything goes) katılması, sanat eserini her geçen gün daha da ideolojikleştirmektedir. Burada bahsedilen ideolojikleştirme, "açık toplum" yaratma iddiasıyla meta anlatıları bitirmek için yola çıkan postmodernizmin geldiği noktada eleştirdiği şeye dönmüş olmasıdır. Her şeyden biraz alarak, her şeyi bünyesine dahil ederek gittikçe kültürel bir hegemonyanın adı olan postmodernizm, bugün bir çelişki içindedir. Çünkü kültürel hegemonya kurulma iddiası kuramın kendi ideolojik iddiasıyla örtüşmemektedir. Oluşan bu kültürel hegemonya, postmodernist kuramcılarının kurulmasını hayal ettikleri, ön gördükleri bir süreçti demek değildir bu. Aksine gelinen bu postmodernist hegemonya çağı, en çok da Fransız postmodernist kuramcılarını rahatsız edecek mahiyettedir. Herhangi bir şeyin, yapının hegemonik yapı kurmasının kötülüğünü anlatmak maksadıyla yola çıkan Fransız postmodernistlerinin -en azından kağıt üzerinde- ortaya çıkan bugünkü postmodernist hegemonyayla uyumu mümkün görünmemektedir. Fakat onlar arzulamasına rağmen gelinen bu nokta adeta yeni bir meta anlatıya evrilmiş olan postmodernist hegemonik yapının var olduğu gerçeğini de değiştirmemektedir. Başka bir deyişle gelinen bu aşama; Fransız postmodernistlerinin, Amerikan postmodernistlerine yenildiği yeni bir aşamadır denilebilir.

Kaynaklar

- Akay, Ali. (2014), *Komple Ve Hikmet- i Hükümet, Barış Başaran içinde, Komple Teorileri*, s. (5-11), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aydoğdu, Yusuf. (2015), *Postmodern Bir Roman Çözümlemesi: İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar'ı*, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 5 (9). (235-257)
- Başaran, Barış. (2012), *Batı Düşünce Tarihi İçerisinde Komple Ve Kuramları*, *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Baudrillard, Jean. (2018), *Sanat Komposu*, (Çev. Elçin Şen), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2020), *Simulakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul, Doğu Batı Yayınları.
- Best, Steven., Kellner, Douglas. (1998), *Postmodern Teori*, (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, Gilles., Guattari, Felix. (2017), *Anti – Ödipus*, (Çev. Fahrettin Ege, haluk Erdoğan, Mustafa Yiğitalp), Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Ecevit, Yıldız. (2006), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Eliuz, Ülkü. (2016), *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, İstanbul, Kesit Yayınları.
- Foucault, Michel. (2020), *Cinselliğin Tarihi*, (Çev. Hülya Uğur Tanrıoğen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel. (1995), *Deliliğin Tarihi*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara. İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel. (2019), *Hapishanenin Doğuşu*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara. İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel. (2000), *Özne ve İktidar*, (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınbay), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Hassan, İhab. (2019), *Orpheus'un Parçalanışı*, (Çev. Emel Aras), Ankara, Hece.
- Huyssen, Andreas. (2000), *Postmodernin Haritasını Yapmak*, Mehmet Küçük içinde, *Modernite Versus Postmodernite*, (s. 207-236), Ankara: Vadi Yayıncılık.
- Kellner, Douglas. (2000), *Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar Ve Sorunlar*, Mehmet Küçük içinde, *Modernite Versus Postmodernite*, (s. 367-405), Ankara: Vadi Yayıncılık.

- Lucy, Niall. (2018), *Postmodern Edebiyat Kuramı*, (Çev. Aslıhan Aksoy), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J.Fronçois. (2019), *Postmodern Durum*, (Çev. İsmet Birkan), Ankara, BilgeSu.
- Küçük, Mehmet. (2000), Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı: Postmodern, Mehmet Küçük içinde, *Modernite Versus Postmodernite*, (s. 55-73), Ankara: Vadi Yayıncılık.
- Pamuk, Orhan. (1999), Kumpas ve Renkler. *Öküz Dergisi*, 56, (s. 16-17).
- Pamuk, Orhan. (2006), *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan. (2000), *Kara Kitap*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan. (1999), *Yeni Hayat*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Popper, Karl, R. (2014), Toplum Bilimlerinde Öngörü Ve Kehanet: Barış Başaran içinde, *Komplo Teorileri*, s. (31- 45), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sağlık, Şaban. (2008), Modern Öykü Ve Romanda Anlatıcının Değişimi Ve İşlevi, *Hece*, 12 (138-139-140). (s.297-311)
- Sarı, Ahmet. (2018), Bu Eserlerin Tipik Özellikleri Var mıdır?, Ertan Özgen içinde, *40 Soruda Postmodern Edebiyat*, (s.43-46), İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Tepeli, Deniz, Demirok İpek, (2014) Kaygıdan Komploya: Psikoloji Teorileri Açısından Komplo Teorilerine Dair Bir İnceleme, Barış Başaran içinde, *Komplo Teorileri*, (s.46-74), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Timur, Kemal, (1999), Tanımı Yapılamayan Postmodernizm, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1), (s. 319 - 323).
- Şaylan, Gencay. (2006), *Postmodernizm*, Ankara, İmge Kitabevi.
- Ünal, Hayriye. (2008), Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine, *Hece*, 12 (138-139-140). (s.286- 297)
- Yanar, Işık. (2008), Postmodernizm: Doğuşu, Etkileri ve Sınırları. *Hece*, (138-139-140). (s.26 - 34)
- Yetiş, İshak. (2008), Türk Öykücülüğünde Postmodernizmin İzleri, *Hece*, (138-139-140). (s.389- 395)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Salih Koralp GÜREŞİR

Öğr. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi
/ Türkiye
salihkoralp@trakya.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-4821-4991>

İrfan Yalçın'ın Romanlarına Marksist İdeoloji Ekseninde Bir Bakış

*A Perspective on İrfan Yalçın's Novels in the Axis of
Marxist Ideology*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 15.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 30.06.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

Atıf/Citation

GÜREŞİR, S. K. (2021). İrfan Yalçın'ın Romanlarına Marksist İdeoloji Ekseninde Bir Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1314-1335. <https://doi.org/10.34083/akaded.937493>

GÜREŞİR, S. K. (2021). A Perspective on İrfan Yalçın's Novels in the Axis of Marxist Ideology. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), p. 1314-1335. <https://doi.org/10.34083/akaded.937493>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Marx ve Engels'in kuramsal alt yapısını hazırladıkları Marksist ideoloji, temelde insanın temas ettiği her alanı tarihi maddecilikle açıklayan bir fikir hareketidir. İşçi haklarından hareket ederek sınıfsız bir toplum ideali benimsemesi dolayısıyla dünya üzerinde oldukça taraftar toplamış, bilhassa antikapitalist tavrı ile Türkiye'de de öncesi olmakla birlikte asıl olarak 1960'lı yıllarda bilinçli kabullerle karşılık bulmuştur. Her ideoloji gibi yeni bir insan ve dünya oluşturmak idealine sahip olan Marksizm, bu doğrultuda sanat ve edebiyatı da söyleminin ifadesi olarak kullanma amacını taşır. Marksist estetik, bu gaye doğrultusunda oluşur ve nihayetinde sanat, Marksist ideoloji lehinde iş gören bir vasıta olarak görülür. Marksist ideolojinin Türk edebiyatı ile asıl teması, 1940-1970 yılları arası yazılan köy romanları ile mümkün olmuştur. 1970 sonrası ise 12 Mart dönemi romanları adı altında, 1971 muhtırasının sol güruhtaki etkileri dolayısıyla söz konusudur. Roman türünde 1970 sonrasında eser veren İrfan Yalçın, söz konusu etkiden bağımsız olarak evrensel roman temalarını Marksist ideoloji ekseninde yorumlayan, üretken bir yazardır. Başarılı bir surette oluşturduğu şiirsel üslubu, okurda fazlalık hissi uyandırmayan yoğun anlatımı gibi etkenler, onun insan ve gerçeğine temas etmesini mümkün kılmıştır. Başarısını teşkil eden söz konusu ideal tavrı, belirgin ideolojik söylemine rağmen hemen bütün romanlarında büyük ölçüde bu minvaldedir.

Anahtar sözcükler: İrfan Yalçın, 1970 sonrası Türk romanı, Marksist estetik, ideoloji, insan gerçekliği

Abstract

Marxist ideology, which Marx and Engels prepared the theoretical background, is basically an intellectual movement that explains every area that human contact comes into contact with with historical materialism. Due to her adoption of the ideal of a classless society based on workers' rights, found a lot of support in the World. In addition, with its anti-capitalist attitude, it found its response in the 1960s, although it was before in Turkey. Having the ideal of creating a new human and world like every ideology, Marxism aims to use art and literature as the expression of its discourse in this direction. Marxist aesthetics is formed in line with this goal and, ultimately, art is seen as a vehicle that works in favor of Marxist ideology. The main contact of Marxist ideology with Turkish literature was made possible by village novels written between 1940-1970. The post-1970 period is in question under the name of the novels of the 12 March period, due to the effects of the 1971 memorandum on the left-wing group. İrfan Yalçın, who worked in the novel genre after 1970, is a prolific writer who interprets the themes of the universal novel in the axis of Marxist ideology, regardless of the influence in question. Factors such as his poetic style and intense expression that he successfully created made it possible for him to touch human and reality. This ideal attitude, which establishes his success in the novel genre, is largely in this direction in his other Works.

Keywords: İrfan Yalçın, Turkish novel after 1970, Marxist aesthetic, ideology, human reality.

Giriş

Marx ve Engels'in ilk kuramcıları olduğu Marksist ideoloji¹, temelde ekonomi olmak üzere toplumla ilişkilendirdiği alanları tarihî maddeci bakışla açıklayan fikir akımıdır (Kacıroğlu, 2011: 1). Temel olarak toplumun üretici kesimi olan işçilerin haklarından hareketle nihayetinde sınıfsız bir toplum idealini besleyen Marksizm, bu yönüyle antikapitalist bir düşünceye sahiptir. Toplumun mazlum kesiminin tarafında olmasını gerektiren bu yapısı ve antiemperyalist yönü ile dünyanın birçok ülkesinde taraftar bulmuştur (Yalçın, 2011: 22). Osmanlı'nın Marksist ideoloji ile ilk teması, II. Meşrutiyet sonrasında gerçekleşir. Ethem Nejad, Mustafa Suphi gibi aydınların çöküşe çare olarak gösterdikleri Marksizm, siyasi arenadaki asıl büyük adımını TKP'nin 1920 yılında kurulmasıyla atar. (Belge, 2007: 27-28)

Cumhuriyet yıllarında Marksist ideolojiyi temele alan sol oluşumlar görülürse de bunlar, "komünizm" tehdidi olarak görülmüş, bu doğrultuda çalışmaları sınırlandırılmış ya da kısa sürede kapatılmışlardır. 1946'da kurulan Türkiye Sosyalist Partisi'nin altı ay gibi kısa bir sürede kapatılması durumu en iyi anlatan gelişmelerin başında gelir. Süreci konu edinen araştırmalarda, Marksizm'in Türkiye siyasetinde taraftar bulup benimsenmesinin asıl miladı olarak 1960'lı yıllar işaret gösterilmektedir (Türkeş, 2007: 1059). Türkiye İşçi Partisi'nin, 1961'deki kuruluşunun ardından 1965 seçimlerinde 15 milletvekili ile meclise girmesi, 1968'de gerçekleşen eylemci sol faaliyetleri, Marksizm'i Türkiye'de ilk kez bir kitle hareketi resminde gösteren önemli gelişmeler olarak dikkat çekmektedir. 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askerî müdahalelerle gerileyen Marksist ideoloji, bu süreçlerin ardından dünyadaki gelişmelerin de etkisiyle Türkiye'de âdeta bitme noktasına gelecektir (Belge, 2007: 43).

Her fikir akımı gibi yeni bir insan ve toplum oluşturma idealinde olan Marksist ideolojinin, bu doğrultuda sanata dair kuramsal bir tavrının olması kaçınılmazdır. Bu doğrultuda Berna Moran, Marksist estetiği iki dönemde inceler. İlki, Marksizm'i ilk defa estetik bir kuram olarak yorumlayan Plehanov'un, sanatı iş kaynaklı bir faaliyet olarak gördüğü süreçtir. Özünde faydacılığı barındıran bu sanat görüşüne rağmen Plehanov, sanatçının, eserinde açıktan açığa propaganda yapmasını doğru bulmaz. Bu doğrultuda sanatın lehine bir tavır takınır (Moran, 2004: 47-49). Marksist estetiğin, 1930'larda toplumcu gerçekçilik yorumlarıyla şekillenen ikinci döneminde sanat, temelde Sovyetler Birliği'nin resmî görüşünü yansıttığı ölçüde ideal olarak kabul edilir. Söz konusu sanat prensibinin ana ilkeleri, 1934'te toplanan Sovyetler Birliği Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde belirlenmiştir (Kacıroğlu, 2016: 28). Toplumsal

¹ İdeoloji terminolojisinde Marksizm ekseninde oluşan; "devrimci sol", "komünizm", "ortodoks sosyalizm", "bilimsel sosyalizm" gibi farklı adlandırmalar olduğu bilinmektedir. Tüm bunları, tarihî maddeciliği kılavuz edinen Marksist ideoloji etrafında toplamanın bilhassa konumuz açısından yanlış olmayacağını düşünüyoruz.

gerçekçi ideoloji adlandırması, Jdanov'la başlarsa da Lunarçarski, sosyalizmi kurma işlevli sanat yorumu ile siyasî iktidarın güdümündeki sanat/sanatçı durumunu ilk olarak belirleyen düşünür olarak öne çıkmaktadır (Kacıroğlu, 2011: 33)

Sosyalist devlet yapısını ideal yönetim biçimi olarak belirleyen toplumcu gerçekçilik, bu doğrultuda bir propaganda aracı olarak kullanacağı edebiyatı, Berna Moran'ın tabiriyle “olumlu kahramanlar öğretisi”ne (Moran, 2004: 62) çevirir. Söz konusu ideal tiplerin kaynağı olan romantizmle bağlantı, “devrimci romantizm” tabiriyle kesilmeye çalışılır (Moran, 2004: 62).

Türk romanı, Marksizm’le gerçek manada 1940-1970 yılları arasında köylü ve köy hayatına yönelmek suretiyle temas eder. Başlangıcından itibaren köye yönelik dikkatinin olduğunu bildiğimiz Türk romanı süreçte, köye ve köylüye toplumcu gerçekçi anlayışla yönelir. Köy temasının dönemdeki popüleritesinde bilinçli bir Marksist tavır görmeyen Ömer Türkeş’e göre bu durum, cumhuriyetin köyü öne çıkaran halkçılık siyaseti ile de uyuşarak gelişmiş ve yazarlarımız eksik teorik altyapılarıyla toplumcu gerçekçiliği yoksulluk temasından ibaret bir ideoloji olarak yorumlamışlardır (Türkeş, 2007: 1052).

12 Mart 1971 muhtırası etrafında yaşananlar, Türk romanının Marksist ideoloji ile bilinçli bir surette temasını mümkün kılar. (Türkeş, 2007: 1059) 1971 Muhtırası ve öncesinin şekillendirdiği yaşam hikâyelerinin artık birer mevzu olduğu romanımızda, 12 Mart dönemi böylelikle başlar. Devrimci sol grupların 1971 öncesindeki mücadeleleri, sonrasındaki gözaltı ve hapishane süreçleri, maruz kaldıkları işkence ve yaşadıkları iç hesaplaşma, 12 Mart romanının genel temlerini teşkil eder (Türkeş, 2007: 1060). Romanlarda mücadele sürecinden ziyade sonrasında gelinen hâlin anlatıldığına değinen Moran, bu kalıp yapılarla; edilgen kahraman, zorba egemen güç çatışmasını ilave eder. (Moran, 1994: 14) 1980 darbesinin ardından ideolojilerin ve siyasetin eskiye nazaran büyük ölçüde geri planda kalması, toplumdaki birey ve yaşamının önemsenmesi ve postmodernizmin siyaseti âdeta sıfırlayan bireyselliği gibi gelişmelerle romanımızın Marksist ideolojiyle teması büyük ölçüde zayıflar (Türkeş, 2007: 1065).

1. 1970 Sonrası Türk Romanının İhmal Edilmiş İsmi: İrfan Yalçın

Roman, tiyatro, hikâye, şiir, deneme ve eleştiri türlerinde eser veren, aynı zamanda Fransızcadan yaptığı çevirileri bulunan İrfan Yalçın, bilhassa 1970 sonrasında yazdığı romanlarla dikkat çeken, velüt bir yazardır. Hakkında sınırlı bilgilere sahip olduğumuz yazarın yaşam hikâyesine *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (Komisyon, 2001: 1070) ile Behçet Necatigil’in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (Necatigil, 1980: 404) adlı çalışmalarda rastlıyoruz. Buna göre 1934 yılında Zonguldak’ta doğan İrfan Yalçın, ilk ve orta öğrenimini bu şehirde tamamlar. 1960 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve

Edebiyatı Bölümü'nden mezun olur. 1962-1972 yılları arasında Adana, Çarşamba ve Zonguldak liselerinde Fransızca öğretmenliği yapar. 1972 yılında öğretmenlikten ayrılarak İstanbul'da Ocak Kitabevi'ni işletir. Aynı zamanda Z Yayınevi'ni kurar.

1959 yılından itibaren *Soyut*, *Varlık*, *Yansıma*, *Gelecek*, *Yeditepe*, *Yeni Adımlar* ve *Türk Dili* gibi dergilerde öykü, şiir ve eleştirileri yayımlanan yazar, ilk romanı *Pansiyon Huzur* ile 1975 Milliyet Yayınları Roman Yarışması'nda ikincilik ödülünü alır. *Ölümün Ağzı* romanı ile de 1980 yılı TDK roman ödülünü alır. *Yorgun Sevda* romanı ile 2009 Cevdet Kudret Roman Ödülü'ne layık görülür (Cumhuriyet, 2009: 16). *Pansiyon Huzur* ve *Fareyi Öldürmek* romanları sahneye de uyarlanan yazarın, *Aşağıdakiler*, *Plastik Hayatlar* ve *Zor Günler* adlı tiyatro eserleri de bulunmaktadır. Romanlarından; *Genelevde Yas* 1985'te "14 Numara", *Fareyi Öldürmek* ise 2015'te "İçimdeki İnsan" adıyla sinemaya uyarlanmıştır.

Türk romanının önemli kavşak noktalarından olan 12 Mart 1971 sonrasında roman türünde eser veren İrfan Yalçın; yalnızlık, psikolojik yabancılaşma, yaşama bağlılık, hastalık, intihar, yoksulluk ve savaş gibi roman türünün müşterek temalarını, insan ve gerçeğine başarıyla temas ederek işler. Bunu kendine özgü şiirsel bir anlatımla sunabilmesi, eserinin öne çıkan bir diğer özelliğidir. Roman şahıslarının psikolojileri ve vakanın seyri, çoğu kez güzel bir mısraı andıran ifadelerle verilir. Şahıs kadrolarında gördüğümüz psikolojik derinlik hâlleri ile de uyuşan bu durum, yoğun bir anlatımla karşılık bulmuştur. 1975 yılında yayımlanan ilk romanı *Pansiyon Huzur*² haricinde hemen bütün romanlarının novella sayılabilecek boyutlarda olması, okurda gereksiz hissi uyandıracak ayrıntıların azlığı, söz konusu yoğun anlatımın gereğidir.

"Cehennemin romanı yazılır ama cennetin romanı yazılamaz." (Duman, 2009: 17) sözleriyle roman türünün daima trajik olana meyletmesinin altını çizen yazar, eserinde bu durumu egemen güçle mağdur edilen arasında yaşanan çatışma ile şekillendirir. Yazın eksenini "Ben Marksist bir yazarım." (Akdemir, 2019: 8) sözleriyle belirtmiş, eserine bu tercihini Marksist estetiğin temel izleklerinden olan söz konusu çatışma ile yansıtmıştır. Romanlarında hemen daima sıradan insanların kırılmış hayatlarının sorumlusu olan bir egemen gücün varlığı hissedilir: Devlet görevlileri, despot baba, kadını cinsel bir meta olarak gören erkekler, bireyi yalnızlaştırıp

² Beyoğlu'nun arka sokaklarında bulunan bir pansiyonda kalan farklı sınıflardan insanların hikâyelerinin; yoksulluk, egemen güç ile işçi/esnaf/zanaatkar arasında yaşanan çatışma gibi temalar etrafında anlatıldığı roman, yayımlandığı dönemde olumsuz eleştiriler alır. Fethi Naci yazarı, toplumcu gerçekçi ideolojiyi insan ve gerçeğine dokun(a)madan, birtakım sosyolojik verilerle işlediği için başarısız bulur (Naci, 1990: 380). Romanın gerçeklikle bağlantısı hususunda Fethi Naci'ye benzer şeyler söyleyen Rauf Mutluay'a göre eser, tek bir şahıs etrafında toplanamayan, birbirinden kopuk görüntülerin dağıttığı yapısı nedeniyle de başarısızdır (nkl. Bezirci, 2003: 365). *Pansiyon Huzur*'un ardından yazdığı romanlarda iki eleştirmenin de üzerinde birleştiği hatalara düşmeyen yazar, ayrıca ustalıkla kullandığı şiirsel anlatımı ile dikkat çeken eserlere imza atar.

edilgenleştiren şehir atmosferi, sınıf farklılıklarını belirginleştiren savaş, bireyin yaşam olanaklarını elinden alan hastalık ve yaşlılık hâlleri gibi.

Egemen gücün karşısında ise işçiler, köylüler, yoksullar, mutsuzlukla kuşatılmış aileler, bilhassa çocuklar, yaşlılar, hastalar ve hayat kadınları vardır. Hemen hepsi âdeta bu dünyada cehennemi yaşarlar. Yaşadıkları derin mutsuzluk müşterek ruh hâlleridir. Marksist ideolojinin, var olan düzene itiraz edip yeni bir yaşam kurma maksadı doğrultusunda bu durumu, yazarın ideal gördüğü yönetim sisteminin yokluğuyla açıklamak mümkün görünmektedir. Yazar, bir röportajında inandığı sistemin var olanı değiştirci niteliğini şöyle açıklar:

“Sosyalist gerçekçilik, sosyalist toplumlara özgü bir edebiyat anlayışı olup dünyanın sosyalistçe temellendirilmesi düşüncesine dayanıyor. Amacı, yeni bir toplumu yaratmak yani yeni bir öz, yeni bir ahlak anlayışı, yeni değerler, yeni bir insan... Çernişevski'nin dediği gibi yaşamı eleştirmekle kalmayan Marksist-Leninist anlamda yaşamı açıklamakla da görevli bir edebiyat anlayışı...” (Ayaroğlu, 2019: 9)

Var olan düzendeki egemen güçlerin tasallutundan kaynaklanan mutsuz tabloya rağmen romanlardaki şahısların yaşama tutku derecesinde bağlı ve gelecekte ümitvar oldukları görülmektedir. Bu durum da Marksist estetiğin önemli izleklerinden olan olumlu gelecek tahayyülü ile açıklanabilir. Bununla birlikte Marksist ideolojinin romanlara doğrudan yansıdığını da görürüz. Sol görüşlü gençlerin eylemleri, öğrenci olayları, devrimci romantik tiplerin faaliyetleri ve söylemleri, yazarın ideoloji ile doğrudan temas ettiği epizotlardır.

Marksist estetiğin bir diğer önemli teması olan ateizm, İrfan Yalçın'ın romanlarında da önemli bir yeri teşkil eder. Hemen her romanında, bilinçli bir ideolojik tavırla inançsızlığı seçmiş aydın kesimden şahıslar bulunur. Nadir olarak ise egemen gücün zulmünden usanıp isyanını Tanrı'ya da yönlendiren roman kişileri vardır.

Söz konusu hususlar doğrultusunda, İrfan Yalçın'ın romanlarında belirgin bir ideolojik bakış ve söylemin olduğu şüphesizdir. Bununla birlikte ilk romanı *Pansiyon Huzur* haricinde yazar, insan ve gerçeğine başarıyla temas edebilmiş, ele aldığı evrensel roman temalarını etkili bir anlatımla işlemek suretiyle ideolojinin okuru rahatsız edecek boyuta ulaşmasını büyük ölçüde engellemiştir.

2. İrfan Yalçın'ın Romanlarını Marksist İdeoloji Ekseninde Okumak

2.1. Baskın egemen güç: Siyasî erk ve mensupları

İrfan Yalçın'ın romanlarında, sözünü ettiğimiz çatışmanın baskın egemen tarafı; siyasetçi, bürokrat, polis, jandarma, belediye başkanı, vali, savcı, yargıç, gardiyan gibi devlet görevlilerden müteşekkildir. Oldukça olumsuz portrelerde resmedilen bu tipler, Marksist olmayan bir siyasi düzeninin uygulayıcıları konumundadırlar. Hemen hiçbir

olumlu taraflarının olmadığı bir yapıda, işçi, köylü ya da Marksist görüşe sahip aydın tiplerine zulmederler.

Söz konusu kadronun mevki bakımından en üstünde yer alan isim, İsmet İnönü'dür. II. Dünya Savaşı yıllarında mükellefiyet uygulaması altında olumsuz koşullarda çalıştırılan Zonguldaklı maden işçilerinin dramını konu edinen *Ölümün Ağzı*³ romanında dönemin cumhurbaşkanı İsmet İnönü, yaşananların sorumlusu olarak tenkit edilir. Zonguldak'taki bir maden ocağını ziyareti sırasında esere bir karakter olarak dâhil edilmiştir. "Paşa" ifadesiyle anıldığı sahnelerde, Türkiye sınırına doğru ilerleyen Alman ordusu tehdidini bertaraf etmek gerekçesiyle halkı üzerinde baskı kuran idareci portresinde görünür. İlk sahnede ocağa giden maden işçileriyle beraberdir:

"Işıl ışıl, kapkara otomobilinden inen 'Paşa'nın elini üç adam öptü sırayla. 'Paşa', elini öpenlere bakmadı bile. Baksa, saygınlığından, onurundan bir şeyler yitirecekti sanki... Oldum olasıya ordu birliklerini denetlemeye alışık 'Paşa', düzlüğün dört bir çevresinde dizi dizi duran işçilere, pantolonuna sıçramış çamurlara bakar gibi bakıyordu küçücük gözleriyle..." (s. 41)

Bu esnada sara hastası bir maden işçisi bayılıp "Paşa"nın üzerine yıkılır. Düşmek üzere iken can havliyle yakasına sarıldığı için görevlilerden biri tarafından tokatlanır. "Paşa", işçinin bayılmasına aldırılmaz görünür. Zira "... Üç şeye bayılırdı hayatta: Kendi çocuklarına, satranca, 'halkçı' görünmeye." (s. 41) Hastalığını öğrenmesi üzerine "Sarı da olsa çalışacak!"(s. 41) emrini verir. İkinci sahnede, başında baret olduğu hâlde ocağın ağzında görülür. Bazı işçilerin ocağa girmemek için sağ ellerinin başparmaklarını kestiğini baş denetçiden öğrenir. Bir insanın kendisine bile isteye zarar vermesine şaşırıp kendi başparmağına bakar: "Ne güzel, ne ince bir başparmaktı o öyle! Öpmek geldi içinden. İnsan dediğin nasıl kestirebilirdi parmağını? Akı havalası almıyordu Paşa'nın." (s. 85) Ve "Alman orduları bir akrep gibi ilerliyor ama!" diyerek her ne pahasına olursa olsun üretime devam edilmesini emreder. Bu sırada "Paşa'm, Biz de insanız Paşa'm" (s. 87) diye bağırarak bir işçinin feryadını duy(a)maz. Zira "En büyük özelliği duymamaktı Paşa'nın. Hiçbir yakınmayı, hiçbir inlemeyi, hiçbir ağıtı duymamıştı şimdiye kadar." (s. 87)

Cumhuriyet inkılâplarının uygulanma şeklinin eleştirildiği sahnede son olarak görünen İnönü, acı bir ironinin başlıca müsebbibi olarak işaret edilir. Madeni ziyaret etme sebebi olan kazanın meydana geldiği gece, Ankara'da bir eğlence anındadır: "Orkestra incecik bir tango çalıyor, buğu gibi kadınlar, papyon takıp smokin giyince kendini Avrupalı sanan politik kerestelerle dans ediyorlardı. Cumhuriyetçilik ve Halkçılık gereği..." (s. 137) Radyoda altmış üç işçinin öldüğü maden kazası haberinin verilmesi üzerine, Chopin'in cenaze marşının çalınmasını emreder. Davetliler buna rağmen dansa devam eder. "Paşa"ya göre bu durum, inkılâplara rağmen kaybolmayan

³ *Ölümün Ağzı*. (t.y.). İstanbul: Ze Yayınları. (Yapılan alıntılar eserin bu baskısına aittir.)

köylülük sebebiyledir: “Ne hödük insanlar bunlar, diye düşündü. Bir cenaze marşıyla bir tangoyu ayıramıyorlar hâlâ! Viskiye pirzolya içenler bile vardı! Köylülük silindikçe büyüyen bir yağ lekesiydi Paşa'ya göre.” (s. 137)

Romanda siyasî erkin köydeki temsilcileri olarak yer bulan jandarma mensupları, sahip oldukları yetkiyi halka zulmetme aracı olarak kullanırlar. Dayak, sıklıkla başvurdukları bir cezalandırma yöntemidir. Madene gitmek üzere iken rastladığı jandarmaya, savaşın seyrini soran Niyazi, hem dayak hem de küfür yer. Bu yüzden, rast geldiği ikinci jandarmaya hiçbir şey sormaz. Muhatabını hazır ol vaziyetinde dinler. Davranışının gerekçesini babasına şöyle açıklamıştır: “Candarma demek, hükümat demek... Her bi şey yapar insana... Kimse de neden böyle ettin diye suval etmez.” (s. 13)

Madenden kaçan işçileri sorgulayan jandarma komutanı eserde, en yüksek rütbeli askerdir. Kendisini maden ocakları bölgesinin tek hâkimi olarak görür: “Paşa da karışamaz bana burda! Kimse karışamaz! Gökte Allah, yerde ben varım! Ne dersem o olur.” (s. 121) Kaçaklara hakaretler yağdırıp galiz küfürler eden komutan, aynı zamanda yakalanan köylülerin mallarını ve ailelerini âdeta bir savaş ganimeti gibi emrindeki askerlere vaat eder: “Karısının, kızının ırzına geçeceksiniz. Neyi var, neyi yok alıp geleceksiniz... Tavuklarını, koyunlarını kesip kesip yiyeceksiniz.” (s. 121)

Maden ocağındaki Bekçibaşı Veli Kavas eserde, köy veya taşrada fakir halkın kâbusu hâline gelmiş, siyasî erkin alt kadrolarına mensup görevli tipini simgeler. Kamçıyla gezdiği ocakta, sözde disiplini sağlamakla görevlidir. Yemekhanede sırayı bozanlara hakaret eder hatta ağızlarını açtırıp tükürür. Her türlü davranışına devleti aracı göstererek meşruiyet arar. Ceza verdiği bir işçinin ardından şöyle bağırıştır: “Devlete, hükümeta garşu gelmenin nolduğunu göreceğ birazdan ol!” (s. 36)

Eserde egemen güç olan siyasî erkin diğer temsilcileri, Recep Çavuş'un köyüne gelen tahsildarlardır. Yol vergisini tahsil etmek için geldikleri köyde Musa Dayı'nın evindeki kiremitleri sökerler: “Önce kuşlar şaştı kiremitlerinin alınmasına sonra biz. Sonra gökyüzü. Sonra yıldızlar, bulutlar.” (s. 111)

II. Dünya Savaşı yıllarında, şiirleri nedeniyle hapse atılıp işkence gören bir şairin N. ilindeki sürgününü konu edinen *Uzun Bir Yalnızlığın Tarihçesi*⁴ romanında siyasî erk ve onun temsilcileri olan devlet görevlileri, sürgün şairin yaşadığı dramın sorumluları olarak gösterilir.

Sürgün olarak geldiği kentte, şimdi ile geçmişteki işkence günleri arasında bocalayan şairin bir ara hatırladığı cezaevi yöneticisi, eserdeki siyasî egemen gücü temsil eden ilk şahıstır. Kendi kendine konuşan, gülen, burnunu karıştırarak

⁴ *Uzun Bir Yalnızlığın Tarihçesi*. (2017). İstanbul: H₂O Yayıncılık. (Yapılan alıntılar eserin bu baskısına aittir.)

muhabatına bakan adam, tedirgin olan şairi tehdit de eder: “Öldürürüm, kim sorar seni benden? (s. 26)

Sürgün olarak bulunduğu kentte büyük bir yalnızlık içerisinde bunalan şair, aynı zamanda kimi geceler aç yatacak derecede yoksulluk çeker. Bu yüzden şehrin iki büyük mülki amirine başvurur. Fakat her ikisinden de vasıflarına taban tabana zıt iş teklifleri alır. Alay edilip küçük düşürülür. Bu sahnelerdeki ilk muhabatı olan belediye başkanı, oldukça olumsuz bir fizik portrede şöyle resmedilmiştir: “... Çırpınılı davranışlarının içinde yorgun, ürkek; giysiler giydirilmiş bir et yığını; boğum boğum sarkmış dökülüyor koltuktan; bir yağ dağında iki nokta gözleri; gövdesinin içine itilmiş gibi boynu, görünmüyor.” (s. 49) Fiziği ile doğru orantılı bir psikolojiye sahip olduğu, hayvanları tutku derecesinde seven muhabatına başıboş köpekleri öldürme işini teklif etmesiyle ifşa olur. Vali ise muhabatına çöp toplama işini önermiştir.

Millî Emniyet Teşkilatı'nda görevli bir yetkili, sürgün şairin muhabat olduğu bir diğer devlet görevlisidir. Şair, bu adamla eşinin isteği üzerine görüşür. Karısı, akraba oldukları yetkilinin sürgün cezasını affettireceğini düşünmektedir. Şairin yıllar önce görüp “Taş adam” lakabını verdiği adam, sahibi olduğu makamdan aldığı güçle konuşan mağrur yönetici tipini örnekler: “İnsanların arasına nasılsa düşmüş bir tanrıdır o, sessiz ve ağır konuşur... Sesinde güncellik ve sıradanlık yoktur, herkesin uğraştıkları ile uğraşmaktan iğrenir ve gülmeyi uğratmaz yüzüne hiç. Çünkü gülme çocuksu ve aptalca olup ağırbaşlılığın da soyluluğun da düşmanıdır.” (s. 53)

Babası yatalak olan bir kız çocuğunun ekseninde daha da dramatik bir hâl alan yoksulluğun konu edinildiği *Annem, Babam ve Ben*'de⁵, yoksul kadınların diktiği kumaşları kontrol eden bekçi, kendini devletle bir tutan emsalleri gibidir. Dikişini beğenmediği kadınlara bir daha iş verilmeyeceğini söylerken “katı ve ödünsüzdü(r).” (s. 15) Ağlayıp yalvaran kadınlara “Devlete atamaz kimse kazık!” (s. 15) sözleriyle karşılık verir. Hasta olduğu için birikmiş kira borçlarını ödeyemeyen adamı yargılayan yargıç, eserdeki bir diğer devlet görevlisidir. Felçli sanığın mahkemede yatarak durmasına izin vermez. Sanığın kardeşlerine bağırarak onu kaldırmalarını emreder: “Ölü bile ayakta duracak burada.” (s. 61)

Zengin olmayı tek hayali olarak besleyen pansiyoner İnci ekseninde, pansiyonda kalan sıradan insanların yaşamlarını konu edinen *Pansiyon Huzur*'da⁶, birkaç yerde görülen “Sayıştay Üyesi”, mağrur ve karşıtı olduğu fikirlere tahammül edemeyen biridir. Eserde devrimci romantik tipi canlandıran Umut'la olan tartışmalarında ülkenin içinde bulunduğu olumsuz durumun bütün sorumluluğunu “solculara” yükler. İnsanların hayatlarından memnun olduğunu fakat “solcu kerataların” herkesin huzurunu kaçırdığını iddia eder.

⁵ *Annem, Babam ve Ben*. (2019). İstanbul: H₂O Yayıncılık. (Alıntılar kitabın bu baskısından yapılmıştır.)

⁶ *Pansiyon Huzur*. (2018). İstanbul: H₂O Yayıncılık. (Alıntılar kitabın bu baskısından yapılmıştır.)

İnci'nin tanışı "Trafik Amiri", rüşvet almayı içinde bulunduğu olumsuz ekonomik vaziyetle meşrulaştırmaya çalışır. Bir müddet rüşvet almadan iş görmüş fakat aldığı maaşla geçinmediğini görünce o da arkadaşları gibi "çanta doldurmaya" başlamıştır. Görüldüğü sahnede İnci'ye namus anlayışını şöyle açıklar: "Hey İnci hey, namus dediğin lüks bir şey kızım... İşe yaramıyor, karın doyurmuyor..." (s. 119)

*Büyük Soyтары*⁷ romanında ana karakterin çalıştığı terziye ara sıra uğrayan Senatör, kara para aklama, tefecilik gibi işlerle nam salmasına rağmen ettiği beylik laflarla ülkesini sever görünen devlet görevlisidir. Ülkede yaşanan gelir adaletsizliğini işbölümü ile açıklar: "...Çünkü birileri üretecek, birileri tüketecekmiş..." (s. 73)

2.2. Baskın egemen gücün karşısındakiler: Yoksullar, işçiler, hastalar, yalnızlar, unutulmuşlar

Marksist estetikte önemli bir izlek olan yoksulluk, İrfan Yalçın'ın romanlarında da önemli bir yeri teşkil eder. Mutsuz insanların çoğunluğu oluşturduğu şahıs kadrosunda, mutsuzluğun temel nedeni yoksulluktur. Gelirin adaletli bir biçimde dağıtılmadığı olumsuz bir sosyal nizamda insanlar, evvela mutsuzdurlar. Yoksulluktan en ziyade çocukların etkilenmesi duruma daha trajik bir görüntü kazandırır. Bunun, başarılı bir şiirsel anlatımla sunulmasının; ideolojik söylemi belirli bir seviyede tutmak, ajitasyona düşmeye müsait bir konu olan yoksulluğu insan ve gerçeğine ait bir durum olarak sunmak gibi işlevleri yerine getirdiğini söylemeliyiz.

Yazdığı şiirler nedeniyle hapis yatan, işkence gören ve nihayetinde sürgün edilen şairin merkeze alındığı *Uzun Bir Yalnızlığın Tarihçesi*'nde ana kahraman, 12 Mart romanlarında gördüğümüz küskün ve köşesine çekilmiş edilgen Marksist aydın tipine çok benzer. İkinci Dünya Savaşı yıllarının bozuk iktisadi vaziyetinin daha da yoksullaştırdığı N. ilinde, âdeta yarı aç yarı tok yaşar. Yerli halkın psikolojik baskısı altında yaşadığı yabancılaşma, trajedisinin bir diğer tarafını oluşturur. Baskın egemen güç olan siyasi erkin zulmü ile ailesinden uzaklaştırılan şair, sürgün şehrinde bir diğer egemen güç olan toplumun baskısıyla derin bir mutsuzluğa gömülür.

Kalacak yer bulamadığı gibi kahve ve lokantalara alınmaz. Güç bela bulduğu ev taşlanır. Doğrudan veya dolaylı hakaretlere maruz kalır. İş bulamaz. Bu yüzden eşi ve kardeşinin gönderdiği on lira ile bir ayı geçirmek zorundadır. Eşinin boşanma kararı sonrasında yalnızca kardeşinin gönderdiği beş lirayla geçinecektir: "Ayda 5 lirayla yaşayabilmenin gizlerini düşünüyorum. Bir değil yarım paket Köylü Sigarası günde; eski Romalılar gibi iki ya da bir öğün yemek; kahveye ve lokantaya daha az." (s. 71) Nihayetinde şehrin eskicisine kıyafetlerini satmak zorunda kalır. Açlıktan bayıldığı bir günde karnını doyuran hayvan yemi satıcısının yanında -halkın itirazların rağmen-

⁷ *Büyük Soyтары*. (1997). İstanbul: Milliyet Yayınları. (Alıntılar kitabın bu baskısından yapılmıştır.)

sürgünü bitene dek çalışmış, “insanın sonsuzluğu”nu öğrendiği dostunun sayesinde aç kalmamıştır.

Hastalık ve yoksulluk hâllerinin küçük bir kız çocuğu ekseninde anlatıldığı *Annem, Babam ve Ben*, yazarın şiirsel anlatıma yoğun olarak başvurduğu eserdir. II. Dünya Savaşı yıllarının olumsuz şartları ve hastalığın bir ailedeki yıkıcı etkisini küçük bir kızın yürek burkan gözlemleriyle veren yazar, bir madenci kentinde yaşayan sıradan insanların derin çaresizliklerini etkili bir anlatımla işler.

Mesleği eskicilik olan babanın hastalık neticesinde yatağa bağımlı hâle gelmesiyle başlayan vaka örgüsü, “Her şeyin az, sayılı ve karneyle olduğu günler”de geçer. (s. 20) Egemen gücü baba, kız ve annenin dışındaki aile bireyleri olarak kurgulayan yazar, bilhassa kötü bir kadın olan anneanne vasıtasıyla ailenin trajedisini oluşturur. “Baltayla nasıl odun kırılırsa öyle konuşan” (s. 67) biri olan anneanne, yoksulluk hatta açlıkla mücadele eden ailenin kâbusu gibidir.

“Çok yoksul bir sokağın en yoksulu konumuna düşmek” (s. 6) durumunda kalan ailenin yemek ihtiyacı, bir süreliğine babaanne ve amcaların getirdiği “yoksul yemekler”le giderilir. Bir müddet sonra bu da kesilir. Öncesinde anne sonrasında kız, amcalarının evine giderek yemek ister. Babasının bir açlık anında ağlamasına dayanamayarak amcasının evine giden küçük kızın çaresizliği eserde çok etkili bir anlatımla verilmiştir. Annesiyle birlikte aldıkları karara rağmen gittiği evde “Açım, açım ben.” (s. 26) diye ağlayıp tepinir. “Bıktık artık!” (s. 26) diye bağırarak halaya rağmen babaanne ona börekle kara üzüm getirir. Torununun ellerini severek yemesini söyler. Eve götürmesi için hazırlanan yemekleri alan kız, kapıdan çıkarken babaannesine “Kedim de aç.” (s. 37) diyerek veda eder.

Küçük kız, yoksulluğunu en ziyade yaşlılarıyla bir arada olduğu okulda hissedip üzülür. Annesinin, “Dikiş tutmuyor artık.” (s. 52) diyerek giydirdiği yamalı çoraplarıyla okula giden kız, her tahtaya kalktığında çoraplarının yırtıklarını gizlemeye çabalar: “Aşağıya çekip ayakkabımın içinde biriktiriyorum çorabın yırtıklarını. Çok utanıyorum öğretmen tahtaya kaldırdığında; bütün gözler oramda sanki. Bütün gözler ayakkabıma ve çoraplarıma bakıyor.” (s. 52) Bu yüzden eskici olan babasından kendisine süslü bir ayakkabı yapmasını ister: “Süslü olsun ayakkabım, olur mu?” (s. 53) Hasta babanın iyileştiği takdirde yapacağı ilk iş bu olacaktır: “Olur, fiyonk da koyarım.” (s. 53)

Hastalık ve yoksulluk kaynaklı mağduriyet hâlini bir kez de *İlkyaz Ölümleri*⁸ okuruz. İrfan Yalçın’ın yirmili yaşlarda veremden ölen şair hemşerileri; Muzaffer Tayyip Uslu, Rüştü Onur ve Kemal Usluer’e vefası olarak nitelendirilebileceğimiz roman, üç şairin hayatlarından izler taşır. Bu doğrultuda belgesel roman olarak nitelendirilebilir.

⁸ *İlkyaz Ölümleri*. (2011). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları. (Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır)

Üçünün de ilk gençlik yılları büyük ölçüde Zonguldak'ta geçer. II. Dünya Savaşı yıllarının olumsuz koşulları “bir madenci” kenti olarak yansıtılan Zonguldak için de geçerlidir: “Dahası savaşın soğuk esen rüzgârı vardı her yerde; camlarda kara perdeler, ekme vesikayla yağ-şeker karaborsada ve sabahlara kadar inleyen bir Zonguldak.” (s. 14) Bu olumsuz manzaranın neticesi olan yoksulluklarının hastalıkları ile birleşmesi hikâyelerinin trajik yanını oluşturmaktadır.

Kemal Usluer'e nazaran daha kötü durumda olan Rüştü Onur ile Muzaffer Tayyip'in tek amaçları İstanbul'da bir sanatoryuma yatmaktır. Fakat bu hemen gerçekleşmez. Muzaffer, çalıştığı kurumun hastane masrafı için ödediği paranın üzerini tamamlayamayacak kadar parasızdır. “Ben Zonguldaklı şair Muzaffer Tayyip Uslu / Ölüme gitmek istemiyorum uslu uslu / Ölürsem eğer çok yakında / Bundan yalnız devlet suçlu” (s. 19) dörtlüğünü bugünlerde yazan Muzaffer, şiirini boynuna astığı karton parçası ile tüm Zonguldak'a ilan etmek ister. Fakat babası tarafından son anda engellenir. Nihayetinde ikisi de bir şekilde hastaneye yatırılır. Rüştü Onur'un hastane günlerinde Muzaffer Tayyip'e yazdığı bir mektupta, etkili bir anlatımla oluşturulmuş hastalık psikolojisini ve hastane ortamını okuruz:

“Eğlenceler düzenleniyor arada bir, şarkıcılar geliyor. O kadar acıklı okuyorlar ki; ağlıyor pek çok hasta. En çok ağlatan ve istenen şarkı, “Hastayım, yalnızım...” şarkısı. Kimi hastalar sanatoryumun yokuşundan Çam Limanı'na gidip orda ağlıyorlar. Geldiğimden beri aynı koku; ne kötü, ne iyi; gitmiyor benden hiç; öyle bir koku ki hiçbir kokuyu çağırıştırıyor. Yoksa diyorum, ölümün kokusu mu?” (s. 29)

İki arkadaşın sanatoryumda tedavi gördükleri günlerde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde felsefe öğrenimi gören Kemal Usluer de türlü imkânsızlıklar içindedir. Ayrıca hastadır ama ne pahasına olursa olsun okulunu bitirmek ister. Tek geliri Cideli doktor akrabasının aydan aya gönderdiği beş liradır. Ayrıca Bartın Kaymakamlığı'ndan yoksulluk belgesi çıkartır. Oradan gelecek birkaç liranın umuduyla yaşar. Nihayetinde hastalığı ve parasızlığı nedeniyle okulunu bitiremez. Zonguldak'a dönmek zorunda kalır.

İkinci denemesinde “kocanası” ile birlikte geldikleri İstanbul'da “yaşlı ve fareli” bir evin alt katını tutarlar. Çok geçmeden gelen kışta çok zor günler geçirirler: “Çok üşüdüler, aç kaldılar, hastalandılar. Komşular koştu lar yardımlarına; çorba, ekme k, odun, kömür götü rdüler.” (s. 34) Beş ay dayanabildikleri İstanbul'dan Amasra'ya bir geminin güvertesinde dönerler: “Karlı bir mart günü bindikleri geminin güvertesinde, o kadar çok korktular ki donmaktan, hemen yanı başlarındaki komşu üç ineğin sıcağına sokulup ellerini, ayaklarını, yüzlerini ısıttılar.” (s. 34)

Rüştü Onur'un Heybeliada'daki sanatoryumda tanıştığı Mediha ile evlilikle neticelenecek ilişkisi eserde, yoksulluk ve hastalık şartlarında yaşanan trajik bir aşk hikâyesi olarak sunulur. Aşk, kısa ömürlerinde maruz kaldıkları talihsizlikler düşünüldüğünde onlara sunulan yegâne mutluluk fırsatıdır: “Onlar ki el ele tutuşup

sanki kimsenin görüp koklamadığı dağ çiçeklerinden örülü bir sevda masalına girdiler; sanki artık ölümsüzdüler...” (s. 67) Beşiktaş pazarında tezgâh açan annesi Sultan ve dayısı ile birlikte yaşayan Mediha, kısa hayatında tıpkı Rüştü gibi yoksullukla mücadele eder. Ayakkabı boyacılığı yapan babası yıllardan beri kayıptır. Tüm bu olumsuzluklara bir de hastalığı eklenir. Ama Rüştü’yü sevdikten sonra hastalandığı için kendini şanslı sayar: “İyi ki hastalanmışız, nasıl olurduk yoksa arkadaş?” (s. 74)

Sadece on iki gün süren evlilikleri, Mediha’nın ailesiyle birlikte kaldığı evde, yoksullukları ve hastalıklarının gözetiminde geçer. Rüştü, hiç değişmeyen eski kıyafetlerle gezen karısına yenilerini alamayacak kadar parasızdır: “Üstündeki giysiler yürekler acısı; bir kötü hırkaylasın hep; manton yok, üşüyorsun; ayakkabıların su alıyor; telleri kopuk bir şemsiyeyle dolaşıyorsun yağmur yağdı mı.” (s. 72) Nihayetinde babasından gelen 40 lira ile “yakası beyaz kürklü bir manto, yarım topuklu, fiyonklu siyah bir ayakkabı ve koyu leylak renginde bir şemsiye” (s. 72) alınır. Yeni kıyafetlere Mediha’dan çok Rüştü sevinir: “Bana gelince, unutulmuş çiçeklere su vermiş gibiyim, eski bir çocukluk sevincini bulmuş gibi.” (s. 72) On iki gün süren evlilikleri önce Mediha’nın, ondan yirmi beş gün sonra da Rüştü’nün ölümüyle sona erecektir.

*Fareyi Öldürmek*⁹ Sabri, yoksulluk ve otoriter babasının olumsuz etkileriyle geçen çocukluğunda hayatını kâbusa çeviren bir sanrıyla tanışır. Olur olmadık zamanlarda karşısına büyük ve çirkin bir fare çıkmaktadır. Çocukluk yıllarında birçok kereler kapıldığı bu sanrıyı, son olarak çalıştığı dairenin müdürü olarak vehmedip öldürecek, nihayetinde atıldığı cezaevinde yaşamını yitirecektir.

Eserde, dört çocuklu bir ailenin imkânsızlıklar içerisinde geçen öyküsünü Sabri’nin ağabeyinin ağzından okuruz. Terzi kalfası olan baba ve gündelikçi annenin zorlukla geçindirdikleri küçük evlerinde çoğu zaman karınlarını bile doğru dürüst doyuramazlar. Bu olumsuz şartların etkisiyle aile fertlerinden iki küçük çocuk kısa aralıklarla ölür. Kız kardeşlerinin öldüğü gün, komşularının getirdiği yemekler sayesinde ilk kez gerçek manada karınlarını doyurmuşlardır: “Ne zaman düşünsem, gözümün önüne yığın yığın yemekler, annemle babamın yağa bulanmış pırl pırl ağızları gelir.” (s. 84) Dekor; bir masa, birkaç sandalye ve yastıklarından otlar fişkırان bir sedirden ibaret olan evlerinde çay fincanları dahi nüfuslarından azdır. Kahvaltı sofrasında çocuklar, çay içmek için sıralarını beklerler. Sabri’nin ağabeyi, çay fincanlarını evlerinin en kıymetli eşyaları arasında hatırlar: “Fincanlardan biri kırılmaya görsün yas tutulurdu âdeta” (s. 102)

Büyük Soyтары romanında kendisinden genç olan karısı tarafından evden atılan, bu yüzden kalfalık yaptığı terzi dükkânında yatıp kalkmak durumunda kalan yaşlı adam da yoksulluktan mustarıptır. Yaşadığı olumsuzlukları yoksulluğu ile açıklar: “Yoksulum; insanlar yoksulluktan yargılansa ölüm yerim ben. En büyük suçum bu; başışlanmayacak, göz yumulmayacak, yüz kızartıcı, ayıp.” (s. 12)

⁹ *Fareyi Öldürmek* (2017). İstanbul: H₂O Yayıncılık. (Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.)

Ayrıca derin bir yalnızlık içerisindedir. Kızına yazdığı mektuplara cevap gelmesi hayattaki tek beklentisidir. Yaşı dolayısıyla eskisi kadar çalışamayan adam bir ara karnını doyurmak için güvercin avlayıp yemiş, kızına yazdığı mektupta içinde bulunduğu durumdan şöyle yakınmıştır: “Ağrıyan, kuduran, çılgınlık atan dişini parasızlıktan çektiremeyen bir insanın yaşadığı ülke var mıdır? Var mıdır, zavallılaştırmanın böylesi? Vardır.” (s. 114)

Ölümün Ağzı romanında, fakir köylülerle mükellefiyet zorlaması altında olumsuz şartlarda çalıştırılan maden işçilerini bir araya toplayan yazar, böylelikle hem köylü hem de işçi meselesine temas eder. Eserini maden işçilerine adadığını şu satırlarda dile getirmiştir:

“Ölümün Ağzı’nı maden ocaklarında can vermiş, sakat kalmış, madenin bütün çilesini çekmiş ama hiçbir zaman insan onuruna yaraşır biçimde yaşatılmamış tüm emekçilere adıyor, onların anları önünde saygıyla eğiliyorum.” (s. 6)

II. Dünya Savaşı yıllarında madenlerde yok pahasına çalıştırılan Zonguldaklı köylüler, yoksul, unutulmuş ve mutsuzdurlar. Bu durumlarının temel nedeni olarak sosyal adaletsizlik ortamı gösterilir. Kardeşi ve babasıyla birlikte madende çalışan Niyazi bunu, köylü olmalarına bağlar: “Yanlı yerde dünyaya gelmişiz buba biz!.. Köy insanı demek; eziyet insanı demek.” (s. 11) Baba Recep Çavuş’a göre ise sorun parasızlıktır: “Paran olacak daha doğrusu, paran! Paran oldu mu, köyde de olsun gorkma hiç! Hacı’nın oğluna, Kâzım’ın oğluna niye mükelleflik yok da bize var?” (s. 11)

2.3. Olumlu gelecek tahayyülü doğrultusunda yaşama bağlılık

Marksist estetiğin önemli bir unsuru olan olumlu gelecek tahayyülü, İrfan Yalçın’ın romanlarına her türlü olumsuzluğa rağmen yaşama sıkı sıkıya tutunmak çabası olarak tezahür eder. Birçok açıdan mutsuz olduklarını bildiğimiz roman şahısları, içinde buldukları durumdan şikâyet etmekle birlikte sadece hayatta kalmanın dahi değerli olduğu bilinciyle hareket ederler. Yaşamın karşılıklarına çıkardığı küçük şeylerden mutlu olmak, hemen hepsinde görülen müşterek davranıştır.

Uzun Bir Yalnızlığın Tarihçesi’nde N. ilinde sürgün olarak bulunan şair, yaşadığı her türlü olumsuzluğa rağmen yaşamdan yana tavır alır. Yaşamın içinde bulunmayı daima en büyük şansı olarak görür. Yaşadığı psikolojik yabancılaşma ve gördüğü kötü muamele karşısında yaşama isteği, kuşandığı bir zırh gibidir.

Henüz şehre geldiği ilk gün kaldığı otelin kapısında, “Ne de olsa yaşamak güzel.” (s. 14) diye düşünen şairin, sıklıkla hatırladığı hapisane günlerinin bir kısmını da yaşama bağlılık duygusu oluşturmaktadır. Pencereyi bir odaya alındığı gün, İstanbul’un alışkın olduğu seslerini duymuş, “Merhaba İstanbul” şiirini o akşam

yazmıştır: “Hem gecem hem gündüzüm var artık. İstanbul’un uğultusuyla dolu odam. Martılar çığlık çığlık. Boğaziçi vapurlarının yoksul, sevgi dolu ötüşü içimi ısıtıyor.” (s. 19) Cezasının kesinleşmesiyle nakledildiği polis aracından gördüğü insanlara bakıp onları kıskanan şair, çoğunun “ürpertili” ve “dalgın” yüz ifadeleriyle yürümelerine anlam veremez. Zira ona göre yaşamın sıradan vakalarına özgürce dâhil olabilmek bile büyük bir fırsattır: “Dışarıda olmak, soğuğu ve güneşi kanında duymak, vitrinlere bakmak, bir gazete alıp savaş haberlerini okumak, tramvaya binmek, kimseden izin almadan çıış yapabilmek ne hoşkulu bir mutluluk!” (s. 58)

Annem, Babam ve Ben’de yatalak hasta olan baba, bu durumuna rağmen yaşadığı için kendini şanslı sayar: “Ölüme koştüğünü bilse de umutlarını değiştirmemekte direnir gibiydi... Uyandığında sabahları Sağ ol Tanrı’m bugün de yaşıyorum diye mırıldanıyordu.” (s. 18) Sağlığında ise evlerinin çatısının her yağmurda akmasını kızıyla birlikte oynadıkları bir oyuna dönüştürmüştür: “Burası da akıyor, burası da akıyor, diyerek koşuyoruz evin içinde. En çok hoşlandığımız ve güldüğümüz şeylerden biri bu babamla benim. Bir oyun aramızda.” (s. 12)

İlk Yaz Ölümleri’nde Rüştü ile birlikte sanatoryumda yatan Muzaffer, türlü imkânsızlıklarına rağmen iyileşip gelecekte iyi birer şair olacaklarına inanır: “Göreceksin, güldestelere falan da gireceğiz yakında, inanıyorum... Ne diyecem bak... Ölmemeliyiz biz Rüştü, tamam mı? Yaşamalıyız... Hakkından gelmeliyiz bu pis hastalığın.” (s. 21) Diğer arkadaşları Kemal de “Hemen her yerde, her zaman, yaşamın temel ilkesinin yaşama sevinci olduğu” (s. 33) düşüncesini düstur edinmiş bir yaşam sevdalısıdır. Bu yüzden hastalığını ciddiye almaz hatta onunla alay eder. Ciğerlerinin röntgen filmini çerçeveletip evinin duvarına astığını Rüştü’nün Muzaffer’e yazdığı mektupta okuruz.

Fareyi Öldürmek’te sorunlu bir çocukluk dönemi geçiren, çocuğunu ve eşini kısa zaman aralıklarıyla kaybeden Sabri, tüm bunlara rağmen yaşamın tarafında yer alır. Oğlunun öldüğü gün daireye gelip çalıştığını hatırlayan arkadaşı Hulusi, onu şöyle tanıtır: “Herifin biri yeni bir makine yapar da tüm çarkları ıçığına cıçığına kadar bilir ya, Sabri de hayat karşısında öyleydi âdetal!” (s. 33) İş yerinde kendisine yapılan tatsız şakalara aldırmayan Sabri, herkese iyilikle yaklaşan biridir. Bir keresinde sabrına şaşırın daire arkadaşlarına yaşam düsturunu şu ifadelerle açıklamıştır: “Bir çiçeğe, bir çocuğa bakar gibi bakarım hayata ben!” (s. 56)

Aşkın Yedi Rengi’nde¹⁰, anlatıcının sevdiği kadın olan Su’nun babasına göre ölüm, yok olmaktır. Bu yüzden ölümü manasız bulur. Ölümüyle çiçeklerinin, kuşlarının yalnız kalacaklarını düşünüp üzülür: “Nasil ölürem ama ben, söyler misin? Nasil yok olurum? Şu elimle diktığım Çin karanfilleri, şu akşamsefalari, şu yıldız çiçekleri, su sıra sıra okka gülleri, şu bülbül ötüşlü floryalar nasıl yaşar bensiz, ne yaparlar?” (s. 19)

¹⁰ *Aşkın Yedi Rengi*. (2017). İstanbul: Kaynak Yayınları. (Alıntılar bu baskıdandır.)

Bir huzurevinde toplanmış yaşlı insanların son günlerini anlatan *Son Bahçeler*'de¹¹ anlatıcının annesi, huzurevi günlerinin öncesinde her şeye rağmen yaşamı önceleyen bir kadındır. Anlatıcı, kocasının öldüğü gün bile “Önce yaşamak” diyen annesinin huzurevine geldikleri ilk gün “Bitti sayılır artık yaşamakla sevişmek.” (s. 7) demesine şaşırır. Onun, bir kahvaltı anında yaşamı insana verilmiş büyük bir ödül olarak yorumlamasını üzümlere hatırlar: “Çatlayacak gibi oluyor kalbim sevinçten; nereye baksam, neyi görsem, yaşadığımı söylüyor çünkü... Ne büyük ödül dünyaya gelmek, biliyor musun? Kopup bir karanlıktan, bir ışık selinin içine girmek?” (s. 11)

Huzurevi sakinlerinden, işkence görmüş eski bir hükümlü olan Albay da yaşam sevinciyle dolu biridir. Oğlunu kaybetmiş olmasına rağmen şakalar yapan, etrafındakileri dansa kaldıran, üzgün gördüklerini “Niye böyle duruyorsunuz, sanki bu dünyada yoksunuz.” (s. 18) diyerek azarlayan Albay'ı tam manasıyla anlatan yorum, anlatıcının annesi tarafından yapılmıştır: “... Bir palyaço gizli içinde.” (s. 31)

Huzurevini işleten doktorun büyükannesi ile büyükbabası, ilerlemiş yaşlarına rağmen yaşamanın sevincini yoğun olarak hissederler. Bunu, kızları ile damatlarını bir kazada kaybetmiş olmalarına rağmen başarmışlardır. Sohbet ettikleri huzurevi sakinlerinin karamsar olmalarına kızan büyükbaba, insanın hayatın güzelliklerine borçlu olduğunu, bunun da ancak yaşamı severek ödeneceğini söyler:

“Sizi bilmem ya, biz yeni başlamış gibiyiz yaşamaya... Bin de olsa yaşım, bin de olsa şu elini tuttuğum kadının yaşı, o da ben de sevdalıyız bu güzel dünyaya. Suyu, toprağa, doğan güneşe, yani her şeye gönül borcumuz olduğunu biliyor, bizi dünyaya getiren sonsuz madene teşekkür ediyoruz.” (s. 73)

Büyük Soyтары'da, türlü imkânsızlıklar ve yalnızlıkla boğuşan terzi kalfası, hayatı âdeta gülmek ve güldürmekten ibaret gören biridir. Ülkede her gün bir yenisi yaşanan sokak olaylarını yaşamın lezzetine varamayan insanların faaliyetleri olarak değerlendirir: “Kaynayan, kudurmuş bir öfke... Çözemiyorum, bölüşülemeyen ne, ne istiyor birileri? Güneşin, toprağın, suyun balını yiyerek yaşasalar ya ne güzel! Yiyemeyen mi var yoksa?” (s. 27)

Yaşama olan bu tutkusu ölümü beklediği hastanede bile azalmaz. Hastane arkadaşlarına yaptığı muziplikler nedeniyle adı “Büyük Soyтары”ya çıkar. Kendisini ziyarete gelen solcu gençlerden birine durumu şu sözlerle açıklamıştır: “Son kez sahneye çıkan bir soyтары gibiyim... Şu çöp kutusunda bile yaşamak ne güzel, ne eşsiz. Doğanın en büyük kahkahası ben değilim de kim peki?” (s. 144)

2.4. Devrimci romantik tip

Marksist estetikte olumlu gelecek ideali uğrunda mücadele eden, büyük ölçüde rol model olarak işaret edilen devrimci romantik tipler, İrfan Yalçın'ın romanlarında

¹¹ *Son Bahçeler*. (2014). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları. (Alıntılar bu baskıdandır.)

da sınırlı olarak görünürler. Marksist ideolojiyi benimsemiş bu şahıslar, öncelikle var olan düzene itiraz ederler. Sonrasında ideal toplum düzeninin ne surette tesis edeceğini girdikleri ideolojik tartışma ortamlarında dile getirirler. Bu açıdan birçok kez yazarın sözcülüğünü üstlenirler. Ayrıca olumlu işler yapıp mazlumun tarafında yer alırlar. İdeolojik bakışın insan gerçeğini gölgelediğini söylediğimiz *Pansiyon Huzur*, işçi ve köylü sorunlarına değinen *Ölümün Ağzı* romanlarındaki birkaç şahıs, devrimci romantik tiplere örnek teşkil eder.

Pansiyon Huzur'da, İktisat Fakültesi'nde öğrenci olan Umut, pansiyonun sahibi İnci başta olmak üzere hemen herkesin yardımına koşan, iyi yürekli biridir. Bu yönü ile muhitinde sevilip sayılır. Aslen Sivasslı'dır. Okumak için geldiği İstanbul'da, bazı geceler aç yatacak derecede yoksullukla boğuşur. Buna rağmen etrafına yardım etmekten geri durmaz. İnci'nin tek ümidi olan pijamaları işportaya çıkıp satar, grev yapan fabrika işçilerine katılır, anlatıcının kitapçı dükkânında ona yardım eder. Bununla birlikte müşteriye kitap satmaz. Zira bir malın üzerine kâr koyup başka birine satmayı uygun bulmamaktadır:

"Ayıp buluyorum ticareti çok... Sözelimi bir malı on liraya alıyorsun, beş lira kâr koyup on beş liraya satıyorsun. Bu çok ayıp abi... Ticaretle hırsızlık arasında ayırım göremiyorum ben. On liraya, hani bilemedin on bir liraya aldığın bir şeyi niye on beşe alsın millet? Altmış yaşında bir insanın ömrü boyunca verdiği bu fazlalıkları toplarsak yüz binlerce lira eder." (s. 51-52)

Umut, ticaret gibi birçok adaletsiz uygulamanın gelecekte inşa edilecek "toplumcu düzen"le sona ereceğine inanır. İnsanlara koşulsuz yardım etmesini gerektiren önemli etkenlerden biri söz konusu inancıdır. Ülkedeki bütün kötülükleri solcuların sorumluluğuyla açıklayan pansiyonun müşterilerinden Sayıştay Üyesi'ne, ideal saydığı toplumcu düzeni şöyle açıklar:

"Hem şunu bilin ki bir gün, bütün dünya toplumcu bir düzenle yönetilecek. Bu zorunlu bir şey... Böylece siz de kurtulmuş olacaksınız... Yanlış düşüncelerinizden, yanlış yaşamaktan... Yani uygar, çağdaş bir insan olacaksınız. Kendiniz olacaksınız." (s. 55)

Umut'un hayalini kurduğu toplumcu düzen uğrunda ondan daha faal olan, eylemci bir mücadeleyi benimseyen Kemal, eserdeki bir diğer devrimci romantik tiptir. Bununla birlikte yalnızca benimsediği ideoloji lehinde hareket etmesi, Umut'un yardımseverliği ile kucakladığı diğerlerini sosyalist toplum düzenine uygunlukları şartıyla kabulü gibi davranışlarının onu insan ve gerçeğinden uzaklaştırdığını söyleyelim.

Kemal, inandığı toplum düzeninin ancak işçi sınıfının önderliğinde gerçekleşecek bir devrimle mümkün olacağını düşünür. Umut'un, "küçük burjuva" İnci'ye yardım etmesini bu yüzden mantıksız bulur: "Sen yardım etmek istiyorsan illaki birine, gecekondulara git... Köyleri dolaş." (s. 194) Karısı ve çocuğunu dahi "kurtarılacak milyonlarca kadın ve çocuk" olduğu gerekçesiyle yarı aç yarı tok yaşadıkları bir hayata terk eder. Zaten evliliği de çıkara bağlı bir ortaklık olarak görmektedir. Son günlerinde

Umut'ta, yaptıklarının doğruluğundan şüpheli olduğu izlenimi bırakan Kemal, nihayetinde işçilere bildiri dağıttığı bir grev alanında patronun adamları tarafından öldürülür.

Ölümün Ağzı'nda Laz lakaplı Nizam, çalıştığı madendeki olumsuz koşullara ve görevlilerin işçilere zulmüne başkaldıran tek kişidir. Bir keresinde elinde kamçıyla gezen bekcı başının elinden kamçısını alıp üzerine saldırır. Bu yüzden helaya hapsedilir. Devlete karşı gelmek suçuyla dayak yer. Bir diğer sahnede, gönderilen paraları işçiye dağıtmayıp kendisine ayıran mutemede çıkışır: “Devlet paraları tam göndereyü ama sen vermeyesun. Bunca fagirin, fugaranın parasını atıyosun cebe... Utanmayı misin sen? Bizim ciğerlerimiz bitsün, tükensün, sen bizim paralarla zengin ol! Buni ne gul kabil eder ne Allah...” (s. 58) Ardından jandarmalar tarafından götürülür.

2.4. İnançsızlık

Marksist estetiğin bir diğer önemli teması olan ateizm, İrfan Yalçın'ın romanlarında da önemli bir yer işgal eder. Eserlerde gördüğümüz inançsız tipleri; zihinsel bir sorgulama sürecinden sonra inançsızlığı seçenler ile egemen güç(ler)in baskısı altında bunalıp isyan edenler olmak üzere iki gruba ayırabiliriz. Bunlardan ilki; öğretmen, asker, şair, Marksizm'i şuurlu bir şekilde seçen işçi gibi şahıslardan oluşurken, diğer güruhu gördüğü olumsuz muameleye karşı gelen işçiler, köylüler ve kadınlar -bilhassa anne olanlar- oluşturur.

Uzun Bir Yalnızlığın Tarihçesi'nde sürgün şair günlüğüne, N. ilinde “çok içten ve çöl hüznüyle” okunan sabah ezanından etkilendiği fakat bunun dinsel bir yönlendirme ile olmadığını yazar: “Sesindeki yalnızlık ve ürpertiden belki, belki acıyla dolu çok eski bir tarihten gelişinden.” (s. 118) Her sabah ezan sesini bekler. Ezanla birlikte kasabadaki eşeklerin anırmaya başlamasına gülse de benimsediği dünya görüşünün kendisine dayattığı dinî bir unsuru sevmemesi gerektiği düşüncesinden hoşlanmaz: “Ben ezan sesini sevmemeliyim düşüncesini sevmiyorum ve kızdırıyor beni. Niçin sanki?” (s. 118)

Kendisi gibi sürgün olan arkadaşı Fuat, yazdığı mektupta kendisini bir defasında Tanrı'ya inanmamasına rağmen dua ederken yakaladığını itiraf eder. Ardından sürgün olduğu şehrin belediye başkanının kendisine ayak yolu bekçiliğini önerdiğini hatırlayıp şunları yazar: “Benim gibi bir ozanı ayak yolu bekçiliğine uygun görür müydü Tanrı olsaydı?” (s. 75)

İlkyaz Ölümleri'nde verem hastalığından mustarip şair Rüştü Onur, kendisi gibi hasta olan arkadaşı Muzaffer Tayyip'le birlikte olduğu bir sarhoşluk anında, inanmadığı Tanrı'ya isyan eder: “Ey inanmadığım Tanrı! Söyle alıp veremediğin ne

benimle? Alacaksın da ne olacak canımı... Yo, yo Tanrı manrı yok; insanların uydurması Tanrı!” (s. 11)

Aşkın Yedi Rengi'nde Su, anlatıcıya duyduğu büyük aşkın müessisi olduğu bir cennette yaşar. Bu doğrultuda sevdiği adama bilindik cennete ihtiyaçlarının olmadığını söyler: “Cennetiyiz birbirimizin biz, başka cennete gerek yok değil mi?” (s. 49) Yıllar sonra evlenmek zorunda bırakıldığı Kaptan da inançsız biridir. Su'dan farklı olarak derin bir mutsuzluk içinde yaşar. Nihayetinde gemisinin küpeştesinden atlayıp intihar eder. Bunun öncesindeki bir yemek anında annesinin Tanrı'yı anmasına kızmış ve yaşamı şöyle tanımlamıştır: “Boşuna umutlanma Tanrı yok, yaşamın matematiği var; topluyor, çıkarıyor, bölüyor, çarpıyor.” (s. 119)

Pansiyon Huzur'da diktiği pijamaları satmakla zengin olacağını zanneden İnci, ürünlerinin elinde kalmasıyla inançsızlığı seçer. Hayattaki son hayalinin gerçekleşmemesini Tanrı'nın olmayışıyla açıklar: “Allah yok! Allah yok! Olsa bunlar olmaz... Bunların hiçbiri olmaz... Şimdiye kadar inandım... Ama artık inanmıyorum.” (s. 222-223)

Yorgun Sevda¹² romanında, yaşadığı psikolojik yabancılaşmanın etkisiyle muhitinden uzaklaşan üniversite öğrencisi genç kız, bir lunaparkta çalışarak avunmaya çalışır. Bu süreçte yaşanan bir Kurban Bayramı'nı şöyle tanımlamıştır: “Kan günü bugün; kan yağmurları yağacak, kana boğulacak yaşamın şiiri.” (s. 45) Çocukluğundan kalan Kurban Bayramı imajı da bundan farklı değildir: “Çocukluğunun kurban hatırası. İçimi donduran ağır bir cinayet” (s. 34)

Yaşamın getirdiği türlü olumsuzluklar nedeniyle düşen hayat kadınlarının anlatıldığı *Genelevde Yas*'ta¹³ Neptün isimli kadın, talihsizliklerini Tanrı'nın olmayışıyla açıklar: “Eğer Allah olsa bizim burada işimiz neydi, sabah akşam ona buna bacak açar mıydık?” (s. 77)

Son Bahçeler'de anlatıcının annesi, huzurevi günlerinin öncesinde sıkı sıkıya bağlı olduğu yaşamı bir din gibi görür. Her koşulda sığınacağı liman yaşamdır. Bu doğrultuda başına gelen her şeyi hayatın getirisi olarak görür: “Her başıma gelene doğa yasası der, insanlara da Tanrı'ya da yalvarmam.” (s. 11) Bir bayram günü elini öpen oğluna aynı şekilde karşılık verir. Zira bayramları çocukluğundan bu yana sevmemiştir: “Sevemedim gitti, bu bayramları... Ürker, kaçardım çocukluğumda da; kaba, ilkel bulurdum. Dinden geliyor, tabii ondan.” (s. 84)

II. Dünya Savaşı yıllarında çıkarılan mükellefiyet yasası gereği madenlerde çalıştırılan Zonguldaklı köylülerin dramını konu edinen *Ölümün Ağzı*'nda Anşa Kadın, eşini, oğlunu ve gelinini söz konusu uygulamalar nedeniyle kaybeder. Yarı meczup bir hâlde, olanlardan Tanrı'yı suçlar: “Sen istemesen olmaz bunların hiçbiri... ”

¹² *Yorgun Sevda*. (2018). İstanbul: H₂O Yayıncılık. (Alıntılar bu baskıdandır.)

¹³ *Genelevde Yas*. (2019). İstanbul: H₂O Yayıncılık. Alıntılar bu baskıdandır.)

Dur desen gullarına, kimin gılı gıprar ki? Kim garşı gelebilür ki sana? Haddine mi düşmüş!” (s. 153)

Sonuç

Dikkatini, genel manada toplumun bir şekilde gadre uğramış kesimine yönelten Marksist ideoloji, edebiyata da büyük ölçüde bu suretle yansımıştır. Sıradan insanların acı ve hüznü dolu hayatlarından yola çıkarak bozulmuş bir toplum görüntüsü oluşturan İrfan Yalçın, bu yönüyle 1970 sonrası Türk edebiyatının Marksist görüşlü yazarları arasında esaslı bir yer edinir. Romanlarındaki temel çatışma; siyasi erkin temsilcileri, işverenler, taşra zenginleri gibi bir egemen güç ile onların karşısında yer alan yoksul ve hasta insanlar, işçiler ve köylüler arasında yaşanır. İnançsızlık, ideal olmayan bir düzenden kaynaklanan yalnızlık ve mutsuzluk gibi ruhî hâller ve tüm olumsuzluklara rağmen yaşama bağlılık, onun Marksist ideoloji ile temasını mümkün kılan başlıca epizotlardır. Bu doğrultuda, gerçekçi bir bakışla kaleme aldığı romanlarında belirgin bir ideolojik söylemin olduğu muhakkaktır. Bununla birlikte, insana temas etmek suretiyle ideolojinin katı sınırlarını sanat lehine birçok kez ihlal etmiştir. Bu başarısını büyük ölçüde; ayrıntı hassasiyetine rağmen bulduğu yoğun anlatımı, gözlem yeteneği, şiirsel üslubu ve Türkçeye titizlenmesi gibi özelliklerine borçludur. Tüm bunlar onu, Türkçenin okunması roman yazarları arasında gösteriyor.

Kaynakça

- Akdemir, Gamze (2019). İrfan Yalçın ile Yapıtları Üzerine. *Cumhuriyet Kitap*, S. 1552, s. 8-10.
- Belge, Murat (2007). Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Sol*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 19-48.
- Cumhuriyet*, (2009). S. 30695, s. 16.
- Duman, Faruk (2009). Cevdet Kudret Roman Ödülü’ne Değer Görülen İrfan Yalçın’la Yorgun Sevda Üstüne. *Cumhuriyet*, S. 30707, s. 17.
- Kacıroğlu, Murat (2011). *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler*. Sivas: Asitan Yayıncılık.
- Kacıroğlu, Murat (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), s. 27-71.
- Moran, Berna (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, Fethi (1990). *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Necatigil, Behçet (1980). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. (2003). “Yalçın İrfan”. 2/1070. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türkeş, A. Ömer (2007). Sol’un Romanı. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Sol*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1052-1073.
- Yalçın, Alemdar (2011). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçın İrfan (2011). *İlk yaz Ölümleri*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Yalçın, İrfan (1997). *Büyük Soyтары*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Yalçın, İrfan (2014). *Son Bahçeler*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Yalçın, İrfan (2017). *Aşkın Yedi Rengi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Yalçın, İrfan (2017). *Fareyi Öldürmek*. İstanbul: H₂O Yayıncılık.
- Yalçın, İrfan (2017). *Uzun Bir Yalnızlığın Tarihçesi*. İstanbul: H₂O Yayıncılık.
- Yalçın, İrfan (2018). *Pansiyon Huzur*, İstanbul: H₂O Yayıncılık.

Yalçın, İrfan (2018). *Yorgun Sevda*. İstanbul: H₂O Yayıncılık.

Yalçın, İrfan (2019). *Annem, Babam ve Ben*. İstanbul: H₂O Yayıncılık.

Yalçın, İrfan (2019). *Genelevde Yas*. İstanbul: H₂O Yayıncılık.

Yalçın, İrfan (t.y.). *Ölümün Ağzı*. İstanbul: Ze Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Gizem GÜLER

Araş. Gör., Yaşar Üniversitesi /
Türkiye
gizem_1896@hotmail.com

Zeynep TUNA ULTAV

Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi /
Türkiye
zeynep.tunaultav@yasar.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-4508-1823>

<https://orcid.org/0000-0003-0478-7333>

Reading Architectural Modernization through Novel Characters: Kiralık Konak by Yakup Kadri Karaosmanoğlu

*Roman Karakterleri üzerinden Mimari
Modernleşmeyi Okumak:
Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kiralık Konak'ı*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 18.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

GÜLER, G. ve TUNA ULTAV, Z. (2021). Reading Architectural Modernization through Novel Characters: Kiralık Konak by Yakup Kadri Karaosmanoğlu. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1336-1349. <https://doi.org/10.34083/akaded.937818>

GÜLER, G. ve TUNA ULTAV, Z. (2021). Roman Karakterleri üzerinden Mimari Modernleşmeyi Okumak: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kiralık Konak'ı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1336-1349. <https://doi.org/10.34083/akaded.937818>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Abstract

Architecture benefits from different disciplines and the interdisciplinary impact of architecture is a field that gets stronger over time. It intertwines with a wide range of disciplines, such as engineering, sociology, philosophy, and literature, that expand architecture's own meaning. Language is a resource for disciplines to establish a relationship. Literary texts, which provide information about human-space relations, daily life, social themes, and problems, can be analysed through language to improve the scope and content of architecture. This study reads the constructed literary spaces that reflect social issues and changes through one kind of literary text, the novel, to interpret the changing effects of space with social issues on different characters. Specifically, it considers 19th-century social issues, such as social conflict and alienation due to modernism, on space and characters in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's first novel, *Kiralık Konak* (Mansion for Rent), 1922. This paper presents the different physical and sensory experiences of the novel's characters through the concept of space by making an architectural reading of literary text writing. This analysis makes it possible to deduce that architecture and literature inspire and influence each other. In addition, it is possible to discuss constructed literary space from a different perspective through this study, supposing the necessity of benefiting from the literature in architectural research. Thus, the relationship between architecture and literature is examined through the concept of spatiality in the novel to reveal perceptions as well as experiences of different characters.

Keywords: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kiralık Konak, interdisciplinarity, architectural modernization, spatiality

Öz

Mimarlık, farklı disiplinlerden yararlanır ve mimarinin disiplinlerarası etkisi zamanla güçlenmiştir. Mühendislik, sosyoloji, felsefe, edebiyat vb. gibi çok çeşitli disiplinlerle iç içedir ve bu mimarinin kendi anlamını genişletir. Dil, tüm disiplinlerin ilişki kurması için bir kaynaktır. İnsan-mekân ilişkileri, günlük yaşam, sosyal temalar ve problemler hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan edebi metinler, mimarinin kapsamını ve içeriğini geliştirmek için dil yoluyla analiz edilebilir. Bu çalışma, mekânın toplumsal konulardaki değişen etkilerini farklı karakterler üzerinde yorumlamak için, bir tür edebi metin olan roman aracılığıyla toplumsal meseleleri ve değişiklikleri yansıtan inşa edilmiş yazınsal mekânı okumaktadır. Özellikle, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ilk romanı olan Kiralık Konak, 1922 eserinde modernizmin etkisiyle toplumsal çatışma ve yabancılaşma gibi 19. yüzyıl sosyal meselelerini mekân ve karakterler üzerinden ortaya koymaktadır. Bu makale, edebi metin yazımında mimari okumalar yaparak roman karakterlerinin mekân kavramıyla farklı fiziksel ve duyuşal deneyimlerini sunmaktadır. Bu analiz, mimarlık ve edebiyat disiplinlerinin birbirine ilham verdiği ve etkilediği sonucuna varmayı mümkün kılar. Ayrıca mimari araştırmalarda edebiyattan yararlanmanın gerekliliğini ele alan bu çalışma ile inşa edilmiş yazınsal mekânı farklı bir perspektiften tartışmak mümkündür. Böylece romanda mimarlık ve edebiyat arasındaki ilişki mekânsallık kavramı üzerinden incelenerek farklı karakterlerin alguları ve deneyimleri ortaya çıkarılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kiralık Konak, disiplinlerarasılık, mimari modernleşme, mekânsallık

Introduction

Architecture is intertwined with literature as it does with many other fields such as art, sociology, psychology, etc. When architecture establishes relationships with these fields, it feeds from them. Language, through which a literary text can be read and analyzed, is a source for all disciplines to establish this relationship, and thus becomes a key factor in literary analysis. Literature, which is closely related to architecture, provides information about space. By studying the language in the literary text, spatial meanings, relationships, characters, social events, and themes can be revealed. Thus, literary texts provide information about human-space relations, daily life, social themes, and problems. According to Tümer (1981), reading a literary work from an architectural perspective and awareness provides an opportunity to get an impression of the architectural features of the space.

Although the novel, which is one of the prominent types of literary texts, is seen as a temporal art form by its nature, it is of great importance for spatial arts such as architecture, painting, and sculpture (Kestner, 1981). The concept of space in novels is important to understand the interaction between literature and architecture. In addition, information conveyed through the language in novels have the potential to improve the scope and content of architecture. The method of reading a literary text offers a variety of information about space in architectural research. Accordingly, this paper examines the spatial contexts in the selected novel through language. This study, which will attempt to understand the potentials of the limitless resource offered by literature, argues that reading literary texts is an effective method of understanding space. In addition, the concept of space, at the point where literature and architecture come together, can be experienced physically and emotionally by different characters. This paper uses character and space analysis to show that space has different meanings for each character. It aims to read how social issues and changes in novels may be reflected in space and characters. More specifically, *Kiralık Konak* (Mansion for Rent), the first novel of the Turkish writer Yakup Kadri Karaosmanoğlu, was selected as a case study to examine the effects of social problems under the influence of modernization on space and characters. In brief, it aims to reveal literature as a fruitful resource for architectural studies to analyze aspects of modernization in social life through space and characters by reading the literary text with an architectural perspective.

The novel represents a process that started with the Tanzimat¹ era in Ottoman Empire and extended to the Battle of Çanakkale (Gallipoli). It reflects the social realities that occurred with the westernization brought about by the Tanzimat period

¹ According to the Turkish Language Association, the Tanzimat was the period in which planned to improve the administration, which was announced with an edict called Gülhane Hattühümayunu in 1839. As a dictionary meaning, it means all of the regulations and changes that are taken to correct administrative affairs.

together with 19th-century modernism. Due to social developments in the 19th century, visible effects of modernism on space and characters can be observed. By including social issues, such as social conflict and alienation, the novel shows the effects of the perception of space on the characters. The space analysis will be based on the experiences and perceptions of four main characters, Naim Efendi, Servet Bey, Sekine Hanım, and Seniha, who represent three different generations.

To provide background and support the novel's content, a qualitative study was conducted in several stages, including a literature review on the concept of space in a literary text, spatiality in a novel, and space and character relationships as well as analysis of the novel. The study will also present the examination of modernization in the 19th-century in terms of the space-character relationship. This is followed by a thorough analysis of the case study, *Kiralık Konak*.

The different physical and sensory experiences of the characters during this period are revealed by reading of literary texts through an architectural perspective. The study, by underlining that architecture and literature can inspire and influence each other aims to emphasize that literature as a fruitful resource sheds a broad light on architectural research.

Spatial Meanings of Literary Texts

The interdisciplinary study of language and literature involves analyzing literary texts using linguistic indicators and highlighting the indicators rather than associations (Akata, 2017). At the intersection of language and literature, spatiality in a literary text is conveyed by linguistic elements. The relationship between architecture and literature is between material and immaterial (Thomson, 2004). Additionally, spatiality emerges through socio-cultural structures, behaviors and practices, language, and discourses. It is a result of the historical and natural forces while being also affected by physical perceptions, emotions, and imagination (Moslund, 2010). In other words, space is the construction of a multidimensional element through linguistic indicators (Akata, 2017).

Literature, which is a body of writings belonging to a certain language or a textual activity, is open to various interpretations in the semiotic space (Ṫkulj, 2004). The spatial meaning of a literary text has uncertain boundaries, which provides different opportunities for both writers and readers. Writers can formulate spatial experience, both individual and universal, to read the spaces in which they move at different levels (Havik, 2006). In literary cartography, literary texts shape the world to offer a sense of reality while allowing readers to revive this world as an allegorical structure in their minds to produce meanings. Research into spatial meanings and historical spaces allows the content of literary texts to be analyzed while allowing readers to shape their own worlds (Tally, 2013). According to Lefebvre (1974), space exists in literary texts as enclosed, described, projected, dreamt of, and speculated about. In other words, the

limits of space in a literary text are determined by the writer and the reader. They both create the meaning of spatiality through their perceptions, imaginations, and interpretations. In fact, literature serves as an important source of inspiration for finding ways to see, understand and describe space (Grillner & Hughes, 2006).

Both people and objects need a real or fictional space to exist. The parallelism between space and human life is reflected in the novel (Şengül, 2010). Novels, one of the literary genres, can be considered as rich resources in physical, psychological, sociological, and cultural aspects. The visual image created in the imagination of the reader constitutes the narrative space of the novel including geographies, cityscapes, landscapes, houses, interior spaces, and spatially positioned objects (Bolak Hisarlıgil, 2011). According to Narlı (2002), it is not possible for a novel to be independent of its context -event, time, and space-. Spatiality is the most basic element in which events take place and characters accommodate.

The concept of space represents the frame of reference for literature. In other words, space in literature conveys a historical record of reality in a certain time as the oral practices of art through their forms of expression (Tıkulj, 2004). As a historical reference of the novels, the concept of space can reflect the social/economic/political structure, physical environment, lifestyles, cultural codes, and spatial practices of the period in which it happened. It is an important resource for interpreting the social problems and relations of the period, historical turning points and changes. It is possible to interpret the spatiality of the period in which novels were written. Novels have the potential in various ways to illuminate the invisible workings of architecture (Shonfield, 2000).

On the other hand, the social/economic/political aspects in the period reflected in the space have different physical and sensory effects on the novel characters. The novel characters, with which the concept of space is directly associated, are tools to analyze the architectural space and making spatial analysis through each character can lead to different interpretations. Thus, the effect of space on the different characters will provide a more comprehensive perspective on the spatial meaning of the literary text. Considering that literary texts are inspired by the social themes of the periods in which they were written, the concept of space in literature and different character perceptions and experiences through space is important in this context.

Case Study: *Kiralık Konak* by Yakup Kadri Karaosmanoğlu

The social structure, spatial practices, and lifestyles of the period play a significant role in a literary analysis. In this context, the novel *Kiralık Konak*, which covers the process starting from the reforms of Tanzimat and extending to the Battle of Çanakkale (Gallipoli), is discussed in this study to interpret and analyze the period. This novel, which emphasizes the physical and social effects of modern movements brought about by the westernization movement of the 19th-century, allows us to

criticize social transformations through modern experience in the Ottoman Empire/Anatolia. In this direction, it enables the changes under the influence of modernism to be interpreted through space and characters.

Kiralık Konak, written by Yakup Kadri Karaosmanoğlu, was first published in 1922. ‘Konak’ has been translated as a ‘mansion’ in many works. It also covers a social system of a large family including all family members. A mansion is a large-scale wooden house and displays all the features and architectural glossary of Ottoman Turkish wooden houses (Bertram, 2008). After the Tanzimat Charter in 1839, modernization began with some radical and progressive reform practices. The modernization of the Ottoman Empire brought some changes in the spatial organizations and the lifestyle of the city dwellers (Aksoylu, 2016). This charter, which was to regulate the physical environment and social rights of society, rapidly changed the urban view in the 19th-century physically and socially (Şenel, 2010). Beginning with the Tanzimat reforms and extending to the Battle of Çanakkale (Gallipoli), the novel deals with family life in a mansion where three generations live together within the framework of old-new conflict emerging with modernism. According to Bertram (2008: 106), the conflict in *Kiralık Konak* represents the wealth and poignancy of the mansion.

According to Şenel (2010), the main purpose of the writers in the westernization period is to guide the society in the regulation between “east and west” and “traditional and modern”. İleri (1975: 111, 112) argues that Karaosmanoğlu uses the space of the mansion as a kind of an observatory to convey society, social problems, historical turning points, or changes, and transfer his fiction realistically to the reader. He chose the mansion as the setting because he believed that mansion life witnesses more events or problems than other places. The concept of the family is also important in his novels in to represent social relations (İleri, 1975).

Given that literary works are influenced by the social events of the period they are written in, this novel also reflects the problems and changes with the modernization of its time. In *Kiralık Konak*, where the effects of these transformations are reflected in daily life and especially in spaces, these are explained through the life of a mansion and a family living in there: “Recently, there have been some changes that will catch the eye of even a stranger in Naim Efendi Mansion” (Karaosmanoğlu, 2010: 30).²

Several characters from different generations living in the mansion emerge from the Tanzimat period, including Naim Efendi, Servet Bey, Sekine Hanım, Seniha, and Cemil (Başegmez Çetin, 2018). Each character represents a personality type that symbolizes the rupture of the period (Bertram, 2008). Naim Efendi is the oldest person in the mansion who is the representative of the Ottoman Empire and tries to maintain

² All the quotations in this study have been translated by the authors.

its traditions, represents the first generation. His daughter Sekine Hanım, one of the second-generation representatives; is a shy and passive character. The other representative of the second generation, Sekine Hanım's husband, Servet Bey, is far from traditional values and finds everything in the mansion old. The children of Sekine Hanım and Servet Bey, Seniha and Cemil, are the third generation representing the conflict between generations and moral collapse.

Due to westernization at this time, lifestyles, thoughts, clothes, and places turn to the new rather than the traditional in the novel. This situation is described in the first pages of the novel as follows: "No style of living, thinking or dressing remained; everything went out of tradition [...] there are no traces of the traditionalist Ottomanism" (Karaosmanoğlu, 2010: 11). The accelerating westernization movement causes cultural differences even within the same family. These changes can be examined through different characters in the novel.

In particular, intergenerational conflicts and the old-new conflict emerging with westernization due to Tanzimat are social problems between the different characters. The novel describes the collapse of a family because of these social changes and problems in a mansion containing three generations. This collapse can be read through spaces and analyzed through the perceptions of the characters. In this way, Karaosmanoğlu sheds light on the social, cultural, economic, and political aspects of late-Ottoman Turkish society (Güngördü, 2019).

An Analysis of Space and Characters

To analyze a novel's constructed space, the space-human relationship must be interpreted. Real or imaginary space is associated with characters while changes in space directly affect the characters (Narlı, 2002). That is, space both influences the formation of events and guides the characters.

The novel *Kiralık Konak* includes the events of Naim Efendi and his family (his daughter, son-in-law and two grandchildren) living in a mansion. In the novel, briefly, the generation conflict between three generations living in the same mansion with westernization and a family collapsed due to this conflict are mentioned. Except for Naim Efendi, all family members desire different lives by being swept away by the change brought about by westernization. Naim Efendi, who does not interfere with their wishes because of his love for his grandchildren, does not reflect his discomfort to anyone. With the westernization, the differences of thought and opinion between the generations and the concept of social collapse are given around the dispersal of a mansion. At the end of the novel, Naim Efendi's mansion is offered for sale and the individuals living in the mansion are spread to different places due to their alienation from each other. Naim Efendi is left alone in his mansion in the society and he cannot understand the rapid change.

Kiralık Konak focuses on conflicts between three generations that do not understand each other despite living in the same place, the mansion. As a result, the three generations are seeking a place of their own (Tüzel, 2007). In the novel, it is possible to observe how different characters have different perceptions of the mansion as the main place of the novel. The characters are realistically presented to represent value judgments that were beginning to change at that time and the resulting generational conflicts (Dervişcemaloğlu, 2015). The two main spaces where events take place are the mansion and the apartment. While the mansion represents old values, the apartment represents a new life and a new culture under the influence of modernization. The meanings and images of these two spaces are carried in different characters in the novel. All three generations have different thoughts and feelings about the places where the events take place. Two images that particularly affect the novel's spatiality are Tanzimat and Paris. Tanzimat is the starting point in the novel. Value confusions and generational conflicts between the characters resulting from the social/cultural differences following Tanzimat are conveyed whereas Paris represents admiration of the west that comes with Tanzimat.

Interpretations of Modernism through Space and Characters

The main characteristic of 19th-century modernism is the developed, differentiated, and dynamic new landscape in which modern experience takes place (Berman, 1983). *Kiralık Konak* was chosen as a case study to read the transformations under the influence of modernism through space and characters. Throughout the novel, Karaosmanoğlu reflects social problems through constructed space of the novel with the help of the characters. The experience of modernity means a rupture from tradition and is influenced by daily habits and lifestyles. The effects of this rupture can be various (Heynen, 2000). Each space is affected differently by social problems and changes while each character's perception of space is different. Changes, transformations, and problems in society are felt in space. The changes experienced by the society are directly reflected in the mansion. As a result of the conflict of generations, we can analyze the collapse of the mansion during the modernization through the characters.

The representative of the first generation, Naim Efendi, is a man following old traditions, closely attached to his old values. Naim Efendi, who has difficulty adapting to changes, yearns for his old lifestyle throughout the novel: "All memories of Naim Efendi, all tastes, all conversations, everything that made him laugh and cry [...] belongs to forty years ago" (Karaosmanoğlu, 2010: 11, 12). As noted by Berman (1983), some experienced modernity as a radical threat to all their history and traditions. Thus, Naim Efendi does not want to abandon the "old" and does not want to accept the experience of modernity. According to Naim Efendi, the mansion is a shelter. He is the only person who sees the mansion as his home: "It was a great bliss for him to enter and close the door in his room. This was his only refuge in life [...] beyond that,

he knew, there is no more than that” [...] “I was born here, I lived here, I got old! How do I leave? he said [...] I die the day I get out of here” (Karaosmanoğlu, 2010: 106, 107, 161).

For Naim Efendi, the mansion is an indispensable place. Having spent all his life here, he is firmly committed to his traditions. Although he tries to learn most of the innovations from his grandchildren, Seniha and Cemil, they always seem unfamiliar to him. Because he respects the past and its values, he prefers to remain silent with his grandchildren. He refuses to leave the mansion, which he sees as his home, even if the whole family disintegrates and goes elsewhere.

“Naim Efendi could not decide to sell the mansion [...] The most pleasant memories of his youth were in this mansion; the calmest and most comfortable days of his old age were again in this mansion. He loved the view from the front, the garden at the back, large and bright rooms [...] with many more details with almost a lofty conversation” (Karaosmanoğlu, 2010: 82).

Sekine Hanım, Naim Efendi’s daughter, is a passive character. Although she does not express her own feelings and thoughts much, she represents the second generation and does not want to adhere to her traditions. Sekine Hanım’s husband, Servet Bey, is far from traditional values and finds everything in the mansion outdated. He tries to organize the mansion and change its structure according to his own desires and thoughts, not only the furniture but also as a lifestyle. As Berman said, as an indicator of modernism that reveals the objections of a certain order (Berman, 1983), the desire of the second generation –Sekine Hanım and Servet Bey– of change of lifestyle and the concept of space can be cited as an example:

“After the death of the great lady, she attempted to change the mansion according to her own desires; she put all the old items in the attic and basements, she furnished each room in a different style and different colour according to European furniture catalogues. [...] No matter how we furnish it, no matter what we do. You are always like a parasite all around the house [...] I cannot understand the meaning of living here as a nomad, while those excellent and new apartments are standing in Şişli” (Karaosmanoğlu, 2010: 14, 141).

As a reflection on social life and lifestyle with 19th-century modernism, as stated by Berman (1983), production and consumption are becoming more and more international and cosmopolitan. The scope of human needs, desires, and demands has become more international. Servet Bey and his wife both want to leave the mansion and dream of living in an apartment building in line with new trends and innovations: “Servet Bey [...] was talking about going to a separate house [...] I would like to be free and live according to my own opinion and desire, to be the real owner of my house [...] I could not be comfortable in this house” (Karaosmanoğlu, 2010: 140). Servet Bey is especially uncomfortable in the mansion and feels like a dependent living there. The apartment buildings that represent the west offer an escape from the mansion for him.

Ultimately, he and his wife moved to an apartment building because of Servet Bey's desire for luxury and a European lifestyle in line with innovation. As noted by Heynen (2000), 19th-century modernism reflects the rupture from the values of tradition in the changing living conditions and daily reality. During this period, modern has become visible and perceivable on many levels:

“Şişli's new style, electrical, houses with bathrooms apartments were increasingly attracting Servet Bey [...] Since the day he was born, he could finally find the air he was looking for in this neighbourhood of İstanbul and these new houses” “He moved to one of the Şişli apartments [...] It was a magnificent, newly built apartment building on a street corner; It smelled of fresh paint, plaster, and iron [...] He placed the furniture with the upholsterers himself; he put up the curtains with his own hands, spread the carpets [...] He furnished the dining room in the French style; bought sofas and tables from the English style to the library; the hall became a bit hybrid [...] Two separate bedrooms were ordered for Cemil and Seniha” (Karaosmanoğlu, 2010: 141, 143).

Cemil and Seniha, who are the son and daughter of Servet Bey and Sekine Hanım, and Naim Efendi's grandchildren, represent the third generation. Seniha is a young girl open to new ideas who always follows the west and tries to learn innovations from there: “The books she enjoyed were Gyp's novels, new theatre plays, and humorous newspapers of Paris” (Karaosmanoğlu, 2010: 17). With 19th-century modernism, the internationalization of everyday life -our clothes and household items, our books and music, our ideas and fantasies - and the desire to embrace the limitless possibilities of modern life and experience arose (Berman, 1983). According to Heynen (2000), modernity is in constant conflict with tradition and accepts the change and this conflict can be observed most clearly seen in Seniha. Because she does not want to live with the old values and habits, she hated each point of this mansion, from the nail, the wooden bud to the door, and the roof (Karaosmanoğlu, 2010: 118). Thus, the meaning of the mansion is different for her:

“In this country and in this mansion, everything seemed narrow, little, and ordinary. The objects were not according to her desire. The order of the house was free from all kinds of magnificence [...] Seniha thought that the heavy roof of the mansion slowly descended over her head [...] A dirty light leaked from the windows of the room onto the furniture. Under this light, there was a mouldy, pouring state of the furniture. Seniha felt that she was mouldering under this dirty light with things” (Karaosmanoğlu, 2010: 28, 117).

Since childhood, she has always wanted to leave the mansion and escape to Europe, which is the only place in her dreams. Her ambitions regarding Europe are mentioned in relation to her rejection of old values and the past: “She wanted to escape from this home, which she knew and memorized everything and every part of it until the smallest detail, from this homeland, where she had always felt overwhelmed by the same air, to the distant, unobserved, unheard-of things. The festive and bright cities of

Europe attracted her in a magical way” (Karaosmanoğlu, 2010: 43). In contrast, her room in the new apartment building where she moved with her family is described as innovative and reflecting her enthusiasm for the new space. The new concept of space in modernity is determined by the uninterrupted experience of the spatial character (Heynen, 2000). The western lifestyle experience depicted in Seniha’s room was responsive to her luxury consumption:

“In Seniha’s room, the huge magnificent screen separated the bed and toilet; a person sitting on one side could not see what was going on the other side. A soft, velvety red carpet was laid on the floor, the color of the furniture was a bit darker than this carpet, the curtains were silk and the lampshade of the electric lamp hanging from the ceiling was close to the color of red and it had a fabric with paintings on it” (Karaosmanoğlu, 2010: 201).

Due to social changes, Naim Efendi remains alone in the mansion with his old values. Ultimately, the intergenerational conflicts and the characters’ alienation problems mean that the main space in the novel, the mansion, collapses and disappears: “The mansion was large, wrecked, and gloomy; here, only three families could live together according to the present life; for this, it was necessary to separate the mansion into a number of parts (rooms)... Every day, I sell something from the furniture of the house [...] from unnecessary furniture, dessert sets, buffets, tables, sofas [...] beds, quilts. All those beautiful carpets in the hall are gone [...] The mansion was falling apart every day, together with Naim Efendi” (Karaosmanoğlu, 2010: 192, 195).

These excerpts from Karaosmanoğlu’s novel reveal the changing face of the constructed space within the framework of modernism through the characters. By presenting the transition from mansions to apartment life, along with Tanzimat reforms, the novel summarizes westernization. These two spaces have different effects on the characters. According to Elçi (2003), the mansion represents the Ottoman era and its traditions whereas the apartment represents westernization. More specifically, the life of the apartment can be seen as representing modernity and the nuclear family whereas the life of the mansion represents a large, multigenerational family and traditionality (Başğmez Çetin, 2018). As a result, the novel space where architectural modernization is reflected can be read through the characters of *Kıralık Konak*.

Conclusion

Phenomena concerning humans are limited within space. Space plays an important role to determine how people find their own character and gain their identity. This study has aimed to interpret the changing effects of the space on different characters by establishing a relationship between constructed literary spaces and different characters.

Karaosmanoğlu's novel discussed in this study provides realistic determination about the period, people, lifestyle, and spaces of 19th-century modernism. The radical changes brought about by 19th-century modernism had an impact on the city, social structure, people, and spaces. Social problems that emerged with modernization have affected the use of spaces in different contexts and the perceptions of the characters who experience them. While Karaosmanoğlu emphasized intergenerational conflict through spatiality in *Kiralık Konak*, he shows the social problems and changes of the Tanzimat period in the late Ottoman Empire. In this context, the spaces and characters affected by the changes are shown through this novel. As a result, architectural modernization is read through the physical and emotional experiences of the three generations characters of *Kiralık Konak*, which contains realistic information in the field of architecture.

In the novel, the characters, society, and social life are conveyed through space. This paper deals with social issues –social conflict and alienation– through the spatial reflections and characters of modernism. Architectural modernization is examined throughout the novel with the spatial picture that Karaosmanoğlu presents through space and characters. In this context, modernism is criticized at the intersection of literary text and architecture.

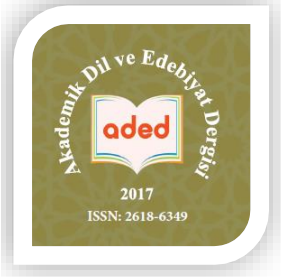
Because literary works convey the writer's spatial interpretations to the reader, literature can be a functional tool to analyze and conceptualize the experience of spaces. Accordingly, in this paper, a spatial reading of a literary product, *Kiralık Konak*, has been made through the interpretation of its characters. In this respect, questioning the novel space, which provides information for architectural discourse, offers a wide field of study and architectural resource potential.

As a result, benefiting from literature in architectural research will provide vast information about the subject, and especially the novel *Kiralık Konak* is a fruitful resource for those who work on the phenomenon of modernization in architecture. At the intersection of architecture and literature, the projection of the modernization phenomenon is read through the concept of space in relation to the characters of the novel. The information obtained through this study sheds light on the history of architecture. The relationship of these two different disciplines -architecture and literature- has enabled us to reveal the consequences of 19th-century modernism on people, lifestyles, and spaces. This study examines the novel *Kiralık Konak* from a spatial point of view and explains the social collapse, alienation, and change through the characters in the novel. It recorded the dramatic results of the collapse of a society under the influence of westernization through the relationship between space and character.

References

- Akata, Z. H. (2017). Siyah Hatıralar Denizi'nde mekânın dilbilimsel açıdan incelenmesi [Linguistic investigation of space in Siyah Hatıralar Denizi]. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (33), 233-249.
- Aksoylu, S. (2016). Transformation of the urban patterns of İstanbul under the effects of the modernization during the Ottoman Period. *Islamic Heritage Architecture*, 159, 19.
- Başegmez Çetin, A. (2018). Yakup Kadri'nin Kiralık Konak romanında "gündelik hayat"ın izleri üzerine bir değerlendirme [An evaluation on the traces of "everyday life" in Yakup Kadri's Kiralık Konak novel]. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 22(1), 1-21.
- Berman, M. (1983). *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. Verso.
- Bertram, C. (2008). *Imagining the Turkish house: collective visions of home* (1st ed.). University of Texas Press.
- Bolak, B. (2000). *Constructed space in literature as represented in novels a case study: The black book by Orhan Pamuk* (Publication No.93148) [Master's thesis, The Middle East Technical University]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Bolak Hisarlıgil, B. (2011). *Narrative Space in "The Black Book" by Orhan Pamuk*. Verlag.
- Bolak Hisarlıgil, B. (2003). Deneyimleyen Beden, Kurgulayan Mekân. *TOL* 3, 68-74.
- Dervişcemaloğlu, B. (2015). Kiralık Konak'ta anlatıcı ve karakterleştirme [Narrator and characterization in Kiralık Konak]. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, (11), 55-74.
- Encyclopedia Britannica (n.d.). Retrieved August 6, 2020, from <https://www.britannica.com/event/Tanzimat>
- Grillner, K., and Hughes, R. (2006). Room within a view-a conversation on writing and architecture. *OASE*, 70, 56-69.
- Güngördü, P. (2019). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 'Kiralık Konak' romanının tematik açıdan incelenmesi* [A thematic analysis of Kiralık Konak, written by Yakup Kadri Karaosmanoğlu] (Publication No.564630) [Master's thesis, Beykent University]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Havik, K. (2006). Geleefde erving, gelezen plekken: naar een stedelijk alfabetisme/Lived experience, places read: toward an urban literacy. *Oase: journal for architecture*, 70.
- Heynen, H. (2000). *Architecture and modernity: a critique*. MIT Press.
- İleri, S. (1975). *Yakup Kadri'de Konak* [Kiralık Konak in Yakup Kadri]. Retrieved June 4, 2020, from <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/18519?locale-attribute=tr>

- İnci Elçi, H. (2003). *Roman ve mekân: Türk romanında ev* [Novel and space: home in Turkish novel]. Arma Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2010). *Kiralık Konak*. İletişim Yayınları.
- Kestner, J. (1981). Secondary illusion: The novel and the spatial arts. Smitten, J.R. & Daghistany, A. (Eds.) *Spatial form in narrative*. NCROL Publisher.
- Lefebvre, H. (1974). *The Production of Space*. Blackwell Press.
- Moslund, S. (2010). The presence of place in literature—with a few examples from Virginia Woolf. *Aktuel forskning ved ILKM*.
- Narlı, M. (2002). Romanda zaman ve mekân kavramı [Concept of time and place in novel]. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 91-106.
- Shonfield, K. (2000). The use of fiction to interpret architecture and urban space. *The Journal of Architecture*, 5(4), 369-389.
- Тқұлж, J. (2004). Literature and space: Textual, artistic and cultural spaces of transgressiveness. *Primerjalna književnost*, 27(3).
- Şenel, A. N. (2010). *A reading of the late 19th-century İstanbul public life and space through the Tanzimat Novel* (Publication No. 266599) [Master's thesis, İzmir Institute of Technology]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Şengül, M. B. (2010). Romanda mekân kavramı [Concept of place in novel]. *Journal of International Social Research*, 3(11).
- Tally, R. (2013). *Spatiality*. Routledge Press.
- Thomson, S. (2004). Places within and without: Memory, the literary imagination, and the project in the design studio. *Memory and architecture*, 317-329.
- Tümer, G. (1981). *Mimarlıkta edebiyattan neden ve nasıl yararlanmalı?: Aragon'un "Paris Köylüsü" üzerine bir örnekleme* [Why and when to make use of literature in architecture?: An sampling on Aragon's Paris Peasant] Ege University Faculty of Fine Arts Department of Architecture.
- Tüzer, İ. (2007). Kimliklerin çatıştığı mekân: "Kiralık Konak" ve evini/evrenini arayan nesiller [A Space where identities conflict: "Kiralık Konak" and generations looking for their home/universe]. *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 41, 225-237.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Ecem AYDIN

Doktora Öğrencisi, Bilecik Şeyh
Edebali Üniversitesi / Türkiye
ecemaydinn@outlook.com

İbrahim TAŞ

Prof. Dr., Bilecik Şeyh Edebali
Üniversitesi / Türkiye
ibrahim.tas@bilecik.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-9904-7962>

<https://orcid.org/0000-0002-1802-1534>

Süheyl ü Nev-bahâr'da *kaçın- yacan-* Birleşği Üzerine

*About kaçın- yacan- Compound Word in
Süheyl ü Nev-bahâr*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 28.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 04.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

AYDIN, E. ve TAŞ, İ. (2021). Süheyl ü Nev-bahâr'da *kaçın- yacan-* Birleşği Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1350-1363. <https://doi.org/10.34083/akaded.958908>

AYDIN, E. ve TAŞ, İ. (2021). About *kaçın- yacan-* Compound Word in Süheyl ü Nev-bahâr. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1350-1363. <https://doi.org/10.34083/akaded.958908>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.

This article was checked by iThenticate.

* Bu çalışma, Ecem Aydın'ın, danışmanlığını yürüttüğüm ve hâlen devam etmekte olan *Süheyl ü Nev-bahâr'da Söz Yapımı: Birleştirme* (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı) adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Öz

Süheyl ü Nev-bahâr, Mes'üd tarafından 1350 yılında kaleme alınmış, Anadolu'da gelişen Türk edebiyatının ilk beşerî aşk konulu mesnevisidir. *Süheyl ü Nev-bahâr*, kendisinden sonra telif edilen mesnevilere öncülük etmesinin yanında, dönemin bütün dil hususiyetlerini taşıması açısından da kıymetli bir eserdir. Mes'üd'un, dönemin dil özelliklerine uygun olarak duru bir dil kullanmasının yanında, yer yer, henüz yazı diline girmemiş arkaik izler taşıyan ağız sözcüklerini tercih etmesi, eserin kıymetini bir kat daha artırmaktadır. Söz konusu eser, sadece arkaik ağız sözcüklerinin değil, Türkçede kelime teşekkülünün önemli bir yöntemi olan 'birleştirme'nin de kayda değer örneklerini sunmaktadır. Bu makalede, eserde tek veride geçen ancak başka metinlerde tespit edilmemiş böyle bir birleştirme örneği olan *ķocın- yacan-* sıralama birleşimini filolojik ve semantik yönden ele almaya çalışacağız. Bunu yaparken önce birleşimi oluşturan sözcükler, birbirinden bağımsız, tarihsel olarak ve metin bağlamında filolojik ve semantik açıdan irdelenmiş ve her birinin semantik kategorileri tespit edilmeye çalışılmıştır. Sonrasında da *Süheyl ü Nev-bahâr*'da tek veride geçen birleşik aynı yolla değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Süheyl ü Nev-bahâr, filoloji, semantik, sıralama birleşimi, *ķocın- yacan-*

Abstract

Süheyl ü Nev-bahâr is the first mathnawi with the theme of love in Turkish literature rising in Anatolia and is written by Mas'üd in 1350. *Süheyl ü Nev-bahâr* is a valuable work in terms of containing all the language characteristics of the period, as well as leading all the mathnawis written after it. Along with the fact that Mas'üd uses a clear language in accordance with the language characteristics of the period, the fact that he prefers spoken dialect that carries archaic traces that have not yet been used in the written language increases the value of the work. The related work presents notable examples not only of spoken dialect words, but also of 'compound words', an important method of coinage in Turkish. In this article, we will try to discuss the compound word *ķocın- yacan-*, which has been included in only one part of this work and has not been seen in other texts from a linguistic and a semantic point of view. By doing this, at first, the words creating the compound were examined independent of each other, historically and in the context of the text from a philological and semantic point of view and the semantic categories of each were tried to be determined. And thereafter, the compound word indicated in only one part of *Süheyl ü Nev-bahâr* has been evaluated in the same way.

Keywords: *Süheyl ü Nev-bahâr*, philology, semantics, sorting compound word, *ķocın- yacan-*

Giriş

Süheyl ü Nev-bahār, Mes‘ūd¹ tarafından 1350 yılında kaleme alınmış, Anadolu’da gelişen Türk edebiyatının ilk beşerî aşk konulu mesnevisidir.² *Süheyl ü Nev-bahār*, kendisinden sonra telif edilen mesnevilere öncülük etmesinin yanında, dönemin bütün dil hususiyetlerini taşıması açısından da kıymetli bir eserdir. Mes‘ūd’un, yer yer, henüz yazı diline girmemiş arkaik izler taşıyan ağız sözcüklerini tercih etmesi, eserin kıymetini bir kat daha artırmaktadır.³

Örneğin, Eski Türkçe ve EAT’de çok iyi bilinen *im* ‘işaret, gözle işaret, parola’ (Clouston, 1972, s. 155^a) sözcüğü, bu metinde *yim* şeklinde geçer, ki bu, dönemin diğer metinlerinde görülmez⁴:

5. *yële emr eyler{i}se kim ède yim
tağı yünġ bigi ède didim didim*

[= Rüzgâra emrettiğinde işaret eder, ki dağı yün gibi didik didik eder.]

Buradaki *yim et-* ‘işaret etmek, gözüyle işaret etmek’ birleşiminin ilk ögesi olan *yim*⁵, dönem metinlerinde görülmez; ancak bundan türeme *yimle-*, tek örnek olarak, DLT’de karşımıza çıkar: *yimle-*: *ol manġa yimledi* “O, bana gözüyle işaret etti (ġammaza)”. Bunun aslı *imledi* biçimindedir (Kaçalın, 2019, s. 595).

Bu türden başka bir örnek, *buyruġınsuz* sözcüğünde, dönem metinlerinde seyrek olarak görülen +sUz türetim ekinin tekil 3. kişi iyelik ekiyle birlikte kullanımındır⁶:

2. *anuġ buyruġınsuz adılmaz adım
boġazdan aşıġa yudılmaz yudım*

[= Onun emri olmadan adım atılmaz; boġazdan aşıġı lokma yutulmaz.]

¹ Mes‘ūd’un kimliği, kişiliği, sanatı ve eserleri hakkında bk. (Dilçin, 1991, s. 9-25. Tezcan, 1995, 65-84).

² Anadolu’da 14. yüzyılın ikinci yarısında Mes‘ūd’un öncülük ettiği beşerî aşk konulu mesnevilerin, bu sahadaki kayda değer diğer örnekleri olarak, Faġrî’nin, 1367 tarihli, 4683 beyitlik *Husrev ü Şîrîn*’i, Şeyhoġlı Muştafâ’nın, 1387 tarihli, 7903 beyitlik *Hurşîd-nâme*’si, Meġmed’in, 1398 tarihli, 8702 beyitlik *İşk-nâme*’si, Tutmacı’nın, (14. yüzyılın sonu ?), 5370 beyitlik *Gül ü Husrev*’i, Aġmedî’nin, 1403 tarihli, 4798 beyitlik *Cemşîd ü Hurşîd*’i zikredilebilir.

³ Eserin edebî ve dilsel kıymeti hakkında, geniş bir inceleme ile konuyu ele alan (Dilçin, 1991)’e bakılabilir.

⁴ Metinden verilen örnek beyitler Cem Dilçin’in yayımından alınmıştır. Kimi sözcüklerin ses değerindeki (*k/g, o/u, ul/ü, il/ê vb.*) farklılıklar bize aittir.

⁵ *ède yim* ibaresinde, orijinal biçimin **ède im* olduğu ve iki ünlü arasındaki dış boşluğun /y/ ile doldurulduğu, başka bir deyişle, bu sesin pozisyona göre oluştuğu da öngörülebilir. Benzer bir örneğin Tunyukuk yazıtında da var olduğu ileri sürülmüştür: *böġü kagan baġġaru ança yıdmiş* “Böġü Kaġan, bana böyle (haber) göndermiş” (Tunyukuk I B 34) cümlesindeki *ança yıdmiş*, Talat Tekin’e göre, **ança idmiş*’teki dış boşluğun /y/ sesiyle doldurulmasıyla oluşmuştur (1994, s. 15, 44).

⁶ Dönem metinlerinde +IU eki de, yer yer, iyelik ekiyle birlikte kullanılır: *adinlu* ‘adlı, adında’ (Tietze & Tekin, 1990, s. 287).

Ağız örneği sayılabilecek başka bir sözcük de *dëyil-* ‘denilmek’ fiilidir; *Tarama Sözlüğü*’nde tek bir örnekte *dëyül-* biçiminde tespit edilmiştir (Türk Dil Kurumu, 1965, s. 1129). Sözcüğe değinen ise Andreas Tietze olmuştur (2002, s. 606^a).

8. *dëyilmez niteligine ĥadd ü cins
bilür her ne kim eyleye cinn ü ins*

[= Onun nasıllığının sınırı ve türü söylenemez; cinler ve insanlar her ne yaparsa, bilir.]

dëyil- ya da *dëyül-*, *dë-* fiilinin, /y/ türemeli ikincil şekli olan **dëy-* (< AT **të-*) fiilinin edilgen çatısı olmalıdır.

Süheyl ü Nev-bahâr, sadece arkaik ağız sözcüklerinin değil, Türkçede kelime teşekkülünün önemli bir yöntemi olan “birleşirme”nin de kayda değer örneklerini sunmaktadır. Bu türden örnek olmak üzere *oķı- çağır-* ve *iç taş* sıralama birleşiklerine bakılabilir:

oķı- çağır- ‘davet etmek, çağırarak, seslenmek’

1120. *bir atlu yazı yërde anı görür
oķır çağırur bir arada turur*

[= Bir atlı, ovada beklerken onu görüp çağırır.]

iç taş ‘iç dış’

4262. *Süheyl’e dëdi ëy benüm ķardaşum
toludur senünę sevgünę içüm taşum*

[= Süheyl’e, “Ey benim kardeşim, senin sevgin içime dışıma dolmuştur” dedi.]

İlk birleşikte eş anlamlılıktan, diğerinde ise karşit anlamlılıktan yararlanıldığını görüyoruz.

Aşağıda, başka metinlerde tespit edilmemiş böyle bir birleşirme örneği olan *ķocın- yacan-* sıralama birleşiğini filolojik ve semantik yönden ele almaya çalışacağız.

***ķocın- yacan-* Birleşiği**

Söz konusu sıralama birleşiği, eserde tek veride geçmektedir. Beyit şöyledir:

27. *ķocınur yacanur cāmıdur ‘azîz
ķamusına her nête kim siz ü biz*

ķocın- yacan- birleşiğinin metindeki semantik tahliline geçmeden önce ilk aşama olarak birleşiği oluşturan fiillerin, müstakil olarak, anlam içeriklerini tespit etmek faydalı olacaktır.

ƙocın- Fiili

*ƙocın*⁷ (~ *gocın*-) fiiline, tarihî veriler itibarıyla bakıldığında; fiilin, Anadolu sahasına özgü olduğu anlaşılmaktadır. Veriler şöyledir:

Sinān Paşa'nın *Ma'ārif-nāme*'si (15. yy.): *Her pādīšāh ki dīnini ve dūnyāsını saƙınur, bir yērdē ki zulm seze ol yērdēn ƙocınur* (Türk Dil Kurumu, 1969, s. 2592).

Şerīfî'nin *Şeh-nāme Çevirisi* (16. yy.) (Türk Dil Kurumu, 1969, s. 2592. Kültürel & Beyreli, 1999a, s. 411^b):

11625. *ƙılıcından ƙocınur ƙarĥ-ı gerdūn
şafaƙ ƙorĥudan ēder bağrını ĥūn*

Tarama Sözlüğü'nde her iki veri için de fiile 'çekinmek, ihtiraz etmek, korkmak' anlamı verilmiştir (Türk Dil Kurumu, 1969, s. 2592). *Ma'ārif-nāme*'yi yayımlayan Mertol Tulum'un çalışmasında dizin olmadığı için, araştırmacının ilgili pasajda fiili nasıl anlamlandırdığını tespit edemedik (Tulum, 2013). *Şeh-nāme Çevirisi*'ni yayımlayan Zuhâl Kültürel ve Latif Beyreli ise sözlük cildinde tek verili *ƙocın*- maddesinde beyiti aktarmışlar, ancak fiile anlam vermemişlerdir (1999c, s. 2259^a).

İlk pasajda, dinini ve dünyasını koruyan, gözeten padişah, nerede bir zulüm görse ya da zulmün varlığını sezse, endişeyle, endişelenerek oradan uzaklaşır, zulümden kaçınır. *ƙocın*- fiiline, ismin *-den* hâlini yönettiği için, '(endişeyle, endişelenerek) uzaklaşmak, kaçınmak, kaçmak' anlamını verebiliriz. *Şeh-nāme Çevirisi*'nde ise, dönek felek, (Rüstem'in) kılıcından korkudan çekinir, kaçınır; zira, şafaƙ (kızılığından dolayı) da korkudan bağrını, yüreğini kan eder, kana boyar. İkinci mısradaki 'korĥudan', dönek feleğin kılıçtan çekinmesine, kaçınmasına da sebeptir. Bu yüzden, fiilin, burada da '(korkudan) çekinmek, kaçınmak' anlamını taşıdığı söylenebilir.

Fiilin tespit edildiği başka bir metin de *Kitāb-ı Dedem Ƙorĥud*'dur; fiil, Dresden nüshasında Bamsı Beyrek ile Bānū Çiçek'in gürüşe tutuştukları sırada geçer:

41^b/11 - 42^a/01. *Ġayrete geldi, karvadı. Ƙızuñğ bağdamasın aldı, emceginden tutdı. Ƙız ƙocındı. Bu kez Beyrek ƙızuñğ ince bēline girdi, bağdadı, arĥası üzerine yēre urdı.*

Semih Tezcan, Vatikan nüshasında (71^a/06) da bir benzeri yer alan pasajla ilgili notunda, fiili, Türkiye Türkçesi ağızlarındaki *gocu*- 'gerilemek', *gocun*- 'kaçınmak' fiilleriyle karşılaştırmış ve *ƙocın*- fiilinin 'gerilemek, kaçınmak' anlamına geldiğini ileri sürmüştür (2001, s. 380). Sadettin Özçelik, metni, "Gayrete geldi, kavradı kızın sarmasını çözdü, memceğinden tuttu kız kaçındı. Bu kez Beyrek kızın ince beline girdi, sardı, arkası üzerine yere vurdu" biçiminde aktarmış; *ƙocın*- fiiline de dizinde 'zorlanmak' anlamını vermiştir (2016, s. 659, 897^b). Mertol Tulum ve Mehmet Mahur Tulum ise, "Gayrete geldi, kavradı, kızını baldırından yakaladı, göğsünden tuttu. Kız kendini toparladı. Bu kez Beyrek kızın ince beline girdi, çelme taktı, arka üstü yere

⁷ Cem Dilçin, *Süheyl ü Nev-bahār* yayımında *ƙocın*- fiiline 'çekinmek, korkmak' anlamını vermiştir (1991, s. 623^a). Ali Cin'in yayımında da anlam aynıdır (2012, s. 603^b).

vurdu” biçiminde anlamışlardır (2016, s. 224). Mustafa S. Kaçalın de, ilgili kısmı, “Gayrete (aşka) geldi, kavradı kızın bağdamasını (sarmasını) aldı, emceğinden tuttu. Kız gocundu (kaçındı). Bu kez Beyrek, kızın ince beline girdi. Bağdadı (Sarmaladı), arkası üzerine yere vurdu” biçiminde anlamış; sözlükte *koçın-* fiiline ‘sakınmak, çekinmek, kaçınmak; ürkemek, huylanmak; korunmak; gücenmek, alınmak; kuşkulanmak; üşenmek, sıkılmak’ anlamını vermiştir (2017, s. 345, 811^a).

Metinden anlaşıldığına göre Beyrek, kızı el yordamıyla, üstünkörü yakalayıp çelme pozisyonuna getirir ve memesinden tutar. Memesinden tutulan kız, ürkerek kaçınır ve kendisini geri atar. Akabinde Beyrek, kızın bel seviyesine eğilip eli ve koluyla belini sıkıca sarmalar, çelme takar ve sırt üstü yere vurur. Buna göre *koçın-*⁸ fiili, önceki pasajlarda olduğu gibi ‘(korkuyla, ürkerek) kaçınmak, çekinmek, geri durmak’ anlamında olmalıdır; metnin de şu şekilde tercüme edilebileceğini düşünüyoruz: “Şevke geldi⁹, yakaladı¹⁰. Kızı çelmeye aldı¹¹, memesinden tuttu. Kız, (ürkerek, korkuyla) kaçındı¹². Bu kez, Beyrek, kızın ince beline girdi¹³, çelmeledi, sırt üstü yere çaldı.”

koçın-, 15. yüzyıl şairi Şeyhî’nin *Husrev ü Şîrîn*’inde de iki veride geçmektedir (Timurtaş, 1963, s. 66, 101):

1800. *velî gördi ki ol âhû-şikârî*¹⁴
koçınur sanki murğ-ı şâh-sârî

2782. *kılıçlarından ürker şîr-i naḥcîr*
koçınur nesr-i tâ’ir atsalar tîr

İlk beyitte, av ceylanı, avlanmayı bekleyen çalılıktaki kuş gibi ‘ürkmekte, çekinmekte’; ikinci beyitte ise av aslanı, kılıçlarından ürkerken kartal burcunun ‘uçucu’ ve parlak yıldızı, attıkları oktan ‘korkarak, ürkerek kaçır, uzaklaşır’:

1800. “Fakat, o, av ceylanının çalılıktaki kuş gibi ürkütüğünü gördü”.¹⁵

2782. “Av aslanı, kılıçlarından ürker; ok atsalar ‘nesr-i tâ’ir’¹⁶ (ürkerek) kaçır”.¹⁷

⁸ Fiil, Dresden nüshasında *çîm* ile *koçın-*, Vatikan nüshasında ise *cîm* ile *koçın-* şeklinde imla edilmiştir. Fiilin, Türkiye Türkçesindeki /c/li *gocun-* şeklini dikkate aldığımızda, metnin yazıldığı saha ve dönemde *cîm* ile *koçın-* (< **kōçın-*) okunmalıdır, diye düşünüyoruz.

⁹ *gayrete gel-* ‘aşka, şevke gelmek’.

¹⁰ *karva-* ‘el yordamıyla, üstünkörü yakalamak’.

¹¹ *çelmeye al-* ‘çelme takacak pozisyona getirmek, çelme takmaya hazırlamak’.

¹² *kaçın-* ‘çekinmek, korkuyla geri durmak’.

¹³ *beline gir-* ‘(güreşte) rakibinin bel seviyesine eğilip eli ve koluyla belin arkasından sıkıca kavramak, sarmak’.

¹⁴ Timurtaş: *şikârî* (1963, s. 66).

¹⁵ Yılmaz: “Fakat o av ceylanının kuş gibi ürkütüğünü gördü” (2020, s. 157). Funda Şan, beyitte, ilgili fiili, *kuçın-* ‘kucaklamak’ olarak yorumlamıştır: 1779. *velî gördi-ki ol âhû şikârî, kuçınur şanki murğ-ı şâhusârî* “Ama o ceylan avı gördü, (o) sanki dallı budaklı ağacın kuşunu kucakladı” (2017, s. 213, 643, 1079).

Burada da *kaçın-* fiilinin, ilk olarak ‘ürkmek, korkmak’, ikinci olarak ‘(korku ve ürkme nedeniyle) kaçınmak, kaçmak, uzaklaşmak’ anlamlarında kullanıldıkları görülüyor.

Evliyā Çelebī Seyāhatnāme’sinde *kaçın-* fiiline Dankoff tarafından ‘ürküntü duymak, korkmak’ anlamı verilmiştir (2004, s. 178):

incigime tırmaşup durduğundan hayli kocunurum (kaçın- ‘ürküntü duymak, korkmak’).

Burada da fiilin, Dankoff’un kısmen işaret ettiği gibi, ‘(korkuyla, korkudan) ürmek, çekinmek, huylanmak, tedirgin olmak, huysuzlaşmak’ anlamında olduğu öngörülebilir: *incigime tırmaşup durduğundan hayli kocunurum* “(Karıncanın) baldırma çıkıp durmasından epey huylanırım (ürkerim)”.

el-İdrāk Hāşiyesi’nde de anlam aynıdır: *kocun-*: *kocundu* - rahatsız olup içtinap etti, çekindi (İzbudak, 1936, s. 31).

Son olarak fiilin, Meninski’nin çalışmasında da yer aldığını belirtelim:

kaçın- ‘elem çekmek. dolere, affilgi, triftari, angi, affilgere’ (Meninski, 2000a, s. 3784) (*kaçın-* ‘darılmak, sıkılmak, sümülünmek, yeçinmek, doncuçmak, darılğanmak, yençüp sıkılmak, elem çekmek, ızdırāb çekmek, ızdırābe düşmek, āzār-ī hātır çekmek, munķabız u dil-teng olmak, perişān-hātır olmak, derd çekmek, mahzūn olmak, ğamkīn olmak, endühīden, →dolere, bkz. kaşāvet çekmek’ (Tulum, 2011, s. 1134^a))

Meninski’de *kaçın-* fiilinin eş değeri olarak kullanılan *yeçin-* (2000b, s. 5562) fiilinin *-yacan-* münasebiyle-, ileride üzerinde duracağımız; buradaki veri sıralama birleştiği açısından oldukça önemlidir.

Türkiye Türkçesi ağızlarında ise *gocun-* ve muhtemelen bu fiilin kendisinden türediği *gocu-* şu anlamlardadır:

gocun- [gıdıklan-, *gocuk-*, *gocun-*, *gucuk-*, *güçün-*] ‘1. sakınmak, çekinmek, kaçınmak; 2. ürmek, huylanmak; 3. korumak; 4. gücenmek, alınmak; 5. şüphelenmek’, *gocu-* ‘gerilemek, korkmak’ (Türk Dil Kurumu, 1972 VI, s. 2090^a).

Yukarıdaki veriler birlikte değerlendirildiğinde *kaçın-* fiilinin, Anadolu sahasında, ‘1. ürmek, korkmak, endişelenmek → 2a. (korkma, ürkme, endişe neticesiyle) sakınmak, çekinmek → 3. (fiziken) kaçınmak, uzaklaşmak, geri durmak’ ↔ 2b. huylanmak, tedirgin olmak, huysuzlaşmak ↔ 2c. elem çekmek, ızdırıp çekmek’ anlam içeriğine sahip olduğu ileri sürülebilir. Fiilin özgün şekli, Türkiye Türkçesindeki /c/li *gocun-* verisini göz önünde bulundurduğumuzda, **kaçın-*/**kaçın-* (> *kaçın-*/*kaçın-*)

¹⁶ *nesr* ‘kuṭb-ı şimālī semtinde iki kevkeb adıdır ki birine Nesr-i Vāki’ ve birine Nesr-i Tā’ir derler. Bunlar iki süret-i kevkebiyyeden mürekkeb nesr süretleridir. Biri zemīne nāzil ve biri tā’ir süretindedir’ (Koç & Tanrıverdi, 2013, s. 2363^b).

¹⁷ Yılmaz: “Kılıçları av aslanını ürkütür. Ok atsalar felek kartalı korkar” (2020, s. 229). Şan: “Avlanacak hayvan kılıçlarından ürker, ok atsalar uçan akbaba korkar” (2017, s. 276, 685).

olarak düşünölmelidir. *kaçın-/kaçun-* fiilinin, kökü ya da gövdesi olabilecek tek fiil, şimdilik, Türkiye Türkçesi ağızlarından sadece Eğridir (Isparta)'den derlenmiş olan *gocu-* 'gerilemek, korkmak' fiilidir (Tezcan, 2001, s. 380).¹⁸

yacan- Fiili

Şimdi birleşîğin diğeri ögesi olan *yacan-*¹⁹ fiiline geçebiliriz, ki bu, *kaçun-* fiilinin aksine tarihsel olarak daha eski ve kullanım alanı daha yaygındır. Clauson '(D) *yaçan-*' maddesinde DLT, CC, EAT, Osm. ve Anadolu ağızlarındaki verileri aktarmıştır (1972, s. 882^b):

DLT *yaçan-*: *ol mendin yaçandı* "O, benden çekinerek yapmak istediğı işe girişmedi (*istahyā wa-htaşama min haşsu lam yukdim 'alā'l-amr*)" (Kaçalın, 2019, s. 543). Burada *yaçan-* fiilinin, fiziksel bir çekinme ya da kaçınmayı değil, sadece endişe ve korku nedeniyle zihinsel bir çekinceyi ifade ettiğini söyleyebiliriz.

CCI *yaçan-* 'utanmak, çekinmek, korkmak', *yaçanmak* 'utanma, çekinme, korkma' (Argunşah & Güner, 2015, s. 152, 596). CCI'deki verinin, Latince ve Farsça karşılıklarını (Lat. *dubitant*, Fa. *tars*) dikkate aldığımızda anlamın daha çok 'çekinmek, korkmak' üzerine odaklandığını görmekteyiz.²⁰

EAT ve Osmanlıca için *Tarama Sözlüğü*'nden aktarılan veriler bir hayli fazladır²¹:

Sinān Paşa'nın *Tazarru'-nāme*'sinde, ilk veri Hāzreti 'Osmān'ın övgüsünde, ikinci veri de 'Abdu'l-Muṭṭalib'in oğlu 'Abbās'ın övgüsünde yer almaktadır:

¹⁸ Mustafa S. Kaçalın *kaçın-* ile ilgili açıklamasında şunları yazar: **kaçın-**: (< *kūç+i-n-*) 'sakinmak, çekinmek, kaçınmak; ürkmek, huylanmak; korumak; gücenmek, alınmak; şüphelenmek' (*gocun-* TDK: DS: VI, 2090^a. s.). Öbür destekleyici veriler: *kaçun-* 'rahatsız olup içtinap etmek, çekinmek' (İzBUDAK: *El-İdrāk Haşiyesi*: 31. s.); *kaçundur-* (< *kūç+i-n-dür-*) 'içine korku vermek, şüphelendirmek, kuşku vermek, sakındırmak' (İçel) (TDK: DS: VIII, 2893^a, XII, 4562^a. s.). *gocurgan-* (< *kūç+irge-n-*) 'alınmak' (Muğla) (TDK: DS: XII, 4509^b. s.). *güc+e-n-* (< *kūç+e-n-*) 'gıdıklanmak' (TDK: DS: VI, 2208^a. s.). *gücünü üz-* (< *kūç+i+n-i*) 'canını sıkmak' (TDK: DS: VI, 2210^b. s.). *gücürgen-* (< *kūç+irge-n-*) 'bir işi isteksiz, gönülsüz yapmak, üşenmek' (TDK: DS: VI, 2210^b. s.) (2017, s. 682).

**kūç+i-* (< **kūç+i-*) fiilinin, eski ve yeni metinlerde bulunmayışı, ayrıca **kūç+i-n-* ile karşılaştırılan *gücen-* fiilinin, dönem metinlerinde, özgün anlamına uygun olarak ('gücü, kuvveti azalmak, güçten düşmek, gücünü kaybetmek; gasbetmek'; DLT *küçen-*: *at küçendi* "Atın, ağır yük taşımaktan gücü kuvveti azaldı (*faturat kuwwa*)". *ol anıñ tawarın küçendi* "O, onun malını gasbetti (*çalama*)", Kaçalın, 2019, s. 311), semantik değişimle 'zorlanmak' anlamında kullanılmış olması (*Şeh-nāme Çevirisi*, 38934. *ağırlandı yer ol bār-ı girāndan, gücendi yer götüren öküz andan* "Toprak ağır yük yüklendi; bu yüzden toprak taşıyan öküz zorlandı", Kültürel & Beyreli, 1999b, s. 1376^b; 1999c, s. 2172^a), ilgili açıklamanın araştırılması gerektiğini gösterir, diye düşünüyörüz.

¹⁹ Cem Dilçin, *Süheyl ü Nev-bahâr* yayımında *yacan-* fiiline 'çekinmek, sakınmak' anlamını vermiştir (1991, s. 646^a). Ali Cin'in yayımında da anlam aynıdır (2012, s. 712^a).

²⁰ Clauson, CCI'deki veriyi 'to be ashamed, embarrassed *utanmak*' şeklinde anlamlandırmıştır (1972, s. 882^b).

²¹ *Tarama Sözlüğü*'nde sözcüğe 'çekinmek, kaçınmak, imtina etmek, ihtiraz etmek, sakınmak' anlamı verilmiştir (Türk Dil Kurumu, 1972, s. 4183).

Tazarru‘-nâme: *Hayâsından melâike utanırdı; edebinden Peygamber yacanırdı* “Hayâsından melekler utanırdı; edebinden Peygamber sıkılırdı” (Tulum, 2014, s. 744, 745). *O meclise gelse, Peygamber edebini artırırđı, ve o bile olsa, söylerken yacanırdı* “O meclise gelse, Peygamber edebini artırırđı; o birlikte olsa, konuşurken utanırdı” (Tulum, 2014, s. 774, 775).²² Her iki örnekte de *yacan-* fiilinin, M. Tulum’un anlamlandırmasıyla, ‘sıkılmak, utanmak’, yani ‘(saygı, edep vb. duyguların etkisiyle) ölçülü hareket etmek, çekinmek, hayâ etmek’ anlamında olduğu görölüyor; başka türlü söylersek, *yacan-*, bu örneklerde de eyleme dönüşen bir çekinme ve sakınmayı değil; saygı, edep ve hayânın gerektirdiği zihnen çekinme ve geri durmayı ifade etmektedir; burada kişinin çekinmesine ve geri durmasına sebep olan şey edep ve hayâdır.

Türkiye Türkçesi ağızlarında ise sözcüğün anlamının genişlediğini görüyoruz: TTü. (ağız) *yacan-* ‘1. korkmak, ürkmek, çekinmek, sakınmak [~ *yecan-*]; 2. utanmak, sıkılmak; 3. bıkmak, usanmak; 4. tiksilmek’ (Türk Dil Kurumu, 1979, s. 4114^a).

Andreas Tietze, *yacan-/yacin-* ‘korunmak; bıkmak, usanmak; sıkılmak, utanmak; korkmak, sakınmak, çekinmek; utanmak’ maddesinde, DLT, *Tarama Sözüğü* ve *Derleme Sözlüğü*’ndeki veriler dışında *el-İdrāk Hâşiyesi*, Meninski ve Redhouse sözlüklerindeki verileri aktarmıştır (2019, s. 110):

el-İdrāk Hâşiyesi’nde, kelime *yacin-* şeklindedir: *yacin-*: *yacındı* - utandı, çekindi (İzbudak, 1936, s. 50). Osm. *yacan-* (bazen *yeçin-*. *kuçun-* ile birlikte) ‘Contriftari, cruciari | tedirgin olmak, ızdırap çekmek’ (Meninski, 2000b, s. 5534)²³, *yeçin-* ‘Cruciari, torqueri, angi ex aliqua re *tedirgin olmak, ızdırap çekmek*’, *andan yeçindi kuçundı* (Meninski, 2000b, s. 5562).²⁴ *yacan-* ‘to be vexed, angry *sinirlenmek, kızmak, öfkelenmek*’ (Redhouse, 1992, s. 2180^b). *el-İdrāk Hâşiyesi* ve Meninski’deki ikinci hecesi dar ünlülü şekiller (*yacin-*, *yeçin-*), bir ihtimal, birlikte kullanıldığı *kuçun-* (ikinci hecesi dar ünlülü) fiilinin tesiriyle açıklanabilir.

Fiilin, Eski Türkçede görülen başka bir formu da *ıçan-*’tır. Clauson, ‘?E *ıçan-*’ maddesinde TT I’de dört kez geçen sözcüğün varlığını şüpheli görmüş, bunun, *man-* ‘inanmak’ ya da *işen-* ‘ay.’ fiilinin daha eski bir formu olabileceğini belirtmiştir (1972, s. 29^b). Buna karşılık Marcel Erdal, böyle bir formun varlığını diğer metinlerle de tanımlamış ve fiili *ıçan-/yıçan-* biçimlerinde belirlemiştir. Ayrıca *ıçan-* *saklan-*, *sêzin-* *ıçan-* ve *kork-* *ıçan-* birleşiklerine de dikkat çekmiştir. Erdal, fiile ‘to be apprehensive

²² (Tulum, 2014)’ten alınan örneklerin yazı çevrimi ve tercümesinde söz konusu çalışmaya bağlı kalınmıştır.

²³ *yacan-* ‘kasâvetlü olmak, müteellim olmak, melül olmak, mahzûn olmak, gussalenmek, tassalanmak, kuçunmak, kayguya düşmek, kayguya ogramak, kasâvet çekmek, gam çekmek, elem çekmek, kasâvetlenmek, mahzûn ü münkesir olmak, →contristari; yeçinmek, kuçunmak, cefâ çekmek, ‘azâb çekmek, işkence çekmek, mu‘azzeb olmak, sîne-çâk olmak, →cruciare’ (Tulum, 2011, s. 1853^a).

²⁴ *yeçin-* ‘darılmak, sıkılmak, sümülcinmek, doncuçmak, darılğanmak, yençüp sıkılmak, kuçunmak, elem çekmek, ızdırâb çekmek, ızdırâbe düşmek, âzâr-i hâtir çekmek, munķabız u dil-teng olmak, perîşân-hâtir olmak, teellüm görmek, →angare; işkence çekmek, ‘azâb çekmek, mu‘azzeb olmak, →torquere’ (Tulum, 2011, s. 1882^a). Meninski’deki *yeçin-* maddesi için ayrıca bk. (Tietze, 2019, s. 286).

about something, stand on one's guard, dodge *endişelenmek, tedbirli olmak, dikkat etmek, sakınmak*' anlamını vermiştir (1991, s. 600). *Drevnetyurkskiy slovar*' birleşiği *saklan- yıçan-* 'остерегаться *dikkat etmek*' olarak vermiştir (Nadelyayev vd., 1969, s. 487^b). Mehmet Ölmez de, birleşiği, aynı şekilde, *saklan- yıçan-* 'saklanmak, gizlenmek' biçiminde aktarmıştır (2017, s. 285). Starostin, Dybo ve Mudrak ise etimolojik sözlüklerinde yukarıdaki müstakil verileri sıralamışlardır: AT **yaçan-* 'be ashamed, embarrassed *utanmak, sıkılmak*': DLT *yaçan-*, Osm. *yaçan-*, CC *yaçan-*, Çuv. *şüzen-* 'to be shocked *şok olmak*' (2003, s. 1007). Talat Tekin, önce, /a/lı (*yaçan-*) ve /ı/lı (*ıçan-/yıçan-*) formların Ana Türkçe biçimlerini tek biçimde **ıçan-* olarak tasarlamış (1994, s. 54), daha sonraki çalışmasında ise Ana Türkçe için iki farklı form (**āçan-* ve **ıçan-*) belirlemiştir (1995, s. 142, 171, 175).²⁵ Martti Räsänen, *ıçan-* ve *yaçan-* fiillerini iki farklı sözcük olarak değerlendirmiştir (1969, s. 164^a, 176^b).

yacan- ile ilgili veriler anlam açısından değerlendirildiğinde, Orta Türkçe için, fiilin, anlam özünün 'endişelenmek, tedbirli olmak, dikkat etmek' olduğu görülüyor; devamında ortaya çıkan semantik gelişim şöyle olmalıdır: '1. endişelenmek, tedbirli olmak, dikkat etmek → 2a. (endişe ve tedbir sonucu) (zihnen) çekinmek, kaçınmak ↔ 2b. (saygı, edep ve hayâdan dolayı) çekinmek, hayâ etmek'. Burada fiilin anlam özü olan 'endişelenmek, tedbirli olmak, dikkat etmek', bir yandan endişe ve tedbirin bir sonucu olarak zihnen çekinme ve geri durmayı doğururken, bir yandan da tedbir ve dikkatli olmanın bir sonucu olarak saygı, edep ve hayâdan dolayı geri durmayı, kaçınmayı doğurmaktadır.

***ķocın- yacan-* Birleşiğinin Semantik Tahlili**

Şimdi, *ķocın-* ve *yacan-* fiillerinin anlam içeriklerini belirlediğimize göre, en başa, *ķocın- yacan-* birleşiğine dönebiliriz, ki bu işe, ilgili beyitin geçtiği pasajı hatırlatarak başlayalım:

21. ve 22. beyitte Allah'ın, her türlü canlıya gerekli teçhizatı verdiği, yardımını hiçbir canlıdan esirgemediği ifade edilmektedir:

21. *ķamu cānluya ol vēür āleti*
iņgen taņę durur aņęla bu hāleti

22. *'ināyet çü 'ām eyledi lutf-ı haķ*
bu her birisi nētesi boldı baķ

Devamında 23.-25. beyitlerde, Allah'ın yarattığı hayvanlar, özellikle teçhizatları (*ālet*) itibarıyla, insanların ürettiği *ālet*'lere benzetilmektedir. Buna göre, *ılan* (yılan) *kemend*'e, *balıķ cevşen* (zırh)'e, *sivri siņęek siņęü* (mızrak)'ye, *örümcek tuzag* (ağ)'a, *aru* (arı) *nēşter* (bisturi)'e, *yengeç*'in *ālet*'leri *hışt* (mızrak)'a, *ķirpi*'nin *ālet*'leri *ok*'a benzetilmektedir:

²⁵ Fiilin, İlk hecede /a/ ~ /ı/ nöbetleşmesiyle, iki farklı formunun varlığını kabul etmek daha makul görünüyor.

23. *kemend ilan u kırt sasu dikü (?)*
balık cevşen ü sivri siñgek süñgü

24. *örümcek tuzağ u aru nêşter*
ki dürtincegez şışirür çün batar

25. *görürsin hilâf işbu ma'nîde yok*
ki yengeç tutar hışt atar kirpi ok

26. beyitte ise akrebin darbesiyle birkaç kez yaralanan düşmanı, canını ancak korkup kaçarak kurtarabilir:

26. *şu 'akreb ki hem zaħm bir kaç urur*
bayık korhuban cānını kaçurur

Ve nihayet 27. beyitte; insanın olduğu gibi her canlının canı, korkup kaçacak kadar 'sakınılması ve gözetilmesi' gereken kendi kıymetli varlığıdır. Dolayısıyla canı, insana nasılsa, her canlı için, doğası gereği içgüdüsel olarak koruyup gözetmesi, esirgemesi ve sakınması gereken en değerli varlığıdır:

27. *koçınur yacanınur cānıdır 'azîz*
kaşusına her nête kim siz ü biz

[= Siz, biz ve herkese her nasılsa; canı azizdir, korkup kaçır.]

Beyitleri değerlendirdiğimizde, 27. beyitin, bir önceki beyitin bir tür açıklayıcısı olduğunu görüyoruz. Akrebin darbesiyle yaralanan düşmanı, [her canlıya canı kıymetli olduğu için] ancak ölüm kaygısıyla selamet bulur; başka türlü söylesek, düşmanın taşıdığı kaygı, endişe hâli, canını kurtarmasını, tehlikeden uzaklaşmasını sağlar. Buradaki *korh-* fiilinin, tam olarak, güvende olmamaktan kaynaklanan kaygı, endişe, sakınma ve çekinmenin eşlik ettiği bir korku duygusu olduğunu ifade edebiliriz. Buna göre 26. beyitteki *korhuban ... kaçurur* ibaresinin, anlam ve söyleyiş olarak, dengi 27. beyitteki *koçınur yacanınur* ibaresidir, ki bu da, ölüm tehlikesinden dolayı önce kaygı, endişe, korku ve ürküntü ruh hâlini, yani sakınma ve çekinme durumunu doğurmakta ve bunun neticesi olarak da kaçınma, kaçma ve uzaklaşma meydana gelmektedir.

Kısaltmalar

AT	Ana Türkçe
B	(Tunyukuk yazıtı) Batı (yüzü)
CC	Codex Cumanicus
Çuv.	Çuvaşça
DLT	Dîvānu Luğāti 't-turk
EAT	Eski Anadolu Türkçesi
Fa.	Farsça
Lat.	Latince
Osm.	Osmanlıca
TTü.	Türkiye Türkçesi

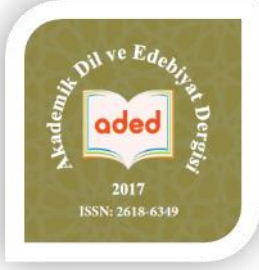
Kaynaklar

- Argunşah, M., & Güner, G. (2015). *Codex cumanicus*. Kesit Yayınları.
- Cin, A. (2012). *Mesud bin Ahmed Süheyl ü Nev-bahâr (kenzü'l-bedâyi')* inceleme-
metin-dizin. Eğitim Yayınevi.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*.
Oxford University Press.
- Dankoff, R. (2004). *Evliya Çelebi seyahatnamesi okuma sözlüğü. Seyahatname'deki
eskicil, yöresel, yabancı kelimeler, deyimler*. (Semih, Tezcan Çev.). Türk Dilleri
Araştırmaları Dizisi: 37.
- Dilçin, C. (1991). *Mes'ûd bin Ahmed Süheyl ü Nev-bahâr inceleme-metin-sözlük*.
Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation: A functional approach to the lexicon II*.
Turcologica.
- İzbudak, V. (1936). *El-idrâk haşiyesi*. T. D. K. Devlet Basımevi.
- Kaçalın, M. S. (2017). *Oğuzların diliyle Dedem Korkudun kitabı*. Atatürk Kültür, Dil
ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kaçalın, M. S. (2019). *Dîvânü lugâti't-türk Türk dilleri derlemesi*. (Mehmet, Ölmez
Haz.). Kabcacı Yayıncılık.
- Koç, M. & Tanrıverdi, E. (2013). *Mütercim 'Âşım Efendi: el-oğyânûsu 'l-basîf fî
tercemeti'l-kâmûsi 'l-muħîf kâmûsu 'l-muħîf tercümesi III*. Türkiye Yazma
Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Kültürel, Z. & Beyreli, L. (1999a). *Şerîfî şehnâme çevirisi I*. Atatürk Kültür, Dil ve
Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kültürel, Z. & Beyreli, L. (1999b). *Şerîfî şehnâme çevirisi III*. Atatürk Kültür, Dil ve
Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kültürel, Z. & Beyreli, L. (1999c). *Şerîfî şehnâme çevirisi IV*. Atatürk Kültür, Dil ve
Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Meninski, F. M. (2000a). *Thesaurus linguarum orientalium Turcicae-Arabicae-
Persicae. Lexicon Turcico-Arabico-Persicum. Mit einer einleitung und mit einem
türkischen wortindex von Stanislaw Stachowski, sowie einem vorwort von Mehmet
Ölmez II*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Meninski, F. M. (2000b). *Thesaurus linguarum orientalium Turcicae-Arabicae-
Persicae. Lexicon Turcico-Arabico-Persicum. Mit einer einleitung und mit einem
türkischen wortindex von Stanislaw Stachowski, sowie einem vorwort von Mehmet
Ölmez III*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.

- Nadelyayev, V. M., Nasilov, D. M., Tenişev, E. R. & Şçerbak, A. M. (1969). *Drevnetyurkskiy slovar'*. Akademiya Nauk SSSR İstitut Yazıkoznaniya.
- Ölmez, M. (2017). Eski Uygurca ikilemeler üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 2, 243-311.
- Özçelik, S. (2016). *Dede Korkut -dresden nüshası- metin, dizin* II. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs der Türksprachen*. Lexica Societatis Fenno-Ugricae.
- Redhouse, S. J. W. (1992). *Turkish and English lexion shewing in English the significations of the Turkish terms*. Çağrı Yayınları.
- Starostin, S., Dybo, A. & Mudrak, O. (2003). *Etymological dictionary of the altaic languages* II. Brill.
- Şan, F. (2017). *Şeyhî'nin Husrev ü Şîrîn'i (inceleme-metin-çeviri-dizin/sözlük)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tekin, T. (1994). *Tunyukuk yazıtı*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Tekin, T. (1994). Türk dillerinde önseste y- türemesi. *Türk Dilleri Araştırmaları*, 4, 51-66.
- Tekin, T. (1995). *Türk dillerinde birincil uzun ünlüler*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Tezcan, S. & Boeschoten, H. (2001). *Dede Korkut Oguznameleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tezcan, S. (1995). Mes'üd ve XIV. yüzyıl Türk edebiyatı üzerine yeni bilgiler. *Türk Dilleri Araştırmaları*, 5, 65-84.
- Tezcan, S. (2001). *Dede Korkut Oguznameleri üzerine notlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tietze, A. & Tekin, T. (1990). Tarama sözlüğü üzerine bazı açıklamalar. *Erdem*, 5 (13), 285-293.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugatı sprachgeschichtliches und etymologisches wörterbuch des Türkei-Türkischen* I. Simurg.
- Tietze, A. (2019). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugatı* 9. Demir, N. & Yılmaz, E. (Ed.). Türkiye Bilimler Akademisi.
- Timurtaş, F. K. (1963) *Şeyhî'nin Husrev ü Şîrîn'i inceleme-metin*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Tulum, M. & Tulum, M. M. (2016). *Dede Korkut Oguznameler Oguz beylerinin hikâyeleri*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

- Tulum, M. (2011). *Birinci kitap. Meninski'nin thesaurus'u ve XVII. yüzyıl İstanbul Türkçesi. Meninski'nin thesaurus'u ile Evliya Çelebi'nin seyahatname'sine ve başka metinlerden derlenmiş verilere göre XVII. yüzyıl İstanbul Türkçesinde sesler ve ses benzeşmeleri üzerine bir inceleme; ikinci kitap. XVII. yüzyıl Türkçesi söz varlığı. Meninski'nin Türkçe-Latince sözlüğünde yer alan kelimelerin dizini niteliğindeki onomasticum adlı ek ciltten toplamış²⁶ malzemenin gözden geçirilmesi, işlenmesi ve yeniden düzenlenmesi ile.* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tulum, M. (2013). *Sinan Paşa, maârif-nâme - özlü sözler ve öğütler kitabı.* T. C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Tulum, M. (2014). *Sinan Paşa (ö. 1486), tazarru'-nâme yakarışlar kitabı (inceleme-metin-ıpkıbasım).* Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1965). *XIII. yüzyıldan beri Türkiye Türkçesiyle yazılmış kitaplardan toplanan tanıklariyle tarama sözlüğü* II. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1969). *XIII. yüzyıldan beri Türkiye Türkçesiyle yazılmış kitaplardan toplanan tanıklariyle tarama sözlüğü* IV. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1972). *XIII. yüzyıldan beri Türkiye Türkçesiyle yazılmış kitaplardan toplanan tanıklariyle tarama sözlüğü* VI. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1979). *Türkiye'de halk agzından derleme sözlüğü* XI. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yılmaz, O. (2020). *Şeyhî Hüsrev ü Şîrin.* Akademik Kitaplar.

²⁶ 'toplanmış' olmalı.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Muhammet NALBAT

Dr., Milli Eğitim Bakanlığı
m.nalbat@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-2412-7650>

**Ârifi'nin Kenzu'r-rumûz Adlı Mesnevisi
Üzerine Bir İnceleme**

A Study on Ârifi's Masnawi Named Kenzu'r-rumûz

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 19.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 26.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

NALBAT, M. (2021) Ârifi'nin Kenzu'r-rumûz Adlı Mesnevisi Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1364-1393. <https://doi.org/10.34083/akaded.973321>

NALBAT, M. (2021) A Study on Ârifi's Masnawi Named Kenzu'r-rumûz. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1364-1393. <https://doi.org/10.34083/akaded.973321>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Klasik Türk edebiyatı geleneğine ait mesnevilerin bir kısmı, İran edebiyatındaki numunelerin tesiri altında kaleme alınmıştır. Bazı klasik Türk edebiyatı şairlerinin Farsça mesnevileri tercüme veya şerh etmesi, yine bu mesnevilere nazireler yazması söz konusu tesiri açıkça göstermektedir. Farsçadan Türkçeye tercüme edilen mesneviler arasında dinî-tasavvufî ve ahlaki konuları ihtiva edenlerin sayısı oldukça fazladır. Dolayısıyla bu neviden mesneviler, tasavvuf ile klasik Türk şiiri arasındaki münasebetin anlaşılması ve klasik İran edebiyatından Türkçeye tercüme edilen eserlerin hüviyetinin ortaya konulması için büyük önem arz etmektedir.

Bu makalede Emir Hüseyinî Sâdât el-Gürî el-Herevî tarafından Farsça kaleme alınan *Kenzu'r-rumûz* adlı dinî-tasavvufî mesnevi ve bu mesnevinin daha önce ilmî bir çalışmaya konu olmamış aynı isimli Türkçe tercümesi tanıtılacaktır. 943 beyitten oluşan söz konusu tercüme, Ârifi mahlaslı bir şair tarafından kaleme alınmış olup tek nüshası Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi İslam El Yazmaları Bölümünde bulunmaktadır.

Makalenin "Giriş" bölümünden sonra Emir Hüseyinî'nin hayatı, eserleri ve *Kenzu'r-rumûz* adlı mesnevisi hakkında malumat verilecektir. Ardından Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u şekil, muhteva, üslup ve tercüme özellikleri bakımından ele alınarak eserin Türk edebiyatındaki yeri tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ârifi, Emir Hüseyinî, *Kenzu'r-rumûz*, mesnevi, tercüme.

Abstract

Some of the masnawis belonging to Turkish classical literature tradition were written under the influence of samples in Iranian literature. The fact that some classical Turkish literature poets translated or interpreted the Persian masnawis, and again wrote commentaries on these masnawis, clearly shows the influence in question. Among the masnawis translated from Persian to Turkish, the number of those who contain religious, sufi and morality issues is decidedly high. Turkish classical literature is significant for understanding the proper relationship between sufism and classical Turkish poetry and for revealing the decency of the works translated from classical Iranian literature into Turkish.

*In this article, the religious-sufi masnawi named *Kenzu'r-rumûz* written in Persian by Emir Hüseyinî Sâdât al-Gürî al-Herevî and its Turkish translation with the same name, which has not been the subject of a scientific study before, will be introduced. The translation, which consists of 943 couplets, was written by a poet with the pseudonym Ârifi, and the only copy is in the Islamic Manuscripts Department of the Leipzig University Library.*

*After the "Introduction" part of the article, information will be given about Emir Hüseyinî's life, works and his masnawi named *Kenzu'r-rumûz*. Next, Ârifi's translation named *Kenzu'r-rumûz* will be discussed in terms of form, content, style and translation features and the place of this work in Turkish literature will be examined.*

Keywords: Ârifi, Emir Hüseyinî, *Kenzu'r-rumûz*, masnawi, translation.

Giriş

Birçok subjektif tanımı olsa da “tasavvuf”, insanı nefisinden arındırarak Allah’a ulaştırmayı gaye edinen mistik bir sistemdir. Bu sistemin (ekolün) esasları- İslam dini çerçevesinde- *Kur’an* ve sünnete dayanmaktadır. Kâli hâle tebdil etmek şeklinde özetlenebilen İslam tasavvufu, yine İslam’ın ortaya koyduğu bilgi birikiminin kuvveden fiile yani nazariyeden ameliyeye dönüşüdür (Eraydın, 2011, s. 29). Tasavvufun gayesi, aslını unutmüş olan insanı derece derece, kademe kademe yükseltmek suretiyle “insan-ı kâmil” noktasına erdirmektir. Başka bir ifade ile; bizi, yaratıcımız, esasımız, bütünümlüyle daha bu dünyada temasa getirmektir (Öztürk, 1998, s. 32). Böylece tasavvuf insanlara, *Kur’an* ve Hz. Peygamber’in sünnetini referans alarak, hem bireysel (psikolojik) hem de toplumsal (sosyolojik) yönü olan irfani bir düzen ve disiplin vadetmektedir.

Diğer mistik sistemler gibi İslam tasavvufu da, deneysel bilimlerdeki yöntemlerden farklı olarak iç aydınlanmaya ve ilhama dayalı doğrudan bilgi edinmeyi esas almıştır. Dolayısıyla tasavvuf söz konusu olduğunda bilginin sezgi yoluyla elde edildiği anlaşılmaktadır. Bu deruni, sezgisel bilginin sahibi ise “insan-ı kâmil” mertebesine vasil olmuş mürşittir ki tasavvufi yolculuğa çıkmış mutasavvıfı (sâlik) irşad etme görevini üstlenir. Her mistik disiplinde olduğu gibi İslam tasavvufunda da katedilmesi zorunlu makamlar ve mertebeler söz konusudur. Fakat söz konusu makamların aşılması oldukça çetin ve zor bir meseledir. Dolayısıyla tasavvuf yolunun yolcusunun, bu zor ve çetin yolculuğu tek başına hitama erdirmesi mümkün değildir. Mutasavvıf (sâlik), nefsin tuzakları ile dolu müşkil yolculuğu, yani geçilmesi zorunlu makamları, bir “mürşid-i kâmil” rehberliğinde geçmek suretiyle mükemmele yani “kalubela” da söz verdiği “asl”ına kavuşmuş olur. Bu noktadan sonra mutasavvıf, kendi yolculuğunu tamamlamış, “marifetullah”ı elde etmiştir. Bundan sonra topluma karşı sorumluluk almaya hazırdır.

Hicri II. yüzyıldan itibaren züht anlayışı ile ortaya çıkmaya başlayan İslam tasavvufu, V. asırda sistemli bir disiplin haline gelmiştir. Bu asırdan itibaren tasavvufun, İslam âlemini tesiri altına aldığı, tekkelerin gittikçe çoğaldığı ve her kesimden insanın tasavvufa meylettığı görülmüştür. “Bütün İslam coğrafyasına tarikat ve tekkeler aracılığıyla gelişip yayılan ve sosyal müesseseler üzerinde derin tesirler bırakan tasavvuf, İslam medeniyetinin hâkim olduğu coğrafyadaki şiiri de kuvvetle etkilemiştir (Üstüner, 2008, s. 273).” Böylece edebiyat, tasavvufun ifadesi ve talimi için bir araç; tasavvuf da mecazi ve sembolik hüviyeti ile edebiyat için vazgeçilmez bir kaynak haline gelmiştir.

Tasavvuftan en çok etkilenen edebiyatların başında kuşkusuz İran edebiyatı gelmektedir. Tasavvuf, İran klasik dönem şiirine adeta damga vurmuştur. Bu dönemde yaşamış müellifler ve onların tasavvuf vadisinde terennüm ettiği büyük eserler düşünüldüğünde bu etki rahatlıkla anlaşılmaktadır.¹

¹ Bu konuda detaylı bilgi için bk. Yıldırım, N. (2012). Fars edebiyatında tasavvuf konulu kahramanlık anlatıları. *Şarkiyat Mecmuası*. 21 (1), ss. 149-177.

Klasik Türk edebiyatı söz konusu olduğunda ise bazı dinî-tasavvufî eserlerin, özellikle mesnevilerin, İran edebiyatından gelen bir tesir ile kaleme alındığı söylenebilir.² Türk şairler, eserlerini kaleme alırken İran edebiyatındaki numuneleri model almışlar; gerek tercüme, gerek şerh ve gerekse nazire şeklinde birçok dinî-tasavvufî ve ahlaki eser meydana getirmişlerdir. Model alınan önemli bazı dinî-tasavvufî eserleri ve bu eserlerin müelliflerini şöyle sıralayabiliriz: Senâî'nin *Hadikatü'l-hakîka ve şerî'atü't-tarîka'sı*, *Seyrû'l-'ibâd ile'l-me'âd'ı*, *Işk-nâme'si*, Feridü'd-dîn Attâr'ın *Mantuku't-tayr*, *Musîbet-nâme*, *Esrâr-nâme* ve *Îlâhî-nâme* adlı eserleri, Nizâmî-i Gencevî'nin *Mahzenü'l-esrâr'ı*, Şebüsterî'nin *Gülşen-i Râz* mesnevisi, Mollâ Câmî'nin *Tuhfetü'l-ahrâr* gibi tasavvufî konuları işlediği mesnevileri.

Sadece klasik Türk edebiyatını değil bütün Türk edebiyatını tesiri altına almış olan en önemli tasavvufî eser kuşkusuz Mevlânâ'nın *Mesnevî'si*dir. *Mesnevî-i Ma'nevî*, Türklerin yaşadığı coğrafyada en çok saygı gören, en fazla okunan, şerh edilen ve hatta anlaşılması için sözlükler hazırlanan bir şaheserdir.

İran edebiyatında kaleme alınmış dinî-tasavvufî mesnevilerin bazıları, tarikat erkânını, tasavvuf terminolojisini ve “seyr-i sülûk”u anlatan didaktik mahiyeti haiz manzumelerdir. Sufi şairler, bu mesneviler vasıtası ile ermişlerin ulaştıkları makamları ve halleri tanıtarak (Bilgin, 2014, s. 7) tasavvuf eğitimi alan kişileri (müritleri) eğitmeyi amaçlamışlardır. Emir Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz'u* da bu amaçla yazılmış bir eser olup tasavvufî terimleri, makamları ve halleri anlatmaktadır.

1. Hüseyinî Sâdât el-Gûrî el-Herevî ve *Kenzu'r-rumûz* Adlı Mesnevisi

Emir Hüseyinî Sâdât el-Gûrî'nin künyesi, Emîr Rüknü'd-dîn Hüseyin b. Alim b. Muhammed el-Gûrî el-Herevî'dir. Mutasavvıf bir şair olan Emir Hüseyinî, Afganistan'ın Gûr şehrine bağlı Guzîv köyünde dünyaya gelmiştir (Nizami, 1999, s. 24). Gençlik yıllarında tasavvufa yönelen Emir Hüseyinî, Sühreverdiyye tarikatının Hindistan ve Pakistan'da yayılmasına öncülük eden Şeyh Zekerriyya Bahâü'd-dîn Mülânî'nin halifesi olup bu alanda önemli eserler kaleme almıştır (Cengiz, 2012, s. 65). Şeyhinden icazet aldıktan sonra Herat'ta post-nişin olmuş ve yine burada vefat etmiştir. Doğum tarihi bilinmeyen Hüseyinî'nin ölüm tarihi hakkında farklı görüşler bulunsa da “*Zâdü'l-müsâfirîn* adlı eserini H. 729'da (M.1329) tamamladığı hesaba katılırsa bu tarihten sonra ölmüş olmalıdır (Nizami, 1999, s. 24).” Emir Hüseyinî, Abdullah b. Ca'fer-i Tayyâr'ın türbesinde medfundur.

Emir Hüseyinî'nin doğduğu ve daha sonra tarikat şeyhi olarak görev yaptığı Herat, daha çok Sünnî Türkmenlerin yoğun olarak yaşadığı bir şehirdir (Uslu, 1998, s. 215). Bu açıdan bakıldığında Emir Hüseyinî'nin doğduğu ve yaşadığı bu coğrafyanın, onun fikir ve eserleri üzerinde tesirli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

² Mesnevi nazım şekli hakkında detaylı bilgi için bk. Kartal, A. (2013). *Doğu'nun uzun hikâyesi*. Doğu Kütüphanesi.

Emir Hüseyinî, gerek kaleme aldığı eserler ile gerekse mensubu ve şeyhi olduğu tarikat vesilesiyle tasavvuf sahasında önemli bir şahsiyet haline gelmiştir. Ancak onu asıl üne kavuşturan, cevaplandırılmak üzere Tebriz âlimlerine gönderdiği bir mektuptur. Söz konusu mektup, tasavvufi mahiyette 18 müşkil sorudan ibarettir. Mahmûd Şebüsterî, gerek İran gerekse Türk edebiyatında meşhur bir tasavvufi eser olan *Gülşen-i Râz*'ı bu sorulara cevaben kaleme almıştır. Emir Hüseyinî, yukarıda bahsettiğimiz tarihî ve edebî kişiliği ile hem yaşadığı coğrafyada hem de Osmanlı coğrafyasında, özellikle mutasavvıf şairler üzerinde etkili olmuştur. “Farsça eserlerinin Türkiye kütüphanelerindeki yazma nüshalarının yaygınlığı ve eserlerinden XV. asırda Hümâmî tarafından *Sî-nâme*'nin, XVI. asırda Tatalı Mahremî tarafından *Tarabu'l-Mecâlis*'in, XIX. asırda Mehmed Said tarafından *Nüzhetü'l-Ervâh*'in tercüme edilmesi söz konusu etkiyi teyit etmektedir (Cengiz, 2014, s. 63).”

Emir (Mir) Rüknu'd-dîn Hüsey el-Gûrî el-Herevî'nin hamsesini meydana getiren beş eser sırasıyla; *Nüzhetü'l-ervâh*, *Zâdü'l-müsâfirîn*, *Kenzu'r-rumûz*, *Genc-nâme* ve *Sî-nâme*'dir. Bunlardan bazıları İran'da basılmıştır.³

Yukarıda da belirtildiği üzere Hüseyinî, mutasavvıf kimliği ile tanınmış bir şairdir. Onun tasavvuf konulu eserlerinden olan *Kenzu'r-rumûz* (Şifreler Hazinesi), mesnevi nazım şekli ile kaleme alınmıştır. Kâtip Çelebi *Keşfü'z-zünûn*'da bu eser hakkında şu bilgileri vermiştir: “Farsçadır, şiir şeklindedir, yazan Emir Hüseyin b. Hasan el-Hüseyinî'dir. 718 yılında ölmüştür, bu eserin baş tarafı şöyledir: Bâz-ı tab'am râ hevây-ı dîgerest... Bu eser kısadır, tasavvuf ve ahlak hakkındadır (Balci, 1947, s. 1208).”

Türkiye'de ve yurt dışında birçok nüshası⁴ bulunan Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'u yaklaşık 950 beyitten müteşekkil olup Remel bahrinin “Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün” kalıbı ile kaleme alınmıştır.⁵ Eser, “Tevhîd” bölümü ile başlayıp “Münâcât” ile devam etmektedir. Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda bu bölümler için herhangi bir başlık kullanılmamıştır. Eserde, “Tevhîd” ve “Münâcât”ın ardında aşağıdaki bölümler yer almaktadır:

1. Fî Na't-ı Seyyidi'l-mürselîn Aleyhi's-selâm
2. Fî Medh-i Şeyh Şehâbü'd-dîn Sühreverdî

³ Eserleri hakkında detaylı bilgi için bk. Nizami, K. A. (1999). Hüseyinî Sâdât el-Gûrî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim tarihi: Mayıs 20, 2021. <https://islamansiklopedisi.org.tr/huseyni-sadat-el-guri>; Cengiz, M. (2014). Bir tasavvuf klasiği olarak Mahmûd Şebüsterî'nin *Gülşen-i Râz* mesnevisi. (Tez No: 385558) [Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>

⁴ *Kenzu'r-rumûz*'un nüshaları hakkında bk. Nizami, a.g.e, 24; Arıkan, M. (2018). Fenâdan bekâya ip atmak: Fâtih Sultan Mehmed'in özel kütüphanesindeki tasavvuf eserleri. Alkan, E. ve Arı, O. S. (ed.), *Osmanlı'da İlm-i Tasavvuf* (1. Baskı, s. 59-82). İsar Yayınları.

⁵ Beyit sayısı eserin nüshalarına göre farklılık arz etmektedir. Bu çalışmada *Kenzu'r-rumûz*'un şu nüshaları kullanılmıştır: Emir Hüseyinî, *Kenzu'r-rumûz*, Milli Kütüphane Adnan Ötügen İl Halk Kütüphanesi, No: 06 Hk 879/6; Emir Hüseyinî, *Kenzu'r rumûz*, İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı, No: OE_Yz_0827/02. Bu makalede, ilk nüsha A.; ikinci nüsha ise İ. şeklinde adlandırılmıştır.

3. Fî Medh-i Şeyh Bahâü'd-dîn Zekerîyyâ
4. Fî Medh-i Şeyh Sadrü'd-dîn Muhammed Zekerîyyâ
5. Fî Medh-i Emîr Kebîr Kaddesa'llâhu Rû[ha]hu'l-azîz
6. Fî Beyân-ı Sebeb-i Nazm-ı Hâze'l-kitâb
7. Der-Nasîhat-ı Hod Gûyed
8. Fî Beyân-ı Sıfat-ı ışk ve'l-akl
9. Fî Beyâni'l-islâm
10. Der-Kelime-i Şehâdet Gûyed
11. Der-Beyân-ı Namâz Gûyed
12. Der-Beyân-ı Zekât Gûyed
13. Fî Beyâni's-savm
14. Fî Beyâni'l-hacc
15. Fî Beyâni'l-ilm
16. Fî Beyâni's-sıdk
17. Fî Beyâni'l-ma'rifet
18. Fî Beyâni'n-nefs
19. Fî Beyâni'l-kalb
20. Der-Beyân-ı Rûh
21. Fî Beyâni'l-akl
22. Fî Beyâni't-tasavvuf
23. Fî Beyâni'l-makâmât
24. Fî Beyâni't-tevbe
25. Fî Beyâni'l-vera'
26. Fî Beyâni'z-zühd
27. Fî Beyâni's-sabr
28. Fî Beyâni'l-fakr
29. Fî Beyâni'ş-şükr
30. Fî Beyâni'l-havf ve'r-recâ
31. Fî Beyâni't-tevekkül
32. Fî Beyâni'r-rızâ

33. Fî Beyâni'l-ahvâl
34. Fî Beyâni'l-mahabbet
35. Fî Beyâni'ş-şevk
36. Fî Beyâni'l-üns
37. Fî Beyâni'l-kurb
38. Fî Beyâni'l-kabz ve'l-bast
39. Fî Beyâni'l-fenâ ve'l-bekâ
40. Fî Beyâni'l-cem ve't-tefrika
41. Fî Beyâni't-tecellî
42. Fî Beyâni't-tecrîd ve't-tefrîd
43. Fî Beyâni'l-vecd ve'l-vücûd
44. Fî Beyâni's-sekr ve's-sahv
45. Fî Beyâni'l-mahv ve'l-isbât
46. Fî Beyân-ı ilme'l-yakîn ve ayne'l-yakîn
47. Fî Beyâni'l-vakt
48. Fî Beyâni't-telvîn ve't-temkîn
49. Fî Beyâni'l-gayb ve'l-huzûr
50. Fî Beyâni's-semâ
51. Fî Beyân-ı Hatmi'r-risâle

Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda, yukarıdaki bölümlerin dışında didaktik mahiyette 9 tane hikâyeye de yer verilmiştir. Bunlar eserde, "Hikâye" başlığı adı altında sunulmuştur ve kendinden önce bahsedilen konuya misal (kıssadan hisse) teşkil edecek hüviyettedir.

Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'u şu beyit ile başlamaktadır:

باز طبعم را هوای دیگرست
بلبل جانرا نوایی دیگرست [İ. 1b/A. 137b]

Eserin son beyti ise şöyledir:

طول و عرضی خواستم این نامه را
مصلحت نامد شکستم خامه را [İ.39a/A. 166b]

Kenzu'r-rumûz müellifi, mahlasını (Hüseyinî) aşağıdaki beyitlerde kullanmıştır:

هان حسینی این همه سودا چراست
بر سر بازارت این غوغا چراست [İ. 10a /A. 143b]

ای حسینی قصه را کوتاه کن
بی حسینی عزم این درگاه کن [İ. 36b/A. 163b]

Yukarıda verilen bölüm başlıklarından anlaşılacağı üzere *Kenzu'r-rumûz*, dinî-tasavvufî ve aynı zamanda didaktik bir metin hüviyetini taşımaktadır. Eser tasavvufî umdelerinin manzum bir şekilde ifadesidir. Emir Hüseyinî *Kenzur-rumûz*'u, Şehâbeddin es-Sühreverdî'nin *Avârifü'l-maârif* adlı meşhur eserinin etkisi altında kaleme almıştır.⁶ Çünkü *Avârifü'l-maârif*, Sühreverdîye ve ondan neşet etmiş birçok tarikat erbabı tarafından bilinen, aynı zamanda çokça okunan bir eser olup bazı başlıklar ve işlenen konu itibarıyla *Kenzu'r-rumûz*'a benzemektedir.⁷ Hüseyinî *Kenzu'r-rumûz*'da, "Na't" bölümünden sonra, mensubu ve şeyhi olduğu Sühreverdîye tarikatının ulularını methetmiştir. Eserde asıl konunun anlatıldığı bölümde ise İslam tasavvufunun temel ilkelerini, ıstılahlarını ehl-i sünnete uygun bir şekilde özetleyerek akılda kalıcı bir tarzda terennüm etmiş ve kendisinden sonra bu konuda eser yazacaklara rehber olmuştur. Ayrıca *Kenzu'r-rumûz*'un, üslup açısından bakıldığında, bir nasihat-name hüviyetine sahip olduğu da rahatlıkla söylenebilir.

Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz* adlı mesnevisinin, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si, Feridüddin Attar'ın *Mantku't-tayr*'ı, Şebüsterî'nin *Gülşen-i Râz*'ı gibi tasavvufî literatüründe model hüviyetini haiz bir eser olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Türk edebiyatında, özellikle tasavvufî içerikli bazı eserlerde, *Kenzu'r-rumûz*'dan beyitler görmek mümkündür. Buna en güzel örnek Sinan Paşa'nın meşhur eseri *Tazarru'nâme*'dir.⁸ Ayrıca, *Kenzu'r-rumûz* isminin yine Türkçe yazılmış bazı tasavvufî eserlerde doğrudan zikredildiğine de şahit olmaktayız. Mesela; Ârifî mahlaslı Mehmed Ma'rûf'un *Terceme-i Reşehâtu 'Ayni'l-hayât*'ı (Sivacıoğlu, 2020) ve İsmail Rusûhî Ankaravî'nin *Fütûhât-ı Ayniyye*'si (Gül, 2020) söz konusu eserlerden sadece ikisidir.

2. Ârifî'nin *Kenzu'r-rumûz* Adlı Mesnevisinin İçinde Bulunduğu Yazmaya Dair

Ârifî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unun içinde bulunduğu yazma, Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi İslam El Yazmaları Bölümünde, B. Or. 103 numarada kayıtlı bulunmaktadır. Bu yazma içinde Türkçe kaleme alınan tek eser *Kenzu'r-rumûz*'dur.

⁶ Detaylı bilgi için bk. Şehabüddin Sühreverdî. (2010). *Avârifü'l-meârif*. (Abdülvehhab, Öztürk çev.) Saadet Yayınevi.

⁷ *Avârifü'l-maârif* hakkında detaylı bilgi için bk. Tan, M. N. (2019). *Avârifü'l-maârif ve Osmanlı tasavvuf düşüncesine kaynaklığı*. Aydın, F. vd. (ed.), *Osmanlı Düşüncesi: Kaynakları ve Tartışma Konuları*, (1. Baskı, s. 687-710). Mahya Yayıncılık; Şehabüddin Sühreverdî. a.g.e.

⁸ *Tazarru'nâme*'deki tercüme beyitler için bk. Sinan Paşa. (2001). *Tazarru'nâme*. (A. Mertol Tulum haz.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Bunun dışında yazmada yer alan eserlerin tamamı Arapçadır. Söz konusu eserlerden ilki *Kur'an Tefsiri* olup Şeyh Süleyman adında bir müellife aittir. İkinci eser ise *Hadîs-i Erbaîn* (Kırk Hadis) şerhidir ve eserde Muhammed İbn Ebu Bekr ismi kayıtlıdır. Yazmada yer alan son eser ise yine Arapça kaleme alınan bir *Kunut Duası Tefsiri*'dir. Bu eserin son varlığında müellif olarak Şâbân İbn İsmâl el-Seferîhisârî, müstensih olarak ise Muhammed bin Aydın isimleri geçmektedir. Yine aynı varakta, istinsah kaydı olarak H. 947 (M. 1540/1541) yılı göze çarpmaktadır. Yazmada yer alan eserler, farklı yazı karakterlerine sahiptir. Bundan dolayı söz konusu yazmada yer alan eserlerin aynı müstensih tarafından istinsah edilmediği söylenebilir. Ayrıca yazmanın belli bir tertip ve düzene sahip olmadığını, içindeki eserlerin bazılarının eksik olduğunu belirtmek gerekmektedir. Yazma eserin tavsifi ise şöyledir:

Yazma eser, 211 varaktan müteşekkil olup kahverengi deri kaplama ciltli ve 20.8x15 cm (14x7.5 cm metin alanı) ebatlarındadır. Yazma içinde yer alan eserler nesih ve nesih kırması yazı çeşidi ile kaleme alınmıştır. Siyah, kırmızı mürekkep ve filigranlı kağıt kullanılmıştır. Ayrıca her sayfa ortalama 13 satırdan oluşmaktadır.⁹

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, yazmanın 179r-207r varakları arasında yer almaktadır. Eserin her sayfası kırmızı renkli bir çerçeve içine alınmıştır. Yine her sayfada ortalama 18 satır mevcuttur. Eserde harekesiz nesih kırması bir yazı çeşidi kullanılmıştır. *Kenzu'r-rumûz*'un ilk sayfasında Arapça bir kayıt bulunmaktadır. Söz konusu kayıt ve tercümesi şöyledir:

"هذه اوراق منظومة مؤلفة فى طريق التصوف للفاضل المرحوم الشهير بشيخ وفا هي فى بلدة قيصرية المحمية عفاها الله تعالى عن الافات والبلىة "

"*Tasavvuf alanında telif edilmiş bu manzum belgeler Şeyh Vefâ olarak şöhret bulmuş faziletli ve merhum (kişiye) aittir ki korunmuş belde Kayseri'de -Allah onu (o beldeyi) bela ve musibetlerden korusun- yazılmıştır.*"

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unun [1b] sayfasında kırmızı renkli mürekkeple yazılmış uzun bir başlık bulunmaktadır. Lakin söz konusu başlık silinmiş olduğu için - muhtemelen müellifin ve eserin ismi burada zikredilmektedir- tarafımızca okunamamıştır. Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u şu beyit ile başlamaktadır:

Bülbül-i tab'um nevâya başladı
Murğ-ı cānum ber-hevâya başladı [1b]

Ve şu beyit ile hitama ermektedir:

Tûl-ı 'arz itme müzeyyen nâmeyi
Maşlahat budur şikest it hâmeyi [30a]

⁹ Ârifi, *Kenzu'r-rumûz* . Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi İslam El Yazmaları Bölümü, No: B. Or. 103, v. 179r-207r.

3. *Kenzu'r-rumûz* Mütercimi Ârifi'ye Dair Bazı Tespitler

Bu çalışmanın konusu olan eser, İranlı mutasavvıf şair Hüseyinî Sâdât el-Gürî el-Herevî'nin (Emir Hüseyinî) Farsça kaleme aldığı *Kenzu'r-rumûz* adlı mesnevinin Türkçe tercümesidir. Eserin ismi “Sebeb-i Te’lif” bölümündeki şu beyitte geçmektedir:

Eyledüm bu ‘arşada derc-i künûz
İsm ü resmi ola pes *Kenzu'r-rumûz* [104]

Beyitten de anlaşıldığı üzere mütercim, Emir Hüseyinî'nin aynı isimli telifi eserini tercüme etmiş olmasına rağmen *Kenzu'r-rumûz* ismini kullanmakta bir sakınca görmemiştir.¹⁰

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unun içinde bulunduğu yazmada yer alan ve yukarıda bahsi geçen Arapça kayıt, eserin mütercimine dair bazı tereddütler doğurmaktadır. Her ne kadar eserin mütercimi ve yazıldığı yer hakkında bir fikir veriyor gibi görünse de, söz konusu kayda temkinli yaklaşılması gerekmektedir. Türk edebiyatı tarihinde “Şeyh Vefâ” adlı birçok mutasavvıf şair vardır. Bunların içinde en meşhuru 15. yüzyılda yaşamış olan İbnü'l-vefâ Muslihiddin Mustafa'dır. Mutasavvıf kişiliğinden mütevellit kendisine birçok tasavvufi eser atfedilse de Şeyh Vefâ'nın *Kenzu'r-rumûz*'u kaleme aldığına dair herhangi bir malumat kaynaklarda geçmemektedir.¹¹

Kenzu'r-rumûz'un Ârifi mahlaslı bir şaire ait olduğunu yine eserden öğrenmekteyiz. Mütercim, eserinde iki yerde Ârifi mahlasını kullanmıştır. Söz konusu mahlasın kullanıldığı ilk beyit, “Sebeb-i Te’lif” bölümünün sonunda geçmektedir:

Şafha-i remz üstine çekdüm kalem
K'olmaya her şahşa zâhir bu raqam
Gör nice sırr ile söyler ‘Ârifi

¹⁰ Tercümenin özellikleri ayrı bir bölümde ele alınacaktır.

¹¹ İbnü'l-vefâ Muslihiddin Mustafa ve eserleri için şu çalışmalara bk: Öngören, R. (2006). Muslihuddin Mustafa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim tarihi: Mayıs 25, 2021, <https://islamansiklopedisi.org.tr/muslihuddin-mustafa>; Atasoy, F. O. (2001). *Melhame-i Şeyh Vefa giriş-metin-sözlük*. (Tez No:106696) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>; Turgut, K. (2009). *Ebü'l-Vefa Muslihuddin Mustafa'nın Farsça şiirleri*. (Tez No: 262727) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>; Öngören, R. (1999). *Fatih devrinde belli başlı tarikatlar ve Zeyniyye*. [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Erdemir, A. (1999). *Muslihu'd-din Mustafa İbn Vefâ hayatı eserleri tesirleri ve manzum eserlerinin tenkidli metni*. [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Erdoğan, A. (1941). *Fâtiḥ Mehmed devrinde İstanbul'da bir Türk mütefekkeri Şeyh Vefa hayatı ve eserleri*. Ahmed İhsan Basımevi; Tuman, M. N. (2001). *Tuhfe-i Nâilî* (nşr. Cemal Kurnaz ve Mustafa Tatçı). Bizim Büro Yayınları.

K'olmaya her kimse ma'nî vâkıfı¹² [6a]

Daha sonra “Fî Beyânî'r-rûh” adlı bölümde, 392. beyitte geçmektedir:

Hayret oldı her zamânda ‘Ârifî

Olmadı taḥkîk cānuñ vâkıfı¹³ [13b]

Yukarıdaki iki beyit -özellikle “Sebeb-i Te’lîf”teki- *Kenzu’r-rumûz*’un “Ârifî” mahlaslı bir şair tarafından kaleme alındığını açıkça göstermektedir. Bu noktadan sonra eserin mütercimi ile ilgili farklı ihtimaller ortaya çıkmaktadır. Kaynaklarda, Türk edebiyatında “Şeyh Vefâ” adı ile bilinen herhangi bir şairin “Ârifî” mahlasını kullandığına dair bir bilgi mevcut değildir. Dolayısıyla bütün bu değerlendirmeler ışığında, eserin müterciminin “Şeyh Vefâ” olduğu ispat edilememektedir. Ancak yazmanın ilk sayfasındaki söz konusu Arapça kayıttan hareketle, *Kenzu’r-rumûz*’un “Şeyh Vefâ” namıyla tanınan bir şeyhin “Ârifî” mahlaslı bir müridi tarafından kaleme alınmış olabileceğini de ihtimal dahilinde tutmak gerekmektedir. Çünkü bazı müritlerin müntesibi olduğu tarikatın şeyhine ait sözleri derleyip kaleme aldığı bilinen bir husustur.¹⁴

Klasik Türk edebiyatında “Ârifî” mahlasını kullanan birçok şair vardır.¹⁵ Bunlardan hangisinin *Kenzu’r-rumûz*’un mütercimi olduğunu tespit etmek bugün için mümkün görünmemektedir. Gerek Ârifî’nin *Kenzu’r-rumûz*’unun içinde bulunduğu

¹² Bu beyit Hüseyinî’nin *Kenzu’r-rumûz*’unda şöyle geçmektedir:

خون دل خوردم درین معنی بسی
این معمارا نداند هر کسی [İ. 10a/ İ. 143b]

¹³ Bu beyit Hüseyinî’nin *Kenzu’r-rumûz*’unda şöyle geçmektedir:

عارفان را حیرتست از وی بسی
زانک نشناسد بتحقیق کسی [İ. 21a/ İ. 151b]

¹⁴ Eraslan, K. (2000). Ahmed-i Yesevî. Kurnaz, C. & Tatçı, M. (haz.), *Yesevîlik Bilgisi*, ss. 99-117, MEB Yayınları.

¹⁵ Klasik Türk edebiyatında “Ârifî” mahlasını kullanan şairler için bk. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. (t.y.) Ârifî. Erişim tarihi: Mart 15, 2021, <http://teis.yesevi.edu.tr/arama>; Sungurhan, A. (2017). *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiresi (Tezkiretü’ş-şu’arâ)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 536-539; Sungurhan, A. (2017). *Beyânî Tezkiresi (Tezkiretü’ş-şu’arâ)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 116-118; Nev’îzâde Atâî. (1989). *Hadâiku’l-hakâik fî tekmileti’ş-şekâik* (nşr. Abdülkâdir Özcan). Çağrı Yayınları. ss. 327-328; Şeyhî. (2018). *Şakâ’ik Zeyli Vekâyi’u’l-Fuzalâ* (haz. Ramazan Ekinci). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. C. 4, s. 3663; Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmanî* (haz. Nuri Akbayer). Tarih Vakfı Yurt Yayınları. C. 3, s. 936; Şemse’d-dîn Sâmî. (1311). *Kâmûsu’l-a’lâm*. Mihran Matbaası. s. 3042; Celepoğlu, A. (1076). Ârifî. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. Dergâh Yayınları. C. 1, ss. 159-162; Canım, R. (2018). *Latîfi-Tezkiretü’ş-Şu’arâ ve Tabsiratü’n-nuzemâ*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 356; İsen, M. (2017). *Künhü’l-Ahbâr’ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 168; Cunbur, M. (2002). Ârifî. *Türk Dünyası Edebiyatçıları Yazarlar ve Şairler Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. C. 1, s. 432; Bursalı Mehmed Tâhir. (2016). *Osmanlı Müellifleri* (haz. M. Yekta Saraç). Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA). s. 731; Ergun, S. N. (t.y.). *Türk şairleri*. Suhulet Basımevi. ss. 57-91; Tuman, a. g. e., s. 615, 916.

yazmada geçen istinsah kaydı, gerekse söz konusu yazmanın dil ve imla özellikleri 16. yüzyıl veya sonraki dönemleri işaret ediyorsa da, bunlar *Kenzu'r-rumûz*'un yazıldığı tarih ve mütercimi hakkında kesin bir yargıya varmak için kâfi bilgiler değildir.

Kenzu'r-rumûz mütercimi “Ârifi” hakkında elimizdeki bilgilerden biri de “Ahmed” adında bir şeyhe intisap etmiş olmasıdır. Bu bilgiyi *Kenzu'r-rumûz*'da yer alan aşağıdaki beyitler kanıtlamaktadır:

Makşad-ı a'lâdan ol aldı haber
 'Âlemüñ kûtbıdır ol şâhib-nazar
 Mürde-i cehle eger başa kadem
 Zinde eyler çün Mesîh ol kûtlı dem
 Vaşfına dil bulmadı hergiz zafer
 Ümmet için hem-çü Aḥmed'dür ol er
 İsm-i a'zam mazharıdır ol ferîd
 Baḥtlu ol kim aña ola mürîd
 Ḥamdü li'llâh görmişem ben ol şehi
 Kılımışam ruḥsârımı gerd-i rehi [14a]

Kenzu'r-rumûz mütercimi Ârifi'nin gerçek kimliği hakkında kesin bir bilgiye sahip olamadığımız için yukarıdaki beyitlerde geçen Şeyh Ahmed hakkında da bir yargıya varılamamaktadır. Ancak elimizdeki bilgiler ışığında bazı tahminler yürütülebilir. İlk olarak, Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda bahsettiği Şeyh Ahmed'in Şehâbeddin es-Sühreverdi'nin *Avârifü'l-maârif* ini tercüme eden Hacı Ahmed b. Seydî el-Bigavî olma ihtimali üzerinde durabiliriz. Hacı Ahmed b. Seydî el-Bigavî, Zeyniye tarikatına bağlı bir şeyh olup *Avârifü'l-maârif*'i M. 1458 yılında tercüme etmiştir (*Avârifü'l-maârif*, 3149, v. 1b). Söz konusu tercümenin, Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-zünûn* adlı eserinde “Ârifi” mahlaslı bir şair tarafından kaleme alındığı belirtilmekte (Balçı, 2007, s. 941) ise de bu bilginin şimdilik yanlış olduğu anlaşılmaktadır (Tan, 2019). Dolayısıyla, yukarıda yer verdiğimiz beyitler de göz önünde tutularak Ârifi ile *Avârifü'l-maârif* Mütercimi Şeyh Ahmed (Hacı Ahmed b. Seydî el-Bigavî) arasında bir bağlantı kurulabilir. Ayrıca, Kâtip Çelebi'nin *Avârifü'l-maârif* tercümesi diye zikrettiği eserin Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u ile aynı eser olma ihtimali de söz konusudur.

Hülasa, yukarıda zikredilen bütün malumat gösteriyor ki, *Kenzu'r-rumûz* mütercimi “Ârifi” mahlaslı şairin gerçek kimliği hakkında kesin bir yargıya varmak şimdilik mümkün görünmemektedir.

4. Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unun Yapı ve Şekil Özellikleri

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, tamamı mesnevi nazım şekli ile kaleme alınmış 943 beyitlik bir eserdir. *Kenzu'r-rumûz* Türk edebiyatında çokça kullanılmış olan Remel bahrinin “Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün” kalıbı ile yazılmıştır. Eseri, “Giriş”, “Asıl Konunun İşlendiği Bölüm” ve “Bitiş (Hâtime)” olmak üzere üç ana bölüme ayrılabiliriz. Bu ana bölümler, birçok alt bölüm ve anlatılan konuyla alakalı kıssadan hisse hikâye ihtiva etmektedir.

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u şu bölümlerden oluşmaktadır:

Giriş

1. Tevhîd
2. Münâcât
3. Na't
4. Sebeb-i Te'lif
5. Fi'n-nasîhat

Asıl Konunun İşlendiği Bölüm

1. Fî sıfatî'l-ışk
2. Fî Beyânî'l-islâm
3. Fî Beyân-ı terki'l-vücûd
4. Fî Beyân-ı terki'n-nefs
5. Fî Beyânî'z-zekât
6. Fî Beyânî's-savm
7. Fî Beyânî'l-hacc
8. Fî Beyânî'l-ilm
9. Fî Beyânî't-tevhîd
10. Fî Beyânî'l-marifet
11. Fî Beyânî'n-nefs
12. Fî Beyânî'l-kalb
13. Fî Beyânî'r-rûh
14. Fî Beyânî'l-akl
15. Fî Beyânî't-tasavvuf
16. Fî Beyânî'l-makâmât
17. Fî Makâmî't-tevbe

18. Fî Makâmi'z-zühd
 19. Fî Makâmi's-sabr
 20. Fî Makâmi'l-fakr
 21. Fî Makâmi'ş-şükr
 22. Fî Makâmi'l-havf ve'r-recâ
 23. Fî Beyâni't-tevekkül
 24. Fî Makâmi'r-rızâ
 25. Fî Beyâni'l-ahvâl
 26. [Fî Beyâni'l-mahabbet]¹⁶
 27. Fî Beyâni'ş-şevk
 28. Fî Beyâni'l-üns
 29. [Fî Beyâni'l-kurb]
 30. Fî Beyâni'l-kabz ve'l-bast
 31. Fî Beyâni'l-fenâ ve'l-bekâ
 32. Fî Beyâni'l-cem ve't-tefrika
 33. [Fî Beyâni't-tecellî]
 34. [Fî Beyâni't-tecrîd ve't-tefrîd]
 35. [Fî Beyâni'l-vecd ve'l-vücûd]
 36. [Fî Beyâni's-sekr ve's-sahv]
 37. [Fî Beyâni'l-mahv ve'l-isbât]
 38. [Fî Beyân-ı ilme'l-yakîn ve ayne'l-yakîn]
 39. [Fî Beyâni'l-vakt]
 40. [Fî Beyâni't-telvîn ve't-temkîn]
 41. [Fî Beyâni'l-gayb ve'l-huzûr]
 42. [Fî Beyâni's-semâ]
- Bitiş
1. [Fî Beyân-ı hatmi'r-risâle]

¹⁶ Ârifî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda bazı başlıkların boşluk bırakılmasına rağmen müstensih tarafından yazılmadığı görülmektedir. Eserde yazılmamış başlıklar Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan hareketle buraya alınmış ve köşeli parantez içinde verilmiştir.

5. Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unun Konusu

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, dinî-tasavvufî ve aynı zamanda ahlakî bir eserdir. Klasik Türk edebiyatındaki bazı tasavvufî mesnevîler, tarikat erbabını eğitmek amacıyla didaktik mahiyette kaleme alınmış manzumelerdir. Sufî şairler, yazdıkları eserler vasıtası ile tasavvuf eğitimi alan müritlere makamları ve halleri, tasavvufî umdeleri, dinî esasları öğretmeyi amaçlamışlardır. *Kenzu'r-rumûz*'da da tasavvufî terimler, kavramlar, makamlar ve haller mevzu edilmiş; “aşk, ruh, kalp, üns, kabz, bast vb.” tasavvuf terminolojisi anlatılmıştır. Eserde, tasavvufun temel düsturları akılda daha kalıcı olması gayesi ile manzum bir şekilde terennüm edilmiştir.

Kenzu'r-rumûz'da, tasavvuf yoluna girmiş “sâlik”ler için birçok nasihate de yer verildiği görülmektedir. Bu tür beyitlerden bazıları aşağıda verilmiştir:

Kemter ol kemden k'ola fazl u hüner

Kibr ü benlükden ne hâşıl iy püser [6b]

Çünkü tutduñ kıbleye yüz iy püser

Gayr-ı Hâk'dan çek elüñ budur hüner [8b]

Eyledüñ çünkim ikilikden güzer

‘Ârif-i tevîd olduñ iy püser [11b]

Fî' ü vaş u zâtdan kılsañ güzer

Hâk-ı vâhid bâki kılsa iy püser [21a]

Âteş-engîz oldı her bād ey püser

Eyle terk-i miñnet-âbād ey püser [6a]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, yukarıdaki bölümlerin sırasına dikkat edilirse, “Asıl Konunun İşlendiği Bölüm”e “Fî sıfatı'l-ışk” başlığı altında “ışk” mevzusu ile başlanmıştır. Aynı bölüm Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda “Fî Beyân-ı Sıfat-ı ışk ve'l-akl” başlığı ile yer almaktadır. Bu durum, tasavvuf çevrelerinde “aşk”a verilen önemi göstermesi hasebiyle dikkate değerdir. Her ne kadar *Kur'an*'da geçmese de “aşk”, sufîlere göre insanı Allah'a götüren yegâne enerji ya da kuvvettir. Allah'a ulaşmak için yetersiz olan “akıl” yarı yolda kalır. İnsan ancak “aşk refrefi”ne binerek hakikatte aşılamayacak sınırları aşabilir. Daha geniş bir perspektif ile bakmak gerekir ise, evrendeki her şeyin muharriki “aşk”tır. Çünkü sufîler ontolojik olarak varlığın kaynağının, yani ilk maddenin -başka bir ifade ile “karşı madde”nin- “aşk” olduğuna inanırlar.¹⁷

Kenzu'r-rumûz'da bölümlerin arasına serpiştirilmiş hikâyeler yer almaktadır. Bu hikâyeler, yer aldıkları bölümün mevzusuna emsal teşkil eden bazı olayları ve durumları ihtiva etmektedir. Aynı bölüm içinde, hikâyelerin ardından, nasihat veren

¹⁷ Detaylı bilgi için bkz. Kılıç, M. E. (2011). *Sûfî ve şîir*. İnsan Yayınları. ss. 171-191.

beyitlere de yer verilmektedir. Bu üslup özelliği, İran edebiyatında Senâî ve Genceli Nizâmî'den itibaren birçok mutasavvıf şairin eserinde görülmüş olup daha sonra klasik Türk edebiyatına geçmiştir.¹⁸ Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer alan hikâyelerin konusu şöyledir:

1. Hikâye: Bencil bir kişi, Bâyezîd-i Bistâmî'ye şöyle sorar: “Ey aziz ve itibarlı Şeyh! Benim ömrüm gece gündüz ibadet ile geçti. Lâkin (ilahi) sırlara bir türlü vakıf olamadım. Bunun sebebi nedir?” Bâyezîd-i Bistâmî şöyle cevap verir: “Sana bencillik ve kibir perde olmuştur. Nice yüzyıl ibadet etsen de sırların kapısı sana açılmaz.” Bu hikâye hem Hüseyinî'nin hem de Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'nda “Fî Beyânî't-tasavvuf” başlıklı bölüm içinde yer almaktadır. Söz konusu küçük hikâye vasıtası ile tasavvuf yolunda bencillik ve kibirden kurtulmanın önemi vurgulanmak istenmiştir. Söz konusu bölümün son beyti tasavvuf yolunun yolcusuna ithafen söylenmiş temel bir nasihat niteliğindedir:

Cümleden kendüzüni gördünse kem
Cümle ' âlem farçına başduñ kadem [17b]

2. Hikâye: Hem Hüseyinî'nin hem de Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer alan bu hikâye “Fî Beyânî't-tasavvuf” adlı bölümün ikinci hikâyesidir. Tasavvuf ehli bir kişi vardı ki hiç kimseyi küçük görmezdi. Bu kişi ne zaman iyi veya kötü bir insan görse onu kendi nefsinden daha üstün bilirdi. Tevazu sahibi bu insan, bir gün su kenarında sarhoş, divane olmuş bir kişi görür. Bu sarhoş kişi, kendinden geçmiş bir şekilde yerde yatmaktadır. Bu esnada tasavvuf ehli kişi, nefsinin serkeşlik (dik başlılık) yapması sebebiyle yerde yatan perişan hâldeki sarhoşu ayıplar. “Ben her ne kadar kemter bir kul olsam da şu pis kişiden daha iyiyim.” diye düşünür. Tam bu sırada kabaran dalgalar, su kenarına gelen tasavvuf ehli kişiyi alır götürür ve bir çöp gibi sürüklemeye başlar. Bu durumda kendisini kurtaracak hiç kimsenin olmadığını gören mutasavvıf su kenarındaki sarhoştan yardım ister. Bütün bu hengameden ötürü uyanan ve kendine gelen sarhoş, mutasavvıfı azgın sulardan çekip kurtarır. Ardından şöyle nasihat eder:

Didi iy mağrûr-ı nefs ü hod-pesend
Kimseyi bed görme ki irmeye gezend
Çün bilürsin sen dañı efgendesin
Kem niçün gördün Ĥudâ'nuñ bendesin [18a]

3. Hikâye: Bu hikâye Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer almamakta olup *Kenzu'r-rumûz*'a Ârifi tarafından eklenmiştir. Ebu Amr bin Necid adlı mutasavvıf, Şeyh Ebu Osman'a mürit olur. Ebu Amr, “fisk u fücür” sebebiyle şeyhinden nefret eder ve onun meclisinden uzaklaşır. Bir gün Şeyh Ebu Osman ile karşılaşan Amr Bin Necid, şeyhten utandığı için yolunu değiştirir. Bunu gören Şeyh Ebu Osman, Amr'ın peşinden koşar ve ona yetişir. Ardından Amr'a hitaben, “Kötü arkadaşlardan uzaklaş ve dostun olan Şeyh Osman'a dön.” diye nasihat eder. Bunun üzerine Amr Bin Necid tövbe

¹⁸ Detaylı bilgi için bk. Kartal, a.g.e., 62.

ederek şeyhine geri döner. Aşağıdaki beyit vasıtası ile de hikâyeden çıkartılacak hisse verilmek istenmiştir:

Çünkü bulmaduñ Hudā'dan i'tişām
Eyledüñ küy-ı dālāl içre maḳām [19a]

4. Hikâye: Hem Hüseyî'nin hem de Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda "Fî Makâmi'z-zühd" adlı bölümde yer alan bu hikâye şöyledir: Bir genç Şiblî'ye şöyle sorar: "Zühtün manası nedir?" Şiblî bu soruya şöyle cevap verir: "Kendini zühde çok verme. Çünkü züht saf gaflettir." Daha sonra Şiblî, zühdün değersiz, ondan bahsetmenin de önemsiz olduğunu; mutasavvıfın "züht içinde züht kılması" gerektiğini ifade eder. "Asıl önemli olanın mutasavvıf nezdinde yokluk (fakr) ile zenginliğin bir olmasıdır." diye ekler. Aşağıdaki beyit "züht" konusunu özetler mahiyettedir:

İhtiyâr[ı] terk iden bulur maḳām
Zühd içinde zühd iden olur hümām [20a]

5. Hikâye: Hüseyî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda bulunmayan ve Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda "şükr" bahsinden sonra yer alan bu hikâye şu şekildedir: Ermiş bir kadın (azize), zamanın sultanı tarafından hapse atılır. Kadın bu durumu efendisine bir ulak vasıtası ile haber verir. Efendisi de ona sabretmesi gerektiğini söyler. Hapsolunan azize daha sonra sultanın adamları tarafından dövülür. Müşkül durumda kalan kadın, efendisine mektup yazarak durumu bildirir. Efendisi cevaben belaya sabretmesi ve Allah'a da şükretmesi gerektiğini yazar. Bundan sonra azizenin ahvali daha da kötüleşir. Çünkü azizenin kaldığı zindana bir Mecusi koyarlar ve ikisini birlikte bağlarlar. Kadın ne zaman hacet gidermek istese Mecusi başında bekleyip onu gözetler. Kadın bu durumu da efendisine iletir. Efendisi de yine şükretmesini, ya o Mecusi'nin belindeki zünnar kendi belinde olsa idi halinin nice olacağını söyler. "Şükr" bahsi ile ilgili şu beyit konuyu özetler mahiyettedir:

Her ne ni'met kim saña oldı 'atā
Haḳ'dan añla kim budur şükr-i Hudā[22a]

6. Hikâye: Hem Hüseyî'nin hem de Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda, "Fî Makâmi'l-havf ve'r-recâ" adlı bölümde geçen hikâyeye göre bir kişi tarikat ehli birisine şöyle sorar: "Ey hünerli kişi neden hiç gülmezsın?" Tarikat ehli kişi şöyle cevap verir: "Ey dost! Ben matem sahibi bir kişiyim, gamlı ve üzüntülüym. Nasıl gülebilirim?" Ardından şöyle devam eder: "Tasavvuf yoluna girip sâlik oldum ama yolum hem çok uzundur, hem de inişli çıkışlıdır." Tasavvuf yolunun zorluğuna rağmen mutasavvıfın ümitsiz olmaması gerektiği aşağıdaki beyitlerde vurgulanmaktadır:

Bîmden nevmîd olma zînhār
Çünkü dir lā-taḳnaṭū iy pür-figār

‘Ayn-ı kahr içindedür luṭf-ı Hudā
Bu durur ümmîd-i erbâb-ı recā [22b]

7. Hikâye: Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer almayan bu hikâye, “Fî Makâmi'l-havf ve'r-recâ” başlıklı bölüme Ârifî tarafından eklenmiştir. Söz konusu hikâye şöyledir: “Aziz bir kişi aniden hasta olur ve bir gece rüyasında kıyametin koptuğunu görür. Âlemlerin Rabbi, bütün âlimleri huzuruna çağırır ve onlara şöyle sorar: “İlim ile amel kıldınız mı?” Âlimler cevaben şöyle dediler: “Ya Rab! Kötülük yaptık, nice ibadet de eyledik.” Yüce Allah bu cevabı beğenmez ve aynı suali tekrar eder. Bunun üzerin rüya sahibi aziz kişi şöyle der: “Ey Rahim olan Allah! Defterimde büyük bir zulüm (günah) yoktur. Sana şirk koşmadığım için lütfunu ve keremini ummaktayım. Çünkü şirkten başka günahları affedeceğini vadetmiştin.” Bu cevabın üzerine Yüce Allah şöyle buyurur: “Ey ilim ehli! Çok zalim olsanız da sizi affettim.” Bu rüyadan üç gün sonra aziz kişi Hakk'ın rahmetine kavuşur.

8. Hikâye: Hem Hüseyinî'nin hem de Ârifî'nin ve *Kenzu'r-rumûz*'unda “Fî Beyâni't-tevekkül” başlıklı bölümde geçen hikâye şöyledir: İbn-i Edhem, manastırda oturan, oraya yerleşmiş bir rahip görür. Bu rahibi imtihan etmek isteyerek ona şöyle sorar: “Ey perişan kişi! Bu manastırı mekân edinmişsin. Peki yiyecek ve giyecek nereden bulursun?” Rahip bu suale şöyle cevap verir: “Bana benim halimden sual etme. Onu Rezzak olan Yüce Allah'a sor. Kul Mevla'nın fermanına boyun eğdikçe O'nun rızıkına nail olur.” Bu kıssadan çıkarılacak hisse aşağıdaki beyit vasıtası ile ifade edilmiştir:

Hük-m-i Mevlâ'ya kılanlar imtişâl
Ġasil öñinde olur meyyit mişâl [23b]

9. Hikâye: Hem Hüseyinî'nin hem de Ârifî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda, “Fî Makâmi'r-rızâ” başlıklı bölümde geçen hikâye şöyledir: Allah dostu, âşık bir kişi denize gark olmuş, boğulmak üzeredir. Sahilde bulunan bir kişi onu görür ve şöyle seslenir: “Ey yardıma muhtaç olan kişi! Sana yardım edeyim mi yoksa seni bu halde bırakıp gideyim mi?” Allah dostu âşık şöyle cevap verir: “Boğulmak ile kurtulmak benim katımda birdir. Ben muradımı istemem; sadece Allah'ın murat ettiğini talep ederim.” Aşağıdaki beyitler, Allah'ın takdirine rıza gösterilmesi hususunda meseleyi özetler mahiyettedir:

Dāyimā Haḡ'dan rızā eyle ṭaleb
Hükmine virgil rızā hem rüz u şeb [24a]

10. Hikâye: *Kenzu'r-rumûz*'da “Hikâyet-i fi beyâni's-semâ” başlığı ile geçen bu hikâye, “Fî Beyâni's-semâ” adlı bölümden önce yer almaktadır. Hem Hüseyinî'nin hem de Ârifî'nin eserinde yer alan hikâye şöyledir: Bir kişi yardım, ihsan talep etmek için Bâyezîd-i Bistâmî'nin evine gider. Ancak Bâyezîd'in kapısının kapalı olduğunu görür ve dışarıdan şöyle seslenir: “Ey Bistâm'ın Şeyhi! Neredesin?” Bâyezîd evin içinden ona şöyle cevap verir: “Ey dostum! Ben de nice yıldır onu (Bâyezîd'i) bulamadım, ondan bir nişan ararım. Bu âlemde sürekli onu aradım fakat bir türlü bulmadım.” İslam

tasavvufunda “âşık”ın kendinden geçerek (sekr halinde) Allah’ı aramasını sembolik bir şekilde anlatan bu hikâyenin sonunda şu beyte yer verilmiştir:

Vuşlat uman kendüden eyler güzër
Bî-nişân olan nişân bulır meger [28b]

6. Ârifi’nin *Kenzu’r-rumûz*’unda Bazı Üslup Özellikleri

Kenzu’r-rumûz mesnevisi, didaktik bir hüviyete sahip olmasından mütevellit, sade ve açık bir üslup ile kaleme alınmıştır. Eserde sanat gösterme amacı güdülmemiş, içten ve konuşma diline mahsus bir üslup tercih edilmiştir. Ârifi, özellikle tercüme yapmadığı, telifi beyitlerde daha samimi bir anlatım ortaya koymuştur. Aşağıda yer alan birkaç beyit eserin genel üslubu hakkında bize fikir vermektedir:

Eyledüñ çünkim ikilikden güzër
‘Ârif-i tevḥîd olduñ iy püser [11b]

Gevher-i cāna budur kân iy püser
Gel berü bul genc-i pinhân iy püser [13b]

Sür‘atile irdi Şeyḥ-i pür-hüner
Didi aña kaçma bizden iy püser [19a]

Güft u güyile bilinmez bu beyân
Ehl-i zevḥ añlar bu ma‘nâyı hemân [25b]

Kıl taḥarrî her zamân iy yol eri
Yola gitme bulmayınca rehberi [29b]

Ârifi’nin *Kenzu’r-rumûz*’unda, anlatılan konuya uygun bazı ayet ve hadis iktibasları yer almaktadır. Bunlar, eserde genellikle kısmi iktibas şeklinde karşımıza çıkmakta olup beyitlerde işlenen manayı kuvvetlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Ârifi’nin *Kenzu’r-rumûz*’unda geçen bazı ayet ve hadis iktibasları aşağıda verilmiştir:

“seḳâhüm rabbühüm, mâ zâĵa’l-başar, li ma‘allâh, ev ednâ, câhedü fînâ, ḳul yâ ‘ibâdî, lâ-taknaṭü, el-faḳru faḥrî, sevâdü’l-vechi fi’d-dâreyn, serrâ vü ḳarrâ, ila’llâhi’l-maşîr, yef‘alu’llâh mâ yeşâ’, rabbi heb li, kâbe ḳavseyn, levlâk, evḥâ, ḳum fe-enzir, eriḥnâ yâ Bilâl...”

Ârifi’nin *Kenzu’r-rumûz*’unda, “Fî sıfati’l-işk” adlı bölümde geçen paralel söyleyişler, dikkat çekici bir üslup özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Hüseyinî’nin *Kenzu’r-rumûz*’undan Ârifi’nin *Kenzu’r-rumûz*’una geçen bu üslup, aynı zamanda Sinan Paşa’nın *Tazarru’nâme*’sinde de görülmektedir. Aşağıdaki birkaç beyit, bu durumu örneklendirmek için yeterli olacaktır:

Hüseyinî’nin *Kenzu’r-rumûz*’undan:

عقل میگوید پریشانی ممکن

عشق می خندد که نادانی مکن
 عقل گوید کار سازی میکنم
 عشق گوید پاک بازی میکنم
 عقل گوید کندخای میکنم
 عشق گوید پارسای میکنم [İ. 12a]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

‘Aql eydür kim perîşânlığı ço
 ‘Işğ aña eydür ki nâdânlığı ço
 ‘Aql eydür olmışam ben kâr-sâz
 ‘Işğ eydür gelmişem ben pāk-bâz
 ‘Aql eydür kedhūdâlık eylerem
 ‘Işğ eydür pâdişâhlık eylerem [7b]

Tazarru'nâme'den:

Akl eydür gel perîşân olmagıl
 Işğ ana güler ki nâdân olmagıl
 Akl ister kâr-sâz olmağlığı
 Işğ ister pāk-sâz olmağlığı
 Akl ister kethudâlık itmege
 Işğ ister pâdişâlık itmege (Sinan Paşa, 2001, s. 197-198)

7. Tercümenin Özellikleri

Yukarıda belirttiğimiz üzere Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, Emir Hüseyinî Sâdât el-Gûri el-Herevî tarafından Farsça kaleme alınan aynı isimli eserin Türkçeye çevirisidir. Makalenin bu bölümünde, öncelikle iki eser şekil özellikleri itibarıyla kıyaslanacaktır. Daha sonra Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u tercüme özellikleri bakımından değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Klasik Türk edebiyatında tercüme bugün bile sınırları tam olarak çizilebilmiş bir konu değildir. Bu dönemde yazılan tercüme eserler için şerh, nazire, tefsir gibi terimlerin kullanıldığı bilinmektedir.¹⁹ Klasik Türk edebiyatında tercüme konusunda, Ağâh Sırrı Levend'in (2008, s. 80) tespit ve tasnifi şöyledir:

¹⁹ Klasik Türk edebiyatında tercüme konusu ile ilgili şu çalışmalara bk. Yazar, S. (2011). *Anadolu sahası klâsik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği* (Tez No. 287832) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>; Mahdum, A. N. (2001). *Ravzatü'ş-şüheda ile Hadikatü's-sü'eda mukayesinin ışığında eski Türk edebiyatında tercüme anlayışı* (Tez No. 100519) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

“Eski edebiyatımızda “terceme”, bugünkü “çeviri”yi aşan geniş bir anlam taşır. Tercümenin şu biçimlerini görmekteyiz:

- a) Aslını bozmamak için kelime kelime yapılan çeviriler.
- b) Kelime kelime olmamakla birlikte, aslına uygun yapılan çeviriler.
- c) Konusu aktarılarak yapılan çeviriler.
- d) Genişletilerek yapılan çeviriler.”

Yukarıdaki tasniften hareket etmek gerekirse, Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unun a, b ve d maddelerinden özellikler taşıyan bir mesnevi olduğu söylenebilir.

Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'u ile Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u şeklen kıyaslandığında; öncelikle her iki eserin de mesnevi nazım biçimi ile yazıldığını, yine her iki eserde de aynı aruz kalıbının kullanıldığını ve birçok bölüm başlığının birbiriyle aynı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ayrıca her iki eser de yaklaşık 950 beyitten müteşekkildir. *Kenzu'r-rumûz*'da yer alan bazı bölüm başlıklarının, boş yer bırakılmasına rağmen, Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda bulunmadığı görülmektedir ki bu durumun nüshanın müstensihinden kaynaklandığını tahmin etmekteyiz.

Emir Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda geçen bazı hikâyelerin Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer almadığını ve *Kenzu'r-rumûz* müterciminin de eserine farklı hikâyeler eklediğini belirtmek gerekmektedir. Buna göre *Kenzu'r-rumûz*'un “Der Nasihat-ı Hod Gûyed” ve “Fî Beyâni'ş-şükr” başlıklı bölümlerinden sonra gelen hikâyelerin Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer almadığı görülmektedir. Buna mukabil *Kenzu'r-rumûz* mütercimi eserine, Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer almayan üç adet hikâye eklemiştir. Söz konusu hikâyeler, “Fî Makâmi'l-havf ve'r-recâ”, “Fî Makâmi't-tevbe” ve “Fî Makâmi'ş-şükr” bölümlerinde geçmektedir. Dolayısıyla Ârifi'nin, *Kenzu'r-rumûz*'u tercüme ederken Farsça yazılmış asıl esere tam olarak bağlı kalmadığını, onu belli noktalarda genişlettiğini söyleyebiliriz.

Ârifi, Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer alan bazı bölümleri tercüme etmemiştir. Bu bölümler, Sühreverdiye tarikatına mensup bazı şeyhlerin methiyelerini ihtiva etmektedir. Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda bulunmayan söz konusu bölümler şunlardır: “Medh-i Şeyh Şehâbü'd-dîn Sühreverdî”, “Fî Medh-i Şeyh Bahâü'd-dîn Zekeriyyâ”, “Fî Medh-i Şeyh Sadrü'd-dîn Muhammed Zekeriyyâ”, “Fî Medh-i Emîr Kebîr Kaddesa'llâhu Rû[ha]hu'l-azîz”. Bunun yanında Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer alan “Fî Beyâni'l-vera” adlı bölüm, Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda “Fî Makâmi't-tevbe” başlıklı bölüm içinde geçmektedir. Böylece mütercim, “Fî Beyâni'l-vera” başlığı altında ayrı bir bölüme yer vermemiştir. Ârifi, Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer alan “Fî Beyâni's-sıdk” adlı başlık yerine “Fî Beyâni't-tevhîd”; “Der-Beyân-ı Namâz Gûyed” yerine ise “Fî Beyân-ı Terki'n-nefs” başlıklarını kullanmıştır.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>; Sucu, N. (2006). Eski Türk edebiyatında tercüme geleneği. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 19,(1) ss. 125-148.

Emir Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'u ile Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, bölümlerdeki beyit sayısı bakımından birbirine eşit değildir. Mütercim Ârifi, beyit sayılarını artırmak suretiyle bazı bölümleri genişletmiştir. Bazen de aksine, bölümlerin beyit sayısını azaltma yoluna gitmiştir. Örnek vermek gerekirse; Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'nda "Na't" bölümü 26 beyitten meydana gelirken aynı bölüm Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda 24 beyittir. Buna karşın Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undaki "Fi'n-nasihat" başlıklı bölüm 26 beyitten müteşekkil iken aynı bölüm Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda 16 beyittir. Ayrıca, Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undaki "Fi sıfati'l-ışk" adlı bölüm 30 beyitten meydana gelirken aynı bölüm Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda 27 beyittir. Bunların yanında her iki eserde beyit sayısı eşit olan bölümler de söz konusudur. Mesela; "Fî Beyâni'l-makâmât" başlıklı bölüm her iki eserde de 9, "Fî Beyâni't-tevekkül" başlıklı bölüm de yine her iki eserde 7 beyitten meydana gelmektedir.

Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz* 'u şöyle başlamaktadır:

باز طبعم را هوای دیگرست
بلبل جانرا نوایی دیگرست [A.1b/İ. 1b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u ise şöyle başlamaktadır:

Bülbül-i şab'um nevāya başladı
Murğ-ı cānum ber-hevāya başladı [1b]

Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'u şöyle bitmektedir:

طول و عرضی خواستم این نامه را
مصلحت نامد شکستم خامه را [İ. 39b/A. 40a]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u ise şöyle bitmektedir:

şül-ı 'arz itme müzeyyen nāmeyi
Maşlahat budur şikest it hāmeyi [30a]

Ârifi, Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unu, klasik Türk edebiyatındaki tercüme anlayışına uygun olarak tercüme etmiştir. Öyle ki, Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, bugünkü manada tam bir çeviriden farklı, bazı bölümleri itibarıyla telifi mahiyete sahip bir özellik taşımaktadır. Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unun birçok bölümünde telifi mahiyette beyitlere rastlamaktayız. Mesela; "Münâcât" bölümünde yer alan aşağıdaki beyitler, Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer almayıp Ârifi tarafından eklenmiştir :

İy şeb-efrûz-ı seçer-hîzân-ı rāh
şeb bigi oldu dil ü nāmem siyāh

Gerçi virdûn 'aql ammā ġāfilem
Yile vardı ĥirmenüm bî-hāřilem

Eyle ben muhtācuña raḥm iy Ğanī
Sen süricek kim ḳabūl eyler beni [2b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda, "Fî Beyâni'l-akl" ve "Fî Makâmi'r-rızâ" adlı bölümlerde yine tercüme olmayan telifi bazı beyitlere rastlanmaktadır:

Varsa 'aḳluñ ṭârik-i nāsūt ol
Şâh-bâz-ı ḥazret-i lâhūt ol
İy giriftâr-ı ḥayâl-i mâ vü men
Merdiseñ urma şabî gibi sühen [15a]

Ol ne 'ameldür ki işlersem anı
Olasın râzı bu ḳuldan iy Ğanī
Didi yâ Mūsâ irişmez ṭâkatüñ
'Uhdesinde gelmege ol ṭâ'atuñ [24a]

Kenzu'r-rumûz mütercimi Ârifi, bazı Farsça beyitleri hiçbir değişiklik yapmadan birebir (kelime kelime) çevirmiştir. Mütercimin bu uygulamasına örnek birkaç beyit aşığıda verilmiştir:

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz* 'undan:

ای غریب خسته در تابی هنوز
کاروان بگذشت در خوابی هنوز [İ. 10b]²⁰

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz* 'undan:

Ey ğarîb-i ḥaste ḳalduñ tâbda
Kâr-bân gitdi yatarsın ḥ'âbda [6b]

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz* 'undan:

هوشیار مست و گویای خموش
گاه جمله چشم و گاهی جمله گوش [İ. 16a/A. 149a]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz* 'undan:

Hüş-yâr-ı mest ü gūyâ-yı ḥamûş
Gâh cümle çeşm ü gâhî cümle güş [11a]

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz* 'undan:

شمع بزم او شده نور صفات
دار ملك او و رای کاینات [İ. 17a/148b]

²⁰ Bu beyit Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unun A. nüshasında yer almamaktadır.

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

Şem^c-i bezmidür anuñ nûr-ı şîfât
Dâr-ı mülkidür verâ-yı kâ'inât [12a]

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

فاستقم سرمایه احوال اوست
قم فاندز حاكم اقوال اوست [İ. 5a/A.139b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

Festaķim sermâye-i aḥvâlidür
Ḳum fe-enzîr ḥâkim-i aḳvâlidür [4b]

Kenzu'r-rumûz Müteçimi Ârifi, bazı mısralardaki bir kelimeyi, yakın anlamlı başka bir kelime ile değiştirmek suretiyle beyitleri tercüme etmiştir:

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

جمله غواصان دریای صفا
بلبلان باغ شرع مصطفا [İ. 5a/140b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

Her biri ğavvâş-ı deryâ-yı şafâ
Bûlbûl-i gül-zâr-ı şer^c-i Muştafâ [5a]

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

علم صورت پیشه آب و گلست
علم معنی رهبر و جان دلست [İ. 15a/A. 147b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

‘İlm-i şüret oldı zeyn-i âb u gil
‘İlm-i ma^cnîdür ḥuliyiy-i cân u dil [10a]

Ârifi, aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere, bazı beyitlerdeki kelimelerden birkaçını değiştirmiş ve söz konusu beyitleri mana bakımından tercüme etmiştir:

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

تا قبول فیض تو همره نشد
جان زجان و دل زدل آگه نشد [İ. 2b/ A. 137b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

Feth-i feyzüñ tâ ki hem-râh olmadı
Dil reh-i ‘irfândan âġâh olmadı [2a]

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

ای دو رنگی چون تو حق بین نیستی
زان عزیز مصر تمکین نیستی [İ. 37b/ A. 164b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

İkidür rengüñ ki haḫ-bīn olmaduñ
Pādişāh-ı mülk-i temkīn olmaduñ [28a]

Mütercim, bazı beyitlerin sadece bir mısrasını çevirmiş, diğer mısrayı ise kendisi eklemiştir. Bu, klasik Türk edebiyatında, özellikle manzum çevirilerde, karşılaşılan bir yöntemdir. Aşağıda örnekleri verilmiştir:

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

آتش شوقت جهانی سوخته
بی تو شمع هیچ کس نفروخته [İ. 2b/ İ. 138b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

Âteş-i şevkuñ cihāna şaldı od
Âh-ı 'aşıkdan çıkar her demde dūd [2a]

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

بس بشوی از هر دو عالم دست و روی
تا شوی شایسته این گفت و گوی [İ. 13b/ A. 146a]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

İki 'ālemde yuriseñ vech u yed
Bulasın zevḫ-i münācāt-ı Şamed [8b]

Kenzu'r-rumûz mütercimi, bazı beyitlerdeki mısraların yerini değiştirmiştir. Aşağıdaki beyitler bu uygulamaya örnek teşkil etmektedir:

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

ای پر از غوغای تو بازار دل
حیرت و سوداست با تو کار دل [İ. 2b/ İ. 138b]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

Ḥayret oldı ḥazretüñden kār-ı dil
Oldı pür gavāñıla bāzār-ı dil [2a]

Mütercim bazı beyitlerde Arapça kelime yerine Türkçe kelime kullanmayı tercih etmiştir. Aşağıdaki beyitte, "ḫallāş" yerine "ḫulmāş" kelimesini kullanmıştır:

Hüseynî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

گه رود در کوی طاعت پارسا
گه شود قلاش بازار هوا [İ. 19a/ A. 150a]

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan:

Geh yürür t̄â'at yolunda pârsâ

Gâh olur k̄ulmaş-ı bâzâr-ı hevâ [12b]

Yukarıdaki misallerde görüldüğü üzere Ârifi mahlaslı mütercim, *Kenzu'r-rumûz*'u tercüme ederken eser üzerinde birçok tasarrufta bulunmuştur. Mütercim bazen beyitleri kelime kelime tercüme etmiş, bazen beyitlerdeki kelimeleri değiştirme yoluna gitmiş, bazen de tercümenin ötesine geçerek eserine telifi mahiyette beyitler eklemiştir.

Sonuç

Bu makalede, Hüseyinî Sâdât el-Gûrî el-Herevî'nin *Kenzu'r-rumûz* adlı mesnevisi ve onun daha önce ilmî bir çalışmaya konu olmayan Türkçe tercümesi tanıtılmıştır. Yukarıda verilen malumatların ve ortaya konulan tespitlerin ışığında şu sonuçlara varılmıştır:

Hüseyinî Sâdât el-Gûrî el-Herevî'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, mesnevi nazım şekli ile kaleme alınmış yaklaşık 950 beyitten müteşekkil bir eser olup tasavvufi umdeleri konu edinmiştir. Genel itibarıyla didaktik bir hüviyete sahip olan eserde, tasavvuftaki haller, makamlar ve İslam tasavvufuna dair terminoloji terennüm edilmiştir. *Kenzu'r-rumûz*, tasavvuf ehli için âdeta bir kılavuz özelliği taşımaktadır. Eser, “Tevhîd” ve “Münâcât” ile birlikte 53 bölümden ve bazı bölümlerden sonra nasihat temalı 9 hikâyeden meydana gelmiştir. Hüseyinî *Kenzu'r-rumûz*'u, Sühreverdîye tarikatının kurucusu Şeyh Şehâbeddin es-Sühreverdî'nin *Avârifü'l-maârif* adlı eserinden ilham alarak oluşturmuştur. *Kenzu'r-rumûz*'un Türkiye'deki kütüphanelerde birçok yazma nüshasının bulunması, Osmanlı döneminde kaleme alınmış tasavvufi eserlerde adının geçmesi, Sinan Paşa'nın *Tazarru'nâme*'sinde *Kenzu'r-rumûz*'dan tercüme beyitlere rastlanması, söz konusu eserin Anadolu'da, özellikle tasavvuf çevrelerinde çokça okunduğunu ve mutasavvıfları derinden etkilediğini göstermektedir.

Emir Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, Ârifi mahlaslı bir şair tarafından tercüme edilmiştir. Bu tercümenin bugün elimizdeki tek nüshası, Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi İslam El Yazmaları Bölümünde, B. Or. 103 numarada kayıtlıdır. İçinde bulunduğu yazmada Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan başka Türkçe eser yer almamakta olup diğer eserlerin tamamı Arapçadır. *Kenzu'r-rumûz* mütercimi Ârifi'nin gerçek kimliği hakkında bugün elimizde kesin bilgiler bulunmamaktadır. Ancak 16. yüzyıldan sonra yaşamış bir mutasavvıf olduğunu tahmin etmekteyiz.

Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, 48 bölüm, 943 beyit ve 10 hikâyeden oluşmaktadır. Mütercim Ârifi, Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undaki bazı bölümleri tercüme etmemiş, bazılarını ise beyitler eklemek suretiyle genişletmiştir. Ayrıca Emir Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'unda yer almayan bazı hikâyeleri tercüme eklediği de görülmektedir. *Kenzu'r-rumûz* mütercimi Ârifi'nin, eserindeki birçok beyti Hüseyinî'nin *Kenzu'r-rumûz*'undan birebir, bazı beyitleri ise birkaç kelime değiştirerek çevirdiği ve asıl eserdeki manayı muhafaza etmeye çalıştığı görülmektedir. Ârifi'nin bölümler ve

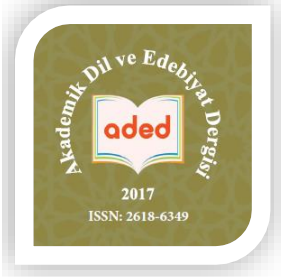
beyitler üzerindeki tasarrufları tercüme ettiği esere tamamen bağlı kalmadığını, dolayısıyla kendi eserine telifi bir özellik kazandırma çabasında olduğunu göstermektedir. Bütün bu yönleriyle Ârifi'nin *Kenzu'r-rumûz*'u, klasik Türk edebiyatındaki tercüme anlayışına uygun olarak kaleme alınmış bir mesnevidir.

Kaynakça

- Arıkan, M. (2018). Fenâdan bekâya ip atmak: Fâtih Sultan Mehmed'in özel kütüphanesindeki tasavvuf eserleri. Alkan, E. ve Arı, O. S. (ed.), *Osmanlı'da İlm-i Tasavvuf* (1. Baskı, s. 59-82). İsar Yayınları.
- Ârifi, *Kenzu'r-rumûz*. Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi İslam El Yazmaları Bölümü, No: B. Or. 103, v. 179r-207r.
- Atasoy, F. O. (2001). *Melhame-i Şeyh Vefa giriş-metin-sözlük*. (Tez No:106696) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Bilgin, A. (2014). Türk tasavvuf edebiyatının mahiyeti. *Türkiyat Mecmuası*, 24 (Bahar).
- Bursalı Mehmed Tâhir. (2016). *Osmanlı müellifleri* (haz. M. Yekta Saraç). Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA).
- Canım, R. (2018). *Latîfi-Tezkiretü'-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzemâ*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Celepoğlu, A. (1076). Ârifi. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. Dergâh Yayınları. C. 1.
- Cengiz, M. (2012). Manzum bir tasavvuf klasığı olarak Gülşen-i Raz. *Tasavvuf*. 30 (2).
- Cengiz, M. (2014). *Bir tasavvuf klasığı olarak Mahmûd Şebüsteri'nin Gülşen-i Râz mesnevisi*. (Tez No: 385558) [Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Cunbur, M. (2002). Ârifi. *Türk Dünyası Edebiyatçılar Yazarlar ve Şairler Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. C. 1.
- Emîr Hüseyîni, *Kenzu'r-rumûz*, Milli Kütüphane Adnan Ötügen İl Halk Kütüphanesi, No: 06 Hk 879/6.
- Emîr Hüseyîni, *Kenzu'r-rumûz*, İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı, No: OE_Yz_0827/02.
- Eraslan, K. (2000). Ahmed-i Yesevî. Kurnaz, C. & Tatçı, M. (haz.), *Yesevilik Bilgisi*, MEB Yayınları.
- Eraydın, S. (2011). *Tasavvuf ve tarikatlar* (9. Baskı). İFAV Yayınları.
- Erdemir, A. (1999). *Muslihu'd-din Mustafa İbn Vefâ hayatı eserleri tesirleri ve manzum eserlerinin tenkidli metni*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdoğan, A. (1941). *Fâtih Mehmed devrinde İstanbul'da bir Türk mütefekkeri Şeyh Vefa hayatı ve eserleri*. Ahmed İhsan Basımevi.
- Ergun, S. N. (t.y.). *Türk şairleri*. Suhulet Basımevi.

- Gül, K. (2020). *İsmâil Rusûhî Ankaravî ve tefsir anlayışı*. (Tez No: 652966) [Yüksek Lisans Tezi, Karabük Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Hacı Ahmed Efendi, *Avârifü'l-maârif*, Kastamonu İl Halk Kütüphanesi, No: 3149.
- İsen, M. (2017). *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kartal, A. (2013). *Doğu'nun uzun hikâyesi*. Doğu Kütüphanesi.
- Kâtip Çelebi. (2007). *Keşfü'z-zunûn An Esâmî'l-kütübi ve'l-fünûn*. (Rüştü Balcı çev.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kılıç, M. E. (2011). *Sûfi ve şiir*. İnsan Yayınları.
- Levend, A. S. (2008). *Türk edebiyatı tarihi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Mahdum, A. N. (2001). *Ravzatü'ş-şüheda ile Hadikatü's-sü'eda mukayesinin ışığında eski Türk edebiyatında tercüme anlayışı* (Tez No. 100519) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmanî* (haz. Nuri Akbayar). Tarih Vakfı Yurt Yayınları. C. 3.
- Nev'îzâde Atâî. (1989). *Hadâiku'l-hakâik fî tekmileti'ş-şekâik* (nşr. Abdülkâdir Özcan). Çağrı Yayınları.
- Nizami, K. A. (1999). Hüseyinî Sâdat el-Gürî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim tarihi: Mayıs 20, 2021. <https://islamansiklopedisi.org.tr/huseyni-sadat-el-guri>
- Öngören, R. (1999). *Fatih devrinde belli başlı tarikatlar ve Zeyniyye*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öngören, R. (2006). Muslihuddin Mustafa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim tarihi: Mayıs 25, 2021. <https://islamansiklopedisi.org.tr/muslihuddin-mustafa>
- Öztürk, Y. N. (1998). *Kur'an ve sünnete göre tasavvuf* (8. Baskı). Yeni Boyut Yayınları.
- Sıvacıoğlu, S. (2020). *Ârifî'nin Reşehât çevirisinin transkripsiyonlu metni ve bu çevirinin kaynak metinden manzum kesitlerle çeviri eleştirisi bağlamında karşılaştırması* (Tez No: 636394) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Sinan Paşa. (2001). *Tazarru'nâme*. (A. Mertol Tulum haz.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sucu, N. (2006). Eski Türk edebiyatında tercüme geleneği. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 19 (1).

- Sungurhan, A. (2017). *Beyânî Tezkiresi (Tezkiretü'ş-şu'arâ)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sungurhan, A. (2017). *Kınalhzâde Hasan Çelebi Tezkiresi (Tezkiretü'ş-şu'arâ)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Şehabüddin Sühreverdî. (2010). *Avârifü'l-meârif*. (Abdülvehhab, Öztürk çev.) Saadet Yayınevi.
- Şemse'd-dîn Sâm. (1311). *Kâmûsu'l-a'lâm*. Mihran Matbaası.
- Şeyhî. (2018). *Şakâ'ik Zeyli Vekâyi'u'l-Fuzalâ* (haz. Ramazan Ekinci). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. C. 4.
- Tan, M. N. (2019). Avârifü'l-maârif ve Osmanlı tasavvuf düşüncesine kaynaklığı. Aydın, F. vd. (ed.), *Osmanlı Düşüncesi: Kaynakları ve Tartışma Konuları*, (1. Baskı). Mahya Yayıncılık.
- Tuman, M. N. (2001). *Tuhfe-i Nâilî* (nşr. Cemal Kurnaz ve Mustafa Tatçı). Bizim Büro Yayınları.
- Turgut, K. (2009). *Ebü'l-Vefa Muslihuddin Mustafa'nın Farsça şiirleri*. Tez No: 262727 [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. (t.y.) Ârifî. Erişim tarihi: Mart 15, 2021. <http://teis.yesevi.edu.tr/arama>
- Uslu, R. (1998). Herat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim tarihi: Mayıs 10, 2021. <https://islamansiklopedisi.org.tr/herat>
- Üstüner, K. (2008). XIV. ve XV. yüzyıl divanlarında tasavvuf. *Türklük Bilimi Araştırmaları*. (24).
- Yazar, S. (2011). *Anadolu sahası klâsik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği* (Tez No. 287832) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Yıldırım, N. (2012). Fars edebiyatında tasavvuf konulu kahramanlık anlatıları. *Şarkiyat Mecmuası*. 21 (1).



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

İnan GÜMÜŞ

Öğr. Gör. Dr., Isparta Uygulamalı
Bilimler Üniversitesi / Türkiye
inangumus@isparta.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-6124-8881>

Türk Düşünce Sisteminde Çoban, Koyun ve Kurt Metaforlarının Soykütüksel Analizi: Eski Türk Yazıtlarından Eski Anadolu Türkçesine

Genealogical Analysis of Shepherd, Sheep and Wolf Metaphors in Turkish Thinking System: From Old Turkic Inscriptions to Old Anatolian Turkish

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 15.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 05.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

GÜMÜŞ, İ. (2021). Türk Düşünce Sisteminde Çoban, Koyun ve Kurt Metaforlarının Soykütüksel Analizi: Eski Türk Yazıtlarından Eski Anadolu Türkçesine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1394-1414. <https://doi.org/10.34083/akaded.937492>

Atıf/Citation

GÜMÜŞ, İ. (2021). Genealogical Analysis of Shepherd, Sheep and Wolf Metaphors in Turkish Thinking System: From Old Turkic Inscriptions to Old Anatolian Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1394-1414. <https://doi.org/10.34083/akaded.937492>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Genellikle söz sanatları ya da anlam değişimleri içerisinde ele alınan metafor, bir kavramın yerine benzerlik, analogi, yakınlaştırma, çağrışım, karşılaştırma vb. ilişkilere dayalı olarak başka bir kavramın kullanılması biçiminde tarif edilir. Dilin zihinsel gücünü gösteren metaforlar, kaynak bakımından dilsel olmakla birlikte dili aşan bir yapı göstererek düşünceyi ve zihinsel süreçleri de kapsamaktadır. Sosyal ve kültürel öğelerin etkisi bağlamında her dilin metafor üretme kapasitesi vardır. Çağdaş metafor anlayışı çerçevesinde George Lakoff ve Mark Johnson tarafından geliştirilen kavramsal metafor kuramında dilin soyutlamaya dayalı oluşturduğu sistemle insanların dünyayı algılayış biçimleri arasında koşutluk bulunmaktadır. Bu bağlamda toplumların değişim ve dönüşümlerini, süreklilik ve kırılmalarını metaforlar aracılığıyla çözümlemek mümkündür. Konuya -yazınsal metinler özelinde- Türk kültürü açısından yaklaştığımızda Türk dili yadigarlarının sunduğu metafor dünyasından yola çıkarak Türk kültürünün gelişim çizgisini ve Türk düşünce sistemini takip etmek mümkün görünmektedir. Bu makalede, belirtilen tasarım ve amaç doğrultusunda Türk edebiyatında *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforlarının siyasi bir figür olarak gelişimi üzerinde durulmuş; bu metaforlara siyasi bir içeriğe sahip olma sürecinde hangi anlamların yüklendikleri, yazınsal metinlerin sunduğu malzemeler ışığında değerlendirilmiştir. Bu noktada eski Türk yazıtlarından yola çıkılmış ve Batı Türkçesinin ilk halkasını oluşturan Eski Anadolu Türkçesi metinlerini içine alacak şekilde bir sınır belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: metafor, soyut düşünce, pastoral iktidar, çoban, koyun, kurt.

Abstract

Metaphor, which is generally discussed within the context of figures of speech or meaning changes, instead of a concept, is described as the use of another concept based on the relations of similarity, analogy, convergence, connotation, comparison, etc. The metaphors that show the abstraction power of language are linguistic in terms of resources, but also include thought and mental processes by showing a structure that transcends language. In the context of the influence of social and cultural elements, every language has the capacity to produce metaphors. In the conceptual metaphor theory developed by George Lakoff and Mark Johnson within the framework of the understanding of contemporary metaphor, there is a parallelism between the system formed by language based on abstraction and the way people perceive the world. In this context, it is possible to analyze the changes and transformations of societies through metaphors. When we approach the subject in terms of Turkish culture, especially literary texts, it seems possible to follow the development line of Turkish culture and the Turkish thought system, starting from the world of metaphors presented by Turkish language relics. In line with the design and purpose stated in this article, the development of the metaphors of shepherds, sheep and wolves as a political figure in Turkish literature is emphasized; what meanings were attributed to these metaphors in the process of having a political content were evaluated in the light of the materials provided by the literary texts. At this point, a border has been determined to include Old Anatolian Turkish texts, which constitute the first period of Western Turkish, based on old Turkic inscriptions.

Keywords: metaphor, abstract thought, pastoral power, shepherd, sheep, wolf.

Giriş

Ferdinand de Saussure'ün dil fenomenine ilişkin belirlemeleri modern dilbilimin doğuşuna zemin hazırlamış ve Saussure tarafından temelleri atılan yapısalcılık akımı, sonra gelenler tarafından da geliştirilmiştir. Yapısalcılık ve göstergebilimin ilkeleri toplumsal bilimlerin öteki alanlarına da uygulanır hâle gelmiştir. Antropoloji, sosyoloji, mitoloji, folklor, iletişim bilimleri gibi çok geniş bir yelpazede insan birikimini ve kültürel dokuları merkeze alan tüm disiplinlerin kuramsal arka planının bir parçası olmuştur. Konuya dil incelemeleri penceresinden yaklaşıldığında dilin kavramsal boyutunun gösteren ve gösterilen ilişkileri üzerinden yorumlanması düşüncesi, yerini giderek dilin toplumsal bağlamıyla birlikte değerlendirilmesi anlayışına bırakmaya başlamıştır. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren dil incelemelerinde yapısalcılığın önelediği gösteren ve gösterilen ilişkisinin ötesinde, dilsel gerçeklik üzerinde yoğunlaşmaya başlanmış ve dilin toplumsal bağlamından kopuk düşünülmemeyeceği anlayışı ön plana çıkmıştır (Büyükkantarcioglu, 2006, s. 121). Bu noktada dilleri, ait oldukları toplumların ve kültürlerin temel kodlarının taşıyıcısı olarak değerlendirmenin ve yazılı ya da sözlü bütün dil incelemelerinde bu hususu dikkate almanın gerekliliği vurgulanmıştır. Toplumsal dokunun/gerçekliğin dille inşa edildiği ya da dilde yapılandığı göz önüne alındığında bu gereklilik daha da belirgin hâle gelecektir.

Postyapısalcılık olarak adlandırılan bu yeni eğilimde dilin toplumsal gerçekliğin inşasındaki rolünün belirlenmesi temel amaçlardan biridir. Bu noktada dilbilim, dil olgusunun yanında toplumsal bilimlerin öteki disiplinlerini de içerecek şekilde genişleme alanı bulmuştur. Bu durumun oluşmasında toplumsal olayların bilimsel açıdan incelenmeye başlanmasının (Vardar, 2001, s. 10) etkili olduğu söylenebilir. 1960'lı yıllardan sonra dilbilimcilerin, tümce düzeyinin ötesinde dilin daha büyük birimlerine önem vererek söylem ile ilgilenmeye başlamaları (Kıran, 1986, s. 149-150) ve özellikle 1970'li yıllarda başta Gunther Grass olmak üzere İngiltere'de East Anglia Üniversitesinde çalışan bir grup dilbilimcinin öncülüğünde dil fenomeninin toplumsal, tarihsel ve politik süreçleri üzerinde durulması gerektiği düşüncesi (Büyükkantarcioglu, 2006, s. 121) yapılan çalışmaların istikametinin belirlenmesinde etkili olmuştur.

Toplumsal gelişmelerin ve süreçlerin dil aracılığıyla çözümlenmesi bir anlamda soykütüğü çalışmalarını da beraberinde getirir. Bir toplumun dinamiklerinin belirlenebilmesi toplumu geçmişten günümüze var eden sürekliliklerin, kırılmaların, kopmaların ve dönüşümlerin incelenmesiyle mümkün olabilecektir. Sözü edilen tüm bu süreçlerin soykütüğü, ancak ve ancak toplumların kültürel belleklerini oluşturan eserleri aracılığıyla çıkarılabilir. Tam da bu noktada dil, biçimsel bir işleve sahip olmasının yanında asıl olarak *geçmişin* birikimlerini *şimdiye* taşıyarak yeni bir gerçeklik kurma işlevine (Berger ve Luckmann, 2008, s. 58) sahip oluşuyla öne çıkar. Bu sahiplik, dilin aşkın bir fenomen olarak konumlan(dırıl)dığını ve “burada ve şimdi” olmayan çeşitli nesnelere “burada kılmaya” muktedir (Berger ve Luckmann, 2008, s. 58) olduğunu gösterir. John Searle de dilin toplumsal gerçekliğin kuruluşundaki rolüne değinmiş ve toplumun bilişsel ve kültürel arka planını oluşturan gerçeklik ve doğruluk varsayımlarının o toplumun dili tarafından şekillendirildiğini (Koca, 2007, s. 541) belirtmiştir. John W. Murphy'nin “(...) toplumsal gerçekliğin kimliğini en iyi ‘söylem-

figür' ifadesi dile getirir. Başka bir deyişle, gerçeklik narin bir biçim alan söyleme dayanır." (2000, s. 93) tespiti belirtilen kurgu içerisinde anlam kazanır. Kısaca ifade etmek gerekirse "koca bir dünya, dil aracılığıyla herhangi bir anda gerçek hâline getirilebilir." (Berger ve Luckmann, 2008, s. 58).

Dil incelemelerinde ya da dilbilim çalışmalarında göz önünde bulundurulması gereken asıl husus görünenin arkasındaki gerçekliği ortaya koymak, bir diğer ifadeyle söylemle biçimlendirilmiş gerçekliği yakalamak olmalıdır. Söz konusu öneme bağlı olarak bu çalışmada *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforlarının eski Türk yazıtlarından Eski Anadolu Türkçesi metinlerine uzanan süreçteki görünümü belirlenmeye çalışılacaktır. Bu görünüm içerisindeki süreklilikler ve kırılmalar saptanmaya çalışılacak, konuya zihniyet dönüşümü bağlamında yaklaşılacaktır.

1. Dil ve Düşünce İlişkisi

İncelemenin kuramsal altyapısını oluşturan metafor konusuna geçmeden önce metaforun zihinsel süreçle olan ilgisinden dolayı dil ve düşünce ilişkisine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Bilindiği gibi dil, yalnızca toplumsal iletişim işlevi olan bir araç değil, aynı zamanda düşüncenin gün yüzüne çıkmasına da aracılık eden (Ahanov, 2008, s. 43) bir olgudur.

"İnsan dil aracılığıyla düşünür. Dil gerçek hayattaki nesne ve durumların, bu nesne ve durumların sayısız belirti ve ilişkilerinin insan düşüncesindeki şekilleri sayılan ve düşünce imgelerini gösteren maddi araç olarak işlev görür. Mesela, kavram insan hafızasında seslerin belli bir şekilde birleşmesiyle, yani söz aracılığıyla saklanır. Seslerden oluşan söz, belli bir nesne veya durum kavramının insan hafızasındaki maddi şeklidir." (Ahanov, 2008, s. 53).

Dil bu noktada sürekli olarak soyut düşünceler tasarlar ve bir felsefe/düşünce sistematigi oluşturmak için kelimelerin belirttiği düşünceleri soyutlaştırır (Vendryes, 2001, s. 29). Joseph V. Vendryes'in Antole France'ın *Epikuros'un Bahçesi* adlı yapıtından aktardığı şu ifadeler, insan dilinin soyutlamaya dayalı yapısının maddi dünyaya dayalı olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır:

"İnsan dilindeki bütün kelimeler başlangıçta maddi dünyaya ve gözle görülür elle tutulur bir benzetiyeye dayanıyordu. Yola düz, doğru; keçi yoluna eğri, bükürü denmesiyle ilk ahlaki düşünceler dile getirilmiştir. Metafizikçilerin en yüksek derecede soyutlamayı ifade etmek için yarattıkları adlar bile kelime hazinesinin bu maddeci çerçevesini aşmazlar. Bugün de bir yanlarıyla eski çağların benzetilerine bağlanırlar." (2001, s. 29).

Soyutlamaya dayalı dil üretimlerinin maddi hayattan yola çıkılarak oluşturulduğu ve buna bağlı olarak da ileri dil öğelerinin meydana geldiği varsayılabilir. Özellikle erken dönemlerde her toplumun pratikleri, yaşam koşulları, doğayı algılayışları ve doğaya karşı olan tutumları farklı olmuştur. Bu noktada düşünce sistematiginin oluşumunda sözü edilen faktörler göz ardı edilemez. Toplumsal yapı ve sosyo-kültürel özellikler dilin düşünce sistematigini yansıtmada (Sinanoğlu, 2009, s. 103) başat sayılır.

Bu cümleden olarak dilin soyut düşünce üretimlerinde bulunması da doğrudan toplumsal hafızayla ilgili görülebilir.

Dil ve düşünce arasındaki ilişkinin toplumsal düzlemde incelenmesi, Batı'da 18. yüzyıldan itibaren görülmektedir. Özellikle antropolojinin gelişimi konuya bilimsel bir zemin hazırlamıştır. Esaslı olarak ilk defa Wilhelm von Humboldt, dil ve düşünce ilişkisinde toplumun ve kültürün belirleyici rolünü vurgulamış, Humboldt'un bu görüşleri 20. yüzyıldaki dilbilim ve öteki toplumsal bilimleri de etkilemiştir (Büyükkantarçoğlu, 2006, s. 28-30). Bu noktada dil ve düşünce ilişkisini toplumsal pratikler/koşullar ve kültürel yapılar doğrultusunda incelemeye çalışan araştırmacılar arasında Amerikalı antropolog Franz Boas, İngiliz insanbilimci Bronislaw Malinowski, Amerikalı dilbilimci Edward Sapir, Sapir'in öğrencisi Benjamin Lee Whorf (Büyükkantarçoğlu, 2006, s. 27-28) gibi isimler sayılabilir. Öz bir şekilde ifade etmek gerekirse toplumların gereksinimleri, doğaya karşı olan tutumları, birikimleri/biriktiltikleri ve buna bağlı olarak meydana getirdikleri kültürel öğeler dil kullanımları ve doğal olarak da düşünce yapılarıyla doğrudan ilişkilidir. Hatta toplumsal pratikler doğrultusunda dil kullanımı ve düşünce sistematığı, birbirini bütünlenecek şekilde ve birbirine koşut olarak yapılanmıştır denebilir.

2. Kuramsal Arka Plan: Metafor Teriminin Anlam Alanı

Kaynaklarda eğretilme/iğretilme, istiare ve deyim aktarması gibi farklı terimlerle karşılanan metafor, öncelikle bir anlam olayı olarak görülmüştür. Dilin soyutlamaya dayalı gücünü gösteren metaforlar, ileri dil öğeleri arasında değerlendirilebilir. Metaforun oluşum sürecinin arka planına geçmeden önce dilbilim sözlüklerinde ne şekilde tanımlandığına bakmak yararlı olacaktır.

Dilbilim sözlüklerinde ilk olarak dikkati çeken husus metaforun, bir kavramı işaret eden bir sözcük yerine kısmî benzerlik ilişkisine dayalı olarak başka bir sözcüğün kullanılması (Toklu, 2003, s. 97; Aksan, 2007a, s. 183; Güz vd., 2007, s. 89-90; Ahanov, 2008, s. 106; Hengirmen, 2009, s. 116; İmer vd., 2013, s. 114; Huber, 2013, s. 177) şeklinde tarif edilmesidir. Buradan hareketle de metaforun bir değişmece olduğu vurgulanır. Aslında burada kastedilenin karşılıklı bir değişme olmadığı açıktır. Konuya gösteren ve gösterilen ilişkisi çerçevesinde yaklaştığımızda gösterenin, gösterilen ögenin yerine (Karaağaç, 2013, s. 466) geçici ya da daimî olarak ikame edilmesi söz konusudur. Bir anlamda aktarma olayından söz edilebilir ki bu özelliğinden dolayı kimi dilbilim kaynaklarında deyim aktarması terimiyle karşılanmıştır.

Metafora anlambilimsel açıdan baktığımızda bir tür benzetmeyle (teşbih) karşılaşmaktayız. Burada esas olan husus, kendisine benzetilenin ifade edilerek benzeyenin kastedilmesidir. Metaforu benzetmeden ayıran nokta ise benzerlik bildiren sözcüklerin kullanılmamasıdır. Bu bağlamda eksiltme (Aydın, 2014, s. 115) olarak da değerlendirilen metafor, her ne kadar aralarında benzerlik ilişkisi kurulan öğelerden oluşsa da bu benzerlik ilişkisini çözümlenebilmek, Rıza Filizok'un deyişiyile "ilhamla keşfed[ilebilecek] şairâne sezgiy[e]" (2001, s. 120) ihtiyaç duymaktadır. Toplumların bu sezgi düzeyine ulaşmaları elbette birden olmamıştır. Doğayla olan bağlantılarının

güçlenmesi, düşünce sistemlerinin gelişmesi gibi faktörler metafor üretiminde etkili olmuştur. Sözcüklerin temel anlamlarından sıyrılıp metaforik anlam kazanmaları bir sürecin sonunda meydana gelir. Metaforlarda doğadan insana, insandan doğaya ya da doğadan doğaya olacak şekilde bir akış söz konusudur. Doğadaki çeşitli durumları, oluşumları ve olayları anlatmak için kullanılan *baş, göz, burun, dil, ağız, diş, ayak* vb. sözcükler bunlara örnektir. Metaforun bir diğer yönü, doğayla ilgili öğelerin insan için kullanılmasıdır. Hayvan adları ya da doğadaki nesnelerin niteliklerini yansıtan sıfatlardan hareketle oluşturulan ve insanlar için kullanılan *inatçı keçi, ne keçidir o, kuzu, domuz, kurt, tilki, öküz, eşek* gibi sözcükler (Aksan, 2007a, s. 184) bu türden metaforik kullanımlardır.

Metaforun temel olarak neyi içerdiğine göz attıktan sonra düşünsel arka planına değinmek yararlı olacaktır. Metafor terimi, bizde daha çok istiare ya da deyim aktarması başlıklarında bir söz sanatı, anlam olayı ya da belagat imkânı olarak ele alınmıştır. Batı’da ise metafora felsefi planda yaklaşılarak “hakikatin kendisi” ya da “bilgisi” olacak (Demir, 2009, s. 88-89) biçimde değer yüklenmiştir. Metafor sözcüğünün kökenine bakıldığında Eski Yunancadaki *meta* (üzeri-ne) ve *phrein* (taşımak) sözcüklerinden oluştuğu görülmekte ve bir ‘şey’in bazı yönlerinin bir başka ‘şey’e taşındığı anlamı ortaya çıkmaktadır. Buradaki taşınma ya da aktarımın da zihinsel/dilbilimsel bir süreci (Cebeci, 2019, s. 10) işaret ettiği belirtilmelidir. Bu noktada metaforun belagat ya da retorikten bazı noktalarda farklılaştığı görülmektedir:

“Çağdaş metafor teorisi, metaforun sadece bir söz sanatı olmadığını, dilin ve insan zihninin en temel çalışma biçimlerinden biri olduğunu gösterir. Ayrıca diller arasındaki asıl farklılıklardan birinin de doğayı, dünyayı metaforik olarak kavramlaştırma, anlaşılır kılma noktasında olduğunu görmek mümkündür.” (Akşehirli, 2010, s. 4).

Ahmet Naim Çiçekler ve Timur Aydın, retorik ya da belagat ile çağdaş metafor kavramını karşılaştırarak bu iki yaklaşım tarzı arasındaki farkları üç maddede toplamışlardır: “Metaforun; **a)** dille değil düşünceyle ilgili bir mesele olduğu, **b)** retorik bir araç değil dünyayı anlamlandırmamıza yarayan bir bilişsel süreç olduğu, **c)** yalnızca benzerlik ilişkisine dayanmadığı” (2019, s. 16) görüşlerini ileri sürerek çağdaş metafor kavramının çok boyutlu ve daha kapsayıcı nitelikte değerlendirildiğini ifade etmişlerdir.

Konuya felsefi açıdan yaklaşıldığında Nietzsche’nin *metafor, dil, insan* ve *bilgi* üzerine geliştirdiği düşünceler, metafor kavramının çok boyutlu yapısına işaret etmekte ve metaforun salt söz sanatı ya da anlam olayı olmadığını ortaya koymaktadır. Nietzsche dilin doğasıyla ilgili incelemelerini, bilgi arayışımızın kendisini “metafor oluşturmaya yönelik (...) temel insanî güdü”de temellendirir. Dilin kendisini insanın metafor yaratma kapasitesi olarak görür ve insan bilgisinin yalnızca dil vasıtasıyla mümkün olabileceği (Schrift, 2002, s. 6) görüşünü savunur. Buradan hareketle bütün insan etkinliklerinin temelinde yatan şeyin yaşamın tüm katmanlarına yayılan metaforlar olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim George Lakoff ve Mark Johnson’un tespitlerine göre metaforlar, gündelik hayatta sadece dilde değil, düşünce ve eylemde de paygın olarak (2015, s. 27) varlık bulmaktadır. Metafor çalışmalarına yeni bir boyut kazandıran ve geliştirdikleri

düşüncelerle çağdaş metafor teorisinin temellerini atan Lakoff ve Johnson, metaforun çerçevesini şöyle çizmektedir:

“Şimdiye kadar öne sürdüğümüz en önemli iddia, metaforun sadece bir dil sorunu, yalnızca bir kelime sorunu olmadığıdır. Biz tam tersine, insanın düşünme sürecinin büyük ölçüde metaforik olduğunu ileri süreceğiz. İnsanî kavram sisteminin metaforik olarak yapıya kavuştuğunu ve belirlendiğini kastedtiğimiz şey budur. Lingüistik ifadeler olarak metaforlar, tam da bir kişinin kavram sisteminde bulunduğu için mümkündür.” (2015, s. 30).

Lakoff ve Johnson, çerçevesini çizdikleri bu yapıyı kavramsal metafor olarak sistemleştirmişlerdir. Bu teoriye göre metaforlar;

“(…) kaynak kavram alanı (source domain) ve hedef kavram alanı (target domain) olmak üzere iki kavram alanından oluşur. Hedef kavram alanı, kaynak kavram alanı vasıtasıyla anlaşılır. Kaynak kavram alanı somut bir kavram, hedef bilgi alanı ise soyut veya fiziksel bir kavram ya da nesnedir.” (Akşehirli, 2010, s. 2).

Bu çerçevelendirmeye göre kavramsal metaforlar, elbette kaynak itibarıyla dilseldir; burada gösteren ve gösterilen, kendisine benzeyen ve benzetilen ilişkisinin varlığı yadsınamaz. Sayılan hususlar olmakla birlikte bunları da aşan, sınırları düşüncenin sınırlarıyla eş değer görülen bir yapıyla karşılaşırız. Bir süreci kapsayan metaforları salt benzerlik ilişkisine indirgemek doğru olmaz. Bu yapıyı; kaynaklandığı kültürel arka plan, toplumsal bellek, düşünce sistematığı, bilinçaltı gibi birçok etmenle değerlendirmek ve bunlarla olan bağlamsal ilişkisine işaret ederek ele almak daha doğru olur.

Tam da bu noktada Lakoff ve Johnson’un metaforların değerinin dilsel bir yaratım olmasının ötesinde anlaşılması gerektiğiyle ilgili belirlemeleri yol gösterici olacaktır: Metafor, çıkış noktası itibarıyla bir dil meselesi olsa da asıl olarak bir düşünce ve eylem meselesidir; metaforların işaret ettiği benzerlikler, kültürel olarak üzerinde uzlaşılan ve gerçek olarak kabul edilen benzerliklerdir; metaforların asıl işlevi, tecrübelerin kavrayışını sağlamaktır (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 202).

Yapılan belirlemelerden ve değerlendirmelerden hareketle metafor üretimini bir toplumun düşünsel ve kültürel göstergelerinden biri olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Burada “metaforu bir düşünce malzemesi, insan kavrayışının bir şekli olarak ve sadece bir söz figürü değil aynı zamanda bir ‘düşünce figürü’ olarak” (Akşehirli, 2010, s. 1) ele almak gerekir. Kavramsal metaforların dilin soyut sistemi içinde yayılmış hâlde olduğu göz önüne alındığında metaforlarla bu dil sistemini kullanan insanların dünyayı algılayış biçimlerinin (Akşehirli, 2010, s. 2) koşutluk göstermesi olağandır. Konuya -yazınsal metinler özelinde- Türk kültürü açısından yaklaştığımızda Türk dili yadigarlarının sunduğu metafor dünyasından yola çıkarak Türk kültürünün gelişimini ve Türk düşünce sistemini takip etmek mümkün olabilecektir. Alman ruhbilimci Friedrich Kainz’ın, dilin metaforik bir temele dayandığı ve her dilin bir metaforlar sözlüğü olduğu düşüncesi (Aksan, 1999, s. 62) Türk dili için de geçerlidir. Bu geniş sözlük içerisindeki bütün maddelerin incelenmesi elbette geniş zaman isteyen bir uğraştır. Öncelikle Türk kültüründeki süreklilikleri, değişim ve dönüşümleri, kırılma

noktalarını yansıtabilecek metaforlar üzerinde durmak, Türk düşünce sistematığının gelişimini görmek açısından yararlı olacaktır. Belirtilen kurgu ve amaç doğrultusunda Türk edebiyatında *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforlarının siyasi bir figür olarak gelişimi üzerinde durulmuş, bu metaforlara siyasi bir içeriğe sahip olmadan önce Türk kültürü açısından hangi anlamların yüklendikleri yazınsal metinlerin sunduğu malzemeler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu noktada eski Türk yazıtlarından yola çıkılmış ve 15. yüzyıla kadarki süreci kapsayan Eski Anadolu Türkçesi metinlerini içine alacak şekilde bir sınır belirlenmiştir. Bu sınırın çizilmesinin temel sebebi, Klasik Osmanlı Türkçesi metinlerinde söz konusu metaforlara pastoral iktidar kurgusu bağlamında benzer anlamların yüklenmiş olmasıdır. Özellikle siyasetnamelerde sıklıkla karşılaştığımız bu yapının ayrı bir çalışmayla değerlendirilmesi gerekliliği de ortadadır. Bu makaledeki asıl amaç, bir zihniyet dönüşümünün izini dil verilerine dayanarak takip etmek olduğundan 15. yüzyıla kadar kaleme alınmış olan metinlerin önemli bulgular ortaya koyacağı kanaatindeyiz.

3. Bulgular

Eski Türk yazıtlarında *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforları bir arada kullanılmamıştır. Zaman zaman *kurdun* güç; *koyunun* ise güçsüzlük, boyun eğme ya da tabiiyet figürü olarak kullanıldığı görülür. Bu şekildeki bir metaforlaştırma dahi sınırlı dil malzemesi sunan yazıtların gelişmiş ve sanatlı ögeler barındıran metinler (bk. Aksan, 2007b, s. 127-130) olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Yaşamın içerisinden canlı sahneler sunan yazıtlarda *kurdun* yırtıcı bir hayvan olması dolayısıyla öldürülmesinin *erginlenmeye* işaret ettiği görülmektedir. Burada farklı metinlerde farklı hayvanlar sıralansa da *kurt*, ortak bir motif olarak kullanılagelmiştir. Yenisey yazıtlarından ve Moğolistan'da bulunan 1. *Del Ul Yazıtı*'ndan aktarılmış şu örnekler konuya açıklık getirecektir:

bêş yégirmi yaşımda tawgaç kanga bardım a er erdemim için alpun altun kümüşüg egri tewe elde kişi kazgandım a yeti bôri öldürdüm e barsıg kökmekig öldürmedim e,

[On beş yaşımdayım Çin hanına gittim. Erkeklik kahramanlığımı elde etmek için sıkıntıyla altın, gümüş, tek hörgüçlü deve, yurda adam kazandım. Yedi **kurt öldürdüm**, pars ve Sibiryalı leoparı öldürmedim] (Begre, E11/9-10; Aydın, 2019, s. 70-71).

eñç? bars tirig begim yaşı erdemim esiz e elçi <...> ertim <...> şk²? kızı bôke? <...> öldürtüm kök bôri kar<a> as bugu? öldürtüm,

[? Bars Tirig (adlı) beyimin yaşı (ve) kahramanlığım, ne yazık? Elçi <...> idim, <...> kız Bôke? <...> öldürdüm. **Bozkurt**, kara kakım (ve) geyik **öldürdüm**] (Uybat VI, 4-6; Aydın, 2019, s. 203).

altmış kulan öldürtüm altı tebe öldürtüm yegirmi bôr[i] öldürtüm,

[Altmış yaban eşiği öldürdüm, altı deve öldürdüm, **yirmi kurt öldürdüm**.] (Moğolistan'da bulunan 1. Del Ul Yazıtı; Şirin, 2016, s. 658).

Yukarıda sıralanan sözcelerde *kurt öldürmek* biçiminde metaforik düzlemde karşılık bulan asıl anlatım, olgunlaşma ve erginlenmedir. Orhon yazıtlarında bilgelik ve alplıktan geçtiği vurgulanan erdeme sahip olmanın (Gümüş, 2016, s. 263), Yenisey yazıtlarından sıraladığımız metinlerde alplık/kahramanlık kısmını görmekteyiz. Erdemli olmanın aynı zamanda üne kavuşma anlamını da içerdiği göz önüne alındığında sergilenen davranışın altında yatan nedenler anlaşılacaktır. Bu bağlamda öteki hayvanlarla birlikte dile getirilen ve yinelenen *kurt öldürme* metaforu, olgunlaşma ve erginlenme aşamalarından biri olarak konumlandırılan kahramanlık/alplık göstermeyle ilgilidir.

Köl Tigin Yazıtı'nda *kurt (böri)*, güç ve hâkimiyet; *koyun (koń)* ise boyun eğme sembolü olarak kullanılmıştır. İlk defa aynı bağlam içerisinde gördüğümüz *koyun* ve *kurdun* sembolik kullanımında tam bir metaforlaşma gerçekleşmemiştir. Açık göndermelerle benzeyen, kendisine benzetilen ve benzetme ilgeci kullanılmıştır. *Kurt* benzetmesinde, benzetme yönü (küç) de dile getirilmiştir. Bu yönüyle tam teşbih oluşturulmuştur. Burada göz önünde bulundurulması gereken husus benzetmenin metaforlaşma sürecindeki aşamayı oluşturuyor (Aksan, 2004, s. 319) olmasıdır. Aktarılan kurgu içerisinde *kurt*, güç sembolü olarak Türk askerlerini; *koyun* da niceliksel üstünlüğe sahip olmasına karşın güçsüzlük, zayıflık ve boyun eğme bağlamında düşman askerlerini temsil etmektedir:

*Türük bodun yok bolmazun tiyin bodun bolzun tiyin kañım ilteriş kaganıg ögüm
ilbilge katunug teñri töpüsinte tutup yügerü kötürmiş erinç kañım kagan yiti
yigirmi erin taşıkmiş taşra yoriyur tiyin kü eşidip balıkdakı taşıkmiş tagdakı inmiş
tirilip yetmiş er bolmış teñri küç birtük üçün kañım kagan süsi böri teg ermiş yagısı
koń teg ermiş,*

[Türk halkı yok olmasın diye, halk olsun diye, babam İteriş Kağan'ı, annem İbilge Hatun'u Tanrı, tepelerinden tutup yukarı kaldırmış muhakkak ki. Babam kağan on yedi erle başkaldırmış. (İteriş) başkaldırıyor diye haber işitince şehirdekiler dağa çıkmış, dağdakiler inmiş, toplanıp yetmiş kişi olmuşlar. Tanrı güç verdiği için babam kağanın askerleri **kurt** gibi imiş; düşmanı (ise) **koyun** gibi imiş] (KT D 11-12; BK D 10-11; Tekin, 2008, s. 26-28, 52-55; Aydın, 2012, s. 48, 81-82; Ercilasun, 2016, s. 512-513, 560-561).

Zieme tarafından Maniheist metinler arasında bulunan, baş ve son kısımları kayıp olan (Tekin, 2011, s. 15) *Hükümdar Övgüsü*'nde *bozkurdun* güç sembolü olarak sunulmasının yanında kılavuzluk özelliğine de vurgu yapılması dikkat çekicidir:

Kök böri teg sini [birle] yoriyim;

Kara kuzgun teg toprak üze kalayın

İgke kömüri

Bilegüke yarı teg bolayın;

[**Boz kurt** gibi senin ile varayım,

Kara kuzgun gibi toprak üstünde kalayım;

Hastalığa kömürü,

Biley taşına tükrüğü gibi olayım] (Zieme, 1969: 46; Tekin, 2011, s. 16).

Bu dörtlükte her ne kadar benzetme ilgeciyle bir bağlantı kurulmuşsa da metafora giden bir yapının izlerine rastlanması önemlidir. Türk mitolojisindeki ve destanlarındaki *kurt* motifiyle örtüşen bu yapı, Türk düşünce dünyasının ve kültürel birikiminin sürekliliğini göstermesi bakımından kayda değerdir. *Oğuz Kağan Destanı*'nda karşımıza çıkan *kök börnin* kılavuzluk etmesiyle şiirdeki kurgu koşutluk göstermektedir. Söz konusu durum, *Oğuz Kağan Destanı*'nda şu şekilde geçmektedir:

andan soñ Oguz Kagan k(i)ne kök tülük-lüg kök callug irkek böri kördi. uşbu kök böri Oguz Kagan-ga aytdı kim emdi çerig birle mundun atl(a)ñ. Oguz atlap il künler-ni big-ler-ni kiltür-gil, men sañga başlap yol-nı körgür-ür men, tep tedı. tañ irte bolduk-ta Oguz Kagan kördi kim irkek böri çerig-niñ tapuk-lar-ı-da yörügü-de turur. s(e)vindi, ilgerü ketdi;

[Daha sonra Oğuz Kağan yine boz tüylü boz yeveli **erkek kurt(u)** gördü. Bu **boz kurt**, Oğuz Kağan'a, 'Oğuz, şimdi ordu ile hücum et! Hücum edip halkı (ve onların) beylerini getir, ben sana rehber olup yolu gösteririm.' dedi. Oğuz Kağan sabah tan vaktinde **erkek kurdun** ordunun önünde yürüdüğünü gördü. (Buna) sevindi (ve) oradan ayrıldı] (OKD 24/8-9; 25/1-9; Ağca, 2019, s. 111-113).

Oğuz Kağan Destanı'nda *kurdun* ordunun önünde yürüyüp kılavuzluk etmesi motifi, *Hükümdar Övgüsü*'nde şiirin yazarının hakanın yanında *bozkurt*, yani *kılavuz* olmak istemesiyle (Ercilasun, 2005, s. 233) örtüşmektedir.

Türklerin İslamiyet'e geçişlerinden önceki dönemlerinde *çoban*, *koyun* ve *kurt* olarak çerçeveselendirilen ve ideal yönetim anlayışını işaret eden metaforik kurgu görülmesi de özellikle *kurt* ve daha sonra *koyunun* metaforlaştırıldığına tanık olmaktadır. Doğrudan siyasi bir göndermesi olmayan bu yapı içerisinde *kurdun* alplık, güç, vb. şekillerde metaforlaştırıldığı; *koyunun* ise uysallık, tabiiyet, boyun eğme bağlamında değerlendirildiği görülmüştür. Yüklenen bu anlamların Eski Türk gelenekleri, inanışları ve yaşayış tarzıyla ve bunlara bağlı olarak geliştirilen düşünce sistemiyle ilgisi bulunmaktadır.

İslamî dönemin ilk Türk yazı dili olan Karahanlı Türkçesi metinlerinde *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforları yaygın bir şekilde kullanılmıştır. İdeal yönetim modeli bağlamında özellikle siyasetnamelerde sıkça başvurulan bu metaforik yapının görülmesinde Doğu kültür ve edebiyatlarının da etkisinin olduğunu belirtmek gerekir. Bu kurgu içerisinde *çoban* ideal yönetici; *koyun* yönetilen kesim, yani tebaa; *kurt* ise sürünün selametini tehlikeye atacak, sürüyü tehdit edecek ve karmaşa ortamı yaratacak karşıt güç, yani zulmün temsilcisi olarak konumlandırılmaktadır:

"Burada bir toprak parçası üzerinde değil de dağınık bireylerden oluşan bir sürünün üzerinde otorite sahibi olan çobanın görevi, sürüsünü sürekli gözetlemek ve sürüsündeki bireylerin iyiliğini gözetmek suretiyle, emanetine verilen sürüyü selamete yönlendirmektir." (Bernauer, 2005, s. 284).

Çoban, bu selamete erdirmeye sürecinde sürüyü bütün tehlikelerden ve dış tehditlerden korumakla sorumludur. “Bu düzlemde hükümdar ve tebası arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğine dair çizilen perspektif karşılıklı bir bağa işaret eder.” (Türk, 2012, s. 143). Bu bağın oluşabilmesi için sürünün de *çobana* tabii olmasının gerektiğini vurgulamak gerekir. Karşılıklı olarak bu ilişkiyi kurmanın yolu da ancak ve ancak adil bir yönetimden geçmektedir. Adaleti temsil eden *çoban*, sürüsünü zulmün temsilcisi niteliğindeki *kurttan* korumalı ve güven ortamını oluşturmalıdır. *Çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforlarının kullanımındaki temel gerekçe budur.

Hemen bütün Doğu siyasetnamelerinde varlık bulan bu metaforik kurguya Türk edebiyatında *Kutadgu Bilig*'den itibaren rastlanmaktadır. Bir anlamda *pastoral iktidar* olarak değerlendirilebilecek bu yapı, iktidarın doğal yaşam içerisindeki varlığıyla ilişkilidir ve siyasetnamelerde ideal yönetimin metaforik anlatımı olarak yer almaktadır.

İktidar kavramına yönelik önemli belirlemeleriyle öne çıkan Michel Foucault, *çoban* ve *sürü* metaforuna Antik Yunan ve Roma kültüründen ziyade Doğu Akdeniz, Mısır, Mezopotamya ve Asur'da rastlandığına (2014, s. 28) ve özellikle İbranilerdeki Tanrı ve Tanrı tarafından çoban olarak atanan kral anlayışının Hristiyanlığa geçtiğine (Bernauer, 2005, s. 283-284) dikkat çeker:

“Fıraun Mısırlı bir çobandı. Aslında taç giyme gününde ritüel olarak çobanın değneğini alırdı; “insanların çobanı” terimi Babil monarkının unvanlarından da birisiydi. Ancak Tanrı da insanları otlayacakları çayıra götürme ve onlara yiyecek sağlama bakımından bir çobandı.” (Foucault, 2014, s. 28).

Özgür Kasım Aydemir, *pastoral iktidar* metaforunun salt Yahudiliğe ve oradan da Hristiyanlığa indirgenemeyeceğini; Hz. Muhammed'in çobanlık yapması ve İslamlık öncesi Türk kültüründeki şamanların da erk sahibi olmaları gibi durumlar göz önünde bulundurulduğunda bu metaforun evrensel bir nitelik taşıdığını (Aydemir, 2007, s. 553) vurgulamaktadır. Konuya bu açıdan yaklaştığımızda *Kutadgu Bilig*'den itibaren izlerini gördüğümüz *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforlarını, salt yabancı kültürlerin etkisiyle açıklamak doğru olmaz. Böylesi bir *pastoral kurgunun* Türk kültüründe de var olduğu ileri sürülebilir. Nitekim *Dîvânü Lugâti't-Türk*'te (=DLT) de bu yönde bir işaret bulunmaktadır. Örneklerin çoğunluğunun Türk yaşayışından ve kültür dünyasından aktarıldığı göz önüne alındığında DLT'de *endik er* maddesinin örneklendirilmesi için aktarılan dördüncü, ideal yönetim metaforunun bir izdüşümü olarak değerlendirmek mümkündür:

endik kişi tētilsün

il törü yetilsün

toklı böri katılsun

kağgu yeme sawılsun;

[Kılıçla üzüntüyü dağıtalım ki ebleh uyanısın.

Ülke barışa kavuşsun.

Kurtla kuzu beraber yürüsün.

Böylece üzüntü bizden uzaklaşsın] (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 52).

Bu dörtlükte geçen *kurt* ve *kuzumun* birlikte hareket etmesi düşüncesi, birçok siyasetnamede de karşımıza çıkmakta ve ideal toplum düzenine işaret etmektedir. *Toklı böri katılsun* “Kurtla kuzu beraber yürüsün” dizesinin, yine bir Karahanlı dönemi eseri olan ve DLT ile aynı kültürel ve entelektüel ortamın ürünü olarak beliren *Kutadgu Bilig*’de *Böri toklı birle kozi boldı teñ* “Kurt ile kuzu müsâvi oldu.” (Arat, 2007, s. 317; Arat, 1991, s. 227) biçiminde karşımıza çıkması ortak duyuş ve düşünüş tarzının bir yansımasıdır. Pastoral iktidar kurgusunda zulme dayalı olarak karşıt gücü oluşturan *kurt* ile tebaayı oluşturan *koyunun* birlikte hareket etmesi ideal toplum düzenini simgeler.

DLT’de yüzeysel olarak gördüğümüz -elbette bir sözlük olması dolayısıyla gayet doğal bir durumdur- bu metaforun, bir siyasetname olmasından dolayı *Kutadgu Bilig*’de yaygın ve güçlü örnekleriyle karşılaşmaktayız. *Çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforları, eserin türü ve içeriğine de uygun olarak siyasi bağlamda işletilmiştir. Toplumsal düzenin ve refah ortamının tesis edilmesini imlemesi bakımından güçlü bir iktidar kurgusunun gösterenleri olarak sık sık bu metaforlara başvurulmuştur. Hükümdar Kün Togdı’nın ideal bir yönetici olduğunun göstergesi olarak DLT’de de karşımıza çıkan *koyun/kuzu* ve *kurdun* birlikteliği mesajına başvurulmuştur. Hükümdarın iyiliği ve dürüstlüğü sayesinde oluşan ülküsel dünya tasarımı, birbirine zıt olarak görülen *koyun/kuzu* ve *kurdun* uyum içerisinde hareket etmesine bağlanmıştır:

ilin itti tüzdi bayudı budun / böri koy birle suvladı ol ödün;

[Böylece hükümdar memleketini düzenledi ve tanzim etti; halkı zenginleştirdi; / o devirde **kurt ile kuzu** aynı yerden su içti] (KB, 449; Arat, 2007, s. 59; Arat, 1991, s. 42).

ajunka badı kör tükel kut kurı / kozi birle katlıp yorıdı böri;

[Bak, dünyaya tam bir saâdet kuşağı bağladı; / **kurt ile kuzu** bir arada yaşadı] (KB, 461; Arat, 2007, s. 60; Arat, 1991, s. 43).

köñül tüzdi ilig kör anda naru / budunka birü turdu edgü törü

budun inçke tegdi turuk semridi / severi bedüdi yağı yavırdı

keçürdi küvençin sevinçin küni / ajunka yadıldı atı çav üni

tirildi bir ança yorıdı bu yañ / böri toklı birle kozi boldı teñ;

[Bundan sonra hükümdar gönlünü doğrulttu; / halka iyi kanunlar vaz’etmekte devam etti.

Halk huzûra kavuştu, zayıflar kuvvetlendi; / onu sevenler yükseldi, düşmanları zayıfladı.

Gününü sevinç içinde güvençle geçirdi; / adı, şöhreti ve nâmı dünyaya yayıldı.

Bir müddet böyle yaşadı ve böyle hareket etti; / **kurt ile kuzu** müsâvi oldu] (KB, 3093-3096; Arat, 2007, s. 317; Arat, 1991, s. 227).

Kutadgu Bilig' de *koyun* ve *kurdun* birlikteliğinden doğan toplumsal düzen ortamını gösteren birçok kullanımdan sonra olması gereken ideal yönetim biçiminin sınırlarının da belirlendiğine tanık oluyoruz. Bu noktada yukarıda kuramsal çerçevesini çizmeye çalıştığımız pastoral iktidar kurgusu bağlamında *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforuna başvurulduğu görülmektedir. Bu kurguda *çoban*, ideal yöneticiyi; *koyunlar*, tebaayı; *kurt* ise zulümle ilişkili olarak düzeni bozan karşıt güç, kötücül öge ya da düşmanı karşılamaktadır:

ay ilig katıglan özüñ edgü bol / begi edgü bolsa budun edgü ol

budun koy sanı ol begi koyçısı / bağırsak kerek koyka koy kütçisi

kapugda tirildi kalın aç böri / ay ilig koyug ked küdezip yorr,

[Ey hükümdar, gayret et, kendin iyi ol; / beyi iyi olursa halk da iyi olur.

Halk **koyun** gibidir; bey onun **çobanıdır**; / **çoban koyunlara** karşı merhametli olmalıdır.

Kapıda birçok **aç kurt** toplanmıştır; / ey hükümdar, **koyunları** iyice muhafaza altına al] (KB, 1411-1413; Arat, 2007, s. 158; Arat, 1991, s. 110-111).

Halkın refah ve huzurunun sağlanabilmesi ve adalet ortamının tesis edilebilmesi için zulmün ortadan kaldırılması gerekmektedir. Metaforik düzlemde zulmün temsilcisi olarak görülen *kurdun* bertaraf edilmesi sürünün devamlılığı açısından bir zorunluluktur. Bu bağlamda *Kutadgu Bilig'* de devlet düzeninin işleyişinin sağlanmasında önemli görülen ve işe yarayan üç tür insan içinde *kurtla/düşmanla* mücadele edecek cesur kişilerden de söz edilmiştir. Bilgili, akıllı ve hakîm kimseler ve sır tutan kâtiplerin yanında devletin ayakta kalmasını sağlayacak sacayağının sonuncusunu yiğit kişiler oluşturmaktadır. Bu durum aynı zamanda başka bir metaforu; *kalem* ve *kılıç* metaforunu da beraberinde getirmiştir. Güvenliği tehdit eden, huzuru bozan ve karmaşaya neden olabilecek unsurlara karşı verilecek mücadelenin yanında kalemle elde edilecek başarılar devlet ve toplum düzeni açısından önemli görülmektedir. İşte bu düzen için bir tehdit olarak görülen ve *kurt* metaforuyla aktarılan kimi öğelerle mücadele etmenin gerekliliği *Kutadgu Bilig'* de açık bir şekilde işletim alanı bulmuştur:

bu begler işiñe tusulur kişi / bu üç türlü ol kör ay ilçi başı

birisi biliglig ukuşlug büğü / takı bir bitigçi turur sözlegü

üçünçi kür ersig er ol toñ yürek / yağıka börike bu ersig kerek;

[Beylerin işine yarayan kimseler / şu üç türlü insanlardır, ey hükümdar.

Biri -bilgili, akıllı ve hakîm kimse, / biri -kendisine sırlar tevdi edilen kâtip,

Üçüncüsü cesür, merd ve pek yürekli yiğittir; / düşmana ve **kurda** karşı böyle bir yiğit pek lâzımdır] (KB, 2703-2705; Arat, 2007, s. 283; Arat, 1991, s. 200).

özüñ yüdti munça budun yükleri / odug tur usal bolma saknu yori

kalın aç böriker yığıldı saña / koyug ked küdezgl ay ilçi toña

iliñde biregü kiçe kalsa aç / anı sindin aytur bayat közni aç;

[Sen bu kadar halkın yükünü yüklenmiş bulunuyorsun; / uyanık ol, gâfil bulunma ve düşünerek hareket et.

Bir sürü **aç kurt** senin etrafına toplanmıştır; / ey kahraman hükümdar, koyunları iyi muhâfaza et.

Memlekette bir kimse bir gece aç kalırsa, / onu Tanrı sana soracaktır; gözünü aç] (KB, 5163-5165; Arat, 2007, s. 515; Arat, 1991, s. 373).

*Kutadgu Bilig'*de ideal yönetim bağlamında işletilen *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforuna *koç* metaforunu da eklemek mümkündür. Daha önce de ifade edildiği gibi devletin ayakta kalması için sayılan üç tür insandan birincisini teşkil eden bilgili insanların toplumdaki rolleri *koç* metaforuyla karşılanmıştır. *Koçun* sürüye öncülük etmesine koşut olarak âlimler de topluma öncülük etmek, yol göstermek ve toplumu doğruya ulaştırmakla sorumlu görülmüştür. Bu vasıflarından dolayı hükümdarın da âlimlerle iyi geçinmesi ve onları koruyup gözetmesi salık verilmiştir:

olardın kereki saña 'ilmi ol / könilikke yitse ayu birse yol

bular ol sürüg koyka erkeç sanı / koyug başlasa sürse yolca köni

katılgıl bularnıñ bile edgüleş / kutadgay saña iki ajun ulaş;

[Senin için lâzım olan onların (âlimlerin) ilmidir; / onlar insanlara yol göstererek, doğruluğa sevk ederler.

Bunları koyun sürülerinin **koçu** telâkki et; / onlar başa geçip, sürüyü doğru yola götürsünler.

Bunlar ile münâsebet kur ve iyi geçin; / böylece saâdete kavuşarak, her iki dünyada mes'ûd olursun] (KB, 4352-4354; Arat, 2007, s. 437; Arat, 1991, s. 314).

Yüzeysel biçimiyle DLT'de görülen ve *Kutadgu Bilig'*le birlikte düşünsel arka plan kazanan *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforları, Batı Türkçesinin ilk halkasını oluşturan Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde de bu işletimini devam ettirmiştir. Özellikle tahkiyenin ön plana çıktığı, sembolik unsurlar barındıran ve mesaj kaygısı taşıyan metinlerde bu metaforlardan sıkça yararlanılmıştır. Bu anlamda ilk olarak Eski Anadolu Türkçesinin erken dönem metinlerinden olan Gülşehrî'nin *Mantiku't-Tayr* (=MT) adlı mesnevisi üzerinde durulacaktır. *Mantiku't-Tayr*, Feridüddin Attar'ın aynı adlı Farsça mesnevisinin Türkçe tercümesidir. Tercüme bir eser olmasına karşın *Mantiku't-Tayr*'ı değerlendirmeye almamızın nedeni, eserin bire bir çeviri olmayıp pek çok yeri Gülşehrî'ye ait olan bir adaptasyon olmasıdır (Ercilasun, 2005, s. 445). Attar'ın serbest bir tercümesi görünümündeki eserde Gülşehrî, konuları kendisine göre işlemiş ve yüz seksen altı hikâyeye yer veren Attar'ın eserinden yalnızca yedi hikâyeye almıştır (Yavuz, 2007, s. XXXVI-XXXVII). Bu yaklaşım tarzı, Gülşehrî'nin eserini özgün bir kimliğe büründürmektedir. Eseri ana hatlarıyla tanıttıktan sonra *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforlarına eserde hangi bağlamlarda yer verildiğine geçebiliriz. *Mantiku't-Tayr*'da öncelikli olarak *koyun* ve *kurt* metaforları adaletle ilişkilendirilmiştir. Adil bir yönetimin sergilenmesi sonucunda bir *kurdun* dahi *çobanlık* yapabilmesi, aynı zamanda güven

ortamına da işarettir. Sürüyü gözetecek ve kollayacak olanın karşıt güç konumundaki *kurt* oluşu dikkat çekicidir. Burada adil yönetimle tüm sorunların ortadan kalkacağı, tehdit unsurlarının bertaraf edileceği belirtilmiş ve bunun sonucunda ortaya çıkan genel atmosfer, *kurtla kuzunun barışması* metaforuyla dile getirilmiştir:

Birisi eydür ‘adâletdür işüm / Memleketde ‘adl-ıla hōşdur başum

*Hükm-ile bir derde yüz dermân / ‘Adl-ıla bir **kurdı** bir **çoban** kılam*

*Zulm-ıla ‘âdıllıgum çün ayrışa / **Kurd-ıla** mülkümde **koyun** barışa*

Ben siyâset diler-îsem sürmege / Korka togan keklige zahm urmaga

‘Âlemi çün ‘ilm-ile karışduram / Od-ıla suyu bile barışduram (MT, 2106-2110; Yavuz, 2007, s. 312-315);

Eydür ança ‘adl-ıla durişürem / Halk-ıla insâf-ıla barışuram

*Kim benüm emrüne çün irişeler / **Kurd-ıla koyun** bile barışalar (MT, 3257-3258; Yavuz, 2007, s. 484-485).*

Mantku’t-Tay’ da karşımıza çıkan yapı, Ahmedî’nin I. Bayezid’in oğlu Emir Süleyman’ın methi hakkında yazdığı kasidede de benzer şekilde işletim alanı bulmuştur. *Koyun* ve *kurdun* birlikteliği, yine adaletle ilişkilendirilerek sunulmuştur:

Senüñ ‘adlünle arslan bişesinden / Geyikler buldılar ilen madâci’

*Kebuter bâz-ıla dutdı merâ’iş / **Koyun kurd-ıla** düzetti [yoluna koydu, tanzim etti] merâti’ [çayırılar, otlaklar] (AD, XLVI/36-37; Akdoğan, ty, s. 112).*

Ahmed-i Dâ’î Divanı’ nda (=ADD) Emir Süleyman’ın sağladığı adaletle -burada korku ögesine de yer verilmiş- *kurdun* bir *çobana* dönüşmesi metaforik düzlemde kullanılmış ve zulmün sona erdirilişiyle irtibatlandırılmıştır:

çü rā’idür ra’iyyet üzre ‘adlün / ra’iyyet emn ü rāhat birle rāti’

*senüñ korquñ bile **çüpân** olur **kurd** / çü dāri’l-emn olupdur hep merâti’*

toğan keklik bile oldı muvâfık / geyik aşlan ile oldu muzâci’ (ADD, 11/42-44; Özmen, 2001, s. 31).

Adalet ve siyasetle yönetilen ülkenin güvenlik ve huzur içerisinde yaşam süreceği düşüncesinin vurgulandığı *Divan’* da bu adalet ve siyaset ortamı sayesinde keklığın şahinle yoldaş; *kurdun* da [sürüye] *çoban* olduğu dile getirilmiş ve pastoral iktidar kurgusu içerisinde ideal yönetim düzeninin çerçevesi çizilmiştir. Bu yapının da Osmanlı ülkesinde uygulama alanı bulduğundan söz edilmiştir:

uçmağından dünyaya bir il viribidi meger / Emn ü rāhat birle adın milk-i ‘oşmān eyledi

*mülkinüñ zabtın görüp ‘adl ü siyâset birle ol / kekligi şāhine yoldaş **kurdı** **çübân** eyledi (ADD, 17/38-40; Özmen, 2001, s. 49-50).*

Ahmed-i Dâ'î, dönemin adalet ortamını yansıtmak amacıyla *kuzu* ve *kurdun* birlikte otlaması metaforuna başvurmuştur. Emir Süleyman için yazılan övgü içerikli bir kasidede adalete sığınması karşısında zulmün işlemeyeceği ve böylelikle birbirine karşıt ya da düşman olarak görülen unsurların huzur ve güvenlik içinde yaşam alanı bulabileceği aktarılmıştır:

‘*adl-i nūşinrevāni kim dirler / aña ‘adlūn katında yoq miqdār*

ƙuzı vü ƙurd u keklik ü şāhīn / bile uçar ƙonar bile otlar

kime ‘adlūn penāh olursa aña / zūlm idimez zamāne-i ğaddār (ADD, 23/8-10; Özmen, 2001, s. 63).

Batı Türkçesinin ilk siyasetnamesi olma özelliğini taşıyan Şeyhoğlu'nun *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ*'sında (=KKMU) *çoban*, *koyun* ve *kurt* metaforları doğrudan siyasi düşünce bağlamında kullanılmış ve eserde geniş bir yansıma alanı bulmuştur. Pastoral iktidarın göstereni niteliğindeki bu işletimler, ideal yönetim anlayışını imlemektedir. Aktaracağımız ilk sözce, konunun teorik çerçevesini çizmesi bakımından önemlidir. Burada hangi kavramın hangi kavrama karşılık geldiği, açık göndermelerle ve doğrudan benzetme ilgeçleri kullanılarak sunulmuş ve bir anlamda okuyucunun konuya hazırlanması sağlanmaya çalışılmıştır. Söz konusu kurgu şöyledir:

(...) *bilmek gerek ki pâdişāh çoban bigidür ve ƙalan ħalâyıƙ sürü bigidür. Ve çobana vâcibdür ki sürüyü ƙurddan ve her şer ehlinden bekleye ve şaƙlaya. Şol ħadde ki ger sürüde ƙoç ola ve boynuzu yiti keçi ola ve ba‘zı ƙoyınlar ola boynuzsuz ve ol boynuz ısları dileyeler ki boynuzsuzlara güç ideler ve ħayf göstereler. Ol boynuzlaruñ âfetin gerek ki çoban ol boynuzsuzlardan zâyil ƙıla. İndi sürü didüğümüz İslām ehlidür ve ƙurd bu ortada zâlimler ve kâfirlerdür,*

[İşte padişahın **çoban**, halkın da **sürü** gibi olduğunu bilmek lâzımdır. Çobana da gereken ve vacip olan şey, sürüyü kurttan, hırsız eşkıya ve kötülük sahiplerinden koruması ve beklemesidir. Öyle ki sürüde koç ve boynuzu sert keçiler vardır. İşte boynuzlular boynuzsuzları süsüp zulm ile incitmek isterler. Onların boynuzlarının âfetlerini çoban, boynuzu olmayan koyunların üstünden kaldırmalıdır. Şimdi sürü diye söylediğimiz Müslümanlardır; **kurt** da bu aradaki kâfirler ve zalimlerdir] (KKMU, 38b/2-8; Yavuz, 2013, s. 97, 256).

Teorik çerçevesi çizilen pastoral iktidar kurgusu, dönemin padişahı olan Sultan Bayezid üzerinden somutlaştırılmıştır. Sultan Bayezid'in dönemin *çoban* olarak; *kurt*, *boynuzlu koç* ve *keçi* metaforlarıyla işaret edilen zulüm ve kargaşa ortamını sonlandırdığı belirtilmiştir. Hatta bu dönemde *boynuzsuzlar* olarak tarif edilen *koyunların* ileri giderek haddi aştıkları ve Firavun kesildikleri, bunun da dolaylı olarak ayrı bir zulüm ortamı oluşturduğu mesajı verilmeye çalışılmıştır. Daha önce karşılaşmadığımız bu yapı, adalet uygulamalarında da bir dengenin gözetilmesi gerektiğini vurgulamaları bakımından önemlidir. Söz konusu işletim metinde şu sözceyle varlık bulmuştur:

Şöyle ki meselâ çübân-ı vakt şol resme vaktında hâzır oldı ki kurdı kırdı ve boynuzlu koçlarıñ ve keçileriñ boynuzın sıdı ki şimdiki vaktta koyunlar dañı kurd ister ki depeleye ovadan ovaya geçer ve evkât bir kurd ki görür irakdan turup yaqadan yakaya kaçır ve koyunun tozu kurdı eyle belliñledür ki şanasın koyun arasına kurd girdi ve boynuzlular eyle zebûn oldı ki boynuzsuzlar anlara Firavn oldı. Tâ hadda ki dişi koyunlar irkek koyuna kalğır ve süser ve uşundurur. Koçlarıñ zehresi yoğdur ki kulağın şala, boynuz hõd kanda kaldı;

[İşte zamanın çobanı (Sultan Bayezid), kurdu öldürerek, boynuzlu koçların ve keçilerin boynuzlarını kırarak vaktinde hazır oldu. Böylece şimdiki zamanda koyunlar bile ovadan ovaya geçip, tepelemek için kurt ister oldu. İşte bu vakitte bir kurt bunları görünce uzaktan durup, bir taraftan öbür tarafa kaçır. Hatta koyun sürüsünün kaldırdığı toz; koyun içine kurt girmiş gibi, kurdu ürkütüp kaçırır. Boynuzlular öyle güç duruma düştüler ki, sanki boynuzsuzlar onlara Firavun kesildi. Dişi koyunların erkek koyunların üzerine yürüyüp süsüp zarar vermelerine kadar, haddi aştılar. Koçların kulaklarını salmaya cesareti bile kalmadı, hatta boynuzları bile yok oldu] (KKMU, 39a/6-39b/4; Yavuz, 2013, s. 97-98, 257).

Türk siyasetname geleneğinin bir parçasını oluşturan ve *Kutadgu Bilig'* den sonra yazılan ilk Türkçe siyasetname olma özelliğini taşıyan KKMU'da pastoral iktidar kurgusu, öncelikle teorik bir çerçevede ve metaforik düzlemde sunulmuştur. Daha sonra doğrudan dönemin gelişmeleri üzerinden örneklendirmelere gidilerek söz konusu çerçeve somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Burada Şeyhoğlu, dönemin siyasi atmosferini yakından takip ederek gözlemlerini eserinde yansıtmıştır. Bu durum eserin salt teorik ve öğretisel bir yapıya sahip olmadığını; uygulamaya yönelik ve derin yapıda ıslahat tavsiyelerini de içeren bir kurguda tasarlandığını göstermektedir.

Sonuç

Orhon ve Yenisey yazıtları hayattan canlı sahneler sunan ve bilgileri öz bir şekilde anlatan metinler olarak dikkati çeker. Sınırlı dil malzemesi barındırmalarına karşın bu metinlerde kimi metaforların izlerine rastlanması, Türk kültür ve düşünce dünyası açısından önemlidir. Yazıtlarda konumuzu oluşturan çoban, koyun ve kurt metaforlarının doğrudan siyasi anlamda bir işletimi bulunmasa da kurt ve koyunun doğal yaşamla ilintili olarak metaforlaştırıldığı görülmektedir. Burada öncelikle kurdun alplık/kahramanlık, güç vb. şekillerde; koyunun ise uysallık, tabiiyet, boyun eğme bağlamında metaforlaştırıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Manici edebiyatta kurdun Oğuz Kağan Destanı'ndaki yapıya benzer şekilde kılavuz olma özelliğiyle metaforlaştırılması ilgi çekicidir. Elbette yüklenen bu anlamların Eski Türk gelenekleri, inanışları ve yaşayış tarzıyla ve bunlara bağlı olarak geliştirilen düşünce sistemiyle ilişkisi vardır.

Türklerin İslamiyet'e geçişleriyle birlikte ortaya koydukları metinlerde çoban, koyun ve kurt metaforlarına sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. İdeal yönetim modeli anlamında özellikle siyasetnamelerde sıkça başvurulan bu metaforik yapının görülmesinde Doğu kültür ve edebiyatlarının etkisinden söz edilse de DLT'de tespit edilen ve ideal toplum düzenini imleyen kurt ve kuzunun birlikte hareket etmesi metaforu, bu yapının Türk kültür dünyası ve düşünce sisteminde de bulunduğunu

göstermektedir. Karahanlı Türkçesi döneminde özellikle *Kutadgu Bilig*'de geniş bir kullanım alanı bulan bu metaforlar, takip eden süreçte Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde de yaygın bir biçimde işletilmiştir. Pastoral iktidar kurgusu olarak da değerlendirilebilecek bu yapı içerisinde *çoban* ideal yöneticiyi; *koyun* yönetilen kesim, yani tebaayı; *kurt* ise zulümle ilişkili olarak sürünün selametini tehlikeye atacak, sürüyü tehdit edecek ve karmaşa ortamı yaratacak karşıt gücü temsil etmektedir. Bu kurguda *çoban* ve *koyunlar/sürü* arasındaki ilişkinin sürekliliğini sağlayacak öge *adalet*dir. Adil davranan ve zulmü ortadan kaldıran bir *çobanın* sürüsü selamete erebilecektir. Bu metaforik düzlem, ideal bir yönetimi imlemektedir. *Kutadgu Bilig* ve KKMU gibi siyasetnamelerde sıkça başvurulan bu yapı; tahkiyeyi esas alan *Mantuku't-Tayr* ve yöneticilerin adaletli yönlerini de vurgulamak amacıyla övgü içerikli şiirlere yer veren Ahmed-i Dâ'î ve Ahmedî'nin divanlarında da işletim alanı bulmuştur.

Kısaltmalar

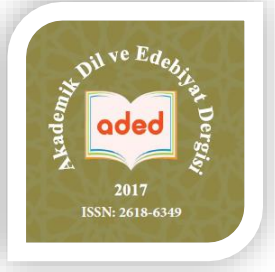
AD	: Ahmedî Divanı
ADD	: Ahmed-i Dâ'î Divanı
BK D	: Bilge Kağan Yazıtı Doğu Yüzü
DLT	: Dîvânü Lugâti't-Türk
KKMU	: Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ
KT D	: Köl Tigin Yazıtı Doğu Yüzü
MT	: Mantuku't-Tayr
OKD	: Oğuz Kağan Destanı

Kaynakça

- Ağca, F. (2019). *Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı metin-aktarma-notlar-dizini-tpkibasım*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Ahanov, K. (2008). *Dil biliminin esasları*. (Murat Ceritoğlu, Akt.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akdoğan, Y. (ty.). *Ahmedî - Dîvân*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10591,ahmedidivaniyasarakdoganpdf.pdf?0>, Erişim Tarihi: 31.05.2020).
- Aksan, D. (1999). *Anlambilim - anlambilim konuları ve Türkçenin anlambilimi*. Engin Yayınları.
- Aksan, D. (2004). Göktürk anıtlarında söz sanatları güçlü anlatım yolları. *Dilbilim ve Türkçe yazıları* (s. 318-328). Multilingual Yayınları.
- Aksan, D. (2007a). *Her yönüyle dil ana çizgileriyle dilbilim*. C. 3. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aksan, D. (2007b). *En eski Türkçe'nin izlerinde*. Multilingual Yayınları.
- Akşehirli, S. (2010). Çağdaş metafor teorisi. <http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=551> (s. 1-4). Erişim Tarihi: 26.06.2020
- Arat, R. R. (1991). *Yusuf Has Hâcib - Kutadgu Bilig II çeviri*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Arat, R. R. (2007). *Yusuf Has Hacib - Kutadgu Bilig I metin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aydemir, Ö. K. (2007). Hataî'nin şiirlerinden hareketle iktidar çözümlemesi. Filiz Kılıç ve Tuncay Bülbül (Ed.). *2. uluslararası Türk kültür evreninde Alevilik ve Bektaşilik bilgi şöleni bildiri kitabı* (s. 549-559). C. 1. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- Aydın, E. (2012). *Orhon yazıtları (Köl Tegin, Bilge Kağan, Ongi, Küli Çor)*. Kömen Yayınları.
- Aydın, E. (2019). *Sibiryada Türk izleri Yenisey yazıtları*. Kronik Kitap Yayınları.
- Aydın, M. (2014). *Dilbilim el kitabı temel kavramlar ve konular*. Akademik Kitaplar Yayınları.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin sosyal inşası bir bilgi sosyolojisi incelemesi*. (Vefa Saygın Öğütle, Çev.). Paradigma Yayınları.
- Bernauer, J. W. (2005). *Foucault'nun özgürlük serüveni: bir düşünce etiğine doğru*. (İsmail Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Büyükkantarcioglu, N. (2006). *Toplumsal gerçeklik ve dil*. Multilingual Yayınları.

- Cebeci, O. (2019). *Metafor ve şiir dilinin yapısal özellikleri*. İthaki Yayınları.
- Çiçekler, A. N. & Aydın, T. (2019). Kavramsal metafor kuramı ve belagat: karşılaştırmalı bir inceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (16), 14-26.
- Demir, M. (2009). Batı ‘metafor’u ve Doğu ‘istiare’sinin mukayeseli olarak incelenmesi. *Türkbilgi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, (18), 64-90.
- Ercilasun, A. B. (2005). *Başlangıçtan yirminci yüzyıla Türk dili tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (2016). *Türk Kağanlığı ve Türk bengü taşları*. Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. [Haz.] (2014). *Kâşgarlı Mahmut Dîvânı Lugâtî’t-Türk giriş-metin-çeviri-notlar-dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Filizok, R. (2001). *Anlam analizine giriş*. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Foucault, M. (2014). Omnes et singulatim: siyasi aklın bir eleştirisine doğru. *Seçme yazılar 2: özne ve iktidar*. (Işık Ergüden & Osman Akinhay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gümüş, İ. (2016). Orhon yazıtlarında erdem üzerine söylem çözümlemesi. *SOBİDER-Sosyal Bilimler Dergisi*, (8), 254-264.
- Güz, N., Huber, E., Senemoğlu, O. & Öztokat, E. (2007). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. Multilingual Yayınları.
- Hengirmen, M. (2009). *Dilbilgisi ve dilbilim terimleri sözlüğü*. Engin Yayınevi.
- Huber, E. (2013). *Dilbilime giriş*. Yabancıdil Yayınları.
- İmer, K., Kocaman, A. & Özsoy, A. S. (2013). *Dilbilim sözlüğü*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Karaağaç, G. (2013). *Dil bilimi terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kıran, Z. (1986). *Saussure’dan günümüze dilbilim akımları*. Onur Yabancı Diller Kitap ve Yayın Merkezi.
- Koca, Z. C. (2007). Bilgi kaynakları-iktidar ve söylem. *VI. uluslararası dil, yazın, deyişbilim sempozyumu bildirileri* (s. 541-549).
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2015). *Metaforlar hayat, anlam ve dil* (Gökhan Yavuz Demir, Çev.). İthaki Yayınları.
- Murphy, J. W. (2000). *Postmodern sosyal analiz ve postmodern eleştiri*. (Hüsamettin Arslan, Çev.). Paradigma Yayınları.
- Özmen, M. (2001). *Ahmed-i Dâ’î Divanı (metin-gramer-ıtkıbasım)*. C. 1. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Schrift, A. D. (2002). Dil, metafor ve retorik. *İnsan bilimlerine prolegomena - dil, gelenek ve yorum*. (Hüsamettin Arslan, Çev.). (s. 3-28).Paradigma Yayınları.

- Sinanoğlu, A. F. (2009). *Dil bilgi ve toplum üzerine düşünceler*. IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Şirin, H. (2016). *Eski Türk yazıtları söz varlığı incelemesi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, T. (2008). *Orhon yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, T. (2011). İslâm öncesi Türk şiiri. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, (409: Türk Şiiri Özel Sayısı I -Eski Türk Şiiri), Türk Dil Kurumu Yayınlar, 3-42.
- Toklu, O. (2003). *Dilbilime giriş*. Akçağ Yayınları.
- Türk, B. (2012). *Çoban ve kral siyasetnamelerde ideal yönetici imgesi*. İletişim Yayınları.
- Vardar, B. (2001). Toplumsal yönden dil. *Dilbilim yazıları*. (s. 9-11). Multilingual Yayınları:
- Vendryes, J. V. (2001). *Dil ve düşünce*. (Berke Vardar, Çev.). Multilingual Yayınları.
- Yavuz, K. (2007). *Gülşehri'nin Mantıku't-Tayr'ı (Gülşen-Nâme) -metin ve günümüz Türkçesine aktarma-*. C. 1-2. SFN Televizyon Tanıtım Tasarım Yayıncılık.
- Yavuz, K. (2013). *Şeyhoğlu Mustafâ - Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ - Büyüklerin Hazinesi Âlimlerin Mihenk Taşı (inceleme-günümüz Türkçesi-metin-tpkibasım)*. Büyüyen Ay Yayınları.
- Zieme, P . (1969). Türkçe bir Mani şiiri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, (16), 45-51.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Hacer SAĞLAM

Arş. Gör. Dr. Kafkas Üniversitesi
ediybe@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-9606-6367>

Leylâ vü Mecnûn Mesnevîlerinde Bulunan Bazı Motiflerin Dinî ve Tarihi Kökenleri

*The Religious and Historical Origins of Certain
Motifs in The Masnavis of Leylâ vü Mecnûn*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 14.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 20.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

SAĞLAM, H. (2021). Leylâ vü Mecnûn Mesnevîlerinde Bulunan Bazı Motiflerin Dinî ve Tarihi Kökenleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1415-1433.
<https://doi.org/10.34083/akaded.952161>

SAĞLAM, H. (2021). The Religious and Historical Origins of Certain Motifs in The Masnavis of Leylâ vü Mecnûn. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1415-1433.
<https://doi.org/10.34083/akaded.952161>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu makale, “Motif Yapısı İtibariyle Leylâ ve Mecnûn Mesnevîleri Üzerinde Bir İnceleme” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Öz

Edebî metinlerin anlamlı en küçük unsurlarını ifade eden motifler, anlatma esasına dayalı metinlerde; sıradışı, olağanüstü, geleneksel veya evrensel, mütekerrir, ayrıştırılamaz vasıfları haiz yapı taşlarını oluştururlar. Motifler, sözlü kültür ürünlerinden yazılı kültür eserlerine kadar geniş bir yayılım alanına sahiptir. İlk anlatılar olarak kabul edilen destanlardaki motifler; masallar, halk hikâyeleri, mesnevîler ve hatta günümüzdeki modern anlatı türlerine kadar intikal etmiş ve etmekte olan unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, çeşitli eserlerde karşılaştığımız motiflerin bir kısmının, varlıklarını destan öncesi zamanlardan aldığı fark edilmektedir. Metinler geriye doğru takip edildikçe motiflerin dinî ve tarihî kökenlerini görmek mümkün olur. Özellikle peygamberler tarihine kadar uzanan, kutsal metinlerde yer alan bazı motiflerin varlığı, divan edebiyatının anlatma esasına dayalı eserlerinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Bazı motiflerin ise dünyevî sınırların dahi üstünde oldukları, arketipsel nitelik taşıdıklarını ispat etmektedir. Motiflerin kaynaklandıkları dinî ve tarihî kökenler, onların çeşitli türlerdeki varlıklarının nedenini oluşturur. Divan edebiyatının önemli anlatı kaynakları olan mesnevîlere intikal etmiş bu motifler, mesnevîlerin destan öncesi devirlerden gelen metinlerarası bağlamdaki yerine ışık tutar. Divan edebiyatında Leylâ vü Mecnûn mesnevîleri, söz konusu eserlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu makalede, tarih öncesi devirlerden mesnevîlere, özelde ise Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerine intikal etmiş bazı motiflerin dinî ve tarihî kökenleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: motif, divan edebiyatı, mesnevî, Leylâ vü Mecnûn, peygamberler tarihi.

Abstract

Motifs expressing the least meaningful elements of literary texts in texts constitute building blocks with unusual, extraordinary, traditional or universal, recurrent, or inseparable qualities in texts based on narration. Motifs range widely from oral cultural products to written cultural works. The motifs in epics that are accepted as the first narratives, alongside fairy tales, folk tales, and masnavis and even modern-day narratives attract attention as elements that have been and that are inherited. However, some of the motifs we encounter in various works also noticeably come from pre-epic times. As texts are retrospectively followed, it is possible to see the religious and historical origins of the motifs. Some motifs, which especially date back to the time of the prophets and are involved in sacred texts, also appear in various ways in the narrative works of divan literature. This proves that some motifs are even above worldly limits and are archetypal in quality. The religious and pre-historic origins and foundations from which these motifs originate constitute the reason behind their various forms. These motifs, which were transferred to the masnavis and which serve as key narrative sources for Divan literature, shed light on the place of the masnavis in the intertextual context from pre-epic periods. The masnavis of Leylâ vü Mecnûn (Layla and Majnun) stand out as one of such works in Divan literature. This paper will emphasize the religious and historical origins of some motifs that have inherited from prehistoric times to masnavis and particularly to the masnavis of Leyla vü Majnun.

Keywords: motif, divan literature, masnavi, Leylâ vü Mecnûn, time of the prophets.

Giriş

Edebiyata ilk defa Goethe tarafından dâhil edilen motif kavramı (Arda, 1970, s. 20; Özşener, 2010, s. 10), şiir ve anlatma esasına dayalı metinlerin küçük ve anlamlı birimleri için söz konusu edilir. Şiir ve anlatı metin bütünleri, motifler aracılığı ile tahlil edilir ve metinlerarası ilişkiler bakımından ele alınır. Motif, her iki edebî türde de bütünü oluşturan anlamlı parçaları ifade eder.

Gönül Tekin, “Divan Edebiyatındaki Bazı Motiflerin Mitolojik Kökenleri” (Tekin, 2009, s. 181-200) adlı önemli makalesinde, divan şiirinde kullanılan bazı motifler ile mitik kaynaklar arasındaki bağlantı üzerinde durmuştur. Söz konusu yazısında Gönül Tekin, divan şiirinin İslamiyetten önce Yakındoğu kültürüne uzanan kaynağına, bazı motifler çerçevesinde ışık tutar. Ancak Gönül Tekin’in makalesinde motif kavramı, anlatı türlerinin en küçük anlamlı birimini ifade eden motiften farklı olarak şiir türündeki unsurları kapsayan bir içerikte kullanılmıştır. Makalede motif kavramı, divan şiirinin gazel şeklinde sık kullanılan bazı unsurları bakımından değerlendirilmiştir. Bu makalede kendisinden faydalandığımız motif kavramı ise, anlatma esasına dayalı türleri oluşturan; sıra dışı, olağanüstü, geleneksel, mütekerrir unsurları ifade etmektedir.

Motifler, folklorik eserlerde, varyant ve versiyonlar temelinde takip edilebilirken yazılı kültür ürünlerinde, müelliflerin eserleri dikkate alınarak belirlenir. Divan edebiyatı sahasında, hikâyelerin en fazla dile getirildiği şekil olan mesnevîlerde, motifler, aynı konulu eserlerin çeşitlenmeleri üzerinden belirlenir. Bununla birlikte, farklı konulu eserlerdeki motifler de karşılaştırmalı biçimde tespit edilerek divan edebiyatı sahasının motif zenginliği ortaya konabilir.

Destan öncesi devirlerden mesnevîlere kadar takip edilebilen değerler olması, motiflerin, peygamberler tarihine uzanan kökenleri üzerinde durmayı gerekli kılmaktadır. Böylece, divan edebiyatı anlatı metinlerinin dinî ve tarihî temellere sahip motifleri bünyesinde taşıdığı ve metinlerarası bağlamdaki yeri ortaya konabilir. Bu sayede, motiflerin yüzyıllar boyu süregelen yapısı ve eserlerin oluşumundaki etkisi de anlaşılabilir.

1. Mesnevîlerde Kökenleri Tespit Edilen Bazı Motifler

Divan edebiyatında önemli bir yeri kaplayan mesnevîler, anlatı ihtiyacını karşılamada öne çıkan manzum formlardır. Büyük oranda Arap ve Fars edebiyatının hikâyelerini konu alan mesnevîlerin, söz konusu edebiyatlardaki motifleri bünyesinde taşıdığı bilinmektedir. Ancak mesnevîlerdeki motifler, yalnızca Arap ve Fars edebiyatlarına değil, destanî kaynaklardan da önce dinî ve tarihî kökenlere dek uzanmaktadır.

Dinî ve tarihî kaynaklar; kutsal kitapları ve kutsal kitaplarda mevcut olmakla birlikte, sözlü olarak da halk arasında yaşayan peygamberler tarihini içermektedir. Peygamberlerin hayatlarına dair öne çıkan ve dikkat çeken birtakım motifler, anlatılarda çeşitli vesilelerle kendilerine yer bulmaktadır. Kahramanların doğumundan itibaren başlayan farklılıkları, tamamlanma süreçleri ve bu süreçte insan dışı varlıklar ile olan farklı tecrübeleri, ilk insana kadar giden izler taşımaktadır. Bu itibarla motiflerin, edebî kaynaklara, yazılı ve sözlü söz konusu bu dinî ve tarihî kaynaklar vesilesi ile intikal ettiği anlaşılmaktadır.

Genelde mesnevîlere, özelde Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerine intikal etmiş olan dinî ve tarihî kökenli motifler de kahramanın doğumundan itibaren görülen unsurları içerip peygamberler tarihinden temeller almaktadır. Mecnûn çerçevesinde belirlenen, Mecnûn'un bir kahraman olması ile ilgili olarak şairler tarafından belirlenen söz konusu motiflerin, çeşitli anlatılar ve kaynaklar vesilesi ile Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerine de intikal ettiği görülmektedir.

1.1. Çocuksuzluk Motifi ve Dua ile Çocuk Sahibi Olma

Kahramanın doğumundan itibaren başlayan mesnevîlerde en sık görülen motiflerden biri “çocuksuzluk motifi” olarak adlandırılır. Genellikle ayrı motif başlıkları olarak alınan “çocuksuzluk motifi” ve “dua ile çocuk sahibi olma” motifleri, esasında, eserlerde birlikte var olan motiflerdir. Kahramanın babası, soyunu devam ettirecek bir halef sahibi olmak ister; ancak bu emeline bir türlü nâil olamaz. Kahramanın dua ile dünyaya gelmesine kadar bu bekleyiş devam eder. Çocuksuzluk ve dua ile çocuk sahibi olma motifleri, Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerinde ilk kez, hikâyeyi sistematik hâle getiren *Nizâmî*'de yer alır ve bundan sonra diğer şairler tarafından da işlenir. Leylâ vü Mecnûn hikâyelerinde Mecnûn, doğması arzu edilen çocuktur. Dünyaya gelmesi için epey beklenmesi ve dua edilmesi gereklidir:

Nizâmî:

Bir halîfe kadar şöhrat sahibi biriymiş
Oğlu yokmuş, ışıksız bir mum gibiymiş

...

Şansı gülsün diye hasret çekermiş

Ağacından bir dal yeşersin istermiş (Nizâmî, 2013, b. 811-13)

İlk sözlü edebî kaynaklar olan destanlarda yer alan çocuksuzluk motifinin, Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerine, Şâhnâme'nin etkisi ile girdiği düşünülebilir. Fars

edebiyatının en önemli destanî kaynağı olan Şâhnâme’de Zâl, arzu edilen ve beklenen çocuktur. Destan kahramanı Sâm’ın yaşı ilerlemesine rağmen, henüz hiç çocuğu olmamıştır. En büyük arzusu, gönlüne rahatlık verecek bir çocuk sahibi olmaktır (Firdevsî, 2014, s.152).

Divan edebiyatı eserleri üzerindeki etkisi bilinen Şâhnâme’den önce, söz konusu motifin peygamberler tarihinde izine rastlanır. Çocuksuzluk motifi, ilk olarak Hz. İbrahim’in hayatında yer alır. Hz. İbrahim, yaşı epey geçmiş olduğu hâlde bir çocuk sahibi olamamış, zürriyetsiz kalma endişesi taşımıştır. Hâcer’den olan oğlu, mirasçısı İsmail dünyaya geldiğinde, Hz. İbrahim seksen altı yaşındadır. Hz. İsmail, Hz. İbrahim’in yaşlılık döneminde, bir dua neticesinde dünyaya gelmiştir (Harman, 2001, s. 76-80).

Bir başka peygamber Hz. Yakub’un dünyaya gelişi de, uzun bir sürecin sonucunda gerçekleşmiştir. Hz. Yakub’un annesi Rebeka, uzun süre çocuk sahibi olamamış, daha sonra Yakub Peygamber dünyaya gelmiştir. Hz. Yusuf’un dünyaya gelmesi hadisesinde babası ile aynı süreç yaşanmıştır. Hz. Yusuf’un annesi Rahel, uzun süre çocuksuz kaldıktan sonra Yusuf Peygamber dünyaya gelmiştir. Rivayete göre; anne Rahel’in, oğluna, anne olmama utancının ortadan kalkması dolayısı ile “ortadan kaldırmak” manasında “asaf” kökünden veya daha sonra tekrar çocuğunun olması arzusu ile “arttırmak, ilave etmek” anlamındaki “yasaf” kökünden gelen Yosef’i ad olarak koyduğu ifade edilmektedir (Harman, 2013, s. 1).

Aynı durum, Zekeriya Peygamber için de söz konusudur. Yaşı ilerlediği hâlde çocuk sahibi olamayan Zekeriya Peygamber, “Ya Rabbî, bana katından hayırlı bir zürriyet ihsan eyle. Şüphesiz sen, duaları işitensin!” (Al-i İmran, 3/38), şeklinde ettiği duası sonucu evlat sahibi olur.

1.2. İlk ve Tek Çocuk

Uzun süren bir bekleyişin ardından dünyaya gelen çocuk, ailenin ilk ve tek çocuğudur. Bu durum, çoğu mesnevîde olduğu gibi Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerinde de böyledir. Leylâ vü Mecnûn hikâyesinin bilinen ilk Arap kaynaklarından **Ebû Bekr el-Vâlibî**’nin eserinde Kays, babasının on erkek çocuğundan biri ve en sevgilisidir:

“Sen benim en sevdiğim oğlumdun, seni onlardan üst ve yakın tutuyordum”, (Ebû Bekr el-Vâlibî, 1987, s. 42).

Câmî’nin eserinde ise Mecnûn, babasının on oğlunun ilkidir ve babası onu diğerlerinden ziyade sever:

“Ama aralarından ilk oğlu ile kurduğu bağ çok güçlü idi ve ona bel bağlıyordu. On parmağında on marifet vardı, gücü yumruk gibi keskindi. Evet, o ümit kalesinden gelmişti. Onun mübarek yüzü güneş gibi idi. Onun saygıdeğer ve güzel yüzünlüğü kıyasa sığmazdı ve adı da Kays idi”, (Câmî, 1313, s. 4).

Tek çocuk ve tek halef olma motifi, ilk kez *Nizâmî*'nin eserinden itibaren görülür:

Kişi ardında bırakırsa bir halef yaşar,
Ardından gelen evlâdında adı-sanı yaşar. (Nizâmî, 2013, b. 814-817)

Tek halef motifi, Şâhnâme'de Keyumers bahsinde geçer. Keyumers'in yegâne oğlu ve varisi Siyamek'tir. Babası tarafından çok sevilen Siyamek, Karadev'in pençeleri arasında can verir ve babasını mateme boğar (Firdevsî 2014, s. 60). Leylâ vü Mecnûn hikâyelerinin ekserisinde de Mecnûn, babasının tek oğlu, tek halefidir. Babası, onu aşktan vazgeçirme çabalarında genellikle bu mevzuya değinir ve oğluna mirasın, kabilesinin başına geçmesini öğütler. Mecnûn, babasına, kendisinden halef olmayacağı cevabını verir.

Nizâmî'de Şâhnâme'den intikal etmiş olduğu düşünülen motif, diğer birçok motif gibi peygamberler tarihine dayanmaktadır. Hz. İsmail, babasının ilk oğludur. Hz. Yusuf, annesinin ilk oğludur. Hz. Yakub ve Hz. Yusuf, babalarının ilk oğulları olmamalarına rağmen, büyük kardeşlerinden ilk oğulluk hakkını almışlardır (Harman, 2013, s. 4). Peygamberler tarihinde görülen motif, adıgeçen peygamberlerin etkisi ile sözlü ve yazılı anlatı metinlerine aynı şekilde intikal etmiştir.

1.3. “Sihirli Meyve” Motifi

“Şifalı meyve” olarak da bilinen motif, çocuk sahibi olmak isteyen kahramanın babasına kemâl sahibi bir zat tarafından verilir. Meyvenin yenilmesi ile arzu edilen çocuk dünyaya gelir. Meyvenin cinsi, anlatılarda çoğunlukla “elma” olarak geçmekle birlikte, diğer meyve çeşitleri (nar, incir gibi) de görülebilmektedir. Burada sabit olan, şifanın meyveden gelmesidir.

Şifalı veya sihirli meyve motifi, kökeni “yasak meyve”ye dayanan arketipsel bir motiftir. Hz. Âdem ve Havva'nın cennette yasak meyveye olan meyli, meyvenin dinî kaynaklarla sabit ilk verilerini oluşturmaktadır. Tevrat'ın Yaratılış bahsinde; “Kadın, ağacın güzel meyvesinin, yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi” (Tevrat, Yaratılış, 6) ifadeleri yer almaktadır. Kur'ân-ı Kerim'de de Bakara Suresi 35. âyette, yasaklanan meyveden bahsedilir: “Ey Âdem! Sen ve eşin cennette oturun, istediğiniz yerinden rahatça yiyip için ve şu ağaca yaklaşmayın; yoksa zalimlerden olursunuz” dedik (Bakara 2/35).¹ Ancak yasağın çiğnenip meyvenin tadılması ile birlikte, cennetteki zahmetsiz mutluluk hayatı sona ermiş ve Âdem ve Havva için meşakkatli dünya hayatı başlamıştır.

¹ Ayrıca bk.: Araf Suresi 21 / 22. ve Taha Suresi 120 / 121. âyetler.

Analitik Psikoloji'nin kurucusu Jung'a göre, kolektif bilinçdışı öğeler, ilk imgelerden kaynaklanmaktadır. İlk imgeler, yüzyıllar öncesinde oluşmuş ve genetik aktarım sayesinde tüm insanlara intikal ederek çeşitli coğrafya ve kişilerde çeşitli formlarda varlıklarını korumuşlardır (Jung, 2017, s. 17-18). Meyvenin arketipsel ilk kökeni de bir "yasak" çerçevesinde oluşmuştur. Yasak meyvenin şifalı meyvenin oluşumunu nasıl etkilediği ve şifalı meyvenin ilk olarak nasıl meydana geldiği hususu ise, üzerinde durulması gereken bir soru(n)dur.

Yasak meyvenin arketipsel kökeni, meyvenin yasaklığı ve yasağın delinmesi ile var olan meşakkatli dünya hayatında, insanın meyveye yönelik olumsuz bir duygu taşınması beklentisini oluşturur. Nitekim çeşitli anlatılarda yasak meyvenin bu olumsuz varlığının formları görülür (Bk.: Balaban, 2019). Ancak, yasak meyveye nazaran şifalı meyvenin nasıl ortaya çıktığı konusunda belirgin bir bilgiye ulaşmak pek mümkün değildir. Bu durum ancak, olumlu ve olumsuz iki zıt duyguya neden olan meyveler arasında, ilkinden diğerine oluşan gelişim çizgisi izlenerek açıklanabilir.

1966 yılında, Jack Brehm tarafından ortaya atılan "Psikolojik Karşı Teori Kuramı" adıyla bilinen "Reaktans Kuramı", yasak meyve arketipine karşı oluşan kolektif bilinçdışı tepkiyi anlamamızda bizlere yardımcı olur. Reaktans Kuramı, sosyal psikolojide, özgürlüklerin haksızca elden alınmasına karşı gelişen psikolojik tepkiyi ifade eden faydalanılan bir kuramdır (Bk.: Özüçücu, 1996). Ancak, toplumu meydana getiren bireyin psikolojik durumunun toplumsal hareketliliği oluşturduğu gerçeğinden yola çıkarak bireysel çerçevede de söz konusu kuramdan faydalanılabilir.

Cennette, Havva'ya yılan / şeytan tarafından, yasaklanan ağacın meyvesinin yenmesi durumunda, "gözlerin açılacağı, Tanrı gibi olunacağı" vaadinde bulunulur: "Yılan, "Kesinlikle ölmezsiniz" dedi, "Çünkü Tanrı biliyor ki o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız" (Tevrat, Yarattılış, 2). Havva, yaklaşılmamasında hayır bulunan yasak meyveye karşı, yılan / şeytan tarafından kendisinde uyandırılan "kısıtlanmışlık" duygusu ile kendisinden alınmak istenen bir özgürlüğün varlığına inanmış ve karşıt tepki oluşturarak yasağı delme eylemini gerçekleştirmiştir. Oluşan bu psikolojik tepki, arketipsel yasak meyve motifinin olumsuz imajını çeşitli anlatılarda yüzyıllarca devam ettirmiştir.

Meyvenin kendisinden geldiği ve Kur'an-ı Kerim'de işaret edilen ağaç, tüm kültürlerde önemli bir kült olarak kabul edilmektedir. "Dünyanın merkezinde bulunduğu inanılan dünya ağacı; gökyüzü, yeryüzü ve yeraltını birbirine bağlayan bir eksen görevi görmektedir" (Öztekin, 2013, s. 61).

Ağacın tasavvufta da varlığı, İbn Arabî'nin ifade ettiği üzere, tüm kâinat ile özdeşleştirilir. İbn Arabî, *Şeceretü'l-Kevn* adlı eserinde, tüm kâinatı bir ağaç olarak gördüğünü ifade eder: "Sonra varlığa ve varoluşuna, gizli olana ve düzenlenişine baktım. Baktım, varlığın tümü bir ağaçtı" (İbn Arabî, 2010).

Tüm varlığı ağaç ile özdeşleştiren İbn Arabî, varlık ile özdeşleştirdiği ağacın meyvelerinden de bahseder: “Eksiklik, fazlalık, görünmezlik ve görünürlük, küfür ve iman gibi varlıkta meydana gelen bütün hadiseler, semere olarak beliren ameller, hallerin arınması, ortaya çıkan parlak sözler, şevk, zevk, latif anlamlar, yakınların yakınlıklarının açılması, muttakilerin makamları, siddikların menzilleri, ariflerin münacatları, sevenlerin müşahedeleri... bütün bunlar o ağacın meyveleridir, uç veren tomurcuklarıdır” (İbn Arabî, 2010). Buna göre, varlık ağacından sudûr eden her şey, meyveye tekabül etmektedir.

Yasak / haram ilişkinin simgesi ilk meyve olan yasak meyve (Yücer & Küçük, 2019, s. 16), Âdem ve Havva'nın dünya hayatında sergileyecekleri varlıklarının bir başlangıcını oluşturmuştur. Yasak meyvenin şifalı meyveye dönüşmesi ise², Âdem ve Havva nezdinde tüm erkek ve kadınların meşru ilişkileri ile dünyaya gelecek olan çocuğu simgelemektedir. Nitekim İbn Arabî; “Ağaç, kendisi için istenmez, aksine meyvesi için istenir. Dolayısıyla ağaç, meyve tutsun, çiçek açsın diye korunur, muhafaza edilir (İbn Arâbi, 2010) demektedir. Kadın ve erkeğin nikâhlı olarak bir araya gelmesi, ağaç gibi bir kök ve gövdeyi (birlikteliği / varlığı) oluşturmaktadır. Çocuk ise, bu ağacın meyvesini karşılamaktadır. Bu itibarla nikâhsız beraberliği ifade eden yasak meyve, dünya hayatında meşru birliktelik ile beraber şifalı meyveye dönüşmüştür. Bu durum aynı zamanda, Jung'un kolektif bilinç dışı tezi ile açıklanan ve tüm zihinlerde yer almış yasak meyve arketipinin tersine çevrilerek şifalı meyve olarak yeniden imgenlenmesi ve böylelikle yasak meyve travmasının insanlık tarafından aşılması sonucunu meydana getirmektedir.

Şifalı meyve motifi birçok eserde geçmekle birlikte Leylâ vü Mecnûn mesnevîleri içerisinde folklorik motiflerin çokça görüldüğü **Larendeli Hamdî**'nin eserinde yer alır. Eserde şifalı meyve olarak “ayva”dan bahsedilmektedir:

Bu taze mîveden ger bû alasin
Muhakkak bil ki nevmîd olmayasin

Çün irişdi sana bu mîve-i hûb
Yakınlarda bir oğlun ola mahbûb (Lârendeli Hamdî, 2002, b. 778-81)

1.4. Kahraman'ın Olağanüstü Güzellikte Doğması

Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerinde, dünyaya gelen Mecnûn'da tezahür eden ilk özellik, gözle görülebilir olması dolayısıyla fizikî özelliktir. Kahraman, olağanüstü güzellikte doğar. Onun dikkat çekici bir güzellikte dünyaya gelmesi, “en güzel” manasındaki **Cemîl** isminin mazharı olmasındandır. Cemâl, Hakk'ın **aynası** olması

² Frye, arketiplerin edebî eserlerde mutad olanın dışında kullanılmasını, kasten çevrilmesi olarak yorumlar ve bu tip sembollerini “tersine çevrilmiş sembolizm” ile karşılar. (Bk.: Frye, 2000, s. 187-188). Yasak meyvenin şifalı meyveye dönüşmesi de bu çerçevede değerlendirilebilir.

bakımından özeldir. “Allah, insan dışında hiçbir yaratılmışa *El-Cemîl* ismiyle tecelli etmemiştir; sadece insanda bu isimle tecelli etmiştir” (İbn Arabî, 2019, s. 16). İlahî güzelliğin en açık zuhuru beşerî güzelliştir (Fahreddin-i Irakî, 2012, s. 15). Kays’ın cemâli, bu isimle keşfedilme istidadının emaresini ve müşahedenin sureti olma özelliğini taşır.

Kahraman’ın olağanüstü güzelliği ilk olarak *Nizâmî* ile görülür. Nizâmî, Kays’ın güzelliğini ifade için, kıyaslanacak bir varlık bulunmadığını söyler:

Yeni yetişmiş bir gül, nar gibi açan
Ne nar ne gül bin kez güzel ondan

Görünüşü âdeta parlayan inci sanki
Geceyi gündüz yapan bir ışık sanki

Sanırsın ki süte karıştırılmış balmış o
Veya beşikte yatan bir dolunaymış o (Nizâmî, 2013, b. 830-840)

Mesnevîlerin önemli kaynaklarından olan Şâhname’de, doğan çocuğun güzel yüzlü olması durumuna çokça rastlanır. Bunlardan biri, Sâm’ın oğlu Zâl’in bahsinde geçer. Zâl’in yüzü güneş gibidir (Firdevsî, 2014, s. 156). Aynı şekilde Rüstem’in yüzü de doğduğunda güneş gibi parlaktır (Firdevsî, 2014, s. 216). Ancak, çocuğun olağanüstü güzellikte doğması motifinin, ilk olarak peygamberler tarihinde yeri olduğu ve Hz. İsmail’e kadar gittiği görülür. Hz. İbrahim tarafından uzun süre beklendikten sonra dünyaya gelen Hz. İsmail, “güzel yüzlü” bir çocuktur (Bk.: Harman, 2001, s. 80).

Buna göre; çocuksuzluk, dua ile dünyaya gelme ve doğan çocuğun dikkat çekici güzellikte olması motifleri, büyük oranda Hz. İbrahim, Hz. İsmail ve Hz. Yusuf peygamberlere dayanmaktadır, denebilir.

1.5. Vuhûşa Tahakküm

Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerinde vahşi hayvanlar, Ebû Bekr el-Vâlibî’nin eserinden itibaren tüm mesnevîlerde yer alır. Ebû Bekr el-Vâlibî’nin eserinde vahşi hayvanlar olarak ceylan ve geyikler, Leylâ’yı anımsatması bakımından Mecnûn’un yakınlık duyduğu canlılar olarak geçer. Nizâmî’den itibaren görülen diğer vuhuş ise, Mecnûn’a yakınlık gösteren hayvanlar olarak anılır.

Vahşi hayvanların var oluşu, eserin tasavvufi mahiyetine göre şekil değiştirir. Bazı şairler, vuhuşun Mecnûn’a tabiiyetini, onun hayvanları beslemesi ile ilgili olarak aktarırken tasavvufi gaye ile ele alınmış mesnevîlerde vuhuş, Mecnûn’un hâkimiyeti altına girmiş hayvanlar olarak geçmektedir. Bu durum, Mecnûn’un manevî üstünlüğüne, kerametine yorulmaktadır.

Motif, Şâhnâme’de, ilk padişah Keyumers ile birlikte görülür. Keyumers’i gören yırtıcı hayvanlar, Padişah’a boyun eğer, onun tahtının önünde otururlar (Firdevsî, 2014, s. 58-60).

Birçok motifin olduğu gibi, bu motifin de çıkış yeri peygamberler tarihine dayanmaktadır. Bilindiği gibi, Hz. Süleyman, bütün hayvanları hâkimiyeti altına almış, onlar da Peygamber’in hizmetine girmişlerdi. Bu hayvanların arasında aslan ve kartal gibi yırtıcı hayvanlar da bulunmaktaydı (Usta, 2004, s. 99). Ayrıca, İbrahim Peygamber’in de hayvanlara hâkim olduğu bilinmektedir. “Bazen yırtıcı ve yabani hayvanlar İbrahim’le beraber giderler ve dile gelerek gayet açık bir şekilde onunla konuşurlarmış” (Harman, 2010, s. 56-60).

İlk kez Nizâmî’de görülen motifin, Şâhnâme’ye peygamberler tarihi vesilesi ile girdiği açıktır. Nizâmî’nin eserinde Mecnûn’un vuhuşa tahakkümü açıkça tasavvufî mahiyetle özdeşleştirilmese de şair, Süleyman Peygamber gibi Mecnûn’un da hayvanlara hükmettiğini dile getirerek bu kemâlâtı sezdirmiştir. Öyle ki çölde yaşayan vahşiler, Mecnûn’un hizmetine koşarak girmiş, kurt ile kuzu dost olmuş, Mecnûn başlarında Süleyman Peygamber gibi hükümrân olmuştur:

Çölde bulunan bütün vahşiler gelmiş
Koşa koşa Mecnûn’un hizmetine girmiş

...

Hepsi Mecnûn’un emrine amade olmuş
Süleyman gibi onlara padişah olmuş (Nizâmî, 2013, b. 2528-53)³

Nizâmî’nin ilk olarak Hüsrev ü Şîrîn mesnevîsinde işlediği bu motif, daha sonra gerek Leylâ vü Mecnûn gerek Hüsrev ü Şîrîn ve Ferhâd u Şîrîn mesnevîlerinde halef şairler tarafından devam ettirilmiştir. Şairler, vuhuşun Mecnûn’a yakınlığını hep Nizâmî’nin yüklediği manaya tâbi olarak aktarmışlar, bu konuda Süleyman Peygamber’in hâkimiyeti ile alaka kurmuşlardır.

1.6. Çeşitli Unsurlara Yalvarıp Allah’a Dönme

Âşıklık sürecinde toplumdan soyutlanan âşık, çeşitli varlıklarla ünsiyet kurar. Bunlardan biri de gök cisimleridir. Gökyüzündeki yıldızların cazibesine kapılan âşık, onlara yönelerek onlardan yardım ister. Ancak, gök cisimlerine yönelip onlardan medet ummanın bir netice getirmediğini gördükten sonra, Allah’a iltica eder. Allah’a yöneldiğinde ise, duası kabul olur.

İlk olarak Nizâmî’nin eserinde geçen motif, Hz. İbrahim Peygamber (a.s.)’in hayatından intikal etmiştir. En’am Suresi 76-79. ayetlere göre; Hz. İbrahim, önce yıldızlara, sonra aya, en sonunda da güneşe yönelerek “Rabbim budur!” der. Fakat hepsinin batması neticesinde Allah’a yönelir: “Gecenin karanlığı onu kaplayınca bir

³ Ayrıca bk.: 1557-61, 2716, 3148-51, 3267-8, 3525-6, 3574-81, 3586. beyitler.

yıldız gördü. “Rabbim budur!” dedi. Yıldız batınca da “Batanları sevmem” dedi. Ay’ı doğarken görünce de, “Rabbim budur!” dedi. O da batınca, “Rabbim bana doğru yolu göstermezse elbette yolunu şaşırılmış kimselerden olurum” dedi. Güneşi doğarken görünce, “Rabbim budur; zira bu daha büyük” dedi. O da batınca dedi ki: “Ey kavmim! Ben, sizin (Allah’a) ortak koştuğunuz şeylerden uzağım” dedi. “Ben, O’nun birliğine inanarak yüzümü, gökleri ve yeri yaratana çevirdim ve ben müşriklerden değilim” (Kur’ân-ı Kerîm, 6/76-79).

Motif, ilk olarak **Nizâmî**’nin eserinde görülür. Leylâ vü Mecnûn’lardan sonra, Hüsrev ü Şîrîn, Ferhâd u Şîrîn ve Cemşîd ü Hurşîd mesnevilerinde de yer alır:

Mecnûn bakmış ki yıldızlar gidiyorlar
Başının üstünden kaçarak uzaklaşıyorlar

...

Benim de günlerim mutluluk içinde geçsin
Bu bahaneyle kurtulayım bahtım uyanısın” (Nizâmî, 2013, b. 2686-2702)

1.7. Kahraman’ın Ceylanların Sütü İle Beslenmesi

Leylâ vü Mecnûn mesnevilerinde Mecnûn, etrafında toplanan vahşi hayvanlardan çeşitli bakımlardan faydalanır. Bu faydalanmalardan biri de ceylanlar tarafından süt ile beslenmesidir. Kahraman’ın ceylanların sütü ile beslenmesi motifi, **Hakîrî**’nin mesnevîsinde geçer. Hakîrî’de Mecnûn, acıkınca ceylanların sütünden içer, onlarla oynar:

Ac olub ol dem ki isterdi ta’âm
Anların şîrin içerdi ey hümâm

...

Oynar idi âhûrlarla bir zemân
Kılmaz idi yâr derd-ilen figân (Koçak, 2006, 157b)

Kahramanın ceylanların motifi ile beslenmesi, İbn Tufeyl’in *Hayy Bin Yakzan* adlı eserinde geçer. Eserde Hayy, ceylanların sütü ile beslenerek büyür (Bk.: Yalıtıkaya, 2017, s. 41). Ancak, motifin kökeni, Yunus Peygamber’e dayanır. Yunus Peygamber, balığın karnından çıktığında dişi bir ceylan tarafından kırk gün boyunca emzirilmiştir (Harman, 2013, s. 597-99). Söz konusu motifin bu vesile ile destanlar ve mesnevîlere intikal ettiği görülmektedir.

1.8. Haberci ve Konuşan Karga

Eski Ahit’te, rahmetten mahrum bırakılan Edom vadisini mesken tutan⁴ iki kuştan birisi olarak geçen karga, Süleyman’ın Meselleri’nde, anne-babasına itaat

⁴ “... ve orada baykuşla karga oturacak.”, Kitab-ı Mukaddes, 1997, 34/11.

etmeyenin gözünü oymakla vazifelendirilmiş bir ceza vasıtasıdır.⁵ Karga, Nuh tufanının ardından yeryüzünde suların tamamen çekilip çekilmediğini araştırmak üzere gemiden gönderilmiş; ancak leş yemeye koyulduğu için gemiye dönemeyince Nuh Peygamber tarafından lanetlenip “rızkın leş olsun” bedduasını alarak “kâsid-i Nuh” (Nuh’un habercisi); “gurâb-ı Nuh” (Nuh’un kargası) (Yıldırım, 2008, s. 733) adlarıyla anılagelmiştir.

Genel olarak uğursuzluğuyla nam salmış karganın bu ünü, aslında dünyanın ilk zamanlarına, Habil ve Kabil olayına dayanır. Kur’ân-ı Kerîm’de yeryüzünde ilk kan dökücü olarak bildirilen Kabil, öldürdüğü kardeşi Habil’in cesedini gömmeyi, Allah’ın gönderdiği karga vasıtasıyla öğrenmiştir.⁶ Bu nedenle, karganın uğursuzluğu, yerküredeki ilk mezarın kazılmasıyla yakından ilgilidir.

İbn Arabî’ye göre karga, dört varlık mertebesine işaret eden dört kuştan birisidir⁷ (Suad el-Hakîm, 2005, s. 164) ve İbn Arabî onu kuş olarak saymamış, siyahlık ve gurbetin temsili saymıştır (Suad el-Hakîm, 2005: 404). Bu elbette, “karga”nın karşılığı olan Arapça “gurâb” kelimesinin gurbetle ilgili olması sebebiyledir.

Karganın konuşma yetisi, haberci kuş olma vasfını da beraberinde getirir. Yunan mitinde, Apollo’ya adanan hayvanlar arasında kehanetleri ile ünlü karga da vardır (Grimal, 2012, s. 75). Önceleri beyaz bir kuş iken Apollo’ya getirdiği kötü haber nedeniyle lanetlenip o günden sonra siyah bir kuşa dönen (Hançerlioğlu, 2004, s.241) karganın bundan dolayı genellikle kötü haber simgesi olduğu bilinir. Mitraizm’in⁸ yedi aşamalı kurtuluş sürecine göre, karga/corx - Merkür/Utarit⁹ birinci basamağı temsil eder (Kızıl, 2013, s.119; Korkmaz, 2004, s. 96) ki bu, Şamanların ilk aşamada karga donuna girmesini andırır.

Karganın haberci kuş olma özelliği, yukarıda görüldüğü üzere, dinî kaynaklar ve mitik metinlerde sıkça anılmıştır. Uğursuzluğunun kötü haber getirmesine dayandığı bilinen karga, Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerinden *Andelîb*’in mesnevîsinde haberci fonksiyonu ile yer alır. Mecnûn’u dağlarda ve çöllerde arayan babası, oğlunun yerini karganın varlığı sayesinde öğrenir. Karga, dile gelerek veya öterek Mecnûn’un yerini

⁵ “Babası ile istihza eden ve anasına itaat etmeği hor gören göz, onu dere kargaları oycak ve kartal yavruları yiyecektir.” Kitab-ı Mukaddes, 1997, 30/17.

⁶ “Nihayet Allah, ona kardeşinin ölmüş cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri eşeleyeyen bir karga gönderdi. “Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtmekten âciz miyim ben?” dedi. Artık pişmanlık duyanlardan olmuştu” (Mâide 5/31).

⁷ Dört Kuş: Anka, Güvercin, Kartal ve Karga. (Suad El-Hakîm, 2005, s. 164).

⁸ İran’da doğan, güneş kaynaklı bir ışık tanrısı olarak kabul edilen Mitra (Mithra), güneşin özelliklerine (hakiki bilgi ve güce) sahip bir tanrı olarak düşünülmüştür. İran’dan Hindistan’a yayıldığı süreçte savaş, doğruluk ve zafer tanrısı olarak da kabul edilen Mitra, Roma’da Hristiyanlığın en büyük rakibi olmuştur. Yedi aşamalı bir kurtuluş sürecine içeren Mitraizm’de, bu aşamalar gezegenlerle ifade edilir. Bk.: Kızıl, 2013, s. 114-120; Gündüz, 2017.

⁹ Merkür, iletişim gezegeni olarak bilinir ve bilgiyi, haberi, öğrenmeyi temsil eder.

bildirmez; ancak onun varlığı sayesinde Mecnûn'un babası, oğlunun yerinden haberdar olmuş olur:

“Nâ-gâh bir karga yetdi, gördi kim bir teng ü târîk yirde bir adam görünür misâl bir mürçe karâr kılğan dik”, (Andelib, 1378, s. 57).

Andelib'de ayrıca, konuşan karga motifine de rastlanır. Mecnun, söylediği şiire ve sorduğu soruya gafil olmayarak karganın, kendisine “belî” cevabını verdiğiine hayretle şahit olur:

“... gözi dırahting şahasığa düşdi gördi ki kim dırahting şahasında bir kara zâğ olturmuş. Mecnûn zâğının kara perin kara libâs akıda kılıp: “Ey zâğ ‘azâlık mu sen kara libâs giyip sen?” diyip ol zâğa karap bir söz didi:

Şah üstünde durgan kara donlu kuş
Sen hem men kadar yârdan cüdâ düşgen mi!
Könglüng gamlık gördüm bes özüng nâ-hoş
Sen hem men kadar yârdan cüdâ düşgen mi?

...

Giyyening qaradır bilip sen bir hûb
‘Amelsiz sûfi kadar durup sen karap
Tiling bolsa manga belli bir cevâb
Sen hem men kadar yârdan cüdâ düşgen mi!

...

... andan Mecnûn bu sözlerni aydıp, zâğdan **bellî** cevâb işitmi hayrân boldı” (Andelib, 1378, s. 87-88).

Görüldüğü üzere, karga etrafında oluşmuş olan motifler, Habil-Kabil olayı ile birlikte, Nuh tufanına dayanmaktadır. Çeşitli mit ve anlatılardan Leylâ vü Mecnûn mesnevîlerine intikal etmiştir.

1.9. Güvercinin Yuva Yapması

Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn mesnevîsinde Mecnûn, tuzağa düşmüş bir güvercini kurtarmak için kolundaki inciye verir. Güvercini tuzaktan kurtaran Mecnûn, âşıklık ruh hâlinin neticesi olarak ardından güvercinle yakınlık kurar. Güvercini kendi gibi bir âşık olarak niteleyerek ondan hem-derdi, sırdaşı olmasını ister. Bunun için saçlarının yuvası, gözyaşlarının da yemi ve suyu olarak hazır olduğunu ifade eder. Sevgiliye kendisinden haber iletmesi ve ondan da kendisine cevap getirmesi için güvercine yalvaran Mecnûn, ona bu minvalde o denli konuşur ki güvercin Mecnûn'a alışarak onunla ünsiyet kurar. Güvercinin ünsiyetinin işareti, Mecnûn'un başında yuva yapmasıdır. Güvercin, gündüzleri Mecnûn'un başında yuvalanırken geceleri de ona bekçilik yapar:

Bir menzile yetdi zâr ü muztar
Bir dâmda gördi bir kebûter

...

Başında olup şeb âşiyâmı
Gündüz ol olurdu pâsbânı (Fuzûlî, 2010, b. 1187-1212)

Mecnûn'un başına yuva yapan iki farklı cins kuştan *bûlbûl* ve *güvercin*, Âşık'ın kendisi ile özdeşleştirdiği canlılardır. Celili'de güvercinin yerini *bûlbûl* alır:

Ol mûy ki görmemişdi şâne
Bûlbûl ider anı âşiyâne

Mecnûnı çü hem-zebân idindi
Bûlbûl saçın âşiyân idindi

Ne zahmet-i has ne cem'-i hâşâk
Ol mûyü idindi hâne-i pâk (Celilî, 2011, b. 1614-16)

“Yuva yapma”, Âşık'ın pejmürde hâli ve perişan saçlarının getirdiği bir motiftir. Mecnûn'un söz konusu kuşlarla bu derece yakınlık kurmak istemesi, içinde bulunduğu hissiyatı perçinleme ve harici unsurları dahi bu hissiyata dâhil etme arzu ve iştiyakı ile açıklanabilir. Mecnûn ve kuşlar, böylece aynı hissiyatta birleşirler. Bu, Mecnûn'un, insanlardan tecrit olduğu bir dünyada, hayvanlarla ortak duyguda buluşmak istemesi ile izah edilebilir. Mecnûn, çöl dairesinin içinde kaybolma iştiyakı ile yüklü iken yuvayı da başının üzerinde taşıma arzusundadır. Kuşlar, Mecnûn ile söyleşir ve onunla bir bahar geçirir, adeta ona, Leylâ ile kurmak istediği yuvanın bir şeklini yaşatırlar.

Çeşitli mesnevîlerde bulunan motif, Hz. Peygamber'in gizlendiği Sevr mağarasının önündeki ağaca güvercinin yuva yapması olayını hatırlatmaktadır. Hz. Peygamber'in (s.a.s.) Ebû Bekir (r.a.) ile gizlendiği Sevr mağarasının önündeki ağaca bir çift güvercinin yuva yaptığı ve müşriklerin bu yuvanın yeni yapılmış olamayacağı düşüncesi ile mağaraya girmekten vazgeçtikleri bildirilir. Güvercinin varlığı âlimlerce tartışılmış olsa da (Demircan, 2009, s. 5-6) bu olayın rivayetlerde bulunduğu kesindir. Fuzûlî'nin, mesnevîsinde, bûlbûl ve diğer kuşlar yerine güvercini tercih etmesi, söz konusu tarihî olay ile irtibat kurmuş olabileceği düşüncesini uyandırmaktadır.

1.10. Kehanet Gösteren Deve

Devenin kehaneti, bedevî Araplardan beri bilinen ve kendisinden faydalanılan bir husustur. Devenin, yer tayini konusunda mülhem bir canlı olduğu, Hz. Peygamber'in (s.a.s.) Mescid-i Nebevî'nin yapılacağı yerin tayini konusundaki tutumu dolayısıyla tarihî kaynaklarda nakl edilmiştir. Hz. Peygamber (s.a.s.), evin

inşa edileceği bölgenin belirlenmesi için, devenin serbestçe yürümesine müsaade edip çöktüğü yerin esas alınmasını buyurmuştur. Böylece, Mescid-i Nebevî, devenin çöktüğü bir araziye inşa edilmiştir (Önkal vd., 1994, s. 224).

Arap kaynaklı bir hikâye olan Leylâ vü Mecnûn'da, devenin kehanetine motif olarak yer verilmesi, deveye ait bu özelliğin bedevî Araplar dönemine dayanan reel bir hayat pratiği olması ile ilgilidir. Halef şairler, bu motifi olduğu gibi aktarmış ve Leylâ ile Mecnûn'un buluşmasını bu vesile ile sağlamışlardır.

Sevdâyî'de, kışlağa gitmek üzere deveye binen Leylâ, deveye hitap ederek ondan, kendisini Mecnûn'a iletmesini ister:

Bir mahmile girdi Leyli-i zâr
Kûh-ı gamın itdi nakâya bâr
...
Lutfu benüm ile kâr-ı hayr it
Mecnûn'um olan diyâra seyr it

Ben bî-kesi sen yetür ol aya
Bu derdi irüşdür ol devâya

...

Ol yire irişdi k'anda Mecnûn

Dâyim gezer idi zâr u mahzun (Bayak, 2019, b. 1045-61)

Fuzûlî'de, devesine ahvalini açan Leylâ, onun kendisini Mecnûn'un olduğu diyara götürmesini ister. Devesi, Leylâ'yı Mecnûn'un olduğu yere götürür:

Lutf eyle bina-yı kâr-ı hayr et
Mecnûn'um olan diyâra seyr et

Bu şifteni yetür ol aya
Bu derdi yetişdür ol devâya (Doğan, 2010, b. 2549-60)

Sonuç

Sıradışı, olağanüstü, mütekerrir, geleneksel ve evrensel vasıfları haiz motifler, anlatma esasına dayalı metinlerin anlamlı en küçük birimlerini ifade eder. Motifler, metinleri oluşturan yapı taşları olarak asırlar öncesinden günümüze kadar gelen varlıkları ile dikkat çekmişlerdir. İlk sözlü kültür ürünleri olan destanlardan; masal, efsane, halk hikâyeleri ve diğer anlatı eserlerine intikal eden motiflerin, yazılı eserlere de ulaşmış olduğu bilinmektedir. Divan edebiyatının en önde gelen olay odaklı formlarını oluşturan mesnevîler, motiflerin taşıyıcılığını üstlenmeleri bakımından önemlidir. Motifler, destanlardan mesnevîlere ulaşmış olmaları açısından

değerlendirilse de esasında, varlıklarının destan devirlerinden önce, peygamberler tarihine kadar uzandığı ortaya konulmuştur. Peygamberler tarihinde var olan birçok motifin, destanlara ve divan şiirinin mesnevilerine, özelde ise Leylâ vü Mecnûn mesnevilerine söz konusu peygamberler vesilesi ile intikal etmiş olduğu görülmektedir.

Peygamberler tarihinden intikal eden motiflerin başında, “çocuksuzluk ve dua ile çocuk sahibi olma” motifi gelmektedir. Genellikle ayrı motifler olarak ele alınan bu motif, esasında metinlerde birbirinden ayrılmaz bir biçimde yer alır. “Çocuksuzluk ve dua ile çocuk sahibi olma”, destanlar ve diğer sözlü halk kültürü eserlerinde görülen bir motif olmakla birlikte, ilk izleri peygamberler tarihinde görülür. Dinî kaynaklarda belirtilen bir husus olarak Hz. İbrahim ve Hz. Zekeriya peygamberler, bu motifin tarihî ve dinî ilk kaynaklarını oluştururlar. Bunun gibi, ilk ve tek çocuk olma motifinin de Hz. İbrahim ve oğlu Hz. İsmail ile Hz. Yakup ve Hz. Yusuf peygamberlere kadar giden kökenleri olduğu fark edilir. Kahramanın olağanüstü güzellikte doğması da aynı şekilde, dünyaya geldiğinde güzelliği ile dikkat çeken Hz. İsmail’e ile ilişkilendirilir. Ayrıca, Hz. Yusuf’un güzelliği de bu noktada anılmalıdır.

Kahramanın dünyaya gelmesinde etkili olan motiflerden biri, “sihirli meyve” motifidir ve arketipsel, dolayısıyla tarihî bir kökene dayanmaktadır. Sihirli meyve motifi, yasak meyve motifine psikolojik ve sosyolojik bir tepki olarak doğmuş ve edebî eserlere intikal etmiştir.

Peygamberler tarihinde yeri bulunan bir başka motif, “vuhuşa tahakküm”dür. Hz. İbrahim ve Hz. Süleyman’ın, vahşi hayvanlara hâkimiyeti eserlere yansımış görünmektedir. Bunun gibi, “ceylanların sütünden beslenme” motifi de peygamberler tarihinde izi görülen bir motif olarak karşımıza çıkar. Hz. Yunus’un balığın karnından çıktıktan sonra bir ceylanın sütü ile beslenmesi, eserlere yansımıştır. Aynı şekilde, “çeşitli unsurlara yalvararak Allah’a dönme” motifinin de Hz. İbrahim Peygamber’e dayandığı fark edilir. Hz. İbrahim’in tanrısını arayışı, kahramanın özünü kaybetmesi ile ilişkilendirilir ve nihayetinde Allah’a teslim olması şeklinde eserlerde yerini alır.

Tarihî kökeni görülen diğer motifler, hayvanlara mahsustur. Karganın, Nuh tufanına kadar giden mahiyeti, güvercinin Sevr mağarası önünde yuva yapması, Arap coğrafyasında sık faydalanılan devenin kehanet gösteren bir özellik taşıması, edebî eserlerde yerini almış, tarihî ve dinî kökenli motiflerdir.

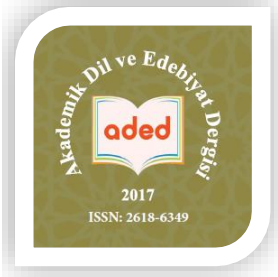
Metinlerarasılık bağlamında, edebî eserlerin tarih boyunca birbirinden etkilenerek kaleme alınmış olması, eserlerdeki motiflerin intikalini de beraberinde getirmektedir. Ancak bugün, farklı eserlerde kaynağını aradığımız birçok motifin, esasında peygamberler tarihinde izleri bulunduğunu görmemiz mümkündür. Motiflerin dinî ve tarihî kaynakları, onların kökenleri ve intikal ettikleri eserlerdeki

çeşitlilikleri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar. Bu amaçla önde gelen eserlerden olan Leylâ vü Mecnûn mesnevîleri nezdinde, divan edebiyatının çeşitli mesnevîlerinde yer alan bazı motiflerin, peygamberler tarihine uzanan kaynakları tespit edilmiş ve bunlar metinlerdeki örnekleri ile sunulmuştur.

Kaynakça

- Arda, Z. C. (1970). Edebiyatta motif araştırmaları. *Hareket*, 49, 20-23.
- Balaban, T. (2019). Âdem ile Havva ve yasak meyve arketipi metinlerarasılık bağlamında tabunun anlatıda izdüşümü. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (SUTAD)*, 47, 175-195.
- Bayak, C.. (2019). Sevdâyî kıssa-i birle Leyli. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/>
- Câmî (1313). *Leylî vü Mecnûn*. (Ali Mustafa Haz.). Nâşir Nüşha el-Ketrûnik. www.zoon.ir
- Celîlî (2011). *Leyla vü Mecnun Mesnevisi*. (Şevkiye, Kazan Nas Haz.). Fakülte Kitabevi Yayınları.
- Demircan, A. (2009). Sevr mağarası. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yay., (37), 5-6.
- Ebî Bekr el-Vâlibî (1987). *Divanü Mecnun Leylî*. (Ali Hasan Haz.). Mektebetü'l-Âdâb ve Matbatühâ Bi'l-Câmîz.
- Eski ve Yeni Ahit*. (t.y.). Erişim tarihi: Şubat 14, 2021. <https://incil.info/kitap/>
- Fahreddin-i Irâkî (2012). *Aşk metafiziği*. (Ercan, Alkan Çev.). Hayykitap.
- Firdevsî (2014). *Şahnâme I*. (Necati, Lugal Çev.). Kabalıcı Yayınları.
- Frye, Northrop. (2000). *Eleştirinin anatomisi*. (Hande, Koçak Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Fuzûlî (2010). *Leylâ ve Mecnûn*. (Muhammed Nur, Doğan Haz.) Yelkenli Yayınevi.
- Grimal, P. (2012). *Mitoloji sözlüğü Yunan ve Roma*. Kabalıcı Yayınları.
- Gündüz, Ş. (2017). Mitra ve mitraizm. Din ve İnanç Sözlüğü. Vadi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2004). *Dünya inançları sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Harman, Ö. F. (2013). Yunus. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yay., (43), 599.
- Harman, Ö. F. (2001). İsmail. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yay, (23), 76-80.
- İbn Arabî (2010). *Şeceretü'l-kevn*. (Vahdettin, İnce Çev.). Kitsan Yayınları.
- İbn Arabî (2019). *Fütühât-ı Mekkiyye*. C.1. (Ekrem, Demirli Çev.). Litera Yayıncılık.
- İbn Tufeyl (2017). *Hayy bin Yakzan*. (Şerefettin, Yaltkaya Haz.). Büyüyen Ay Yayınları.
- Kızıl, H. (2013). Mitra'dan 'Mithras'ın sırları'na Mitraizm'in kuruluş serüveni. *Ekev Akademi Dergisi*, 55, 114-120.
- Kitab-ı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit* (1997). Orhan Matbaacılık.

- Koçak, A. (2006). *Leyla vü Mecnun Tebrizli Hakîri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, E. (2004). *Ansiklopedik Zerdüştlük terimleri sözlüğü*. Anahtar Kitaplar.
- Kur'ân-ı Kerîm Tefsiri*. (t.y.) Diyanet İşleri Başkanlığı, Erişim Tarihi: Şubat 14, 2021. www.kuran.diyagnet.gov.tr/
- Kütük, R. (2002). *Lârendeli Hamdî'nin Leylâ vü Mecnûn mesnevisi (İnceleme/Metin ve Diğer Leylâ ve Mecnûn mesnevileriyle Mukayesesi)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Muhyiddin İbn Arabî (2018). *Nurlar risalesi -İttihâdü'l-Kevnî-*. (Mahmut, Kanık Çev.). İnsan Yayınları.
- Nizâmî-yi Gencevî (2013). *Leylâ ile Mecnun*. (A. Naci, Tokmak Çev.). Say Yayınları.
- Nur, Mehmed Endelib (1378). *Leyli-Mecnun*. (Çerkez, Evnak Haz.). Saylanan Eserler.
- Önkâl, A. ve Bozkurt, N. (1994). *Deve*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Türkiye Diyanet Vakfı Yay., (9), 222-226.
- Özşener, F. (2010). *Dramatik metinde motif kullanımı*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öztekin, Ö. (2013). Ağaç kültürünün görsel şiirdeki figüratif anlamı: divan şiirinde deyişbilimsel önceleme alanı olarak biçimsel sapmalar. *Millî Folklor*, (98), 59-72.
- Özüçücu, A. (1996). Psikolojik karşı tepki kuramı: kişisel özgürlüğün korunması. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, (11), 191-198.
- Sağlam, H. (2020). *Motif yapısı itibariyle Leylâ ve Mecnûn mesnevileri üzerinde bir inceleme*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Suad el-Hakîm (2005). *İbnü'l-Arabî sözlüğü*. Kabcacı Yayınları.
- Tekin, G. (2009). Divan edebiyatındaki bazı motiflerin mitolojik kökenleri. *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları*, (33/II), 181-200.
- Yazır, Elmalılı Hamdi (t.y.). *Kur'ân-ı Kerîm meali*. Erişim Tarihi: Şubat 14, 2021. www.kuranikerim.com/telmalili/
- Yıldırım, N. (2008). *Fars mitolojisi sözlüğü*. Kabcacı Yayınları.
- Yücer, H. M. & Küçük, S. (2019). Tasavvuf literatüründe ağaç sembolizmi ve Muhyî'nin *Temsil-i Şecer* isimli eseri. *Akademik Platform İslâmî Araştırmalar Dergisi*, 3 (1), 13-28.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Tayfun HAYKIR

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı
Bayram Veli Üniversitesi / Türkiye
t.haykir@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-3371-2245>

Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroyla İlgili Bilinmeyen Makaleleri

Reşat Nuri Güntekin's Unknown Theater Articles

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 22.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 18.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

HAYKIR, T. (2021). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroyla İlgili Bilinmeyen Makaleleri Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1434-1478. <https://doi.org/10.34083/akaded.956228>

HAYKIR, T. (2021). Reşat Nuri Güntekin's Unknown Theater Articles. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1434-1478. <https://doi.org/10.34083/akaded.956228>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), edebiyat tarihlerinde ve genel okur nezdinde daha çok romancı yönüyle tanınsa da tiyatro ile sıkı bir münasebet içinde olmuştur. Türk tiyatrosunun gelişmesinde çok önemli katkıları olan Güntekin; telif tiyatro eserleri yazmış, tercüme adapteler yapmış ve bunların sahnelenmesinde etkin rol almıştır. Tiyatroya dair faaliyetlerinde metin yazarlığı ve çevirmenliğin yanı sıra tiyatro eleştirisiyle de yakından ilgilenmiş, yazarlık yaşamı boyunca çok farklı süreli yayınlarda tiyatroya dair onlarca eleştiri metni kaleme almıştır. Öyle ki Reşat Nuri Güntekin, matbuat âlemine tiyatro eleştirisi metinleri yazarak adım atmıştır, diğer edebî türlerle ilgili kalem çalışmaları daha sonra başlamıştır. Yazar sağlığında söz konusu metinlerini kitap bütünlüğünde yayımlamamıştır ancak vefatının ardından geçen zaman içinde bu metinler üzerine çeşitli akademik çalışmalar yapılmış, bir de doğrudan doğruya bu eleştiri metinlerini bir araya getiren kitap yayımlanmıştır. Bu makalede Reşat Nuri Güntekin'in kaleminden çıkan ve dokuzu bugüne kadar hiçbir akademik çalışmada tam metin olarak yayımlanmayan, on tiyatro eleştirisi makalesi yayımlanmıştır. Çalışmada metin neşri yapılmadan önce Reşat Nuri'nin matbuata girişine, tiyatroyla olan ilgisine değinilmiş daha sonra söz konusu makaleleri incelenmiştir. İncelemenin ardından makaleler Arap harfli hâllerinden Latin esaslı Türk alfabesine dönüştürülmüştür, metin taminine ihtiyaç olan durumlarda, belirtilerek müdahalede bulunulmuştur. Makalelerde geçen terimler, kavramlar, tarihi şahıslar-mekânlar ve atıfların daha iyi anlaşılması için gerekli açıklamalar dipnotlarla verilmiş, ayrıca bugün için anlaşılamayacağı düşünülen kelimelerin anlamları metin üzerinde köşeli ayraç içinde eğik yazıyla verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: tiyatro, tiyatro eleştirisi, Türk tiyatrosu, Darülbedayi, Reşat Nuri Güntekin.

Abstract

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), is one of the most important names of Turkish literature. Despite being known more as a novelist in the history of literature and among the general reader, he has been closely involved in theatre. Güntekin, who made significant contributions to the development of Turkish Theatre; wrote copyrighted theatrical works, translated and adapted them and took an active role in their staging. In his theatre activities, he was closely interested in theatre criticism as well as writing and translating. So much so that Reşat Nuri Güntekin stepped into the world of press, by writing theatre criticism texts, and pen studies on other literary genres that started later. The author did not publish the aforementioned texts as a book while he was alive, but after his death, various academic studies were carried out on these texts, and a book that directly brought together these critical texts, was published. In this article, ten theatrical criticism articles were written by Reşat Nuri Güntekin, nine of which have not been published as full texts in any academic study, have been published. In the study, before the text was published, Reşat Nuri's introduction to the press and his interest in the theatre were mentioned, and then his articles were examined. After the analysis, the articles were converted to the Latin-based Turkish alphabet. The necessary explanations for a better understanding of the terms, concepts, historical persons-places and references in the articles are given with footnotes, and the meanings of the words that are thought to be incomprehensible for today are given in italics in square brackets in the text.

Keywords: theater, theatrical criticism, Turkish theater, Darülbedayi, Reşat Nuri Güntekin.

Giriş

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Türk edebiyatının en tanınan ve yıllardan beri eserleri en çok rağbet gören yazarlarından biridir. Daha çok romancı kimliğiyle bilinmesine karşın Reşat Nuri, edebiyat âlemine tiyatroya olan ilgisi neticesinde atım atmış ve ömrü boyunca bu ilgisinden hiç vazgeçmemiştir. Yazar, telif piyesler yazmasının yanında -özellikle Fransız tiyatrosundan- çeviri ve adapteler hazırlayarak Türk tiyatrosunun gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Güntekin'in tiyatroyla ilgili faaliyetleri telif piyes metni yazmak veya adapte etmekle sınırlandırılmayacak kadar geniştir. Onun bir tür olarak tiyatro bağlamındaki en özgün yönü ise eleştirmenliğidir. Öyle ki ilk kalem mahsullerini dahi tiyatro eleştirisi üzerine yazdığı metinler oluşturmaktadır. Ünlü röportajcılardan Hikmet Feridun Es ile yaptığı bir söyleşide yazarlık geçmişindeki bu yönünü şöyle ifade eder: "Esasen ben evvela tiyatro tenkidi yazıyordum. Sonra piyes yazmaya başladım. *Çalılıkuşu*'nun ismi *İstanbul Kızı* idi. Piyeste İstanbullu bir kızın icabında ne işler görebileceği gösteriliyordu. Eseri Darülbeydi oynayacaktı. Fakat mektep dekoru yapılamadı. Ben de o zamana kadar hiç aklımdan geçmediği hâlde romancılığa başladım." (Yücebaş 1957, 16) Yaklaşık kırk beş yıl boyunca yüzden fazla tiyatro eleştirisi kaleme alan Reşat Nuri Güntekin'in bu yazılarına bakıldığında izlediği oyunlar üzerine keyfi değerlendirmeler yapmak, çalاکalem sütun doldurmak gibi yazı faaliyetlerinde bulunan sıradan matbuat elemanlarının çok ötesinde olduğu görülmektedir. Onun eleştiri metinlerinin merkezindeki amaç, incelenen yerli-yabancı oyunlar ve dolayısıyla bu oyunların yazarları, yönetmenleri, oyuncularını, edebî kıymetleri, sahnelenmeleri, dekorları, izleyicileri ve tiyatro tekniklerine dair özelliklerini ayrıntılara odaklanarak keşfetmek olmuştur. Yazar, ele aldığı oyunlara karşı objektif davranmayı ilk eleştiri metinlerinden itibaren kararlılıkla sürdürmüş, keşfettiği her kıymet veya deşifre ettiği her olumsuzluğu nitelikli bir eleştirme üslubuyla, polemiklere kapı aralamamaya özen göstererek yazıp yayımlamıştır.

Reşat Nuri, yazarlık hayatının ilk yıllarından itibaren tiyatroyu edebî bir tür olarak görmüş ve sahnelenecek her oyunun bir sanat eseri kıymeti taşıması gerektiğini savunmuştur. Söz konusu görüşünü desteklemeye dair önemli tespitlerde bulunduğu eleştiri yazıları, Türk tiyatrosunun gelişmesinde anılması gereken temel metinler/çalışmalar arasında yer almalıdır. II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte gelişen hürriyet ortamı içinde tiyatronun toplum tarafından rağbet görmesi tiyatro sanatıyla ilgisi olmayan kişilerin oyunlar sahnelemesini beraberinde getirmiştir. Reşat Nuri bir yandan kontrolsüz ve niteliksiz bir şekilde tiyatro sanatının erbabı olmayan kişilerin başlattığı kumpanyacılıkla, onların tiyatro sanatını yozlaştırmasıyla, çeşitli yönlerden toplumu istismar etmesiyle mücadele etmiş diğer yandan da millî Türk tiyatrosunun

kurulup ilerleme kaydetmesi için önemli ve özgün çalışmalarda bulunmuştur. Onun bir iptila derecesinde bağlandığı ve uğrunda ömür boyu mücadele verdiği, hizmet ettiği tiyatroya dair sevdasını Türk tiyatrosunun bir diğer önemli ismi, Reşat Nuri'nin kırk dört yıllık dostu Muhsin Ertuğrul, dostunun vefat yıldönümü münasebetiyle yazdığı yazısında "Bu kırk dört yılı tek 'Şirin'e âşık iki 'Ferhat' gibi geçirmişiz. Bu tek sevgilimiz: Tiyatro." (Yücebaş 1957, 154) cümlesiyle yalın ve etkili bir ifadeyle dile getirmiştir.

Güntekin'in hem romancılık hem de tiyatroculuk faaliyetlerinde en çok üzerinde durduğu meselelerden bir diğeri de dil yani Türkçedir. Çünkü bir yazarın ancak kullandığı dil ile var olacağını, ölümsüzlük zırhına bürünebileceğini bilmektedir. Bunu gerçekleştirebilmek için ise yazarın kullandığı dilin geleceğe hitap edebilecek, güncelliğini koruyacak kabiliyette olması gerektiğinin farkındadır. Söz konusu farkındalık aslında onun roman ve tiyatro türleri arasında gidip gelmesinin altında yatan en önemli sebeptir ve "Tiyatroya tamah edişimin bir sebebi dildi." cümlesini ona söylemiştir. Konuya dair görüşlerini şu sözlerle daha etraflı bir şekilde ifade etmiştir: "Bir yazarın yazdığı şeyin kendinden hiç değilse on beş, yirmi sene daha fazla yaşayacağını umması elbette onun hakkıdır. Hâlbuki biz daha kendimiz yaşarken onun değiştiğini görüyor, üç beş senede kendi kendimizi tanımayacak hâle geliyorduk. Buna mukabil konuşma dili çok daha az değişmelere tâbiydi. Onu taklit ederek yani konuşan birinin ağzından yazılacak bir eserin, bir piyesin yaşama şansı bir parça daha fazla görünüyordu. Fakat çok geçmeden gördüm ki bizde asıl su üstüne yazılan yazı piyestir. Siz iyi kötü bir şeyler yazmaya çabalarsınız, artistler onları kendi bildikleri gibi söylerler... Tiyatrodan romana atlayışımın sebebi bir parça da ilk romanımın fena karşılanmamış olmasıdır." (Yücebaş 1957, 66) Tiyatro yazarlığından daha fazla roman yazarlığına mesai ayırmasının sebebini bu cümleleriyle izah eden Reşat Nuri Güntekin, tiyatro eleştirisi yazmaktan ise hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Ancak bu içerikteki yazılarını sağlığında bir araya getirmemiş, kitap olarak yayımlamamıştır. Dolayısıyla tiyatro eleştirisine dair metinleri ilk yayım yerleri olan süreli yayın sayfalarında kalmıştır. Aradan geçen zaman içinde bu yazılar üzerinde edebiyat ve tiyatro araştırmacıları çalışmışlar; yazıları makale, lisansüstü tez ve kitap formundaki yayımlarda gündeme getirmişlerdir. Bu çalışmada, söz konusu araştırmalara dâhil edilmemiş yeni metinlerin varlığından bahsedilmiş, daha önceki çalışmalardaki bazı bilgi hatalarına temas edilmiş, yazılar içerikleri açısından incelendikten sonra kronolojik sıra takip edilerek tam metin hâlinde yayımlanmıştır.

1. Reşat Nuri Güntekin'in Yazarlık Kronolojisine Dair Bazı Ek Bilgiler

Reşat Nuri Güntekin'in matbuat âlemindeki ilk yazısının ne olduğu üzerine görüş bildiren araştırmacılar arasında bazı ihtilaflar vardır. Kimileri 1 Nisan 1917 tarihli *La*

Panse Turque dergisindeki “Où en est le Roman Turc (Türk Romanının Hâlihazır)” başlıklı yazısının yayımlanmasını, kimileri 8 Eylül 1917’de *Eski Ahbap* adlı hikâye kitapçığının yayımlanmasını, kimileri ise 1918 yılında *Zaman* gazetesinde başladığı haftalık dizi yazılarını yazarlık hayatının başlangıcı olarak esas almaktadır. Reşat Nuri’nin matbuat hayatına tiyatro eleştirileri kaleme alarak adım attığı genelin malumudur, öyle ki yazar, kendisiyle yapılan bir söyleşide yazı yazmaya ne zaman başladığı sorulunca bunu açıkça dile getirmiştir: “... Mütareke’de üniversite profesörü olmaktan başka bir hırsım olmadığı bir zamanda bir gün Darülbeday’de İzmir’in meşhur Buldanlı Veli’si ile karşılaşmışım. İzmir’den babamın arkadaşıydı. Perde arsında oynanan piyesi hakkında bilmem neler söylüyordum. Veli bunları enteresan bulmuş olacak ki ‘Söyleyeceklerini benim gazeteye yaz.’ dedi. Kendisi o zaman Maarif Nazırı maslup Şükrü Bey’in çıkardığı *Zaman* gazetesinin başyazarı idi. ‘Olur mu?’ diye terddüt ettim, ‘Olur, olur!’ dedi. Sahiydi ve oldu. İki seneye yakın bir zaman muntazaman her hafta *Zaman*’a tiyatro kitikleri yazdım, sonra kendim de piyesler yazmaya heveslendim. Bunlar pek fena karşılanmadılar. Artık yolumu bulmuştum. Üniversite profesörlüğünü düşünmeye hacet kalmadı sanıyordum.” (Yücebaş 1957, 65) Reşat Nuri Güntekin’in bu ifadeleri esas alınarak daha sonra onun hakkında yapılan çoğu akademik çalışmada, 1918’de *Zaman* gazetesinde tiyatro eleştirileri yazarak yazarlık dünyasına adım attığı tekrarlanmıştır. Yazarın bu beyanı dikkate alındığında söz konusu tespit doğru görünmektedir. Ancak Reşat Nuri’nin *Zaman*’daki yazı dizisine başlamadan yedi yıl önce açık imzasıyla yayımladığı bir tiyatro eleştiri metni vardır ve bu metin, şu ana kadar yapılan çalışmalar dikkate alındığında onun yayımlanan ilk yazısı olma özelliğine sahiptir. 1911’de yayımladığı bu yazısının üzerinden kırk iki yıl geçtikten sonra 1953’te verdiği bir röportajda geçmişe dair ayrıntıları net olarak verememesi yazarın unutkanlığıyla ilişkilendirilmelidir. Çünkü Reşat Nuri imzası -bugün itibarıyla bilindiği kadarıyla- ilk defa 1911 yılında *Genç Kalemler* mecmuasında görülmektedir. “Eser ve Zat: Mehmet Rauf Bey” başlıklı bu yazı, onun matbuatta imzasına ilk tesadüf edilen yazısıdır ve içeriğini Mehmet Rauf’un *Cidal* adlı piyesinin eleştirilmesi oluşturmaktadır (Karaburgu 2001, 16). Ayrıca *Eski Ahbap* adlı hikâyesi de Reşat Nuri Güntekin’in yazarlık geçmişiyle ilgili bazı tartışmalara sebep olmuştur. Söz konusu edebî metin, yazarın kitap hâlinde yayımlanan ilk hikâyesi olma özelliğine sahiptir ama matbuatta yayımlanan ilk metni değildir. Bu eser Diken Neşriyat tarafından 8 Eylül 1933’te (1916-1917) kitap bütünlüğünde musavver bir şekilde yayımlanmıştır. Ancak bazı araştırmacılar yayınevi adı ile süreli yayın adının farklı şeyler ifade ettiğini önemsemeyerek eserin *Diken* mecmuasında yayımlandığını ifade etmeleri başka bir

bilgi karışıklığına sebep olmuştur, çünkü *Diken* mecmuası Ekim 1918'de yayın hayatına başlamıştır, *Eski Ahbab* ise yaklaşık bir yıl önce okurla buluşmuştur¹.

2. Reşat Nuri Güntekin'in Bilinmeyen Tiyatro Makalelerine Dair:

Reşat Nuri Güntekin 1911'den 1956'daki vefatına kadar tiyatro eleştirmenliği yapmış ve bu konuya dair kanaatlerini sayısı yüzün üzerine çıkan makaleleri vasıtasıyla genel okuyucu kitlesiyle paylaşmış, tiyatroyla ilgilenenleri bilgilendirmiştir. Onun çeşitli süreli yayın sayfalarında kalan 103 makalesini ilk kez Kemal Yavuz bir araya getirmiş ve *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri* adıyla kitap bütünlüğünde yayımlamıştır². Güntekin'in genelde tiyatro yazarlığı, özelde ise tiyatro eleştirmenliği yönüne odaklanılan diğer çalışmalarda Kemal Yavuz'un yayıma hazırladığı kitap esas alınmış, yeni metinlerin varlığına/var olabileceğine dair bir bilgi verilmemiştir³. Bu çalışma için yapılan süreli yayın ve Reşat Nuri bibliyografyasına dair taramalar neticesinde Kemal Yavuz'un yayıma hazırladığı kitaba dâhil edilmeyen on makalesinin daha olduğu tespit edilmiştir. Bahse konu olan makaleler zaman dizinsel olarak şöyledir:

1. "Eser ve Zat: Mehmet Rauf Bey", *Genç Kalemler*, S. 8, Haziran 1327, s. 131-135.
2. "Tiyatro Haftası: Bizde Hayat-ı Temaşa-Bir Mukaddime", *Zaman*, S. 52, s. 3, 25 Mayıs 1918.
3. "Temaşa Haftası: 2 Meşrutiyet'ten Sonra Tiyatromuz", *Zaman*, S. 59, s. 3, 1 Haziran 1918.

¹ Reşat Nuri gibi bir yazarın 1911'den 1918'e kadar çok sevdiği tiyatro eleştirisine dair hiç yazı yayımlamamış olması kabul edilebilir değildir ancak şimdiye kadar yapılan araştırmalar dikkate alındığında yazarın bu zaman aralığında yayımlanan başka bir tiyatro eleştirisi metni bulunmamaktadır. İlerleyen yıllarda yapılacak araştırmalar sonucunda yeni metinlerin ortaya çıkma olasılığı hayli yüksektir. Her ne kadar Reşat Nuri, tespit edilen bütün tiyatro eleştirilerini açık imzasıyla yayımlamış olsa da yapılacak yeni araştırmalarda yazarın özellikle müstear adlarının da göz önünde tutulması gerekmektedir.

² Kemal Yavuz, *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Devlet Kitapları-Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976.

³ Bu içerikteki öne çıkan bazı akademik çalışmalar şöyle sıralanabilir:
 - Yüksel Topaloğlu, *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2017.
 - Bilal Demir, *Tiyatro Yazarı Olarak Reşat Nuri Güntekin*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.
 - Nihat Taydaş, *Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000. Sadece Demet Sustam, "Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroculuğu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi" başlıklı makalesinde Kemal Yavuz'un adı geçen kitabına dâhil edilmeyen "Tanrıdaki Müellifi Diyor ki!" başlıklı bir tiyatro eleştirisi metninin daha olduğunu haber vermiştir (Sustam 2018, 192), çalışmamıza araştırmacının atıfta bulunduğu metin de dâhil edilmiştir.

4. “Temaşa Haftası: 3 Milli Tiyatro Ne Demektir?”, *Zaman*, S. 66, s. 3, 8 Haziran 1918.
5. “Tiyatro Haftası: 5 İki Temaşa Hadisesi”, *Zaman*, S. 80, s. 3, 22 Haziran 1918.
6. “Temaşa Şuûnu – Hortlaklar”, *Zaman*, S. 90, s. 3, 2 Temmuz 1918.
7. “Temaşa Haftası – Zindanda Temaşa”, *Zaman*, S. 106, s. 3, 20 Temmuz 1918.
8. “Temaşa Haftası: 18 Tiyatro ve Ahlak -1-”, *Zaman*, S. 161, s. 3, 14 Eylül 1918.
9. “Temaşa Haftası: 42 Fransa’da Temaşa Mevsimi -1-”, *Zaman*, S. 322, s. 2, 1 Mart 1919.
10. “Tanrıdağı Ziyafeti Müellifi Diyor ki!”, *Devlet Tiyatrosu*, S. 17, s. 7, 1954.

1910 Kasım’ında Selanik’te ilk sayısı çıkarılan, Yeni Lisan mücadelesinin yayın organı *Genç Kalemler* mecmuasının 8. sayısında “Eser ve Zat: Mehmet Rauf Bey” başlığının hemen yanında Reşat Nuri imzasına rastlanır. Bu yazı, yazarın -tespit edildiği kadarıyla- yayımlanan ilk yazısı olma özelliğine sahiptir. Yayımlanan ilk yazısını bir tiyatro eleştirisi içeriğiyle kaleme alan Reşat Nuri, eserleriyle Edebiyat-ı Cedide kuşağının en önemli romancılarından biri kabul edilen Mehmet Rauf’un bir başka edebî cephesi olan piyes yazarlığına odaklanır. Yazdığı romanlarla büyük bir üne kavuşan Mehmet Rauf, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra çok rağbet gören tiyatro türüne ilgisiz kalamaz, *Cidal* ve *Pençe* adlı oyunlarını kaleme alır. Ancak dikkat edilmesi gereken önemli bir ayrıntı vardır ki tiyatro metinleri okunmak için değil, sahnelenmek için yazılmalıdır, Türk piyes yazarları ise henüz böylesi teknik bilgilerden ve bunların başarıyla tatbik edilmesinden yeteri kadar haberdar değillerdir. Reşat Nuri, söz konusu yazısında Mehmet Rauf’un eserini olay akışı ve kişiler kadrosundaki aksaklıklardan dolayı eleştirir. Özellikle *Cidal*’in ve *Pençe*’nin yazarın *Eylül* ve *Ferdâ-yı Garâm* adlı romanlarıyla çok büyük benzerlikler içerdiklerini dolayısıyla bu tiyatro metinlerinin özgün bir yanlarının bulunmadığını da belirtir. Görüşlerini somutlaştırmak ve iddialarını güçlendirmek için ise metnin hem akışından hem de kişilerine verilen rollerden uzun uzadıya örnekler vererek, alıntılarda bulunarak “garabet” sözcüğüyle nitelendirdiği noktaları açıklar. Öyle ki bu kadar sorunun bulunduğu *Cidal* ve *Pençe*’yi teknik yönden değerlendirmeye uygun bulmayarak “Mehmet Rauf’un tiyatro adamı olmadığı” sonucuna varır. Reşat Nuri’nin söz konusu bu yazısı ne Kemal Yavuz’un kitabına dâhil edilmiş ne de onun tiyatroculuğu üzerinde hazırlanan diğer çalışmalarda yer bulmuştur. Ancak metin, *Genç Kalemler* dergisinin TDK tarafından Latin esaslı Türk harfleriyle hazırlanan tıpkıbasımında tam metin hâlinde mevcuttur, bundan dolayı yazı metni çalışmamıza dâhil edilmemiştir⁴.

Reşat Nuri’nin düzenli bir şekilde tiyatro eleştirisine dair haftalık yazı yazması ise Mütareke yıllarına rast gelir. O yıllarda Fatih’teki Numune Mektebinde müdürlük yapmasının yanında Darülbedayi ile yakın ilişkiler kurmuştur. Bu ilgi dönemin

⁴ bkz.: *Genç Kalemler Dergisi* (haz. İsmail Parlatur, Nurullah Çetin), TDK Yayınları (2. Baskı), Ankara, 2014, s. 229-234.

matbuat adamlarından Buldanlı Veli (Veliyüddin Saltıkçı)'nin dikkatinden kaçmaz ve Reşat Nuri'ye başyazarlığına devam ettiği *Zaman* gazetesi için tiyatro eleştirisi makaleleri yazmasını teklif eder. Reşat Nuri bu teklifi kabul eder ve "Tiyatro Haftası" üst başlığıyla haftalık yazılar yazmaya başlar. Ancak ikinci hafta üst başlığındaki "tiyatro" ibaresini "temaşa" ile değiştirir⁵. 25 Mayıs 1918'de "Bizde Hayat-ı Temaşa - Bir Mukaddime-" başlığıyla *Zaman*'daki ilk yazısı yayımlanır. Bu yazı Reşat Nuri'nin genel manada tiyatro eleştirisine dair düşüncelerinin çerçevesini ihtiva eden bir içeriğe sahiptir. Gelişmiş bir tiyatromuzun olmadığını bildiğini ve henüz tiyatromuzun kuruluş devri içinde olduğunu izah ettikten sonra münekkidin en önemli vazifesinin bu süreç içerisinde hem toplumu hem de tiyatro sanatıyla ilgilenenleri uyararak sağlam ve belirgin kanaatlerin yerleştirilmesini sağlamak olduğunu ifade eder. Dolayısıyla hakkında kalem oynatılacak çok az eserimiz olmasına karşın tiyatroya dair öğrenecek çok meselemiz olduğunu işaret ederek tiyatro münekkidinin sorumluluklarını anlatır. Bu gayesini gerçekleştirirken yapacağı izahların sadece tiyatro uzmanlarına hitap etmesinden özellikle kaçınacağını, toplumun geneli tarafından anlaşılacak istendiğini özellikle belirtir ve yazılarında bu üslup özelliğinden taviz vermez. Halkın tiyatroya ilgisinin istismar edilmesinden, tiyatronun edebiyatın bir şubesi olduğunun görmezden gelinmesinden ve bunu bizzat yapanların ise tiyatronun medeniyetin lazimesi, terakkinin en önemli amili olduğu gibi beylik lafların arkasına saklanmalarından şikâyet eder. Denilebilir ki "Tiyatro ne değildir?" sorusu üzerinden Türk tiyatrosunun sorunlarına değinir. Meşrutiyet'in ilanıyla gelen özgürlük havasının bu istismara zemin hazırlaması üzerinde durur.

⁵ Söz konusu değişikliğin sosyolojik bir sebebi vardır ve Reşat Nuri bu sebebi "Tiyatro Ahlakı" başlıklı bir başka makalesinde şöyle açıklar: "*Zaman*'a yazdığım ilk temaşa makalesine 'Tiyatro ve Haftası' diye umumi bir serlevha koymuştum. İkinci makale başlarken kalemim bilaihtiyar 'Tiyatro ve Haftası' yerine 'Temaşa Haftası' yazdı. O gün niçin böyle yaptığımı düşünmemiştim. Geçen hafta orada eski hocalarımın biriyle geçen küçük bir muhavere bu gayriihtiyari hareketimin saikini bana öğretti. Hocam: (...)

- Demek o yazıları sen yazıyorsun ha?!!

- Evet efendim. (...)

'Niçin be çocuğum? Sen mektepte pek ciddi ve temiz şeylerle meşgul olurdu.' dedi. Asıl söylemek istediği sade bu değildi: 'Sen ağırbaşlı, düzgünce ahlaklı bir çocuktun. Niçin sonun önüne uymadı bedbaht.' demek istediği, sukut etmiş bir adam gibi bana acıdığı belliydi. (...) Sade o eski mutlak inkıyad ve mutavaat senelerinden kalma bir itiyad ile başımı eğiyordum. Yaptığım iş için şüpheli ve nadim değildim fakat bilmem neden kendimi yine kabahatli mevkiinde buluyordum. Sonra birden bire 'Tiyatro ve Haftası' serlevhasını neye 'Temaşa Haftası'na çevirdiğimi anladım. Demek ki kanaatımın bütün kuvvetine, bu sanata olan bütün hürmetime rağmen 'Tiyatro' kelimesinde fena bir koku bulmuştum. Memleketimizde onun öyle zelil ve zavallı bir hâli vardır ki en çok taraftar geçinenler bile adı anılırken böyle hafifçe kızmarmaktan kendilerini alamıyorlardı (Yavuz 1976, 261-264)."

1 Haziran 1918 tarihinde yayımlanan “Temaşa Haftası: 2 Meşrutiyet’ten Sonra Tiyatromuz” başlıklı makalesinde ilk yazısında sadece değinmekle yetindiği niteliksiz tiyatro temsilleriyle hem tiyatro sanatının hem de toplumun istismar edilmesi meselesini tafsilatıyla ele alır. Bunun yanında tiyatro sanatının bizim toplumumuzda da hak ettiği yere gelmesi için idealizm ile çalışan sanatçılarımızın olduğunu sözlerine ekleyerek Hüseyin Suat, İbnürrefik Ahmet, Şahabettin Süleyman ve Safveti Ziya Beylerden sitayişle söz eder. Onların Darülbedayi tarafından sahnelenen piyeslerini objektif bir şekilde eleştirir; Türkçenin kusursuz kullanılmasına, dekor hassasiyetine sözü getirerek Darülbedayi bu konuda gösterdiği özene binaen tebrik eder. Özellikle yapı açısından iyi bir teknikle oluşturulmuş, içerik açısından ise genele hitap edecek eserlere ihtiyacımızın olduğunu belirtmesi dönemin şartları dikkate alındığında son derece yerinde bir tespittir. Bu yazının hemen akabinde 8 Haziran 1918’de “Temaşa Haftası: 3 Millî Tiyatro Ne Demektir?” yayımlanır. Reşat Nuri’nin bilinmeyen tiyatro eleştirileri makaleleri içinde en önemlilerinden biri bu yazıdır. Öyle ki bu yazısına yazar edebiyatın ancak millî bir dille oluşturulabileceğinin altını çizerek başlar. Yeni Lisan mücadelesinin haklılığından ve bu haklılığın aradan geçen yedi-sekiz yıl içinde yayımlanan eserlerle nitelikli bir şekilde ispat edildiğinden söz eder. Daha sonra dilde ulaşılan bu başarı ile millî hikâye-romanımızı kurduğumuzu artık aynı zihniyet ile millî tiyatromuzu kurmamız gerektiğini işaret eder. Halit Ziya’ya bu bağlamda dikkat çeker ve hikâyede yakaladığı başarıyı tiyatro metinlerinde de elde etmesini diler. Daha sonra hâlâ teknik açıdan eksik olduğumuzu ve bu eksikliği Avrupa edebiyatından yapacağımız tiyatro adapteleri sayesinde öğreneceğimizi, taklitle yetinmeyip bunu bir süreç olarak görüp taklitten milliliğe evrilmemizin başarıya götüreceği yol olduğunu belirtir. Tiyatro eserlerini millî yapacak olanın her şeyden önce kendi sanatçılarımızın kendi gözleriyle görüp kendi kalpleriyle hissetmelerini ve kendi kurdukları plan içinde hareket etmelerini, tiyatrodaki milliliğin ancak bu şekilde mümkün olacağını sözlerine ekler.

22 Haziran 1918’de yayımlanan “Tiyatro Haftası: 5 İki Temaşa Hadisesi” başlıklı yazıda Reşat Nuri, Türk millî tiyatrosu için fevkalade önemli gördüğü iki gelişmeden söz eder; ilki millî bir eserin Darülbedayide sahnelenmesi, ikincisi ise resmî tiyatro heyetinin teşekkülüdür. İki hafta önceki yazısında Halit Ziya’nın millî hikâyemizde gösterdiği başarıyı tiyatroya da nakletmesine dair oluşan beklentiyi anlatan Reşat Nuri, Halit Ziya’nın bu bağlamda değerlendirilebilecek *Kâbus* adlı oyununu ve oyunun sahnelenmesini uzun uzadıya inceler. Özetle eserin ümit edilen karşılığı vermediğini, içerik ve teknikle alakalı sorunları olduğunu profesyonel bir eleştirmen üslubuyla anlatır. Özgünlük açısından da *Kâbus*’u yetersiz bulur ve bu piyesin *Aşk-ı Memnu*’yla büyük benzerlikler gösterdiğini ifade eder. Reşat Nuri’nin bu yazısı 1911’de *Genç Kalemler*’de yayımlanan ilk yazısını ve Mehmet Rauf’a yönelttiği eleştirileri akla getirir.

Ama belirttiği eksiklere rağmen *Kâbus*'u millî tiyatromuzun gelişmesi yolunda atılmış önemli bir adım olduğunu da ifade etmekten geri durmaz. Bu yazısında ele aldığı edebî tiyatro heyetinin kurulması konusunda ise temkinli bir tavır takınır. Henüz heyet hakkında yeteri kadar bilmediği için sadece tebrik ile yetineceğini beyan eder ama gözü kapalı bir şekilde kendisine itimat edeceği Ertuğrul Muhsin Bey'in heyetin başında bulunacağını mutlulukla ilan eder.

Reşat Nuri'nin bilinmeyen tiyatro eleştirisi makalelerinden altıncısı "Temaşa Haftası: Hortlaklar" başlığını taşımaktadır. Yazar bu makalesinde Norveçli piyes yazarı Henrik Johan Ibsen'in *Hortlaklar* adlı oyununun Ertuğrul Muhsin tarafından Türkçeye adapte edilip Darülbeyide başarıyla sahnelenmesini ele alır. Başta Ertuğrul Muhsin olmak üzere bütün ekibi kolaycılığa kaçmayıp böylesine zor, derinlikli ve nitelikli bir eseri Türk tiyatrosuna kazandırdıkları için tebrik eder. Bilinmeyen tiyatro makalelerinin yedincisi "Temaşa Haftası: Zindanda Temaşa" da içerik olarak "Hortlaklar" adlı yazıya benzemektedir. Bu yazıda Dostoyevski'nin *Ölümler Evi* ile Gedril'in bir parodisinin Sibiry'a'da bir cezaevinde sahnelenmesi üzerinde durulur. Oyun mahkûmlar tarafından yine mahkûmlardan oluşan bir izleyici kalabalığı önünde sahnelenmiştir. Sahnelenme sürecinde ve esnasında mahkûmların geçirdikleri rehabilitasyon, hayat karşısındaki motivasyonlardaki yükselme ve terbiye edilmelerine katkısı açısından tiyatronun ne kadar önemli olduğu izah edilmiştir.

Reşat Nuri'nin bilinmeyen tiyatro eleştirisi makalelerinin önem arzedenlerinden bir diğeri de "Temaşa Haftası: 18 Tiyatro ve Ahlak -1-" başlığıyla yayımlanmıştır. Bu yazının devamı yani 2 numaralı Kemal Yavuz'un yayıma hazırladığı kitapta vardır ancak bu kısmı olmayınca yarım hükmü taşımaktadır. Yazıda genel olarak tiyatronun toplum üzerindeki etkisi, toplumu yönlendirmesi ve eğitmesi üzerinde durulmuştur. Fransa'nın bu gerçeği çok iyi bilmesi ve tiyatrolarını, sahnelenen eserlerini nitelik açısından çok iyi noktalara nasıl taşıdığı somut örneklerle izah edilmiştir. Biz de ise gündemde olan "Tiyatro Nizamnamesi"nin bir an önce kabul edilerek kanayan yaramız olan kumpanyacıların zararlı faaliyetlerinin sonlandırılması yönünde görüş bildirmiştir. Aslında demokrat biri olduğunu, sanata dair meselelerde hükümet müdahalesini doğru bulmadığını fakat ülkemizde bu standardı başka türlü tutturmanın çok zor olduğunu açıkça ifade etmiştir. Böylelikle nesillerin zehirlenmesinden etnik ayrımcılığa kadar tiyatromuzu ve toplumsal ahlakımızı kirleten meselelerin gündemden kalkacağını etraflıca ele almıştır.

"Temaşa Haftası" başlıklı yazılardan bilinmeyen son makale "Fransa'da Temaşa Mevsimi"dir. Reşat Nuri bu yazısında odak noktasını sadece Türk tiyatrosunun oluşturmadığını, uluslararası tiyatro incelemeleri yapacağını söyler ve bu bağlamdaki ilk yazısını Fransız tiyatrosu üzerine kaleme alır. Yazarın tiyatroya dair dünyadaki

gelişmeleri yakından takip etmesini ve buralardan edindiği bilgileri Türk tiyatrosuna aktarmak gibi bir gayesinin olduğunu ifade etmesi açısından söz konusu makale dikkate değer içeriktedir. Fransa tiyatrosunun bütün diğer memleketlerin tiyatrolarını ilgilendirecek kıymette olduğu için ilk sırayı ona ayırmıştır. Fransa’da son dönemde sahnelenen oyunlardan söz ettikten sonra Halit Ziya’nın yakın zaman önce Fransızcadan *Fare* adıyla adapte ettiği ve Darülbedayide temsil edilen oyununu irdeler. Üstat’ı oyunu gereksiz yere uzatması yönünden eleştirir.

Güntekin’in bilinmeyen tiyatro eleştirilerinden sonuncusu *Devlet Tiyatrosu* dergisinde ölümünden iki yıl önce 1954’te yayımlanan “Tanrıdağı Ziyafeti Müellifi Diyor ki!” başlıklı makalesidir. Böylesi bir yazı yazması dergi yönetimi tarafından Reşat Nuri’den *Tanrıdağı Ziyafeti* adlı tiyatrosunun Devlet Tiyatrolarında sahnelenmesi üzerine talep edilmiştir. Yazar, yıllarca tiyatro eleştirmenliği yaptığını ama ilk defa kendi eserini değerlendireceğini, bunun zorluğunu belirterek yazıya başlar. Dolayısıyla bu makale içeriğindeki söz konusu özgünlükten dolayı önem arz etmektedir. Esas söylemek istediklerini esere işlemeye gayret ettiğini, bunları yazarak açıkça ifşa etmesinin oyunun büyüsunü bozacağını, marifetlerini gizli tutmayı yeğlediğini söyleyerek yazısını çok uzatmaz. Dünya genelinde aktüel bir konu olarak gördüğü siyasal sapmalara, kontrolsüz güçlerin yaratacağı siyasi sorunlara, diktatörlüklere odaklandığını ifade eder. Bizim tiyatromuzda numune teşkil etmesi için *Tanrıdağı Ziyafeti*’ni yazdığını ve uluslararası anlamda değerlendirildiğinde eserinin özgün olmadığını kendiliğinden kabul ederek yazısını nihayetlendirir. Aşağıda Reşat Nuri’nin “Eser ve Zat: Mehmet Rauf” başlıklı makalesinin dışındaki diğer dokuz makalesi tam metin olarak verilmiştir:

3. Reşat Nuri Güntekin’in Bilinmeyen Tiyatro Makaleleri:

Tiyatro Haftası

BİZDE HAYAT-I TEMAŞA

BİR MUKADDİME

Senede bahsedilmeye layık nihayet üç dört eser sahneye çıkarabilen bir memleket için “Tiyatro Haftası” gibi bir serlevha [*başlık*] birdenbire garip görülür. Mamafih [*bununla beraber*] bizde tiyatro tenkidinin mevzuu ve iştigal sahası şimdilik Avrupa’da olduğundan çok faklıdır. Tiyatro orada kaide ve usulleri tayin etmiş, mahiyet ve kıymeti herkesçe anlaşılmiş, mazisinin tükenmez tecrübeleri içinde kati istikametini bulmuş, tabii hayatını yaşayıp giden bir varlıktır ve münekkitlerin [*eleştirmenlerin*]

vazifesi⁶ günün hadisesini teşkil eden eseri mevzu ve ruh itibarıyla hafif bir muayeneden geçirmek “karanlık ve sakat noktaları işaret” temsildeki muvaffakiyet ve kusurları kaydetmekten ibaret kalıyor. Orada münekkittir “Tiyatro edebiyattan bir şubedir. Tiyatro mühim bir ihtiyaçtır. Tiyatro yazmak hikâyeye yazmaktan başka bir şeydir. Aktörler oynadıkları rolü anlayacak ve hissedecek seviyede olmalı, rollerini iyi bellemeli. Mevzularda vahdete [bütünlüğe] riayet etmeli, vakaya hareket ve hayat temin eylemeli. On iki perdelik eser yazmak doğru değildir. Dekor meselesi mühimdir. Piyaselerdeki eşhasın [kişilerin] seciyelerinde sebepsiz tahavvüller [değişiklikler] olmamalı.” ilh [vb]... İlh... Tarzında meseleleri münakaşaya giriştiği hâlde malumatfuruşluğun [bilgiçliğin] pek garip bir şekline düşmüş olur. Bütün bu iptidai [ilkel] şeyleri orada gazeteden öğrenmeye muhtaç pek az kari [okur] vardır. Bize gelince, tiyatro memleketimizde pek yakın bir zamanda doğmuş olduğu için ona müteallik [dair] birçok meseleler hakkında henüz salim ve mütebellir [sağlam ve belirgin] fikirler edinemedik. Bunun için bizde tiyatro münekkiddinin yeni eserler hakkında orijinal nokta-i nazarlar serd etmek [bakış noktaları ileri sürmek], dillettant [amatör] muhakemeler yürütmekten daha başka vazifeleri vardır. O bütün medeni memleketlerin bu sanat hakkındaki müşterek telakkilerini [ortak görüşlerini], mütearifelerini [herkesçe bilinen yönlerini] -daha açık söyleyelim- bu marifetin elifba ve kıraatını [alfabesini ve okunma şeklini] yazmaya, anlatmaya mecburdur. Bizde tiyatro tenkidinin bir başka vazifesi de ortalığın boşluğundan istifade ederek bu sanatın tezkiyesiyle [kusurlarından arındırılmasıyla] beraber vatandaşlarımızın zevk ve zihinlerini de bozan edebî temsil heyetlerini merhametsizce takip etmek, birinin verdiği zarar yetmezmiş gibi son zamanlarda ikisi üçü bir araya gelip oynamaya başlayan bu kumpanyalarla uğraşmaktan iğrenmemektir.

Bunun için tiyatro haftası yazacak muharrir [yazar], belki daima bahsedecek yeni eser bulamaz fakat bu zamanda söylenecek o kadar söz, dinlenilecek o kadar dert vardır ki mevzusuz kalmak korkusu varit olamaz [ulaşamaz].

* * *

İlk makalede bir mukaddime [giriş] mahiyetinde olarak Meşrutiyet'ten⁷ sonra tiyatro hayatımızı kısaca gözden geçireceğim. Meşrutiyet'e Garp'ın her iyi dediği şeyi tam bir hulûs ile [saflıkla] kabule mütemayil [meyilli] bir zihniyetle girmiştik. O vakit Garp'tan hiçbir tahlil ve tetkike lüzum görmeden aldığımız hazır ve mücerret [soyut] hükümlerden biri de “tiyatro edebiyatın bir mühim şubesi, medeniyetin bir lazimesi, terakkinin [ilerlemenin] bir âmildir” telakkisi oldu. Zaten böyle düşünmek için zihinlerde bir hazırlık da vardı. Tiyatro ilk Meşrutiyetimizde oldukça parlak bir revaç devresi geçirmiş, o vakitki millî heyecanlara kuvvetli bir surette karışmış ve

⁶ Burada tenkitten maksat tabii yevmî gazetelere mahsus tenkitlerdir. Tiyatronun fen, ahlak, ilm-i ruh ile münasebetleri, tarihi ilh gibi mevzular üzerine yazılan ilmî tettebbu makale ve kitapları tabii maksadımızdan hariçtir. [R. N.]

⁷ 23 Temmuz 1908 tarihinde ilan edilen II. Meşrutiyet kastedilmektedir.

bağlanmıştı. Onun için kaybedilen hürriyetin zaman geçtikçe tatlılaşan hatıraları arasında “Vatan”lar, “Zavallı Çocuk”lar, “Âkif Bey”ler⁸ daima melül bir teheyhülle yâd edildi [*mahzun bir coşkunkulukla anımsandı*]. Büyüklerimizin bizim neslimize gözlerinde mütehasis bir katre ile [*hisli bir gözyaşı damlasıyla*] anlattığı bu “eski günler” hatıratı bizim muhayyilelerimizi de hayli işletti. Sonra Hamit tiyatroyu şiirine çerçeve olarak kabul etmekle halk nazarında bu sanata büyük bir paye vermiş, onun edebiyattan mühim bir şube olduğuna şüphe bırakmamıştır.

Meşrutiyet’in memleketimizde uyandırdığı en hummalı faaliyetlerden biri de tiyatro zemininde tecelli etti. İlk aylarda bütün büyük şehirlerde amatör kumpanyaları teşkil edildi. Tiyatro cemiyetleri vücuda geldi. Eski ve meşhur birkaç eserin temsilinden sonra harikulade bir süratle yeni vatani piyesler yazıldı. Eski idarenin zulüm ve suiistimalleri, Meşrutiyet mücadeleleri “Yere batsın!, Yaşasın!” avazeleri [*haykırışları*] içinde tasvir ve temsil edildi. Bu eserler belki zeki ve kıymetli fakat tiyatro sanatının tamamıyla cahili bulunan kimseler tarafından yazılmıştı. Bu sanatın alakadar ve müteessir etmek [*etkilemek*] ve kalpleri kazanmak için birçok şartları, her sanat gibi kendine mahsus kaideleri ve usulleri vardı. Tiyatro muharrirlerimiz bu cihazlardan tamamıyla gafil göründüler ve piyasadaki fikirleri, günün heyecanlarını tahrik etmekle uyandırılan infialleri [*etkilenmeleri*] “temaşa edebiyatı zevki” zannettiler. Hâlbuki bu tarzda tesirler mesela bir resmigeçidin temaşasından [*geçiş töreninin seyredilmesinden*], iyi haberler getiren bir mektuptan, sahneye çıkarılan hakiki bir ölünün manzarasından da doğabilirdi. Oldukça malum olan hikâye “technique”i üzerine kaba kumaşlardan biçilen bu eserlerin hakiki sanat ile alakası pek azdı. Nasıl ki halkı tiyatroyu sevmeye teşvik eden makale ve konferanslarda: “Tiyatro asrın en mühim avamıl-i terakkiyatındandır [*ilerleme vesilelerindedir*]. Tiyatro tenvir-i vicdan [*vicdan aydınlığı*], tehzib-i ahlak [*ahlak yaldızlanması*], tezyin-i dimağ [*bilinç süslenmesi*] eder. Tiyatro cemiyât-ı beşeriyenin [*insan topluluklarının*] bir âmiret-i sadığıdır [*sadık bir yönlendicisidir*]. Tiyatro vaka-yı tarihiyeyi bile ibretimize arz ile fezail-i ahlakiyeyi [*ahlaki erdemleri*]...” ilh tarzında müspet [*sağlam*] olarak hiçbir şey söylemeyen umumiyattan [*genellemelerden*], bir sürü beylik sözden ibaret kalmıştı. Yaşamak hakkını kendi teşekkülünde [*oluşumunda*], kendi içinde, bir kelime ile kendi hikmet-i mevcudiyetine mutabakatında [*varlık sebebinin uygunluğunda*] aramaktan ziyade amiyane [*bayağı*] teşvik ve propagandalara, muvakkat veya iptidai [*geçici ve ilkel*] temayül ve ihtiraşlara müracaatta arayan varlıkları hiçbir kuvvet, sukuttan [*düşüşten*] men edemiyor. Bu tabiatın en şaşmayan bir kanunudur. Bunun içindir ki halkın Meşrutiyet senesinde tiyatroya gösterdiği rağbet gayet devamsız oldu. Filhakika [*doğrusu*] bu sanata mahsus olan usuller dâhilinde eğlendirmeden, müteessir ve müteheyhiç etmeden [*etkilemeden ve heyecanlandırmadan*], hakiki hayat hissini bütün tabiat ve kuvvetiyle atan bir ikinci hayat-ı galat [*yanlış hayat*] hissi “illusion [*yanılsama*]” içinde kaybettirmeden uzun, uyutucu nutuklar, mutantan [*tantanalı*]

⁸ Namık Kemal’e ait eserlerden söz edilmektedir.

vazife ve fedakârlık akideleri [sözleri] dinleten bir eser belki bir ahlak dersi diye dinlenir. Ancak küçülen gözler, esnememeye çalışan dudaklarla ve bir vazife başında bulunmak haletiruhiyesi ile... Saf bir zatın bir gün pek doğru olarak söylediği gibi hamiyet-i milliye [*millî haysiyet*] namına olduktan sonra tiyatroya gidileceğine donanma ianesi⁹ verilmek elbet daha hayırlıdır.

Hürriyet mücadelelerine ait heyecanlar sükûn bulunca büyük tarih vakalarının kalplerde her zaman uyanmaya müstaid füsünundan [*hazır tılsımından*] istifadeyi düşündüler ve o vakit hiçbir sanatsız, hareketsiz yan yana dizilmiş uyutucu vakalar, nihayet bulmaları gizli dualarla beklenen hitabelerden mürekkep [*oluşmuş*] “Fatih”, “Sultan Osman” ilh gibi tarihî piyesler meydana çıktı. Durgun bataklıklar gibi ağır bir hava içinde esneten bu piyeslerin hayatı yalnız zaman zaman elektrikler içinde gösterilen apoteozlar [*kutsamalar*], mazi ve istikbal tabloları, idam manzaraları, lâgar [*uyuşuk*] sürücü beygirlerinin üstünde sahneye çıkan hükümdarlardan ibarettir. Masalların ve tarih kitaplarının zihinlerde çizdiği vaka ve çehre hayallerini hazin bir surette bayağılaştıran bu şeylerden milletin terbiye-i tarihiyesini bekleyen, onları ders olarak talebeye seyrettirmeyi tavsiye eden sadediller de var.

Tiyatroya karşı gösterilen lakaydiyi [*umursamazlığı*] halkın bedî [*güzellik*] anlayışsızlığına hamledenler [*yükleyenler*] fikrimce çok hata ediyorlar. Ulûm ve sanayinin [*bilim ve güzel sanat şubelerinin*] bir kısmından lezzet almayan insan bulunabilir. Fakat tiyatrodan asla... Tiyatro -açık söyleyeyim- her şeyden evvel bir eğlencedir. Her türlü şekli bulunan en basit ve iptidai temayülâtımızdan [*meyillerimizden*] en yüksek tahsisat ve âmâlimize [*arzularımıza*] kadar ruhumuzun bütün kuvvetlerine hitap, bütün melekâtını [*melekelerini*] tahrik edebilen yerine göre basit ve amiyane, yerine göre yüksek ve ince bir eğlence... Onun için herkes hâline göre tiyatrodan zevk alabilir. En küçük bir mahalle dedikodusunu hayatlarının sükûnu içinde büyük bir vaka gibi bekleyen insanlar rengin [*renkli*] bir vakanın meraklı safhalarını tabîi lezzetle takip ederler. Hayatta bazı âdetlerine, huylarına kızarak, gülerek, acıyarak ilh. şahit olduğumuz kimseleri hakikatte kendinden daha canlı bir şekilde sahnede görüp zevk almamak kabil mi [*mümkün mü*]? Kalbimizde merhamet, merak, şefkat, aile, vatan, insanîyet sevgileri gibi birçok tahassüsler [*duygulanmalar*], birçok hırslar ve heyecanlar var. Kalp denen klavyenin bu uyuyan tellerinde bir sanatkâr eli ne tatlı ihtizazlar [*titreyişler*] ve ahenkler uyandırabilir. Kezalik [*aynı biçimde*] bazı emellerimizi maddileşmiş, bazı emellerimizi teşrih edilmiş [*açıklanmış*] görmekle anlaşılmas bir saadet ve teselli duyduğumuzu inkâr edebilir miyiz?

⁹ Osmanlı donanmasını desteklemek amacıyla kurulan bir sivil toplum kuruluşu olan Donanma Cemiyeti üzerinden millî haysiyeti güçlendirmek için tiyatroya para vermek yerine söz konusu cemiyete bağışta bulunulmasına istihzayla atıfta bulunuluyor. Çünkü o dönemde “donanma ianesi” adıyla bu cemiyete bağış toplanması güncel bir meseledir. Cemiyetin, *Donanma Mecmuası* adlı resmi bir süreli yayın organı da vardır.

Bütün bu esbaptan [*nedenlerden*] dolayı “Bizde tiyatro terakki edemez [*gelişemez*], memleket henüz hakiki sanatı anlayıp sevecek seviyeye gelememiştir.” yolundaki iddiaları doğru bulmuyoruz. Bilakis ciddi çalışıldığı hâlde bu sanatın bizde de terakki edeceğine birçok alametler var ki bunlardan gelecek makalelerde etraflıca bahsederiz.

Zaman, S. 52, s. 3, 25 Mayıs 1918.

Temaşa Haftası: 2

MEŞRUTİYET’TEN SONRA TİYATROMUZ

İlk makalede tiyatromuzun istikbali [*geleceği*] hakkında ciddi ümitler uyandıran bazı alametlerden [*belirtilerden*] bahsetmiştik. Filhakika zavallı bir aç sürüsü tiyatroyu sefil bir kazanç aleti olarak kullanırken bir taraftan da pek küçük bir ekalliyet [*azınlık*] hasbi bir sanat sevdasıyla oldukça vukuf ile [*bilinçle*] çalışmaktan geri durmadı. Bu ümit-bahş [*umutlandırıcı*] faaliyeti ikiye ayıracağız: Sanatı sevmiş ve anlamış birkaç muharririmizin bazı şahsi teşebbüsleri ve aleyhtarlarının bütün tenkitlerine rağmen memleketimizde hakiki temaşayı [*tiyatroyu*] tesis ettiğine şüphe olmayan Darülbedayinin¹⁰ biraz atilane fakat müsmir [*verimli*] faaliyeti.

Türk sahnesine şahsi teşebbüslerle hizmet edenler başında Hüseyin Suat Bey ile İbnürrefik Ahmet Nuri Bey’i zikretmek bir vazifedir. Darülbedayide olduğu gibi onun teşekkülünden [*kuruluşundan*] evvel de en büyük gayreti bu iki muharrir gösterdi. Suat Bey’in “Kirli Çamaşırlar”ından¹¹ evvel memlekette tam manasıyla piyes denilecek bir şey oynandığını hatırlamıyorum. Eser gayet güzel bir vodvildi¹². Temsile de birçok kusurlarına rağmen fena denemezdi. “Ne yapalım halk sanattan anlamıyor.” bahanesiyle ona aptal bir şekilde bayağı ve iptidai şeyler dinletmek hakkını kendilerine verenler için bu eserin gördüğü hüsnükabul şayan-ı dikkattir [*beğeni dikkate değerdir*]. Onu kadın, erkek, genç, ihtiyar, muhtelif meslekte, muhtelif seviyede çok insan sevdi. Haddizatında [*aslında*] güzel olan mevzua pekiyi bir nizam ve tertip verilmişti. İlk sahnelerden itibaren uyandırmaya başladığı neşe-i merakı tedricen [*aşamalı bir şekilde*] büyüterek tatlı bir cereyan ile akıyordu. Mevzu şimdiki vasat ve vasattan [*orta*

¹⁰ Türkçeye “Güzellikler Kapısı” şeklinde çevrilebilecek Darülbedayi, 1914 yılında İstanbul Şehremini (vaktin belediye başkanı) Dr. Operatör Cemil (Topuzlu) Paşa tarafından İstanbul şehrine medeni bir konservatuvar kazandırmak amacıyla kurulmuştur. 1931 yılında yapılan düzenlemeyle Darülbedayi resmî şekilde belediyeye bağlanmıştır 1934’te adı İstanbul (Belediye) Şehir Tiyatrosu olmuştur (Özön ve Dürder 1967, 119).

¹¹ Fransız komedi yazarı Albin Valabrégue tarafından yazılan “Kirli Çamaşırlar” adlı oyunu 1911’de Hüseyin Suat (Yalçın) Türkçeye adapte etmiştir (Özön ve Dürder 1967, 428).

¹² Vodvil: Fransızca “vaudeville” sözcüğünden Türkçeye geçmiştir ve tiyatro terimi olarak “Tanıma yanımlarına ve olguların tuhaflığına dayanan kaba çizgili güldürü türü.” anlamına gelmektedir (Taner, And ve Nutku 1966, 117).

düzey ve ortadan] daha yüksek ailelerimizin hayatına uygun ve kolayca kabil-i tasavvur [*canlandırılabilir*]; vakaların teselsülü [*sıralanışı*] merak-engiz [*meraklandırıcı*] fakat makul; çehreler, tabiatlar, âdetler munis [*cana yakın*]; eseri idare eden mantık kabil-i fehm [*anlaşılır*]; lisan sade, tatlı ve oynaktı. Fazla olarak kadın ruhuna ait basit bir tahlili de ihtiva ediyordu [*kapsıyordu*]. Bazı yüksek kıymette eserler vardır ki onlardan haz almak fazla işlenmiş yorgun zevklere, malumat ve his seviyesinde bir dereceye kadar yükselmiş olanlara nasip olur. Ertuğrul Muhsin Bey'in geçenlerde pek büyük bir zevk ile oynadığı "Hortlaklar"¹³ gibi... Fakat öyleleri de vardır ki bu "Kirli Çamaşırlar" gibi hiçbir mukabil-i his [*his karşılığı*] uyandıramayacak his, gizli âmil görülemeyecek hareket, şümül [*kapsam*] ve hedefi keşfe muhtaç fikir ihtiva etmez ve muhtelif kabiliyette ruhlarda aynı müşterek alakayı uyandırır. Biz şimdilik asıl bu neviden [*türden*] eserlere muhtacız. Öyle eserler ki hendeseleri, mimarileri itibariyle en yüksek piyeslerden farksız, sade hitap ettiği heyecanların besaleti [*kahramanlığı*], fikirlerin umumiliği herkes tarafından anlaşılabilmelerine müsait.

Ahmet Nuri Bey'in Avrupa eserlerinden mevzu almak suretiyle yazdığı piyeslerde muhtelif seviyelerce kolayca anlaşılacak ve zevkine varılmak meziyetlerini cem etmiştir [*toparlamıştır*]. Ahmet Nuri Bey "Maurice Donnay"¹⁴ gibi Avrupa'nın en ince ve zarif muharrirlerini bile yadırgatmadan dinletmeye muvafık olmuştur. "Gelin, Kaynana", "Ceza Kanunu" gibi komediler pekiyi eserlerdir. Bunlar ve bunlara mümasil [*bezeyen*] daha birkaç eserin gördüğü rağbet halkımızın sanatkârane eserlere karşı hissiz olmadığını daha ciddi çalıştığı hâlde tiyatroyu seveceklerin adedi daha çoğalacağını ispat eden misallerdir. Bugün bir piyesi yüz defa tekrar ettirmek imkânsızlığından dolayı ümitsizliğe düşmek çocukluk olur. Bir piyesin üst üste sekiz on defa oynanması şimdilik memleketimiz için bir fâl-i hayrdır [*iyiye işarettir*]. Hülâsa bu eserlerin gördüğü rağbet ispat ediyor ki halkımız sade müstehcen küfürlerle neşe, adam kasaplıklarıyla hüznü vermeye çalıştığımız, uzun tiratlar¹⁵, kof kasideler; Garplıların güzel bir tabiri veçhile "Ayakta uyutan masallar" dinletmeye kalktığımız vakit bizden yüz çeviriyor. Meşrutiyet'ten sonra intişar eden [*yayımlanan*] birkaç millî piyes tecrübesinden ayrıca bahsetmemek haksızlık olur. Bunlar içinde en şayan-ı dikkat olanları Şahabettin Süleyman'ın "Çıkmaz Sokak"ı ile Safveti Ziya Bey'in "Haralambos Cankiyadis"idir. "Çıkmaz Sokak" orta kıymette Avrupa piyeslerinden hiç de aşağı olmayan bir eserdir. En büyük kusuru vakanın sahnede teşhiri caiz olmayan bir

¹³ Norveçli piyes yazarı Henrik Johan Ibsen'in kaleme aldığı "Hortlaklar"ı 1918 sezonunda Muhsin Ertuğrul sahnelemiştir. Ancak "daimi sanatçıların başka bir kumpanya ile veya başka bir yerde oyun veremeyecekleri" yaşağını dinlemeyerek "Hortlaklar" piyesini oynamış olmasından dolayı Muhsin Ertuğrul, "kesin olarak" Darülbeyden çıkarılmıştır (Özön ve Dürder 1967, 123).

¹⁴ Maurice Donnay: (1859-1945), Fransız tiyatro yazarı. L. Descaves ile yazdığı *Oiseaux de Passage* (1903) piyesi İ. Galip Arcan tarafından *Geçit Kuşları* diye aktarılmıştır (Özön ve Dürder 1967, 148).

¹⁵ Tirad: Almanca ve Fransızcada "tirade" şeklinde yazılan tiyatro terimi, "Oyun kişilerinin uzun soluklu konuşmalarına verilen ad." şeklinde tanımlanabilir (Taner, And ve Nutku 1966, 107).

zemime-i ahlakiye [*ahlak yergisi*] etrafında dönmesidir. Mevzu bulmak, vaka icat etmek, sonra sahne kavait ve şeraitine [*kurallarına ve şartlarına*] göre ona nizam vermek kolay şey değildir, onun için bu eseri muharririn istidat ve ehliyetine [*yetenek ve yeterliğine*] delil olarak istişhad [*şahitlik*] edersek hiç mübalağa etmiş olmayız. Muharririn bir muvaffakiyeti de ilk eserlerde alelekser içtinabı [*çoğunlukla kaçınılması*] kolay olmayan çocukça fazlalıklardan, lüzumsuz taşkınlıklardan kendini kurtarması, vakanın yürümesi ve anlaşılması ne kadar unsurun vücuduna müftekir [*muhtaç*] ise o kadarıyla iktifa etmesi [*yetinmesi*] tabir-i diğerle fire bırakmaması olmuştur.

Piyes seri ve tereddütsüz gidiyor. Bazı çehreler hafif işlenmiş olmakla beraber fenaecessüm etmiyor [*vücut bulmuyor*]. Hemen bütün Fransız piyeslerinde olduğu gibi vakayı dimağdan ziyade ihtirasın mantığı harekete getiriyor. Bu sert asabi, seri eserin lisanı da öyledir: Kelime şiirine, hayal nakışlarına hiç yer vermeyen, tamamıyla mevzuun istediği şekilde sert, açık ve sade bir lisan, muharririn bu eserden sonra daha kuvvetli eserler vücuda getirmesine intizar edilebilirdi [*beklenebilirdi*]. Fakat her nedense, neşretmediği [*yayımlamadığı*] için burada bahsetmeyi doğru bulmadığımız “Siyah Süs” ismindeki saray hayatına ait bir piyesten başka ehemmiyetli eser yazmadı.

Safveti Ziya Bey’in “Haralambos Cankiyadis”i güzel ve olgunca bir eserdir. Başlıca kusuru mevzuun aynı ehemmiyette iki ayrı vakadan tereküb etmesi [*oluşması*], bir de üç perdeden her birinin bir ayrı nevi “genre [*tür*]” tiyatro usullerine göre yazılmış olmasıdır. Filhakika birinci perdede bir seciye ve tip komedisi olmakla başlayan eser ikinci perdede vodvile üçüncüde ise, saadet-i servet hakkında hafif felsefeler, haletiruhiye tasvirleri ile bir tahlil-i ruhi (analyse poychologuie) piyesine inkılap ediyor [*çeviriyor*]. Devr-i İstibdat’ta¹⁶ maliye civarında aylık kırma muamelesiyle iştigal eden sarraf dükkânlarından birinde geçen birinci perde hemen hemen kusursuzdur. Muharrir kaba, ahmak, saf zevahiri [*dış görünüşü*] altında bir şikâr-ı hayvani [*hayvan avcılığı*] hırsı, bir yırtıcılığı saklayan, o vakitki idarenin iç yüzüne ve bütün esrarına vâkıf bir Karamanlı sarraf “tip”i tasvir etmiştir ki tiyatro edebiyatımızda yegânedir. Muharririn Haralambos Efendi’yi işbaşında ve seciyesinin bütün hususiyetlerinde göstermek için dizdiği küçük vakalar o vakitki maişetin [*yaşayışın*] canlı numuneleriyle beraber Safveti Ziya Bey’in sahne sanatına vukufunu da gösteriyor.

* * *

Gelelim Darülbedayiye... Memleketimizdeki temaşa hayatı şimdilik onun faaliyetinden ibaret olduğu için bu müesseseden sık sık bahsedeceğiz. Darülbedayi beş sene evvel meşhur Antoine’in¹⁷ idaresi altında tesis ettiği zaman memlekette uyanan

¹⁶ Sultan II. Abdülhamit’in saltanatı dönemindeki baskıcı idare kastedilmektedir.

¹⁷ André Antoine (1858-8.10.1943), Fransız tiyatro müdürü ve eleştirmecisidir. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında sahnede köklü değişiklik yapanlardan biridir. İstanbul’da bir konservatuvar kurulma işine girildiği sırada uzman olarak çağrılmış (Haziran 1914), sonraları Darülbedayi

ümitlerin hepsi tahakkuk etmiştir diyemeyiz fakat yaşadığımız günlerin fevkaladeliliğine rağmen bu müessese yine bir hayli hizmetler etmeye muvaffak olmuştur. Şehremaneti [*belediye*] onu Avrupa konservatuarları programına göre bir tiyatro mektebi olmak üzere tesis etmişti. Başta “Antoine” gibi her veçhile şayan-ı itimat [*yönden güvenmeye değer*] bir üstat vardı. Matbuat ve efkâr-ı umumiye [*kamuoyu*] ümidin fevkinde bir alaka gösteriyordu. Memleketin aktörlük hakkındaki yanlış telakkilerine rağmen birçok güzide gençlerimiz talebe saffetıyla kaydedilmek üzere müracaat etmişlerdi. Bu umumi merak ve tehalük [*istek*] karşısında ümide düşmemek kabil değildi. Fakat amiyane tabirleriyle oyunbozanlık ve ukalalık - alelmutat [*alışıldığı üzere*] içeriden başlamak üzere- kendini göstermekte gecikmedi. Bu müessese bütün bütün unutulmak üzere olduğu bir sırada, evvelki kışın bir akşamında Tepebaşı Tiyatrosunda¹⁸ “Çürük Temel” piyesiyle yeni hayatına başladı. Bidayet-i teşekkülünde [*kuruluşunun başlangıcında*] numune olarak birkaç meşhur klasik piyes verdikten sonra münhasıran tedrisat ile [*sadece ders vermekte*] iştigal edeceği söylenen Darülbedayi mektep şeklini tamamıyla kaybetmiş, bir tiyatro kumpanyası olmuştu. İşbaşında da yeni bir heyet vardı. İlk heyet -birkaç güzide simaya rağmen- bu iş için çok fazla genç, müfrit [*aşırı*] ve gürültücüydü. Zaten “Antoine” da kalmış olsa onlarla uyuşmazdı sanıyorum. Yeni heyet daha ağırbaşlılardan, tabir-i hususiyle [*genel bir ifadeyle*] “iş adamları”ndan mürekkep [*oluşmuş*] görünüyordu. Aralarında hakikaten itimat edilebilecek bazı zevat bulunuyordu. Mektebin kumpanyaya istihalesini [*dönüşümünü*] o vakit çok tenkit edenler oldu. İşin içinde olmadığımız için hükmedemeyiz. Mektebin devamına imkân vardı da yeni heyet sırf bir içtihat [*görüş*] neticesi olarak yahut fazla külfet ihtiyar etmemiş olmak [*seçmemek*] için bu yeni şekli tercih ettiyse şüphesiz memlekete bu büyük fenalık etti. Böyle değil de harbin buhranları mektebin hayatını katiyen tehdit etti ve heyet hiç olmazsa eldeki enkaz bakiyesiyle bir kumpanya tesisini kâr saydı ise o vakit de kendisine teşekkür etmemiz lazım gelir. Herhâlde “Çürük Temel”in temsili gecesi tiyatro hayatımızda - tahakkuk ettirdiği şeylerden ziyade uyandırdığı emellerle- bir mühim tarih oldu. Türk sahnesi ilk defa kusursuz bir “dekor” görüyor, ilk defa dürüst ve temiz Türkçe telaffuz edildiğini işitiyordu. Temsil ara sıra İstanbul’a gelen orta kıymette ecnebi troupeplerinden¹⁹ hiç aşağı değildi. Piyesin ciddiyet ve ihtimam [*özen*] ile prova edildiği, rollerin bazıları üzerinde çok uğraşıldığı belliydi. Eser güzel bir Fransız piyesinden iktibas edilmişti [*aynen alınmıştı*]. Zannediyorum ki birinci temsilin en büyük kusuru da bu, yani pek hususi bir ta’ım [*özel bir lezzeti*] bulunan bir eserden alınmış olmasaydı insanın görgüleri kendisinde kolay kurtulamayacağı bir suni mantık ve zevk yapıyor.

adını alan ilk tiyatro okulunun ilk fikirlerini verdiği sırada Birinci Dünya Savaş çıkması üzerine memleketine dönmek zorunda kalmıştır. Darülbedayi-i Osmani'nin temelini atmıştır (Özön ve Dürder 1967, 35).

¹⁸ Tepebaşı Tiyatrosu, İstanbul’un en eski tiyatrolarından biridir, 1889-1983 yılları arasında oyunların sahnelendiği bir yapıdır (And, 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi 1970, 93)

¹⁹ Toupe: Gezmeyen, belli bir yerde oyunlar oynayan tiyatro topluluğu (Taner, And ve Nutku 1966, 120).

Sahnelerimizdeki melodramların intikamları, hasbi muhabbetleri, tahlilsiz “hak âşıkı” sevdaları bizde zihnî itiyatlar ve telakkiler tevhit etti [*alışkanlıklar ve görüşler doğurdu*].

Onun için mesela bir genç kızın kalbinde çocukluğundan beri ailesinden gördüğü haksızlıkların gizli gizli biriktirdiği kin ve gayzın birdenbire parlamasını, bir ailenin geçirdiği bir mali buhranı hayatta pek tabii gördüğümüz hâlde -sırf sahnede görmeye alışık olmadığımız için- tiyatrodaki yadırgıyoruz, garip ve mantıksız buluyoruz. Bu noktada zevklerin basit bir terbiyesine ihtiyaç olduğu inkâr edilemez. Yukarıda “Kirli Çamaşırlar”, “Küçük Beyler” gibi eserler ile avam ve havassı [*halkın alt ve üst tabakasını*] müştereken alakadar etmeye muvaffak olduğunu memnuniyetle kaydettiğimiz Suat Bey’in bu eseri nasıl ve niçin intihap ettiği [*seçtiği*] anlaşılmalıdır. İntihabındaki [*seçimindeki*] isabetsizliğe mukabil eserin tatbikinde muharrir çok muvaffak olmuştu. Temiz, pürüzsüz ve nümâyışsız [*gösterişsiz*] lisanı bilhassa şayan-ı dikkatti.

Darülbedayi sonradan seviyemize daha mutabık [*uygun*], itiyatlarımıza ve zevkimize nispeten daha yakın eserler verdi. Bunlardan sırası geldikçe uzun uzun bahsedeceğiz.

Meydana koyduğu eserin keyfiyetinden [*niteliğinden*] dolayı takdir ettiğimiz Darülbedayiye kemiyet [*nicelik*] itibariyle biraz tenkit edeceğiz. İyi iş meydana çıkarmak filhakika kolay değildir. Fakat bu husustaki her nevi mevani [*engeller*] ve müşkülâtın hakkını bâliğan mâbelâğ [*mali olarak fazlasıyla*] verdiğimiz hâlde dahi üç seneye yakın bir zaman zarfında ancak yedi eser vaz’-ı sahne edilmesini [*sahnelenmesini*] çok az bulduğumuzu saklayamayacağız.

Darülbedayinin tarz-ı mesaisinde [*çalışma tarzında*] pek memnuniyetle göremediğimiz bir cihet de eserlerin hemen kâmilan [*tamamen*] Garp piyeslerinden muktebes [*alıntı*] olmalarıdır. Kendini daima ecnebi [*yabancı*] zevkine haraç-güzar [*bağımlı*] hissetmek insanı biraz garipsetiyor, Darülbedayi sanatımızı millileştirmek hususunda biraz daha himmet gösteremez miydi? Ne yapsak eserlerimizi technique itibariyle Avrupa eserlerine benzetemeyeceğimizi takdir etmiyor değiliz. Temaşa muharrirliği fitrî istidat [*yaratılıştan gelen yetenek*] derecesinin de tecrübe ve mümâreseye [*alıştırmaya*] mevki veren bir sanattır. Temaşa muharriri hem sanatkâr hem ameledir [*işçidir*]. Onun için Darülbedayi muharrirlerinin bu zamanda gösterecekleri gayret ve himmet derhâl semere [*sonuç*] vermese bile hiç olmazsa istikbal için hazırlık olur. Vaktiyle hikâye için yaptığımızı bugün tiyatro için yapmamıza hiçbir mani yoktur. Hikâye de bizim için aynı derecede yabancı bir sanattır. Fakat mesela Halit Ziya Bey ciddi bir gayretle çalıştığı için bize gittikçe tekemmül eden [*gelişen*] hikâyeler vermeye muvaffak oldu.

Bu bahisleri başka bir makaleye bırakarak asıl bahsimize avdet [*dönüş*] ile netice verelim: Darülbedayinin piyesleri bütün kusurlarına rağmen tam tiyatro eserleriydi ve memleket onları ümidin fevkinde [*üzerinde*] bir haz ile dinledi. Onlara en şiddetle

hücum eden gazete makaleleri bile “Bu tarzda insan aramızda yoktur.”, “Burası mugayir-i mantıktır [*mantığa aykırıdır*].” ilh. [*vb.*] yolunda itirazlara kasr etmekle [*kestirip atmakla*] onların bedîî kıymetlerini, hakiki temaşa eserleri olmak hususundaki meziyetlerini zimnen [*üstü kapalı*] teslim etmiş oldular.

Zaman, S. 59, s. 3, 1 Haziran 1918.

Temaşa Haftası: 3

MİLLÎ TİYATRO NE DEMEKTİR?

Millî tiyatro meselesi, son senelerin en hararetle bir münakaşa mevzuunu teşkil eden “Millî Edebiyat” meselesinin bir fûrû’ndan [*önemsiz meselesinden*] başka bir şey değildir. Onun için bu bahsi evvela en umumi şekilde gözden geçirmeye lüzum görüyoruz. Millî Edebiyat meselesinde çok yanlış anlaşılan bir nokta var. Birçok kimseler Millî Edebiyatı, Avrupa medeniyeti âlemine attığımız ilk adımları geri almak, zaman içinde en uzak bir maziye, mekânda ırkımızın ilk beşiğine dönmek hülyası suretinde anlıyorlar. Vaktiyle lisan meselesinde de tıpkı bu neviden bir suitefehhüm vaki oldu [*kötü düşünce ortaya çıktı*]. Şinasi’den sonra lisan tedricen [*aşamalı şekilde*] sadeleşmeye, Arabi, Farisi kaideleri üzerine yapılan müselsel terkipler [*zincirleme tamlamalar*] yavaş yavaş çözülmeye, ecnebi sarf ve nahiv kavaidi [*dil bilgisi kuralları*] eski hâkim mevkilerini kaybetmeye başlamıştı. Bu hadiseye dikkat edenlerden bazıları sadeleşme cereyanını lisan dediğimiz muaddel [*değiştirilmiş*] mevcudun her şeye rağmen hükmünü yapacak bir gizli meram ve iradesi olarak tanımışlar ve istikbalde yalnız kendi sarf ve nahiv kanunlarına itaat edecek, ahenk veya mana lüzumu olmadıkça ecnebi kelimelere mevki vermeyecek bir müstakbel [*gelecekteki*] lisanımız olacağını ileri sürmüşlerdi. Bu, bir tabîî hadisenin müşahedesinden [*şahitliğinden*] doğmuş makul bir faraziyeydi. Buna mukabil [*karşılık*] “Tasfiyeciler” namını alan bir zümre ceffelkalem [*gelişigüzel*] bütün Arap, Acem kelimelerini atıp yerlerine Uygur, Çağatay kelimeleri alarak lisanı safvet-i asliyesine irca ediyor [*ilk hâline döndürüyorlar*], kelime mumyalarından yeni bir Türkçe binası kurmaya kalkışyordu. Lisan gibi hesaba sığmaz gizli amillerin idare ettiği bir mürekkeb-i uzviyete [*organizmaya*] birkaç çocukça²⁰ nazariye [*kuram*]; sekiz on yahut kırk elli kişinin kavil [*sözleşme*] ve kararıyla hüküm ve tasarruf etmek istemek “Lafontaine”in -atların burunları önünde vızıldamakla arabanın yokuşu çıkmasına yardım ettiğini zanneden-meşhur sineğinin gayreti kabilinden bir teşebbüstür. Onun için sadedillere ve mesele ile pek yakından meşgul olmayanlara “Yeni Lisancılar güzelim Türkçemizi çırcıplak bırakmak, iptidai [*ilkel*] bir hâle sokmak istiyorlarmış.” yolunda yanlış fikirler vermekten başka netice hâsıl etmedi.

²⁰ Sözcük metnin özgün hâlinde muhtemel bir dizgi hatasından dolayı “چم قجه” şeklinde yazılmıştır.

Maatteessüf [*ne yazık ki*] Millî Edebiyat davasının da -sade lisan gibi- haksız iftiralara uğramasına sebebiyet veren tasfiyecileri, ruhumuzu asırlar içinde aldığı ziyetten soymak, onda sadece kuru bir bozkır adamı görmek isteyenleri oldu. Hâlbuki Millî Edebiyat bir mürteci [*gerici*] mazi edebiyatı demek değildir. Avrupa’da mesela eski Roma’ya âşık olan, mevzu ve ilhamını sade ondan alan şairler, Çin’e yahut Japonya’ya sevda sardırıp yalnız o yerlerden bahseden hikâye-nüvisler [*hikâye yazarları*] biliyoruz ki memleketlerine pek kıymetli eserler vermişlerdir. Bu kabilden olarak bizde de eski zamanlar ve mekânlarımız daüssilasını [*memleket hasretini*] çekenler bulunabilir ve onlar millî kütüphanemizi pek yüksek kıymette eserlerle süsleyebilirler. Fakat Roma şairi, yahut Çin hikâye-nüvisinin eseri nasıl memleketinin edebiyatında bir cüzünden [*parçasından*] başka bir şey olmak davasına kalkamazsa bizde de öyle olmak lazım gelir. Bu eski mazilere yeniden hayat veren eserler Millî Edebiyat içinde dâhildir, fakat Millî Edebiyat onlardan ibaret değildir.

* * *

Millî Edebiyat bilakis daha çok geniş ufuklu, zengin mevzulu bir şey; bugünkü ruhiyetimize ve hissiyatımıza samimi bir surette bağlı bir bugün edebiyatıdır. Hatta onu maziye ve Şark’a müteveccih [*yönelmiş*] görmek isteyenlere “O Avrupa edebiyatı ailesine girmeye namzet bir edebiyattır.” demekten çekinemeyiz. Vaktiyle bir mukavemet [*karşıt görüşlü*] mecmuada neşrettiğim bir makalede edebî eserlerin nasıl doğdukları meselesini tetkike çalışmış ve hülaseten şunları demek istemiştim:

“İrkımız ve ecdadımızdan bize fikirler ve hayaller miras kalmıyor. Onlardan sade mizaçlarımızı ve temayüllerimizi, seriü’l-infiâl [*çabuk sinirlenme*], sabur, titiz, halim [*yumuşak huylu*], sağlam, hastalıklı, hayalperest, anut [*inatçı*], müşfik, şen, mağmum [*gamlı*] ilh. olmak gibi hâllerimizi ve seciyelerimizi tevarüs ediyoruz [*miras olarak alıyoruz*]. Eserlerimize koyduğumuz fikirler, hayaller kendi hayatımızdan ve muhitimizden alınmış unsurlardır. Kezalik onları tereküb etmek [*birleştirmek*] amele-i ruhiyesini [*ruhi işleyişini*] idare eden teselsül-i efkâr (enchainement d’idées) [*düşünceler zinciri*] mekanizmasını da yine hayatımızın bu fiiller ve itiyatları kurup hazırlamıştır. Eserlerimizin unsurları gibi onları tereküb eden kuvvet de hayat ve tecrübelerimizin neticesidir.” Şu hâlde hayatımız ne ise eserlerimizin de biraz o olması mukadder gibidir. Hayatımız yarım asırdan beri mütemadi [*süregiden*] bir inkılap hayatıdır. Tanzimat bizi Avrupa medeniyeti âlemine ithal etmişti. Teşkilatımızda, tedrisatımızda, giyinişimizde, yaşayışımızda hülasa, içtimai [*toplumsal*] ve ruhi hayatımızın her safhasında Avrupa’yı numune ittihaz ettik, tabii edebiyat için de böyle oldu. Bütün bu yenilikleri ve başlıkları birdenbire kavramak ve anlamak kabil olamazdı. Onun için hayatımızda ve edebiyatımızda bir “doğrudan doğruya taklit” devresi geçirmek zaruriydi. Onlar gibi yürümeye alışmak için onların izini bir zaman adım adım takibe mecburdük. Avrupa edebiyatının kamaştırıcı tesiri altında bir vakit benliğimizi bulamadık. Tabiatın kendini değil yabancı sanatların aynasına düşmüş aksini gördük. Kendi gözümüzle gördüğümüzü, kendi kalbimizle duyduğumuzu değil

okuduğumuz eserlerin hatıralarını ve réminiscencelerimizi [*anımsamalarımızı*] yazdık. Edebiyatımız işler ve fikirlerimizdeki kararsızlığın, temayüller ve emellerimizdeki anlaşılammazlığın bir timsali oldu. Fakat artık inkılap devresine ve yeni hayattaki yabancılığımıza nihayet vermek zamanı uzak değildir. Hayatta kendi dimağımızdan çıkan fikirler, kendi irademizden gelen hareketler, kendi havasımızın [*duyularımızın*] getirdiği hayaller, kendi kalbimizden doğan tahassüslerle [*duygulanmalarla*] yaşamaya başladığımız zaman asıl millî hayatımıza başlamış olacağız. İşte o vakit eserlerimizin de Avrupa eserleri gibi yekpare ve şahsi olmasını, Avrupa edebiyatı ailesine müstakbel bir uzuv olarak girmemizi ümit edebiliriz. Biz, Millî Edebiyatı böyle vâsi [*geniş*] ve hissiyatlı bir edebiyat olarak anlıyoruz.

* * *

Yeni hayatımız gibi yeni edebiyatımızın da Avrupa edebiyatlarına çok benzemesi, ondan pek çok şeyler alması ona vermek istediğimiz “millî” sıfatıyla bir tenakuz [*çelişki*] teşkil edemez. Bugün en kuvvetli edebiyatlar bile ecnebi tesirinden kendilerini kurtaramıyorlar ve daha mühim olarak bunu bir zarar suretinde telakki etmiyorlar. Mütekebil [*karşılıklı*] tesirler bugün edebiyatları zenginleştiren, tazeleştiren şeyler addediliyor. Son asırda siyasi ve askerî hudutlar Avrupa milletlerini her zamandan ziyade birbirinden ayırdı. Fakat buna rağmen düşünülüşlerde ve yaşayışlarda eski asırlarda tahayyülü bile mümkün olmayan bir derin iştirak ve müşabehet [*benzerlik*] vücuda geldi. Bütün Avrupalılar aynı şekilde çalışıyor, aynı şekilde eğleniyor, aynı şekilde mesken ve elbise kullanıyorlar. İlmin her memleket için bir olan kanunları ve usulleri bir fikrî vahdet ve bütün Avrupa milletleri için bir müşterek Avrupa zihniyeti tesis etti. Rus romanı hakkında vâsi tettebbuatıyla [*kapsamlı inceleme*yle] meşhur bir muharrir bu hayat ve fikir vahdetini şöyle tasvir ediyor: “Dünyayı birleştiren tesanüt [*dayanışma*] sayesinde bir umumi Avrupa zihniyeti, bütün mütefekkir cemiyetler [*düşünen toplumlar*] için bir müşterek hars, efkâr ve temayülat [*kültür, düşünceler ve eğilimler*] zemini tesis ediyor. Londra, Berlin, Paris ve Petersburg’da nasıl bir biçimde elbiselere rast geliyorsak bu Avrupa zihniyetini de her yerde öylece birbirine benzer bir şekilde buluyoruz. Ona hatta çok uzaklarda, Bahr-ı Muhit’i [*Atlas Okyanusunu*] aşan posta vapurunda, dünyanın bir ucundaki müstemlekedeki [*sömürge*de] bir muhacirin işlediği topraklarda, Avrupalı tacirin tesis ettiği benderde [*ticari limanda*] tesadüf ediyoruz.”

Yaşayış ve düşünüşteki bu vahdet; zevkler ve hisler üzerinde de tesirini yapmaktan hâli [*uzak*] kalamazdı. Her millet başka milletlerin amelî [*pratik*] keşiflerinden, çalışma usullerinden ettiği istifade sayesinde içtimai [*sosyal*] hayatına ne kadar refah ve tazelik getirdi ise edebî eserlerinden aldığı tesirler ve derslerle de bedîi [*estetik*] ufuklarını o kadar genişletti. Bir Rus romanını, Ibsen’in bir piyesini, Danonçyo’nun²¹ bir şiirini bütün Avrupa duyuyor ve benimsiyor; böylelikle

²¹ Gabriele D’annunzio (1863- 1938) İtalyan romancısı, tiyatro yazar, şairidir. İtalya’da faşizm kurulmasında önderlik etmiş siyaset adamıdır (Yeni Hayat Ansiklopedisi tarih yok, 965).

Avrupa’da bir edebiyat ailesi vücuda geldi. Muhtelif edebiyatlar arasında şekil ve nevi (genre) itibariyle bir ayrılık gayrılık kalmamış gibidir. Bu hâl her milletin millî ve içtimai hususiyetlerini eserlerine koymasına, edebiyatının yalnız kendi tadabileceği bir samimi kösesi bulunmasına mani değildir.

Bütün bu sebeplerden dolayı müstakbel edebiyatımız -ki biz samimi ve şahsi olmak şartıyla ona millî dememek için bir sebep görmüyoruz- şekil itibariyle hemen hemen tamamen, ruh itibariyle kısmen Avrupa edebiyatına benzemeye ve o aileden bir unsur olmaya namzettir.

Bugün vakıa bu ailede köyden yeni gelen akrabalar gibi biraz garip ve boynu bükük bir vaziyetimiz, kararsız hareketlerimiz var. Fakat aynı tereddütleri, aynı şahsiyet noksanlarını hayat ve ilimde de göstermiyor muyuz? Başkalarının asırlarca zamanda geçtiği bir yolu bir solukta geçmek mecburiyetinde kalan bir insandan elbette birdenbire tam bir intizam ve isabet istenilemez.

* * *

Millî Edebiyat hakkında söylediklerimizi şimdi asıl mevzumuz olan tiyatroya tatbik edelim. Bir temaşa eserine “millî” diyebilmek için acaba onda ne gibi evsaf [*vasıflar*] aramamız lazım gelecek? Evvela bütün Avrupa milletlerinin tatbik ettiği müşterek bir tiyatro şekli ve tekniği vardır ki biz de onlar gibi aynen kabul etmek mecburiyetindeyiz. Zaten ilimde usul ne ise temaşada da teknik odur. İlimde usul en kolay ve emin yoldan hakikate varmak vasıtası olduğu gibi temaşada teknikte vakalar ve hislere azami tesirlerini hâsıl edecek şekilde bir nizam ve tertip vermek usulünden başka bir şey değildir.

Şu hâlde millî tiyatrodaki şekil itibariyle hiçbir hususiyet, hiçbir mümeyyiz [*ayırt edici*] sıfat aramaya lüzum görmeyeceğiz. Ruha gelince: Mevzularımızı millî hayattan, tiplerimizi ekseriyetin çehresinden intihap etmek [*seçmek*] millî eser vücuda getirmek için en doğru yoldur. Mamafih mevzuun tabiatı eserin millî olup olmadığını tayin hususunda emin bir “kriteriyum [*ölçüt*]” olamaz. Millî hayata pekiyi bir makes [*yansıma*] olan bir eser bedii [*estetik*] kıymetten tamamıyla mahrum olabilir. Sonra mesela Fransız temaşa-nüvislerinden [*tiyatro yazarlarından*] birinin “Alzas” ismindeki piyesini “Kafkas” namı altında âdât ve âmâlimize [*âdetler ve emellerimize*] pek muvafık [*uygun*] bir şekilde lisanımıza tatbik edebiliriz. Hâlbuki bu, bir millî eser olmaz. Saniyen [*ikinci olarak*] eserin bedii kıymeti gayet yüksek olduğu hâlde ifade ettiği hisler umumi, tipler kozmopolit, vaka memleketin ancak küçük bir ekalliyeti [*azınlığı*] için kabil-i tasavvur olabilir [*düşünülebilir*]. Bu sebeplerden dolayı elbette esere gayrimillî demek haksızlığına düşmeyeceğiz. Temaşa eserlerine millî kütüphanemizde bir mevki tayin etmeye çalışırken mevzuun tabiatından ziyade muharririn sanatında gösterdiği istiklal ve şahsiyeti nazarıdikkate almak fikrimizce daha doğru olur. Yukarıda edebî eserlerden bahsederken onlara “millî” unvanını kazandıracak hâl sanatkârın kendi gözüyle görmesi, kendi kalbiyle duyması, kendi kurduğu plan içinde hareket etmesi

olduğunu söylemiştik. Temaşa eserleri için de tabii bu, böyledir. Tabiatı ve hayatı değil edebî hatıralarımızı yazdıkça, Darülbedayinin yaptığı gibi ecnebi eserlerden mevzu alıp işleyerek yahut -vaktiyle hikâyemizde yaptığımız gibi- mevzuun çatısını kendimiz kurup içini Avrupa romanlarından alınmış hazır fikirlerle, hazır malzeme ile doldurarak eser vücuda getirdikçe millî sanattan bahsetmeye tabii imkân olamaz. Ne vakit kendi buluşumuz olan mevzuları bütün ruhumuzla duyarak ve yaşayarak yazmaya başlayabilirsek o vakit temaşamıza millî diyebiliriz. Zaten hakiki sanat eserlerinin samimiliği ve yekpareliği ancak bu şart içinde temin edilebilir.

Darülbedayinin geçirmekte olduğu adaptasyon devri Avrupa'da temaşa edebiyatı âlemine duhulümüzün [*girişimizin*] misafirlik faslıdır. Bir zaman başkalarının evinde, başkalarının ekmeğiyle yaşamaya katlanacağız. Sonra bulduğumuz unsurlardan yine oranın mimarisi fakat kendi zevkimiz üzerine evvela başımıza göre mütevazı köylü çatıları daha sonra da kim bilir belki daha iyicelerini vücuda getireceğiz. Gazeteler Halit Ziya Bey'in yakında verilecek bir millî piyesinden bahsettiler. Üstat, rub' [*çeyrek*] asır evvel hikâyede yaptığını bugün acaba temaşada da yapabilecek mi? Bunu merak ile bekliyoruz.

Zaman, S. 66, s. 3, 8 Haziran 1918.

Tiyatro Haftası: 5

İKİ TEMAŞA HADİSESİ

Temaşa mevsimimizin bu haftası iki mühim hadise gördü: Yeni bir millî eserin temsili ve yeni tiyatro heyetinin teşekkülü.

Halit Ziya Bey'in bir zamandan beri merak ile beklenen "Kâbus"u dün akşam Darülbedayi artistleri tarafından temsil edildi. Eser ümit ettiğimiz dereceden çok aşağı olmakla beraber ecnebi sanatına haraçgüzar [*bağımlı*] olan temaşamızın istikbaline doğru atılmış bir adım olmak itibariyle şayan-ı ehemmiyettir. Evvelki makalelerimizden birinde izah etmeye çalışmış olduğumuz üzere tercüme ve adaptasyon, temaşa edebiyatımızda tecrübe ve intikal [*geçiş*] devresinden başka bir şey olamaz. Bu vasıtalarla vücuda getirebileceğimiz eser ne kıymet ve kuvvette olursa olsun, ona zekâ ve şahsiyetimizden ne koyarsak koyalım, yine haklı bir iftihar ve memnuniyet duymak mümkün olamaz. Velev ki bir hükümdar sarayına misafir olayım, benim olmadıktan sonra bana ne? Böyle eserlerle iftihar etmek hiç saç olmadığını söyleyenlere teyzesi kızının topuklarına inen saçlarından bahseden kızcağzın biçare tesellisine benzer. Hâlbuki mesele sadece bir millî izzetinefis meselesinden de ibaret kalmıyor. Elbet bizim de düşünen ve yaşayan her cemiyetin insanları gibi söyleyecek birçok şeylerimiz, millî kalbimizin açılacak hususiyetleri var. Bunları daima bir ecnebi eserin çerçevesine, hazır taksimatına koyabileceğimizi nasıl iddia ederiz. Uzak bir musiki sesi kendi akislerini tekrar eden dağların uzlet [*yalnızlığı*]

ve elemi ni ne kadar ifadeye muktedirse böyle eserler de bizim samimi hislerimizi o kadar anlatabilir. Bu tarzda mesai asıl sanatımızı bir hoşça aksisedadan ziyade ilerletemez.

Yine tekrar edelim ki tecrübe edeceğimiz ilk milli eserler Garp piyeslerine nispetle hayli sönük ve ruhsuz kalacaktır. Çünkü iyi piyes yazmak, iyi tahlil etmek, derin ve kuvvetli duymak hülâsa sanatkâr olmakla temin edilir bir şey değildir. Umum temaşa eserlerinde öyle sabit ve müşterek izler ve çizgiler vardır ki onları hatta ilmi bir müşahede ve tetkik vasıtasıyla nazari [*kuramsal*] bir bilgi hâlinde zapt etmek de kâfi gelmez. Mütemadi mümâreselerle [*devamlı meşgul olmanın getirdiği maharetlerle*], o yolları çığnemenen bıkip usanmamakla onlara itiyatlar ve sevkitabiiler [*alışkanlıklar ve içgüdüler*] şeklinde sahip olmak iktiza eder [*gerekir*]. Bugün Avrupa sahnelerine çıkan eserler nesilden nesle intikal etmiş ne asırdide tecarüb [*asırlık tecrübeler*] ve mesainin hülâsalarıdır. Sonra onlar yarı yolda sönen, sukut eden [*düşen*] ne binlerce eser arasından süzülerek, ayıklanarak o mevkie gelebilmişlerdir. Onun için işin büyüklüğünü daima göz önünde bulundurarak uğrayacağımız güçlükleri, yapacağımız kusurları biraz tabii görmeli ve birdenbire nevmi [*umutsuz*] olmamalıyız. İlk eserlerimizin yeni kanatlanan kuş yavruları gibi acemi ve mütereddit hareketleri, hasta çırpınışları, hatta bazen sukutları [*düşüşleri*] olmak zaruridir. Araba ile, koltuk değneğiyle yürümesini öğrenmeye çalışmak boş şeydir. Onu küçük çocuklar gibi düşe kalka talim etmeye mecburuz.

Halit Ziya Bey'in hikâye edebiyatı sahnesinden muvaffakiyet çelenkleri toplayarak çekildikten sonra yeni baştan çetin bir mesleğin bütün güçlüklerini, sukutlarını yirmi yaşında bir çocuk şevkiyle göze almasını bizim neslimizin ibretle görmesi lazım gelir. Üstadın mesaisini hürmetle selamlarız fakat esere aynı tehalükle [*istekle*] kollarımızı açamayacağız.

Evvela mevzuuna seri bir nazar atfedelim [*hızlı bir şekilde bakalım*]. Kırk yaşına kadar kusursuz bir zevç [*koca*], şefik bir aile babası olan Cemil Şevket Bey akrabalarından bir genç dulu mecnun bir ihtiras ile sevmeye başlamıştır. Bu aşk, kalplerinin sevdadan olan nasibini gençliklerinde sarf edip tüketmemiş insanlara mahsus şedit [*şiddetli*], mukavemetsiz [*karşı konulamaz*] bir sonbahar aşkı; ocak, zevce, çocuk, haysiyet hülâsa “izdivaç mabedinin mihrabında” ne kadar mukaddesat varsa hepsi kuru bir saman demeti gibi parlatan bir alevdir. Zevcesi Selma nazik hisli ve vakur [*ağırbaşlı*] bir hanımdır. Yirmi senelik lekesiz saadetinin üstüne çöken kâbusa tahammül etmek istemiyor. Hiçbir şikâyete lüzum görmeden, kanını akıta akıta ormanın bir köşesinde ölmeye giden bir yaralı hayvan gibi, evinden, çocuklarından ayrılıyor. Edirne'de bir hastane tesis etmek isteyen biraderine arkadaş oluyor. Rakibesi Ruhsar tabii onun yerini almakta gecikmiyor. Defterdar mazulü olan [*azledilmiş*] Safiye, ayyaş babası ve ahmak, cahil ve ahlaksız kardeşi Dilaver onunla beraber evde mevki-i iktidara gelmişlerdir. Cemil Şevket'in çocukları Şerare ile Sadun evdeki ve babalarının kalbindeki mevkilerinin yavaş yavaş kaybolduğunu görüyorlar, her gün

hakaretlere, haksız tecavüzlere maruz kalıyorlar. Mesela Şerare'den evvela kiler anahtarları, sonra odası alınmak isteniyor.

Genç bir akraba ile olan masumane münasebeti şüphe ile görülüyor. Çünkü evin yeni hâkimleri onu Dilaver ile evlendirmek planını tertip etmişlerdir. Şerare Dilaver'in fena bir taarruzuna uğruyor nihayet Sadun gördüğü haksız bir muameleden sonra ağırca bir hastalığa uğruyor. Bunu haber alan Selma Hanım derhal ağabeyiyle beraber Edirne'den dönmüştür.

O da evvela kocasıyla, sonra rakibesıyla karşılaşılıyor ve kalbinde sakladığı birçok şeyleri söylüyor. Kâbus dağılmış, Cemil Şevket'in gözlerindeki füsün bağı artık çözülmüştür. Fakat karısı çocuklarıyla beraber asıl saadetin evinden uzaklaştığını görmekten başka bir şey elinden gelmiyor.

Kâbus ile *Aşk-ı Memnu* arasında büyük bir müşabehet [*benzerlik*] ve münasebet mevcuttur. Adnan Bey'in Bihter'e karşı olan zaaf ve aşkını karısının hayatında vaki olmuş [*meydana gelmiş*] farz ediniz.

Bihter'in yerine Ruhsar'ı, Peyker ile Firdevs Hanım'ın yerine Dilaver'le babasını, Nihal ile Bülent yerine Şerare ile Sadun'u koyunuz? Behlül'ü biraz uslandırarak ismini hatırlayamadığım genç biraderzadeyi tahvil ediniz [*değiştiriniz*]. Sonra vakayı bu yeni vaziyetin icap ettiği tarzda tadil ediniz [*düzenleyiniz*]. Karşınıza çıkacak şey aynıyla bu *Kâbus* olur. Eser tamamıyla bir *Aşk-ı Memnu* havası içinde geçiyor. *Kâbus*'taki mevzuun ve tiplerin *Aşk-ı Memnu*'dan alındığını işaret etmemiz piyes hakkında söylenmesi zaruri olan acı şeylerin Halit Ziya Bey'deki sanatkarı değil sadece tiyatro muharririni istihdaf ettiğini [*hedef aldığı*] anlatmak içindir. Filhakika birçok eser kusurlu bir şekilde tertip edilmiştir ve *Aşk-ı Memnu*'un şahadetine müracaat edildiği takdirde, içinde birçok güzel şeyler gizli olduğunu keşfetmek mümkün değildir.

Şahısların sahte o kadar sönük ve ruhsuz görünmesi müellifin [*yazarın*] onları nakıs [*eksik*] ve fena ibda etmesinden [*üretmesinden*] değil sadece iyi göstermemesinden, üzerlerine kâfi [*yeterli*] bir ziya huzmesi dökememesinden neşet etmiştir [*meydana gelmiştir*] diyeceğiz. Hâlbuki *Aşk-ı Memnu*'un şahadeti olmasaydı bunu anlamamıza imkân yoktu. Piyes fena tertip edildiği için bazı durgun ve donuk insanlar gibi ilk bakışta içindeki cevheri gösteremiyor. Piyesteki çehreleri sadece birer işaret olarak alır ve onları zihninizde *Aşk-ı Memnu* şeylerinden kalma hatıralar ve intibalar ile doldurabilirsiniz eseri anlamış olursunuz.

Eserin mevzu ve ruh itibarıyla *Aşk-ı Memnu*'a benzemesi bir meziyettir. Fakat usul itibarıyla bu benzeyiş piyesin bütün kusurlarına masdar [*kaynak*] olmuştur. Halit Ziya Bey piyesini tamamıyla bir romancı usulü ve görüşü, romancı "optique [*görüş*]"i ile yazmıştır. Romancı görüşü -Şerare'nin bahsettiği dürbüne çok benzeyen bir şeydir. Romanlarda hissiyat ve kalbin ayrı ayrı safhalarında o dürbünü yavaş yavaş gezdirirseniz pek güzel ince şeyler görebilirsiniz fakat sahneye çevirdiğiniz ve bütün vakayı onun rüyet [*bakış*] sahası içinde toplamak istediğiniz gibi derhal manzara

değişir. Yine Şerare'nin dediği gibi dürbünün önüne bir siyah nokta daha iyisi bir kâbus bulutu çıkar. Önünüzde birçok şeyler karıncalanır, bir şeyler toplanır, açılır fakat hiçbir şeyi vazihan [açıkça] görmeye, dikkatinizi bir noktada toplamaya muvaffak olamazsınız. Lafontaine'in hindisi gibi için için bir şeyler görüyorum fakat bilir miyim niçin? Pekiyi tefrik edemiyorum [ayırımıyorum] diye düşünmekten kendinizi alamazsınız. Filhakika sahnelerde vakanın bir nüve etrafında toplanması kaidesine mukabil *Kâbus*'ta vukuat o kadar dağılmıştır ki hangi noktaya alakadar olacağınızı bilemezsiniz. Çehrelerin arasında hiçbir[i] üstüne fazla ziya dökülenini göremezsiniz. Eserde yer yer güzel, hem de çok güzel parçalar vardır. Onun için asabınızın bir hamlesiyle kendinizi bu dağınık şeylerden, bu kâbus tayflarından [hayaletlerinden] kurtarmaya muvaffak olamazsınız. Sadun evin içindeki kâbustan bahçeye kaçır fakat Şerare'de gözü tuhaf bir uyku içinde uyuşturan, sahnedeki evden tiyatro salonuna yapılan kâbustan kaçamazsınız. Elinizde yalnız bir vasıta vardır:

Aşk-ı Memnu'yu kuvvetle düşünmek ve ondan zihninizde kalmış hayal unsurlarından bir başka hikâye yapmak, eserin heyet-i umumiyesi [genel görünüşü] hakkındaki ilk intibalarımız bunlardır. Bir başka makalede bunları tahlile, nereden geldiklerini anlamaya çalışırız. Bu roman prosedesi [yöntemi] sadece vakayı karanlık ve dağınık göstermekle kalmıyor. Eşhasın [kişilerin] tabiatlarını da değiştiriyor, olduklarından başka gösteriyor. Romanda mesela Adnan Bey'in ihtirasını bütün sebepleri, mazeretleri ve zavallılıklarıyla gösteren birçok tafsilat [ayrıntı] var. Orada onu tamamıyla anlıyor ve hâline acıyoruz. Adnan Bey hakkında romandan topladığımız intibaları tiyatronun -bir mantık ıstılahıyla [terimiyle]- bir takım mümtaz [seçilmiş] vakalar “fais privilégies” vasıtasıyla vermesi, muharririn onun bu yeni aşkıyla ve yeni sevgiler arasındaki mücadelesi gösteren bir şeyler bulması lazım gelirdi. Bunların olmaması Cemil Şevket'i adi, sefil, kuru bir külhanbeyine, kırkıktan sonra azan müstekreh [iğrenç] bir ihtiyara benzetiyor. Sonra mesela Ruhsar da bila-sebep [sebepsiz yere] kötülük etmekten gayrı bir hikmet-i mevcudiyeti [varlık sebebi] olmamak için yaratılmış bir melodram kuklasıdır. Bu genç kadının ruhunda hiçbir şey okumak mümkün değildir. Zaten eserde bütün çehreler hep böyle silik, sönük, zavallı şeylerdir.

Halit Ziya Bey yalnız bir romancı kalemi kullanmış, haletiruhiye tasvirlerindeki kayıp sayfalarını müfret mütekellim [karşılıklı konuşmalar] hâline sokmakla iktifa etmiştir [yetinmişti] diyemeyiz. Üstat tiyatro usullerinden de istifade etmiştir. Fakat bu noktada da “Öteranjer”, “Fransyon”²² gibi eski tertip eserlerin lüzumsuz mantık ve ders dinletmek, eşhası [şahsları] menfaatler, fikirler ve hisler içinde hareket ettirecek ve yaşatacak yere onlara mücerret nazariyeler [soyut kuramlar], umumi kaidelerden ilim adamları soğukkanlılığı ve alakasızlığıyla bahsettirmek usullerini almıştır. Öyle ki kendinizi büyük bir buhran geçiren bir ailede deşil on yedi yaşındaki çocuklardan elli

²² Alexandre Dumas Fil's'in “L'Étrangère” ve “Francillon” adlı oyunları kastedilmektedir. Halit Ziya, bu oyunlardan “Francillon”u “Füruzan” adıyla Türk sahnesi için uyarlamıştır (And 2014, 135).

yaşındaki ihtiyarlarına kadar bütün azası filozof ve mantıkçı olan bir encümenin bir mefruz [bölünmüş] vakayı tetkik-i remz [sembol incelemesi] ve temsil-i lisanıyla tabiatın ve insanların kanunlarını münakaşa ettiğini zannedersiniz. Bunun için çocuklar birer ihtiyar hilkat garibelerine, ihtiyarlar günü gününe hayatın icabatı [gerekleri] hakkında hiçbir şey bilmeyen neşvünemadan [büyüyüp gelişmeden] mahrum kalmışlara “Arrière [geri zekâlılara]” benzerler. Mesela vakur ve hassas bir hanım olarak takdim edilen Selma Hanım ne soğuk, kuru, anut [inatçı] ve müntakim [intikamcı] bir ruhtur. Zevahire [dış görünüşe] bakarsanız yuvanın bozulmasına sebep erkeğin münasebetsizliğinden ziyade kadının haşin ve mütekebbir [kibirli] ruhudur zannedersiniz. Sonra çok gezip yaşamış ve çok anlamış bir adam olması icap eden dayı bey de bu aileye hayli azizlik etmiştir.

Kocası bir başka kadını sevdiği için Selma terk etmek tasavvurundadır. Bu tecrübe-dide [tecrübeli] filozof derhal zevzek bir kocakarı olur, bu yuvayı kurtarmak için küçük bir teşebbüste bulunmadan hemen kardeşinin önüne düşmek gibi bir lüzumsuz hassasiyet, daha doğrusu beyin gevşekliliği gösterir. Eserde vazife ve ahlaktan bahsedilmemiş olsaydı tabii bu cihetleri karıştırmaya lüzum görmezdik. Fakat muharrir böyle meselelere de piyesinde mühim bir mevki vermiş olduğu için biz de bu noktaları aramaya mecburuz:

Kâbus'ta itiraz edeceğimiz bir başka nokta da eserin fazla şiir ile mühmel [yükklü] olmasıdır. Piyes seraser istiare-i temsiliyelerle [baştanbaşa eğretilmelerle] doludur. Hemen her hadise ve haletiruhiyeye tabiattan alınmış bir misal ve temsil tekabül ediyor. Bu şiirin içinde çok güzel, ince ve hassas şeyler vardır. Fakat tiyatro edebiyatının bu kadar mebzul [çok] şiire, bu kadar fazla göz alıcı ziynete tahammülü yoktur. Büyük muharrirler şiiri tamamıyla vakanın içine gömüyorlar ve eser nereden geldiği belli olmayan bir güzel koku içinde yaşıyor. Lisanın fazla ziyetini de yine bu noktadan pek doğru göremeyiz. İlk intibamızı hülâsa etmek icap ederse esere *Aşk-ı Memnu* hatıralarından yapılmış bir müphem [belirsiz] rüya daha iyisi kâbus diyebiliriz.

Mamafih yukarıda da dediğimiz gibi bu tarz tecrübelerdeki sukutlarımız [düşüşlerimiz] bizi istikbal için nevmî [umutsuz] bırakamaz. Üstat, eserlerine koyduğu malzemeyi daha iyi kullanmasını öğretmek şartıyla ileride bize pek güzel piyesler verebilir.

Temsil hakkında kısa fakat buna mukabil gayet açık söyleyeceğiz. Darülbedayı sanatkârları hiçbir piyesi bu kadar fena oynamadılar. Mesela büyük istidat [yetenek] neden daima bahsettiğimiz Şadi Bey'in öyle şayan-ı merhamet [acınası] bir hâli vardı ki kendi hâline mutlak kendi de gülmüştür.

* * *

Tiyatro haftamızın bir başka mühim hadisesi de dün akşamdan itibaren faaliyete başlayan “Edebî Tiyatro” heyetinin teşekkülüdür. Bu heyetin ne gibi şerait dâhilinde,

ne gibi vesaitte sahip olarak doğduğunu bilmemekle beraber onu gözü kapalı bir itimat ile karşılıyor. Etrafıyla tetkik ve ihata etmediğimiz herhangi bir şey hakkında hemen mütalaa beyanına kalkmak emin ve ciddi bir hareket olmadığını teslim ederiz. Mamafih bazı öyle yanılmadan alametler ve noktalar vardır ki bir kanaat vermek hususunda derin müşahedeler, uzun tetkiklerden ziyade işe yarar “Edebî Tiyatro” hakkında bize ümitler veren şey başında Ertuğrul Muhsin Bey gibi müstait ve ateşin [yetenekli ve ateşli] bir sanatkâr bulunmasıdır. Temaşa hayatımıza az çok alakadar olanlardan onu tanımayan yoktur, sevip takdir etmeyen ise pek azdır. Bu gençte müzmin ve sârî [geçmeyen ve bulaşan] bir sanat sevdası vardır. Mesleğini ondan iyi tettebbu etmiş [incelemiş] ve anlamış kimseyi tanımıyoruz.

Ertuğrul Bey başında buldukça “Edebî Tiyatro”ya sanat sevdasından başka bir fikir ve emelin giremeyeceğinden eminiz. Heyetin mesaisi hakkındaki mütalaaalarımızı peyderpey takdim edeceğimiz tabiidir. Şimdilik müesseselerini hararetle tebrik etmekle iktifa ederiz [yetiniriz].

Zaman, S. 80, s. 3, 22 Haziran 1918.

Temaşa Şuûnu [Olayları]:

HORTLAKLAR

Yine “Edebî Tiyatro” heyeti tarafından temsil edilen “Hortlaklar” dünyanın en çok şöret kazanmış eserlerinden biridir. Yüksek bir kıymet-i bediyesi [güzellik değeri] vardır. Orta kıymette eğlenceli veya meraklı bir piyesi tercüme ederek kolayca rağbet ve alkış kazanmak yolu varken Ertuğrul Muhsin Bey’in bu derin şimal [kuzey] şaheserini vaz’-ı sahne etmesi [sahnelemesi], anlaşılmamak ve yadırganmak tehlikesini sanat namına göze alması güzel bir harekettir.

“Ibsen’in fikirleri bütün bir felsefe sistemi teşkil eder.” diyorlar ki çok doğrudur. Filhakika Ibsen’i anlamak ve zevkine varmak için hem çok işlenmiş bir temaşa zevkine malik [sahip] olmak, hem de bütün eserlerini sahnede görmek değilse bile hiç olmazsa kitaptan okumuş olmak lazımdır. Temaşa mevsimimizin yeni eserleri nihayet bulduğu vakit Ibsen’i ve *Hortlaklar*’ı tafsilaten tetkik etmek [ayrıntılıyla incelemek] üzere şimdilik yalnız mevzuunu hülasa etmekle iktifa edeceğiz [konusunu özetlemekle yetineceğiz]:

Madam Alving vaktiyle sefil [eğlence düşkün] ve ayyaş bir adama zevce [eş] olmuştur. Gençliğinde bir defa kocasının evinden kaçmak [istemmiş] fakat rahip “Manders”in nasihatleri üzerine tekrar ocağına dönmüştür. Madam Alving o günden sonra bütün kederlerini, elemelerini halkından gizlemiş, kendisini pek bahtiyar bir kadın, kocasını iyi bir adam olmak üzere tanıttirmiştir. Ancak oğlu “Oswald”in babasının yanında büyümesini istememiş ve tahsil bahanesiyle Paris’e göndermiştir. Oswald yirmi yedi yaşında bir genç olarak memleketine döndüğü zaman validesini

zevci [*kocas*] namına tesis ettiği [*adına kurduğu*] bir darüşşafakanın resmîküşadı [*açılış töreni*] hazırlıklarıyla meşgul buluyor. Madam Alving hissiyatındaki “dindarane yalan”ı daha emin bir surette gizleyebilmek için bu çareyi düşünmüştür. “Oswald” Rahip Manders’e Paris’teki artist hayatını, onların serbest izdivaçlarını anlatıyor. Bu muhavereden [*karşılıklı konuşmadan*] bir parça alıyoruz.

Rahip – Ben sanatkarların aile hayatı sürmek, bir ocağa malik olmak vesaitinden mahrum olduklarını zannediyordum.

Oswald – Zaruretleri evlenmelerine manidir. Fakat onların ocakları pekâlâ var.

Rahip – Ben bekâr delikanlıların ailesinden bahsetmiyorum. Ocak kelimesinden benim anladığım öyle bir aile ocağı ki orada erkek zevcesi ve çocuklar ile yaşar.

Oswald – İyi ya... Çocukları ve çocuklarının anası.

Rahip – Ya erhamerrahimin [*merhametlilerin en merhametlisi Allah'tır*]... Çocuklarının anasıyla yaşamak mı?

Oswald – Çocuklarının anasını sokağa atmak daha mı iyi olurdu?

Rahip – Şu hâlde siz gayrimeşru münasebetlerden, hani sahte aileler denen şeylerden bahsediyorsunuz.

Oswald – Ben bu adamların hayatında hiç sahte bir şey fark etmedim...

Oswald oradan çıktıktan sonra Madam Alving artistlerin serbest hayatına hak verdiğini, kendisinin de Oswald gibi düşündüğünü itiraf ediyor. Kendi sefilane hayatını anlatıyor: “Nasihatini dinledim, affettim fakat çok bedbahtım. Hayatım uzun ve korkunç mudhike [*gülünç hâl*] ve tükenmez bir elem oldu. Bu evde ben neler çektim... Her gece kocamın odasındaki sefahatlerine şahit oluyordum... Çok kere mecburen yanına oturdum, onunla beraber içtim, mecnunane [*çılginca*] hikâyelerini dinledim. Oğlum bunun için ecnebi memleketine gönderdim. Çocuk bu mülevves [*kirli*] ocağın havasını teneffüs etmekle zehirleniyordu. Kocam gündüz yüzükoyun yatıyor, gece içiyordu. ‘Hizmetçimin, efendi beni bırak.’ diye haykırdığı hâlâ kulağımdadır.” Evimde büyüttüğüm Rejin, hizmetçimin kocamdan olan çocuğudur. Bu sırada içeri odadan Rejin’in “Oswald... Deli mi oluyorsun? Bırak beni.” diye bağırdığını işitiyorlar. Madam Alving dehşetle yerinden fırlıyor:

“İşte hortlaklar... Eski çift yeniden dünya yüzüne geldi.” diyor.

Bir zaman sonra Oswald, Rejin’i sevdiğini anasına itiraf ediyor²³. Kezalik [*aynı şekilde*] bir zamandan beri içkiye çok düştüğünü, çalışmak kudretini tamamıyla kaybettiğini, kendisinde müebbeden kırılan bir şey olduğunu söylüyor ve “Benim

²³ Metnin özgün hâlinde cümle “Bir zaman sonra Oswald, Rejin’i sevdiğini anasını sevdiğini itiraf ediyor.” şeklinde yer almaktadır ancak bağlam gereği yukarıda verildiği hâliyle değerlendirmek daha doğru olacaktır.

yegâne ümidim Rejin'dir.” diyor. Madam Alving bütün hayatında bedbaht olduğu için oğlunun bu son ümidini kırmaya cesaret edemiyor.

Bu esnada Darüşşafakanın tutuştuğunu haber alıyorlar. Oswald yangın yerine koşuyor ve saatlerce orada kalıyor. Yangın zaten hasta olan cümle asabiyesini [*bütün sinirlerini*] bozuyor. Fazla olarak Rejin'in Oswald'in hemşiresi olduğunu öğrenerek çıkıp gitmiştir. Genç adam sabaha karşı annesinin kolları arasında çıldırıyor. “Anne... Güneşi ver... Güneşi ver.” sözlerini tekrar ediyor. Madam Alving oğlu çıldırdığı hâlde onu morfin ile zehirleyeceğini vaat etmiştir. Kadın bu elim vaziyette çırpınırken piyes nihayet buluyor.

Ertuğrul Muhsin Bey “Oswald” rolünü pek büyük bir zevk ile oynadı. Felekyan Hanım²⁴, Madam Alving rolünde muvaffak oldu. Rahip rolünde bazı kusurlar vardı fakat heyet-i umumiyesi [*topluluk*] fena değildi. Bu kabil [*gibi*] eserleri sık sık sahnelerimizde görmek pek temenni edilecek bir şeydir.

Zaman, S. 90, s. 3, 2 Temmuz 1918.

Temaşa Haftası

ZİNDANDA TEMAŞA

Büyük Rus ediplerinden Dostoyevski yetmiş sene kadar evvel siyasi sebeplerden dolayı nefye [*sürgüne*] ve kürek cezasına mahkûm olmuş, Sibiryâ zindanlarından birinde altı sene mahpus kalmıştı. Avdetinde [*dönüşünde*] “Ölüler Evi Hatıraları” isminde mühim bir kitap neşretti. Bu büyük adam menfa [*sürgün*] ve zindan hayatının facialarını o kadar iyi görmüş ve tasvir etmişti ki eser bütün Avrupa’da şöhret kazandı. Turgenyev’in “Bir Avcının Hatıraları” ismindeki eseri Rusya’da arazi esaretinin ilgasına [*ortadan kaldırılmasına*] yardım etmişti. Dostoyevski’nin bu eseri üzerine Rusya Hükümeti Hapishane ve Menfalar İdaresinde hayli ıslahat [*düzenleme*] yaptı.

“Ölüler Evi Hatıraları”ndan naklettiğimiz aşağıdaki parça, temaşa zevkinin ne kadar derin ve umumî bir ihtiyaç olduğunu, başka memleketlerde insan cemiyetinden matrut canipler ve müteredditler [*kovulmuş yönler ve kararsızlar*] kalbinde bile nasıl zevk, heyecan ve hürmet uyandırdığını pek güzel gösterir:

Binbaşının yılbaşısı yortuları münasebetiyle hapishanede verilecek temaşadan haberi olması lazım gelirdi. Fakat hiç ses etmedi. Çünkü tiyatroyu menettiği hâlde

²⁴ Roza Felekyan (1869-1952), oyuncu; İstanbul’da doğmuştur. Kardeşi Hiranuş ile “Felekyan kardeşler” diye anılırdı. Dış memleketlerde “Felekyan Temsil Heyeti” diye kurdukları trupla turneler yaptılar. 1908 meşrutiyetinden sonra İstanbul’a dönen Roza Felekyan, Burhanettin (Tepsi) temsil heyetinde çalıştı. Darülbeydinin ilk oyunu olan *Çürük Temel*’de oynadı. Muhsin Ertuğrul’un çevirmiş olduğu “Şişli Güzeli Mediha Hanım’ın Facia-i Katli” (1922) filminde de oynamıştır (Özön ve Dürder 1967, 179).

mahkûmların daha büyük gürültüler ve karışıklıklar çıkaracaklarını biliyordu. Şu hâlde tiyatro kadar zararsız ve masum bir şey ile meşgul olmalarında ne mahzur vardı? İdarenin müsamahası mahkûmlarda öyle derin bir minnet uyandırmıştı ki yortular esnasında hiçbir münasebetsiz vaka çıkmadı. Ne ciddi bir kavga oldu ne de hırsızlık. Mahkûmlardan bazılarının kavga çıkarmak isteyen arkadaşlarını²⁵ bizzat yola getirdiklerini gözümle gördüm. Küçük zabıtlardan biri temaşa esnasında bir yolsuzluk vukua gelmeyeceği hakkında vaat istemişti. Mahkûmlar memnuniyetle söz verdiler ve sözlerini tuttular. Verdikleri sözün makbul [*geçerli*] görülmesi biçarelerin adeta izzetinefsini okşamıştı. Zaten tiyatronun idareye hiçbir yükü yoktu. Sahne bir çeyrek saat içinde kurulup bozulabilirdi. Elbiseler aktörlerin sandıklarında kapalıydı. Aktörler on beş kadar vardı. Hepsisi de şeytan gibi, gözü açık delikanlılardı. Ara sıra kışlanın arkasına çekilerek gizli gizli hazırlanıyorlar, provalar yapıyorlardı. Fakat oynayacakları şeyler hakkında kimseye bir şey sezdirmiyorlardı. Sahneyi on beş kadem tavlinde [*adım uzunluğunda*] bir koğuşa kurmuşlardı. En ziyade hayretimi celbeden [*çeken*] şey üzerine yağlı boya ile ağaçlar, evler, göller, yıldızlar teressim edilmiş [*resmedilmiş*] perde oldu.

Bu kocaman perdeyi mahkûmlar yama bezleriyle dikmişler, parça bulamadıkları yerlerine kâğıt eklemişlerdi. Hepsisi memnun, mağrur ve müfthirdi [*gururlu ve iftihar ediyordu*]. Tiyatro salonumuzun ışığı birkaç mumdan ibaretti. Perdenin önüne birkaç matbah [*mutfak*] sırası ile dört beş sandalye koymuşlardı. Sandalyeler huzurlarıyla bizi şeref-yâb eden [*şereflendiren*] zabıtâna mahsustu. Sıralar ve sandalyeler arkasında seyirciler omuz omuza ayakta duruyorlardı. Koğuş bu kadar halkı tabii alamazdı. Bazıları kapılar, pervazlar üzerine çıkıyorlar kulislerin arasına büzülüp oturuyorlardı. Hatta içeri giremeyip yandaki odalardan piyesi dinleyenler pek çoktu. Petrof ile beni en ön safa geçirdiler. Beni tiyatrodan en çok anlayan adam olmak üzere tanıyorlar, bir de fazla miktarda iâne [*yardım*] vereceğimi umuyorlardı. Çünkü artistler masraf ve emeklerine mukabil [*karşılık*] iâne toplamayı kararlaştırmışlardı. Koğuşun perde kalkmadan evvelki hâli görülecek şeydi. Arka sıralardaki seyirciler boğuluyorlar, birbirlerini eziyorlardı. Hep matbahtan büyük odun kütükleri getirip dikerek üzerlerine tırmanmışlardı, Mahkûmların bir kısmı da büyük sobanın kenarlarına tırmanmışlar ve tiyatronun hatırı için iki saat o elim vaziyette kalmayı göze almışlardı.

(Buna benzer benim de bir hatıram var. Ramazanlarda Çanakkale'nin küçük bir kahvesinde Karagöz oynatırlardı. Yer o kadar dardı ki beni kendim kadar küçük arkadaşlarımla beraber adı [*sıradan*] zamanlarda nargileleri dizdikleri bir rafın üzerine koyarlardı. Bir elimde su şişem ve yemiş mendilim, ötekinde düşmemek için sıkı sıkı sarıldığım -tavandan inen- bir eski soba teli avucumun acısını gözlerimin hazzıyla telafi ederek saatlerce orada oturduğumu hâlâ görürüm.)

²⁵ Metnin özgün hâlinde muhtemel bir dizgi hatasından dolayı “arkadaşlarına” şeklinde yazılmıştır.

Beş altı mahkûm da sobanın üstüne tırmanmışlardı. Buradan yüzükoyun yatmış oldukları hâlde perdenin açılmasını bekliyordardı.

Bütün bu karışıklığa rağmen hiçbir terbiyesizlik ve gürültü olmuyordu. Boğucu sıcaktan kızaran ve terleyen çehrelerde saf bir çocuk neşesi parlıyordu. Nihayet çalgı başladı. Orkestra iki keman, iki gitare, üç balalayka tabir edilen bir nevi çalgı, bir de teften mürekkepti [*oluşmuştu*]. Kemanlar berbat, gitareler adi fakat balalaykalar enfesti. Bu kadar iptidai avam [*ilkel halk*] çalgılarından nasıl oluyor da bu kadar nefis bir ahenk doğuyordu? Nihayet perde kalktı. Yanımda Ali ile kardeşleri ve öteki Çerkesler vardı. Tiyatroyu pek büyük bir alaka ile seyrediyorlardı. Müslümanlar temaşanın her nevine pek çok heves gösteriyorlar. Bunu birçok defalar gözümle gördüm. Ali'nin sevimli çehresi öyle tatlı bir neşe ile aydınlanmıştı ki sürekli kahkahalar koğuştur titrettikçe başımı çeviriyor bu zarif Çerkes simasındaki ifadeye bakıyordum.

İlk piyesi “Filanka ve Miruşka”, isminde bir eserdı. Filanka rolünü “Bakloşin” gayet iyi hazırlamıştı. Sözlerine ve hareketlerine rolünün icap ettirdiği mana ve seciyeyi vermekte büyük hüner gösterdi. Fazla olarak tatlı bir güler yüzlülüğü, taklit edilmez bir sadeliği vardı. Aynı piyesi Moskova ve Petersburg tiyatrolarında da seyretmiştim. Bakloşin oradaki artistlerden daha tabii yapıyordu. Mamafih [*böyle olmakla birlikte*] benim gözüm oyuncuların ziyade seyircilerdeydi. Biçareler duygularını hiç saklamıyorlardı. Piyesinin nihayetine doğru neşe son dereceyi buldu. Kendileri gibi mahkûmların büyük rical [*ileri gelenler*] gibi gittiklerini; onları muvaffakiyetle taklit ettiklerini görmek pek hoşlarına gidiyordu.

Güzel mahkûmlarından biri apoletle ve şeritli bir yaprak zabıt [*subay*] elbisesiyle “hayırhah [*hayırsever*] emlak sahibi” rolünde çıktığı zaman seyircilerin sevincine pâyân [*nihayet*] olmadı. Bu adam rolünü oynarken elindeki bastonun ucuyla muttasıl [*aralıksız bir şekilde*] yere hayalî bir şeyler çiziyordu. Anlaşılan onun için asil ve şık adamın en bariz alameti buydu.

Zevce rolünü yapan mahkûm da başka bir cihetten şâyân-ı dikkatti. Paçavraya benzer eski bir muslin²⁶ entarı giymiş, kollarını, gerdanını açmış, yüzünü müthiş surette boyamıştı. Başında kurdele ile boynundan bağlanmış bir takke, bir elinde bir şemsiye, ötekinde boyalı kâğıttan bir yelpaze vardı. Seyirciler o kadar gülüyorlardı ki o da nihayet kendini tutamadı, onlarla beraber güldü.

Bu komedi bittikten sonra “Gedril” isminde bir başka piyes oynadılar. Vaka Rusya’daki bir otelde geçiyordu. Otel odalarından birine eski pardösülü ve küçük şapkalı bir zat geliyor. Bu adamın “Gedril” isminde bir uşağı vardı ki arkasına koyun pöstekisinden [*postundan*] bir kürk, başına bir kasket giymişti. Gedril’in bir elinde bir bavul, ötekinde de mavi kâğıda sarılmış bir tavuk söğüşü vardı.

²⁶ Muslin: Sık dokunmuş, parlak, ince, yumuşak bir kumaş türü (Türkçe Sözlük 2011, 1594).

Otelci bu odanın tekin olmadığını, ara sıra şeytanların ziyarete uğradığını söyledikten sonra çekilip gidiyor. Şeytan sözünü duyar duymaz titremeye başlayan uşak hemen kaçıp gitmeyi düşünüyor. Fakat ne çare ki hem efendisinden korkuyor hem de son derece karnı açtır. Bu dakikada bir efendisini aldatan öbür, aptal hilekâr ve korkak uşak rolünü yapan mahkûm iyi bir sanatkârdı. Efendi vazifesini oynayan da fena değildi. Söylediklerini vakıa [*gerçi*] kimse anlamıyordu. Fakat bütün bu saçma şeyleri öyle sanatkârane bir anlatışı vardı ki şeytan sözünden kuşkulanan “Gedril” efendisine birçok sualler soruyor: O da uşağına şu hikâyeyi anlatıyor. Vaktiyle bir felakete uğramıştım. Cehennemın şeytanlarını imdadıma çağırdım. Onlar da bir zaman sonra gelip beni cehenneme götürmek şartıyla muavenet [*yardım*] ettiler. Mukavelemizde kararlaştırdığımız gece bu gecedir. Neredeyse gelirler.

Gedril korkusundan titremekte, yüzüyle bin türlü maskaralık etmektedir. Efendisi ise metin bir adamdır, itidalini kaybetmeden yemeği hazırlamasını emrediyor. Yemek sözünü işiten Gedril hemen hazırlanıyor, tavuk ile şarabı masanın üzerine koyuyor ve fırsat buldukça tavuktan bir parça koparıp ağzına atarak seyircileri güldürüyor. Biraz sonra kapıların gıcırdamaya, rüzgârın pencereleri sarsmaya başlaması “Gedril”e²⁷ tekrar dehşet veriyor ve güya şaşkınlığından ağzına büyük bir tavuk parçası sokuyor.

Odanın içinde dalgın dalgın dolaşan efendisi yanına yaklaştıkça tavuk tabağını yakalayıp masanın altına giren “Gedril” kendi karnını doyurmaya çalışırken efendi sabırsızlanıyor. “Bu ne bitmez yemek hazırlığı.” diye haykırıyor. Nihayet efendiye de bir parça yemek hazırlanmıştır. Fakat adamcağız sofraya oturur oturmaz kapı açılıp şeytanlar giriyorlar. Şeytan vazifesini yapan mahkûmlar başları da dâhil olduğu²⁸ hâlde teknil [*bütün*] vücutlarını beyaz örtülerle örtmüşler, baş yerine de birer yanar mumlu fener takmışlardı. Bir tanesinin elinde de bir orak vardı. Bu fener ile orağın manası nedir? Şeytanlar niçin beyazlara bürünmüşler? Bunu kimse anlayamadı. Efendi, Gedril beni kurtar, diye feryat ederken uşak sofranın üstünde ne varsa toplayarak masanın altına kaçıyor. Şeytanlar kapıyı kapayıp gittikten sonra Gedril çehresinde büyük bir memnuniyetle ahaliye göz kırparak “Hele şükür... Kendi başıma kaldım... Artık kendi efendim kendim oldum.” diyor. Seyirciler “Gedril”in efendisiz kalmasından; hürriyetine sahip olmasından çok hoşlandılar. Uşağın ikinci defa göz kırparak yavaşça: “Efendiyi şeytanlar götürdü.” sözlerini ilave etmesi medîd [*uzayıp giden*] alkışlar uyandırdı. Bu çok manidar olan sözleri aktör o kadar çapkın bir eda, müstehzi [*alaycı*] ve muzaffer bir maskaralıkla söylemişti ki ne kadar alkışlansa yeri vardı. Bundan sonra bir pandomima oynadılar. Vakanın hülâsası şuydu: Bir değirmencinin iplik büken bir karısı var. Değirmenci sokağa çıkar çıkmaz eve birbiri ardı sıra üç zampara alıyor. Değirmenci avdetinde [*döndüğünde*] her birini evin bir köşesinden çıkarıyor ve tabii kadın da dâhil olduğu hâlde hepsine iyi bir dayak atıyor. Bundan sonra gelen piyesler

²⁷ Metnin özgün hâlinde muhtemel bir dizgi hatasından dolayı “Gedril”i şeklinde yazılmıştır.

²⁸ Metnin özgün hâlinde muhtemel bir dizgi hatasından dolayı “olduk” şeklinde yazılmıştır

ve rakslardan bahsetmeyeceğim. Sade hepsinin bir başka suretle mahkûmları eğlendirdiğini söyleyeceğim.

Temaşanın hitâmında [*sonunda*] mahkûmlar memnun ve mesrur, artistleri tebrik, zabıtlere teşekkür ederek koşularına çekildiler. Müstesna olarak [*ayrıca*] o gece hiç kavga işitilmedi. Hepsi neşeli ve adeta bahtiyardılar. O gece sakin sakin uyudular. Biçarelerin ruhlarında bu kadar derin bir tebeddül [*değişiklik*], böyle -velev ki muvakkat [*geçici*]- bir salah [*iyilik*] husule gelmesi için iki saat istedikleri gibi eğlenmelerine müsaade etmek kâfi gelmişti.

Dostoyevski'nin bu temaşa hatırası Sibiry'a'nın bir köşesine gömülmüş eski bir zindana aittir. Fakat bizden şu nihayet sekiz on sene evveline ait temaşa hatırlarımızı isteselerdi acaba tiyatro binalarımızın hâlini, ahalinin esbab-ı istirahatini [*dinlenme sebeplerini*], sahne levazımının mükemmeliyetini tasvir için kullanacak başka kelimeler bulabilir miydik? Bâhusus [*özellikle*] halkın o vakitki temaşa terbiyesinden ve piyeslerin tarz-ı temsilinden [*sahnelenme tarzından*] bahsetmek sırası gelince bu zindan temasından bahseden muharrir kadar olsun tatlı ve teselliyet-bahş [*teselli veren*] kelimeler bulabilir miyiz?

Zaman, S. 106, s. 3, 20 Temmuz 1918.

Temaşa Haftası: 18

TİYATRO VE AHLÂK²⁹

-1-

İki gün evvelki gazetelerde hükümetçe bir tiyatro nizamnamesi ihzar edilmekte [*hazırlanmakta*] olduğuna dair bir havadis vardı. Medeni memleketlerde tiyatrolar - halk ruh ve ahlâkı üzerindeki tesirleri itibarıyla- en mühim içtimai müesseseler [*toplumsal kuruluşlar*] sırasına geçmişlerdir. Mektebe yahut konferansa devam edenler bir memleket ahâlisinin mahdud bir cüzünü teşkil ederler [*sınırlı bir kısmını oluştururlar*]. Ciddi surette kitap okumaya vakit ve zevkleri müsait olanlarsa büsbütün azdır. Buna mukabil tiyatroya pek çok kimse gider. Hem de bir vazifeye gider gibi şevksiz ve gönülsüz değil eğlenmek ve zihnini dinlendirmek arzusuyla seve seve gider. Halkı böyle uyanık bir dikkat, gördüğünü kabule mütemayil [*meyilli*] bir zihniyetle bir arada toplanmış bulmak ona söylenecek sözleri, verilecek nasihatleri, aşılacak fikirleri, kabul ettirilecek telakkileri olanlar için en müsait bir fırsattır. Memleketin mütefekkirleri ve büyükleri -mini mini hastalarına şekerleme şekil ve lezzetinde ilaçlar yediren hekimler gibi- halka hiç farkına vâdirmeden iyi fikirler ve kabiliyetler vermeye çalışırlar. Avrupa'da tiyatro için çalışan münevverlerin ön safında hükümetleri görüyoruz. Terakki ve inkişafına [*ilerleme ve gelişme*] çalışmayı Avrupa

²⁹ Metnin özgün hâlinde başlık “Tiyatro Ahlak” şeklinde yazılmıştır.

hükümetleri büyük bir vazife biliyorlar ve gerek bütçelerinde, gerek faaliyet programlarında bu sanata mühim bir hisse ayırıyorlar. Hükümetimiz beş sene evvel Darülbedayiyi tesis etmekle tiyatroyu resmen terbiye müesseseleri [*eğitim kurumları*] arasına kabul etmiş oluyordu. Tiyatroda sıhhat ve ahlâk hususlarına müteallik olarak [*dair*] neşredilecek yeni nizamnamede devlet adamlarımızın daha fiili bir surette himaye ve murakabe [*koruma ve kontrol*] altına almalarına inşallah hayırlı bir başlangıç olur.

Hükümetlerin tiyatroya müteallik [*dair*] vazifelerini müspet ve menfi [*olumlu ve olumsuz yönden*] olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Müspet olan kısmında hükümet bu mühim ahlâk ve sanat müesseselerini terakki ettirmeye [*ilerletmeye*]; muharrir, mümessil muhiti temaşa-gir [*tiyatrosever*] yetiştirmeye hülâsa tiyatroyu daha müterakki [*gelişmiş*] memleketlerdeki modellerine benzetmeye uğraşır. Avrupa hükümetleri konservatuarlar ve büyük hükümet tiyatroları için para vermek, muallim ve memur temin etmekle de iktifa etmiyorlar.

Temaşa hayatının bütün teferruatını sanat münekkitleri [*eleştirmenleri*] inceliği, ahlâk hocaları endişe ve ciddiyetiyle takip ediyordular. Bu derin takayyüde [*özene*] misal olarak gelecek makalelerimizden birinde “Edmond de Goncourt³⁰”un “La Fille Élisa” ismindeki piyesi münasebetiyle Fransa Meclis-i Mebusanında geçen bir müzakereyi [*görüşmeyi*] nakledeceğiz. Bir zaman evvel Fransa Harbiye Nezareti makamını işgal eden Mösyö Mileran bu eserin men’i münasebetiyle Sanayi-i Nefise Nazırından [*Güzel Sanatlar Bakanından*] bir istizahta bulunuyor [*açıklama istiyor*] ve mecliste öyle bir müzakere geçiyor ki insan zabıt sahifelerini okurken bir sanat ve ahlâk akademisi münakaşası zannediyor. Meseleyi o kadar ehemmiyet ve vukuf ile tahlil ediyorlar. Nezahate [*ahlaki temizliğe*], gençlik ahlâkına, vatanperverlik hissine zarar vermesinden korktukları en küçük tafsilat, en masum kelimeler üzerinde tevakkuf ediyorlar [*duruyorlar*]. Böyle memleketlerde halk hükümetin fazla takayyüt ve ihtimamından [*üstüne düşme ve özeninden*] şikâyet bile eder, bu kadar ince endişeleri sıfat-ı hürriyeti için muzırr [*özgürlüğü açısından zararlı*] gördüğü olur. (Ne hazin bir tesadüftür ki biz de burada şehrimizin ortasında yer yer karhalar [*çıbanlar*] gibi memleketin sıhhatini, ahlâkını, lisanını, mukadderatını zehirleyen tiyatroların fazla başıboş kalmalarından şikâyet ediyoruz.) Yukarıda söylediğimiz gibi hükümetimiz tiyatronun ehemmiyetini takdir ettiğini, ona karşı olan vazifesinin müspet kısmını ifadan kaçınmak istemediğini Darülbedayinin tesisiyle göstermiştir. Vakıa [*gerçi*] konservatuarların Avrupa’da Sanayi-i Nefise veyahut Maarif Nezaretleri tarafından idare edilmelerine mukabil Darülbedayimizin Şehremaneti [*belediye*] tarafından idare edilmesi bu müessesenin matlup vüsati [*beklenen genişlemeyi*] almasına manidir. Fakat geçirdiğimiz buhranlı günlerde işi başından aşkın olan, hayat memat meselelerimizle uğraşan hükümetimizden tiyatro ile de meşgul olmasını istemeye insan saygı sayıyor.

³⁰ Edmond de Goncourt (1822-1896), Fransız romancı ve piyes yazarı.

Mesela Maarif Nezareti henüz tedarik ve terbiye [*ders verme ve eğitim*] gibi hayat ve istikbal meselelerini halledememiş, mektep hayatına kati bir istikamet [*kesin bir yön*] verememiştir. Ortada bir Darümuallimînler [*Öğretmen Okulları*] bir iptidailer [*ilkokullar*] meselesi varken, Darüleytamlar [*Yetimhaneler*], bu yetim yuvaları için lazım olan para ve kavi [*söz/düşünce*] bulunamazken hükümetin Sanayi-i Nefise Mektepleriyle de fazla uğraşmasını istememek çocukluk olur. Fakat hükümetimizin tiyatroya karşı olan menfi vazifeleri, yani halkın sıhhat ve ahlâkına göre göre yapılan tecavüzleri menetmek hususundaki vazifeleri böyle değildir. Bunlar için acil bir ihtiyaç vardır. Yalnız sanat mevzuubahis olsa yine gözümüzü kapayabilirdik. Fakat doğrudan doğruya memleketin sıhhati ve ahlâkı, gençliğinin ruh ve nezaheti mevzuubahistir.

Memleketimizde en küçük bir meseleyi idrak etmek, dört lakırdıyı bir araya getirerek söylemek lazım geldiği vakit budala, fakat halkın safvetinden istifade etmek, en galiz sevkitebileri [*terbiye dışı içgüdüleri*] tahrik ederek para kazanmak cihetine gelince gayet kurnaz bir tiyatrocular sınıfı vardır. Çocuklarımızın fikrî ve hissî terbiyelerini, henüz maatteessüf bir miktar mücerret [*soyut*] ve hâzır malumat vermekten başka bir şey yapamayan mekteplerden, bezgin ve meyus [*karamsar*] muallim dudaklarından aldıklarını zannetmek doğru değildir. İstanbul'da yarını hazırlayan mektepler Şehzadebaşı, Kadıköy, Galata daha bilmem neresi tiyatrolarıdır. Hazin mahiyetini anlatmaya hacet görmediğimiz aile ve sokak terbiyesine bu tiyatrolar devam eder. Mütereddit [*kararsız*] ve karanlık çocuk ruhlarında en derin izler bırakan en nüfuzlu muallimler, ekserisi [*çoğu*] taşıdığı uzuv noksanının adıyla anılan kanbur falan, cüce bilmem kim, kel bilmem ne efendilerden mevzuubahis olan nizamname ihtimal ki binaların temizliği falan gibi pek mahdut [*sınırlı*] şeylerle meşgul olacaktır. Fakat ahlâk kelimesini görünce helecenlanmak, daha vâsi [*kapsayıcı*] tedbirler istememek elden gelmiyor. Fikrî ve ahlâkî hürriyeti için son derece kısıncık olan bir asrın çocuğu olup da hükümetine “Böyle her şeyimiz senin kontrolün altında olsun.” demek pek ayıptır. Fakat memleketimiz için bu maatteessüf [*ne yazık ki*] mecburdur. Hükümet bu menfi vazifesini ifa etmekle sanat için değil fakat memleketin sıhhati, gençliğin ahlâkı için çalışmış olacaktır. Bu tiyatrolarda temizlenecek çok şey vardır. Sahnelerinden sokak başlarına yapışmış ilanlarına varıncaya kadar her şey kaba, sefil ve sakildir [*yakışsızdır*]. Bu ilanlardan birinin önünde durunuz. Belki beş altı saat sürecek bir program vaadeder. Bunun ancak dörtte; beşte birinin doğru olduğunu herkes bilir. Hatta küçük ayakları üzerinde yükselerek onları okumaya çalışan çocuklar bile... Sonra merhum Kemal'in yahut Abdülhak Hamit Bey'in ismi bu mezbeleğe [*çöplüğe*] düşmüştür. Daha aşağıda mesela Türk taklidiyle komik kanto diye bir şey görürsünüz. Laz, Acem, Kürt, Arap ile olduğu gibi Türk ile de alay edeceklerdir. Muhtelif unsurlar birbirlerinin sadece böyle, bütün gülünecek, iğrenilecek tarafını göreceklerdir.

Vaktiniz varsa davul ve borunun etrafında toplanmış çocuk yığınlarını yararak salaş tiyatro salonuna bir uğrayınız, ter kokusu, sigara dumanı, ayak tozu burasını boğucu bir bulut gibi kaplamıştır.

Esnaflar, asker, meyhane dönüşü kadın oynadığını görmeye gelmiş delikanlılar, sonra bu kalabalığın içine dağılmış mektepli çocuk ve gençler... Onlar ki bahtiyar memleketlerin evladı gibi sade vazifelerini yapmakla iktifa edemeyecekler [yetinmeyecekler], sa'ylerinin [gayretlerinin] fazlasıyla asır-dide [eskimiş] harabeleri tamir edecekler, kazançlarının fazlasıyla geçmiş nesillerin borçlarını ödeyecekler, doğruluklarının fazlasıyla eski günahların kefareti verecekler. Perdenin açıldığını beklerseniz muâşeret [toplumsal ilişkiler] ve hayatın tasvire sığmaz şekillerini seyredersiniz. Zavallılık ve ahlâk düşkünlüğü yüzlerinden akan artistlerin birbirini aldatmak, gücü yettiğini ezmek, deli mantığıyla hareket etmek yollarını nasıl talim ettiklerini, şakalarımızın kaba, eğlencelerimizin sefihane [alçakça], neşemizin galiz [çirkin], latifemizin mütecâviz [saldırgan] olmasını temin için nasıl çalıştıklarını görürsünüz. Hükümet yeni nizamnamesiyle belki inşallah bu fenalıkların biraz önünü alır.

Zaman, S. 161, s. 3, 14 Eylül 1918.

Temaşa Haftası: 42

FRANSA'DA TEMAŞA MEVSİMİ

-1-

Geçen sene "Zaman"da yazdığım ilk tiyatro makalesinde yalnız memleketimizdeki temaşa hayatını gözden geçirmekle iktifa etmeyeceğimi [yetinmeyeceğimi], medeni memleketlerdeki tiyatro hadiseleri ve cereyanları hakkında da havadis vermeye çalışacağımı söylemiştim. Fransız tiyatrosu mübalağasız [abartısız] dünyanın en canlı tiyatrosudur. Her sene muhtelif sahneler tarafından temsil edilen yeni piyesler bütün medeni memleketleri alakadar eden edebiyat hadiseleri teşkil eder. Bize gelince, sahne hayatımız şimdilik hazır elbise gibi Fransa'dan getirip ufak tefek bazı tadilat ile kullandığımız Fransız malından ibarettir. Binaenaleyh [bundan dolayı] Fransız tiyatrosunu bizim daha büyük bir alakayla, hocasını dinleyen bir talebe alakasıyla takip etmemiz lazım gelir. Fransız tiyatrosu hakkında eserler ve kulak havadisleri delaletiyle [kılavuzluğuyla] verilecek malumatın derme çatma bir şey olacağı tabiidir. Fakat hiçlik içinde bu da bir şeydir. Binaenaleyh Fransa'nın bu seneki temaşa mevsimi hakkında ara sıra malumat vermek, vaz'-ı sahne edilen [sahnelenen] yeni veya eski eserleri gözden geçirmek istiyoruz.

* * *

Harp esnasında ara sıra ele geçen Fransız gazetelerinden muharebenin temaşa hayatına da hayli sekte getirdiği, şayan-ı dikkat hemen hiç yeni eser meydana çıkarmadığı anlaşılıyordu. Bunu tabii görmek lazım gelirdi. Muharebeler insanlığın vakit vakit uğradığı sara nöbetleri gibidir. Onlar hükmünü yaparken hiçbir cihaz tabii vazifesini göremez. Fransız gazetelerinden anlaşıldığına göre harp senelerinde Fransız

sahnelerini bazı eski vatanperverane piyesler, bir de revüleri³¹ işgal etmiştir. “Revüler” bilhassa Almanların cihangirlik [*dünyaya hükmetmek*] davalarıyla ve düşman memleketlerdeki yolsuzluklarla alay etmişlerdi.

Şu hâlde Fransa harp esnasında derin bir fikir ve kalp sükûnuna ihtiyaç gösteren ince tahlil eserlerini dinlemeye tahammül edememiş, tiyatro gecelerinde gündüzlerin heyecanına bir mütemmim [*tamamlayıcı*], bir aks-i seda [*yankı*] aramıştır. Mamafih “*Marche Nuptiale*”³² kabilinden sekiz on senelik bazı güzel piyesler yine ara sıra temsil edilmekten hâli kalmamıştır [*sahnelenmiştir*]. Harp esnasında ortaya çıkan eserler “Harp Zengini” kabilinden doğrudan doğruya “aktüalite”den alınma şeylerdi.

Sonbahardan beri esmeye başlayan sulh havası Fransa’da bu seneki tiyatro mevsimine geçen senelere nispetle daha başka bir hayat vermiştir. Mamafih [*bununla birlikte*] hâlâ ortaya çıkmış şayan-ı dikkat yeni bir eser yoktur. “Revü”ler el’an [*şu anda*] Fransız sahnelerinden birçoğunu işgal ediyor. Her yerde olduğu gibi Fransa’da müthiş bir para bolluğu varmış. Münekkitler [*eleştirmenler*] tiyatro salonlarının her nevi halk ile, tiyatro kasalarının her nevi para ile lebâleb [*ağızına kadar*] dolduğunu şikâyetle söylüyorlar. Tiyatro direktörleri aynı piyesi mütemadiyen [*aralıksız*] tekrar ediyorlar ve yeni eser çıkarmaya lüzum görmüyorlarmış filhakika [*doğrusu*] mesela meşhur “François de Curel”³³’in “Deha Komedi” ismindeki gayr-ı münteşir [*yayımlanmamış*] bir piyesi vaz’-ı sahne edilmekteki [*sahnelenmekteki*] imkânsızlığından dolayı, “Revue de Paris”³⁴ mecmuası tarafından tefrika suretinde neşredilmektedir. Şimdiye kadar iki perdesi neşredilen bu eser tabii kanunlar ile mevzu [*yürürlükteki*] kanunlar arasında ezeli ihtilafları, sevk-i tabiinin [*içgüdünün*] içtimai kuvvetlere karşı mücadelesini tetkik ediyormuş. Eserin başlıca kahramanları tarz-ı hayatı gayet serbest bir aktris ile zeki ve müdekkik [*dikkatli*] bir muharrirmiş.

Fransız sahnelerinde şimdi “Harp Zengini”, “Amca Sam’in Milyonları”, “Uyuklayan Domuz”, “Kaybolmuş Deve” gibi vodviller hemen mütemadi [*aralıksız*] bir surette tekrar edilmektedir. Fransa’dan gelen bir ecnebi dostun söyleyişine göre bunlardan en rağbet göreni “Harp Zengini”, en eğlencelisi ise “Kaybolmuş Deve” imiş. “Kaybolmuş Deve” madenden yapılmış bir devedir ki hörgücünün içinde bir aşk

³¹ Revü: Konu bakımından sıkı bir bütünlüğü olmayan, birbirlerine gevşekçe bağlanmış, tablo ya da skeçlerden kurulu kimi eğlendirici, kimi de alaycı, taşlayıcı özellikte bir gösteri. Revü, bir Fransız türüdür (Taner, And ve Nutku 1966, 90).

³² *Marche Nuptiale*, Fransız oyun yazarı Henry Bataille tarafından 1905’te yazılmış bir vodvildir. Yazar ve oyunları I. Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında Fransa’da çok rağbet görmüştür. *La Marche Nuptiale* piyesi Dr. Sait Âli Kural tarafından Türkçeye çevrilerek *Zıfaf Marşı* adıyla Darübedayi’de 1928-29 mevsiminde oynanmıştır (Taner, And ve Nutku 1966, 66).

³³ François de Curel (1854-1928), Fransız oyun yazarı (Özön ve Dürder 1967, 106).

³⁴ *Revue de Paris* 1829-1970 yılları arasında yayımlanan ve Fransız edebiyatının en önemli isimlerinin yazar kadrosunda bulunduğu süreli yayın.

mektubu saklıdır. Vaka bu deveyi bulmaya, hörgücündeki mektubu ele geçirmeye çalışan birtakım insanların başlarına gelen hâllerden tereküp ediyormuş [oluşuyormuş].

* * *

“Odeon” Tiyatrosu³⁵ bu sene Pallieron’un³⁶ “Cabotin³⁷ – Adi Aktörler” ismindeki eski bir eserini ihya eden “Pallieron”, Dumas Fils Mektebinin³⁸ ileri gelen müelliflerindedir. Vefat edeli otuz sene kadar olmuştur. Vaktiyle epeyce parlak bir ikbal devresi görmüştür. “Kıvılcım” ismindeki eseri piyeslerinin en değerlisi addediliyor. “Pallieron” zeki ve mahir bir sanatkârdır. Fakat onun zamanından beri temaşa eserlerinde büyük değişiklikler olmuştur. Son eserler mevzuun tevsii [genişlemesi] için ne lazımsa onu alıyorlar ve onunla iktifa ediyorlar vakanın yürümesine, hislerin anlaşılmasına yardım etmeyecek her nevi tafsillerden [açıklamalardan] sakınıyorlar. Bu zayıf, mazbut, yekpare ve canlı eserlerin yanında eski mektebin eserleri ağır, düşük, fazla karışık kalıyor, sû’-i teşekkül [oluşum kusuru] olan insanlar gibi lüzumsuz ve sakil [yakışksız] uzuvlar taşıyorlar. Hülâsa asıl faydalı kısım içinde birçok huşu, bir yığın fire bulunuyor.

Eserin başlıca şahısları “Eumat” ismindeki reklam ve teavün [yardım] şirketinin azaları olan romancı “Le Revejol”, ressam “Carousel”, doktor “Saint Maren” gibi birtakım adi ruhlu, menfaatperest adamlardır. Onların arasında “Pégomas” isminde bir Cenuplu [Güneyli] vardır ki kurnaz, gözü açık, son derece haris [hırslı] bir adamdır. “Pégomas” piyeste birinci derecede ehemmiyeti olan bir şahıstır. Fakat yine aynı cemiyet azasından “Pierre” isminde genç bir heykeltıraş vardır ki eserin asıl kahramanıdır. Mevzuda vahdet [bütünlük] yoktur. Vaka iki ayrı kısımdan mürekkeptir [oluşur]: “Pégomas”ın kahramanı olduğu vakalar ve “Pierre”in Valentine ismindeki genç bir öksüz kız ile aşkı. “Pallieron” mevzuun bir kısmında bazı tabiat ve âdetleri tasvir ederken bir kısmında bir aşk hikâyesi yazmıştır. Bu tarzda vahdet

³⁵ Odeon Tiyatrosu, İstanbul Beyoğlu’nun eski tiyatrolarından. Uzun zaman yabancı truplar İstanbul turnelerinde oynadılar. Yılbaşlarında eğlenceler düzenlenirdi (Özön ve Dürder 1967, 307).

³⁶ Édouard Pailleron (1834-1899) Fransız dram yazarı. *La souris* (1887) piyesini Halit Ziya Uşaklıgil “Fare” adıyla adapte etmiştir (Özön ve Dürder 1967, 342).

³⁷ “Cabotin” tiyatro metninden uzaklaşıp seyircinin tepkileri doğrultusunda doğaçlama oyunculuk yapan kimseye denir. Cabotin, yetenek veya dramatik ilham eksikliğinin etkileri ve seyircinin tepkisi üzerine onların talepleri doğrultusunda doğaçlama yapan vasat bir oyuncudur. Cabotiner, yaşamlarını seyahat ederek ve tiyatro ile idame ettirenler için kullanılırken daha sonra aşağılayıcı bir ifadeye dönüşerek “yeteneksiz, gezgin oyuncu” anlamında kullanılmıştır (Wikipedia 2021a). Ünlü Fransız şair ve tiyatro yazarı Édouard Pallieron *Cabotins* adlı oyununu 1894’te yazmıştır. Bu oyun yazarın en çok başarı elde eden oyunlarından biridir (Wikipedia 2021b).

³⁸ Alexandre Dumas Fils (1824-1895), Fransız roman ve tiyatro yazarı. Bizde en çok *La Dame aux Camélias* [Kamelyalı Kadın] romanıyla bu romandan çıkarılma piyesiyle tanınmıştır (Özön ve Dürder 1967, 151). Fransız edebiyatının klasik sanatçılarından olduğu için adıyla anılan bir ekol oluşmuştur.

kusurlarına yeni piyeslerde çok az tesadüf edilir. “Pallieron” fazla olarak bu iki vakayı maharetle birbirine bağlamaya da muvaffak olamamıştır. İki ayrı vakanın bir piyeste bulunması doğru değildir. Fakat buna mecburiyet görüldüğü hâlde öyle mahirane [*ustaca*] bağlamak, muhtelif kısımları öyle kaynaştırmak icap eder ki eser bir tek vücudun tefriki gayr-ı kabil iki cüzü [*ayrılması mümkün olmayan iki parçası*] gibi görünsün.

Eserin aşka ait olan kısmı zayıf olarak sakat kalmıştır. Mesela piyeslerin kahramanlarından olan Madam De Laverse’in mahmiyesi [*koruması*] “Valentine”i âşıkı olan Doktor “Saint Marin”den kıskanması ve kovması lazım gelir.

Muharrir bunun için şöyle bir sebep düşünmüştür. “Saint Marin” genç kıza ilan-ı aşk ediyor, zorla ellerini öpüyor. O esnada kadın içeriye giriveriyor. İzalesi [*yok etmesi*] gayet kolay olan bu su-i tefehhümün [*yanlış anlamanın*] iki kadın arasında hâll edilmez ihtilaflara meydan vermesi tasannu [*yapaylık*] kokan bir şeydir.

Ramazan’da Darülbedayi heyet-i temsiliyesi tarafından vaz’-ı sahne edilen “Fare” piyesi aynı müellifin eserlerindedir. Bilhassa tasavvurları itibariyle Fare “Kaptan”a çok benzer. Hattizatında uzun olan piyesi Halit Ziya Bey bir kat daha uzatmakta, anlaşılmaz bir fayda aramıştı. “Fare”yi görmüş olanlar yukarıda mevzuundan bir parça bahsettiğimiz “Kaptan”a ne kadar benzediğini anlamışlardır. “Kaptan”daki mevzuun iki müstakil parçadan tereküp etmesine mukabil [*oluşmasına karşılık*] “Fare”nin mevzuunda üç ayrı vaka vardır. İki hafif kadının Sedat Bey’i avlamak için kurdukları tuzaklar, Sedat Bey’le İclal arasındaki sâkit [*sessiz*] kalp macerası, nihayet Sedat Bey’le öksüz bir genç kız arasında doğan, infilak eden aşk. Eserin asıl ruhu bu sade ve taze hikâyede temerküz ediyordu [*toplaniyordu*]. Halit Ziya Bey diğer mevzuları başlı başına birer vaka olmaktan çıkararak asıl vaka etrafında hafif bir çerçeve gibi kullanmış olsaydı eser daha ziyade hoş a gidecekti. Fakat her nedense üstat, Jale ve Sedat hikâyesiyle verdiği hazza mukabil temaşa-girlerinden [*tiyatroseverlerinden*] biraz fazla lakırdı dinlemek fedakârlığını istemeye lüzum gördü.

Zaman, S. 322, s. 2, 1 Mart 1919.

TANRIDAĞI ZİYAFETİ MÜELLİFİ DİYOR Kİ!

Bir tiyatro yazarının, kendi piyesi için söylenecek nesi olabileceğini bir türlü anlayamamışımıdır. “Şunları, şunları söylemek istedim.” mi! Fakat üç saate yakın bir zaman yapacağı şey bundan başkası mıdır? Derdini hâlâ anlatamamışsa öte tarafı boşuna yorulmak değil midir?

Sonra bu çeşit önsözlerde üstü örtülü bir propaganda ve reklam kokusu da duyar gibi olurum. Diyelim ki bundan da çekinmedik. Fakat piyes biraz sonra bunun aksini söylerse ne olacak?

Bütün bunlardan başka açılmak üzere olan perde karşısında tiyatro seyircisinin, ister istemez bir merak ve bekleyişi vardır. Onu iyi idareye çalışmak lazımdır. Hokkabaz bir şapkanın içinden uçuracağı kuşları önceden haber vermez. Bu onun gecelerle bir yere kapanarak, ciddi bir şey gibi hazırladığı bir marifettir. Tiyatro yazarlarının çoğu da aşağı yukarı onun gibi “küçük sanat” esnaflarıdır. Marifetlerini gizli tutmağa çalışmalarını hoş görmek lazımdır. Fakat buna rağmen benden, nazik bir mektupla Dergimiz için bir yazı isteyen Devlet Tiyatrosu Neşriyat Müdürü arkadaşşıma “hayır” demeğe yüzüm tutmadı.

* * *

Piyesim, bütün dünyanın aktüalitesi denebilecek bir konu üzerine yazılmış hafif bir hiciv komedisi olmağa çalışmıştır.

Son yarım yüzyılda dünyamızın bütün köşe bucaklarına, elektrik ampülü ve aspirinle beraber bir takım yeni fikirler de gitmiştir: bağımsızlık fikri; hürriyet, demokrasi, inkılâp vs. fikirleri: Pasifik'in bilmem hangi adasındaki, başına renkli kuş kanatlarından sorguç takarak ayağına ağaç yaprağından don giyerek dolaşan yerli, bu heyecanlarda meselâ Almanya'nın almani ile hemen hemen ideal ve ideoloji arkadaşısıdır. Bu sebepten de birçok yerlerde bildiğimiz buhranlar, savaşlar... Mamut ölüleri gibi kelle kulak yerinde fakat içleri çürüyüp kav hâline girmiş koca koca eski zaman devletleri, komandos metotları ile çalışan bir avuç uyanık yeni zaman adamlarının sıkı bir vuruşu ile iskambil kuleleri gibi çöküp yıkılıyorlar.

Yerlerine birkaç saatte yepyeni bir hürriyet ve demokrasi cumhuriyeti. Fakat sonrası! İşte asıl mesele bundadır. Eskinin hiç değilse pasif bir mukavemeti olacaktır. Sonra her inkılâp az çok bir zaman ister.

O bir avuç ateş ve iyi niyet dolu adam yıkmakta müttefikler, fakat yapmakta elbette farklı fikirleri olacaktır. Bunun neticesi, o bir avuç insandan ilk önce bir oligarşi çıkıyor, derken o bünye bir yerinden baş veriyor: diktatörlük. Adeta matematik bir fatalite [*kader*] ile her yerde aynı sonucu veren bir matematik problemi. Bir problemin Çin'de başka türlü, Cezayir'de başka türlü hâledilmesine imkân var mıdır?

Edebiyat ve hele tiyatro her yerde adım adım hayatın peşini kovalar. Bu nevi piyesler Garp'ta bir moda, hatta geçmeğe başlamış bir modadır.

Bunların bir varyantını [*çeşitlemesini*] de ben yapmayı deneyim dedim. Hiçbir yeniliği ve orijinalitesi olmayan bir konu. Benim varyantım şudur. Diktatörlük hemen her yerde en ateşli ve iyi insanlarla bir kahramanlık esatiri gibi başlar. Fakat belediyecilerin dediği gibi “mütesaviülfesat [*çabuk bozulan*]” bir maddedir, iyi başlar fena biter. Bünyesi zaman ile bir nevi kurt yapan ağaç... Piyesimdeki şahısların çoğu onlardır; o söylediğim matematik fatalite ile önleri sonlarına uymamış en uyanık, en hulûs [*kalp temizliği*] sahibi insanlardır.

Piyesimi bir Arjantinli görse Peron'un adamları, bir Alman Hitlerin adamları sanır belki. Hakikatte onlar her yerde aynı fatalinen yaratıp doğurduğu çehrelerdir. Çin kaptanı ve ateşçisi ile Skandinav kaptan ve ateşçisi elbette birçok noktalarda birbirlerine benzeyecektir.

Son söz: Yeni piyesler bana sefere çıkmağa hazırlanan yeni gemiler gibi görünür. Ne olacaklarını kimse önceden bilemez. Gecenin birinde, kaderlerini sizinkine bağlamış bir avuç hayal arkadaşı ile fenerlerimizi yakıyor ve bilinmez bir denize açılıyorsunuz. Bu hareket saatinde yazarın söyleyeceği tek doğru söz "Allah cümlemize iman selâmeti versin" duasından başka bir, şey olamaz.

Devlet Tiyatrosu, S. 17, s. 7, 1954.

Sonuç

"Reşat Nuri Güntekin'in Bilinmeyen Tiyatro Makaleleri" başlıklı bu çalışmada yazarın tiyatro eleştirisine dair kaleme aldığı ve ilk yayım yerinde kalan on makalesi notlandırılarak Latin esaslı Türk harfleriyle yayımlanmış; atıfta bulunduğu oyunlar, tarihî kişiler ve terimler dipnotlarda açıklanarak metnin daha iyi anlaşılması sağlanmıştır. Söz konusu makalelerin metinlerinden önce Reşat Nuri'nin yazarlığa başlaması ve matbuat dünyasına adım atmasıyla ilgili olarak çeşitli araştırmalarda gündeme getirilen ihtilaflara değinilmiş ve yazarın yayımlanan ilk yazısının "Eser ve Zat: Mehmet Rauf" başlıklı yazısı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yayımlanan bu ilk yazısının tiyatro eleştirisi olması münhasıran yazarın bu türle olan ilgisini göstermekte ayrıca önem taşımaktadır. Böylelikle Reşat Nuri'nin 1911'den 1955'e kadar edebiyat eleştirisiyle kesintisiz bir şekilde ilgilendiği görülmüş ve yazarın romancılığının gölgesinde kalan bu cephesinin önemi ortaya çıkarılmıştır. İlk defa bu çalışmada yayımlanan yazıların, yazarın tiyatro yazılarının bir araya getirildiği *Reşat Nuri'nin Tiyatro ile İlgili Makaleleri* adlı kitabın geneli göz önünde bulundurulduğunda önemli yazılar olduğu görülmektedir. Hatta bu yazılardan ikinci, üçüncü ve dördüncüsü aynı zamanda Reşat Nuri'nin iki yıl boyunca sürecek "Temaşa Haftası" üst başlıklı yazı dizisinin de ilk üç yazısıdır; "Bizde Hayat-ı Temaşa -Bir Mukaddime"de yazarın tiyatro eleştirisi metinlerinin genel çerçevesini çizdiği, "Meşrutiyet'ten Sonra Tiyatromuz"da II. Meşrutiyet'in ardından yaşanan güncel gelişmeleri etraflıca ele aldığı, "Millî Tiyatro Ne Demektir?"de ise Türk millî tiyatrosunun hâli ve istikbali üzerine görüşlerini bildirdiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca konuyla ilgili önceki çalışmalarda devamları yayımlanmış ancak ilk makaleleri bilinmeyen "Tiyatro ve Ahlak" ile "Fransa'da Temaşa Mevsimi" başlıklı iki seri yazının ilk kısımlarının tespit edilmesiyle, yazarın bu konudaki görüşlerinin tamamı ortaya çıkarılmıştır. Bu görüşler arasında tiyatronun edebiyatın bir şubesi olduğu, her şeyden önce sanatsal özellikler taşıması gerektiği, hâlihazırda bazı grupların kumpanyacılık faaliyetleriyle Türk tiyatrosunu istismar ettikleri, Türkçeye zarar verdikleri öne çıkmaktadır. Reşat Nuri'nin bu makalede yayımlanan yazılarındaki en önemli görüşlerinden bir diğerinin de henüz kuruluş devrini yaşayan Türk tiyatrosunun Avrupa edebiyatından yapılacak adaptelerle teknik

açından geliştirilmesi gerektiği, kazanılan bu tecrübelerle telif oyunlar üretilmesi, üretilecek oyunlarda ise öncelikli olarak yapı açısından sağlam, muhteva açısından ise halkın genelinin anlayacağı oyunlara ağırlık verilmesi lazım geldiği bilgisine ulaşılmıştır. Son söz olarak ilki 1911 sonuncusu ise 1954'te yayımlanan on makalesi göz önüne alındığında Reşat Nuri'nin üslup, teknik, muhteva, alana hâkimiyet ve tarafsızlık açısından nitelikli bir tiyatro eleştirmeni olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Kaynaklar

- And, Metin. *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.
- . *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Demir, Bilal. *Tiyatro Yazarı Olarak Reşat Nuri Güntekin*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Devlet Tiyatrosu*.1954: 7.
- Genç Kalemler*.1911-1912.
- Karaburgu, Oğuzhan. *Reşat Nuri Güntekin'in Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Özön, M. Nihat, ve Baha Dürder. *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
- Parlatır, İsmail, ve Nurullah Çetin. *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: TDK Yayınları, 2014.
- Sustam, Demet. «Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroculuğu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi.» *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2018: 185-198.
- Taner, Haldun, Metin And, ve Özdemir Nutku. *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1966.
- Taydaş, Nihat. *Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Topaloğlu, Yüksel. *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*. İstanbul: Kesit Yayınevi, 2017.
- Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK, 2011.
- Wikipedia*. 05 06 2021a. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cabotin> (erişildi: 06 05, 2021).
- Wikipedia*. 05 06 2021b. https://en.wikipedia.org/wiki/%c3%89douard_Pailleron (erişildi: 06 05, 2021).
- Yavuz, Kemal. *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1976.
- Yeni Hayat Ansiklopedisi*. Cilt 2. Doğan Kardeş Yayınları, tarih yok.
- Yücebaş, Hilmi. *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, 1957.
- Zaman*.1918-1919.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Fatih YERDEMİR

Dr., Gazi Üniversitesi
fatihyerdemir@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3147-5012>

Abdülazîz Âsım Efendi'nin Kaside Nazım Şekliyle Yazdığı Türkçe Sâl-i Cedîd Şiirleri

*Sâl-i Cedîd The Turkish Poems Written By Abdülazîz
Âsım Efendi In The Style of Ode*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 14.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 23.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

YERDEMİR, F. (2021). Abdülazîz Âsım Efendi'nin Kaside Nazım Şekliyle Yazdığı Türkçe Sâl-i Cedîd Şiirleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1479-1488.
<https://doi.org/10.34083/akaded.971467>

YERDEMİR, F. (2021). Sâl-i Cedîd The Turkish Poems Written By Abdülazîz Âsım Efendi In The Style of Ode . *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1479-1488.
<https://doi.org/10.34083/akaded.971467>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Klasik Türk Şiirinde “sâl-i cedîd, tebrik-i sâl, tebrik-i sâl-i cedîd” başlıklarıyla yeni yılı tebrik için kaleme alınan tarih manzumeleri tespit edilebildiği kadarıyla 16. yüzyılda Cevrî ile görülmeye başlanmıştır. 17. yüzyılda Aynî; 18. yüzyılda ise Şeyh Gâlib, Nedîm ve Sünbül-zâde Vehbî'nin manzumeleri ile devam etmiştir. 19. yüzyılda divanların yanı sıra bazı gazetelerin edebiyat köşelerinde sâl-i cedîd şiirleri yayımlanmıştır. Bu bağlamda, Muallim Nâcî'nin *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinin edebiyat köşesini yönetmeye başlamasıyla, gazetede sâl-i cedîd şiirlerinin de yayımlandığı gözlemlenmiştir.

17. ve 18. yüzyıllarda kıt'a ve kaside nazım şekilleriyle kaleme alınan “sâl-i cedîd” şiirleri 19. yüzyıldan itibaren muhammes, murabba gibi nazım şekilleriyle de yazılmaya başlanmıştır. 19. yüzyılda daha çok devlet kademelerinde görev yapan memurlar tarafından nazmedilen bu şiirlerde, yeni yıl tebrikiyle beraber devrin padişahının övgüsü yer almıştır. *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde ilk yayımlanan sâl-i cedîd şiirlerinden biri, Abdülaziz Âsım Efendi'ye aittir. Onun 1325 numaralı 15 Teşrînisânî 1882 sayısında ikisi Türkçe, ikisi Arapça biri Farsça olmak üzere beş sâl-i cedîd manzumesi bulunmaktadır.

Bu çalışmada adı geçen şaire ait daha önce Latin harfli Türk alfabesiyle yayımlanmamış iki Türkçe sâl-i cedîd şiiri kısa bir değerlendirmeye yayımlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sâl-i cedîd, Abdülaziz Âsım Efendi, Medhiye, Tarih Düşürme

Abstract

In Classical Turkish Poetry, historical poems written to congratulate the new year with the titles “sâl-i cedîd, tebrik-i sal, tebrik-i sal-i cedid” began to appear with Cevrî in the 16th century, as far as can be determined. Aynî in the 17th century; In the 18th century, it continued with the poems of Sheikh Galib, Nedim and Sünbül-zâde Vehbi. In the 19th century, poems of sâl-i cedîd were published in the literature corners of some newspapers as well as divans. In this context, it has been observed that when Muallim Nâcî started to manage the literature column of the newspaper Tercümân-ı Hakikat, the poems of sal-i cedid were also published in the newspaper.

In the 17th and 18th centuries, the poems of "sâl-i cedîd", which were written in kıt'a and ode verse forms, started to be written in verse forms such as muhammes and murabba from the 19th century. In these poems, which were written mostly by civil servants who served in the 19th century, there is also the praise of the sultan of the period as well as the new year greeting. One of the first sâl-i cedîd poems published in the newspaper Tercümân-ı Hakikat belongs to Abdülaziz Âsım Efendi. There are five sâl-i cedîd poems, two in Turkish, two in Arabic and one in Persian, in his issue of 15 Teşrînisânî 1882 numbered 1325.

In the study, two Turkish sâl-i cedîd poems belonging to the beforementioned poet, which have not been published in the Turkish alphabet with Latin letters, will be published with a short evaluation.

Keywords: Sâl-i cedîd, Abdülaziz Âsım Efendi, Medhiye, History Reduction

GİRİŞ

“Sâl” kelimesi Farsça “olup yıl manasına gelmektedir. Klasik Türk Edebiyatı’nda bu kelimedenden türetilen birçok kelime bulunmaktadır: Sâl-i hâl: İçinde bulunulan yıl, bu sene; sâl-be-sâl: Yıldan yıla, her yıl; sâl-dîde: Yıl görmüş, yaşlı; sâl-hurde: Yıl yemiş, yaşlı, yillanmış, tecrübeli; sâl-nâme: Yıllık kelimeleri bunlardan bazılarıdır (Ahmed Vefik Paşa, 1308, s. 1157). Cedîd Arapça yeni manasına gelmektedir. Kâmûs-ı Osmânî’de nev-sâl, sâl-i hâl manasında olduğu yazılıdır (Mehmed Salâhî, 1313, s. 10). Klasik Türk Şiiri’nde “sâl-i cedîd” manzumeleri, yeni yılın tebriki maksadıyla kıta, kaside, murabba, muhammes gibi nazım şekilleri ile kaleme alınan ve tarih düşürmeyi de içeren bir nazım türüdür.

Müslümanlar tarafından Hicri takvimin Muharrem ayının ilk günü yeni yıl sayılmaktadır. Sâl-i cedîd şiirleri, her yıl miladi takvime göre değişiklik göstermektedir. Şairler yeni yılın gelmesini tarih düşürerek kutlarken aynı zamanda devrin padişahına ve devlet adamlarına da methiyeler yazmışlardır. 19. yüzyılda bu maksatla kaleme alınan şiirler, hem tarih düşürmek, hem yeni yılı tebrik etmek hem de memduhu övmek özellikleri ile öne çıkmıştır.

Klasik Türk Şiirinde türler üzerinde yapılan çalışmalarda müstakil bir tür olarak adı zikredilmemiştir. H. İbrahim Tuğluk, sâl-i cedîd şiirlerini, yeni yıl münasebetiyle sunulan Tebrik-nâmeler başlığı altında değerlendirmiştir. Ona göre Tebrik-nâmeler¹ edebî bir terimdir. Akraba, dost, devlet büyükleri, dinî şahsiyetler ve saygın kişilere doğum, sünnet, evlilik, terfi, dinî törenler, cülûs, sıhhat bulma, zafer, uzak bir yerden teşrif, yeni bir yapı inşa etme, satın alma, var olan bir yapının onarılması, yeni yıl vb. vesilelerle sunulan manzum veya mensur eserlerin tamamının bu tür içerisine girdiğini ifade etmiştir (Tuğluk, 2010, s. 42-60).

“Sâl-i cedîd” manzumelerine konu olarak benzeyen nazım türü nevrûziyelerdir. Bahariyye olarak da adlandırılan bu şiirler baharın gelişini konu alır. Yeni gün manasına gelen nevruz kelimesi, Türk boylarınca tabiatın yeniden uyanışı ve tarımsal faaliyetlerin başlangıcı vesilesiyle düzenlenen 21 Mart bahar kutlamalarının adı olarak kullanılmıştır. Bu tarih bazı Türk devletlerinde kullanılan takvimlerde yılın başlangıcı olmuştur. On iki hayvanlı Türk takvimi ve Celâli takviminin başlangıcı (Nevrûz-ı sultânî) 21 Mart’tır (Gündüz, 2007 s.60). Nevruz kelimesi Selçuklular döneminde yeni

¹ *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*’nın “Türler” bölümünü hazırlayan Prof. Dr. Mustafa İsen, bu türden bahsetmemektedir. *Eski Türk Edebiyatına Giriş* adlı kitabın “Türler” kısmını yazan Doç. Dr. Neslihan Koç Kesin, Medh/Övgü veya Tebrik İçeren Türler diye bir bölümden bahsetmektedir. Keskin, burada sıhhat-nâme bölümünde padişahın ömrünün uzun olması, hastalıktan iyileşmesi için yazılan eserleri tebrik-name olarak aktarmış, yeni yılın gelişi ile ilgili bir açıklama yapmamıştır (Keskin vd., 2007, s. 415).

yıl manasında kullanılmasına rağmen Osmanlı'da toprağın canlanması, doğanın yeniden yaşam bulması manasında kullanılmıştır. Nevruzîyeler, daha çok kasidelerin nesib (teşbib) bölümlerinde yer almıştır. Sâl-i cedid şiirlerinde baharın değil yeni yılın gelişi konu edilir. Sonra devrin yöneticilerine övgü ön plana çıkarılır. Akabinde, genelde son beyitlerde tarih düşürülür. Tarih düşürme, Nevruzîyelerde yaygın bir gelenek değildir. Yeni yıl tebriki için yazılan manzumeler, o yılın bahar aylarına denk gelmişse şairler, baharın gelişini de şiirlerinde konu etmişlerdir. Bu durum o şiirlerin Nevruzîye olduğunu göstermemektedir.

Sâl-i cedid şiirleri neredeyse bütün nazım şekil ve nazım birimleriyle kaleme alınmış bir türdür².

16. yüzyılda *Cevri Divânı*'nda kaside nazım şekliyle ilk örneği görülen sâl-i cedid şiirleri 17. yüzyılda Aynî'nin kıt'aları ile devam etmiş, 18. yüzyılda Şeyh Gâlib'in kaside ve kıt'aları, Şeyhülislâm Es'ad, Nedîm, Refî-i Kâlâyî ve Nâşid'in kıtaları ile sürdürülmüştür. Bu şiirlerde genelde devrin padişahları ve sadrazamları methedilmiştir. 19. yüzyılda Nâ'îl Abbas Paşa ve Fâzıl'ın kıt'alarında bu tür şiirler görülmüştür (Tuğluk, 2010, s. 60). Bu dönemde en çok sâl-i cedid şiirleri yazan önemli isimlerden biri Ali Emîrî'dir. Onun *Divânı* ve *Levâmi'ul-Hamîdiyye* adlı eserlerinde II. Abdülhamit'in övgüsünü içeren çok sayıda yeni yılı tebrik manzumesi vardır. Bunlardan en dikkati çeken *Divânı*'ndaki mütekerrir muhammes nazım şekli ile yazdığı sâl-i cedid manzumesidir (Yazar, 2020, s. 1122-1123). *Levâmi'ul-Hamîdiyye* adlı eserinde Yeni Yıl Tebriki İçin Târîh Manzûmesi başlığı altında 61 adet sâl-i cedid manzumesi bulunmaktadır (Ekinci, 2019). Bir önceki yüzyıla kadar divanlarda tek tük görülmeye başlayan bu tarz manzumeler, bu asırda divanların yanı sıra, *Tercümân-ı Hakikat* gibi devrin gazetelerinde de kendine yer bulmuştur.

Tanzimat fermanıyla siyasi yaşamda meydana gelen değişiklikler, sosyal yaşamda da kendini göstermiştir. Bu doğrultuda Klâsik Türk Şiiri'nde birtakım şekil ve muhteva değişiklikleri ortaya çıkmıştır. Devrin zihniyetindeki değişiklik bütün edebiyat algısını değiştirmez. Türk Edebiyatının dönemlerinin geçmişten geleceğe birbirine benzer yön ve anlayışları devam eder (Haykır, 2012, s.214). Bu nedenle bir önceki yüzyıla kadar divanlarda çok az sayıda görülen sâl-i cedid şiirleri divanların yanı sıra değişen dönemin zihniyet yapısının en iyi gözlemlenebildiği devrin gazetelerinde de kendine yer bulmuştur. Sâl-i cedid şiirlerinde devlet büyüklerine methiye yazma geleneği de

² *Ali Emiri Divanı*'nda kıt'a ve kaside nazım şekillerinin yanı sıra hem muhammes hem de terci'-i bend nazım şekli ile kaleme alınmıştır (Yazar, 2020). *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinin 2486 numaralı 30 Eylül 1886 tarihli yayımında Muhtâr Efendi'nin (Mektûbi-i Ser-'Askerî) murabba nazım şekli ile yayımlanmış sâl-i cedid manzumesi mevcuttur.

olduğu için devrin siyasi otoritesine yakınlığıyla bilinen *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde bu nazım türündeki şiirler rağbet görmüştür.

Tercümân-ı Hakikat'te 23 Mart 1881 tarihinde kaside nazım şekli ile yayımlanan ilk sâl-i cedîd şiiri Halep Mahkemesi Başkâtibi Yahya Efendi'nindir. 1881 yılının Mart ayında başlayan yeni yıl için tarih düşürme manzumeleri Teşrînisânî (Kasım) ve Kânûnuevvel (Aralık) aylarında da devam etmiştir. Bu yılda, kaside nazım şekli ile sekiz sâl-i cedîd manzumesi yayımlanmıştır. Bu manzumeleri kaleme alan kişiler Basra Tahrirat eski müdürlerinden Reşit Beyefendi, Erkân-ı Harbiye-yi Umumiye Başkâtibi Muhtar Efendi gibi o devrin devlet memurlarındandır. Daha çok Klâsik Türk Şiiri'ne meraklı ve müstakil bir divanı bulunmayan şahıslar tarafından kaleme alınmışlardır. Muallim Nâcî'nin 1882 yılında *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinin edebiyat köşesini yönetmeye başlamasından sonra sâl-i cedîd şiirlerinde bir artış görülmüştür. Üç yıllık dönemde kaside ve kıt'a nazım şekillerinin yanı sıra muhammes ve murabba nazım şekilleri ile 29 sâl-i cedîd şiiri yayımlanmıştır. Bu manzumelerden bazıları geleneğin devamı olarak noktasız harflerle de kaleme alınmıştır. Yine bu dönemde bu tür şiirlerde devrin padişahı övülmüştür. Gazetede bir şairin birden fazla, sâl-i cedîd şiiri kaleme aldığı görülmektedir. Türkçenin yanı sıra Arapça ve Farsça ile yazılmış olan manzumeler de vardır. Devlet dairesinde görevli memurların yanı sıra tarikat şeyhlerinin de bu tarz şiirler yazdıkları gazetelerden takip edilebilmektedir. Bu şiirlerden bazılarının başlıkları da vardır.

Abdülazîz Âsım Efendi'nin Hayatı ve *Tercümân-ı Hakikat* Gazetesindeki Türkçe İki Sâl-i Cedîd Manzumesi:

Muallim Naci'nin *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinin edebiyat köşesini yönetmeye başladığı dönemde divan sahibi olup devlet memurluğu yapan ilk sâl-i cedîd şairi Abdülazîz Âsım Efendi'dir. Abdülazîz Âsım Efendi, 1218/1803 yılında Bağdat'ta dünyaya gelmiştir. Babası Bağdat Azamiyye Medresesi müderrislerinden Seyyid Mehmed Vesîm Efendi'dir. Medresede babasından Fenârî'ye kadar okumuştur. Babasının ölümünden sonra müderris Mehmed Kâsım Şarzûrî'den ders alarak eğitimini tamamlamıştır. 1827 yılında Bağdat Mevlevîhâne Câmii imam ve hatip görevine atanmıştır. Bu görevi devam ederken 1845 yılında aynı câminin medresesinin müderrisliğine de tayin edilmiştir. Haftanın üç günü Bağdat Hükümet Dâiresi'nde Arapça, Farsça, Türkçe, Kürtçe lisanlarında tercümanlık yapmıştır. 74 yaşında iken oğlu Ali Haydar Efendi ile birlikte İstanbul'a gelmiş, Şehzâdebaşı'nda Emîn Nüreddîn Mahallesi'ne yerleşmiştir. 1882'de mevâlî sınıfına geçtiğini bir kıt'asında kendi dile getirmiştir. Abdülazîz Âsım Efendi, 1305/1887'de İstanbul'da vefat etmiş ve Fatih Türbesi Haziresi'ne defnedilmiştir (Arslan, 2021).

Abdülazîz Âsım Efendi'nin biri Farsça, biri Türkçe olmak üzere iki divanı olduğu tespit edilmiştir. *Türkçe Divanı*'nda Türkçe, Arapça ve Farsça şiirler bulunmaktadır. Abdülkâdir Geylânî, Ahmed Rifâ'î, Hasan Şâzelî, Hacı Bektâş-ı Velî gibi büyük mutasavvıflar için yazdığı methiyelerin yanında Mustafa Reşîd Paşa, Âkif Paşa, Sâmî Paşa, Münif Paşa, Sa'îd Paşa gibi devlet büyüklerine yazdığı kasideleri ve tarih manzumeleri de vardır. Âkif Paşa'nın meşhur *Adem Kasidesi*'ne mukabil *Vücûd* ve *Adem Kasidesi*'ni yazan Abdülazîz Âsım Efendi, Habîbî'nin meşhur "dedim-dedi" redifli müseddesine nazire ve muasırı şairlerden bazılarının gazellerine tahmisler de yazmıştır. *Türkçe Divanı* Millet Kütüphanesi Ali Emîri Manzum No: 267'de bulunan nüshası 3200 beyit civarındadır. Divanın sonunda Mevlânâ'nın *Mesnevîsi*'nin ilk on sekiz beytine yaptığı şerh ile ayrıca bir küçük risale yer almaktadır. Bu risalenin başında "Nat'-ı şatranc ve levha-i nerde benzer bir mel'abe-gâh olan dünyânın ahvâline dâ'ir beş mebhas ve bir hâtıme üzere tertîb olunmuş bir risâle-i ibret-nümâdır"³ şeklinde bir kayıt vardır (Arslan, 2021).

Mehmet Arslan, Âsım Efendi'nin Türkçeyi geç yaşlarda öğrendiği için, Türkçe şiirlerinin başarılı olmadığını ve şiirlerinde dil hatalarının olduğunu söylemiştir. Buna rağmen şiirleri, yaşadığı çağa ayna tutması açısından önemlidir. Şiirlerinin bir bölümü nazire özelliği göstermektedir (Arslan, 2021). Âsım Efendi, Farsçayı divan yazacak kadar iyi bilmektedir⁴.

Bağdatlı Abdülazîz Âsım Efendi'nin Sâl-i Cedîd İçin Yazdığı Manzumeler:

Abdülazîz Âsım Efendi'nin 10 beyitlik kaside nazım şekli ile kaleme alınan ilk sâl-i cedîd şiirinin ilk iki beyti giriş mahiyetindedir. Bu beyitlerde yeni ayın gelişi ile ortalığın aydınlandığı anlatılmıştır. Üçüncü beyit girizgâh özelliği taşır. Şair, burada yeni yılın ve ayın gelişinin Abdülhamit'e yardım haberi verdiğini dile getirmiştir. Dördüncü beyitten sonra şair Sultan Abdülhamit'i övmeye başlamıştır. Sekizinci beyit arz-ı hâl niteliğindedir. Padişahın lütuf beklediğini bunu da cennet gibi olan Bağdat'ı bırakıp geldiğini dile getirerek ifade etmiştir. Dokuzuncu beyit dua; son beyit tarih beytidir.

³ *Türkçe Divânı*'nın sonunda yer alan Mesnevi'nin ilk on sekiz beytini şerhini Ömer Özdemir bir makale ile yayımlamıştır. Özdemir'e göre Abdülazîz Âsım, şerhini İsmail Rüşûhî-yi Ankaravî'nin şerhinden faydalanarak kaleme almıştır. Bundan dolayı da şerhte acziyetinin farkında olduğunu ve şarihînin amacının, insanların kolay hazmedebileceği, onları yormayacak bir şerh yapmaya çalıştığını dile getirmiştir (2017, s. 370).

⁴ *Farsça Divânı* üzerine Atakan Özbeyli tarafından 2014 yılında yüksek lisans tezi yapılmıştır. Âsım Efendi'nin *Türkçe Divânı* hakkında bu zamana kadar bir çalışma yapıp yapılmadığı tespit edilememiştir.

13 beyitlik kaside nazım şekli ile kaleme alınan ikinci sâl-i cedîd şiirin ilk beyti Allah'a hamd ile başlar. İkinci beyitten itibaren Sultan Abdülhamit'in övgüsüne başlanmıştır. Altıncı beyitte padişahın gurbette olanlara yardım ettiğini dile getirerek kendisi de yardım talebinde bulunmuştur. Sekizinci beyitte ilk kasidede olduğu gibi Irak'tan geldiğini, on ikinci beyitte kasidenin yeni yılı tebriki için yazdığını ifade etmiştir. Son beyitte de tarih düşürmüştür.

Sâl-i cedîd için yazılan iki kaside de II. Abdülhamit'in övgüsü içindir. Abdülazîz Âsım Efendi'nin *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde sâl-i cedîd şiirlerinin yayımlanması ile mevâlî sınıfına intikali aynı tarihlere denk gelmektedir.

Bağdād Vilāyeti Fārisī Kātibi ve 'Arabī Mütercimi Sābık-ı Mevāliden faziletli 'Abdül'azîz 'Âsım Efendi Hazretlerinin tebrik-i sâl-i cedîd hakkında ikisi Türkî ve birisi Fārsî ve diger ikisi 'Arabî olmak üzere söyledikleri târih-i belîgdür:

1.

Me fâ' ī lün/ me fâ' i lün/ me fâ' i lün/ me fâ' i lün

Şafağdan parladı nūr-ı ufuk bak şun'-ı Yezdān'a
Ziyā-pāş oldu nūr-ı mäh-ı nev tā sağf-ı Keyvān'a

'Aceb nūr-ı şafağdan oldu eṭrāf-ı ufuk rūşen
Meger nūr-ı meh-i nevdür ziyā-pāş oldu her yana

Beşāretler virür kim sāl u mäh-ı nev bedîd oldu
Dem-â-dem müjde-i nuşret virür 'Abdulhamîd Hāna

Şeh-i kişver-güşā sultān gāzī 'avn-ı 'izzetle
Çıkardı şe'n-i şehin-şāhiyi merdāne meydāna

Tedābîr ile buldı salṭanat mirkāt-ı 'ālül-'āl
Mezāyā-yı hilāfet çıkıdı tā eyvān-ı keyvāna

Beher ān gelmede vaqt-ı hamîdisinde pey-der-pey
Beşāret ehl-i imāna nedāmet ehl-i ṭuğyāna

Şümār-ı mū gibi yulduzda efündur kevākibden
Hezārān levḥaşallāh bu 'ulüvv ü 'izzet ü şāna

Unutdum iltifātiyle behişt-ābād-i Bāğdād'ı
Ki luṭf-ı pādīşāhī hoş gelür vicdān-ı insāna

Ne yerde müstecābü'd-da' ve varurdu bu mışra'dur
İlahī biñ yaşasun zāt-ı hoş-āyāt-ı şāhāne

Gelüp tebrike üçler tehniyetle söyledi ‘Āşım
Mübârek-bâd dâ’im sâl-ı nev ‘Abdülhamîd Hâna
1300
(*Tercümân-ı Hakikat*, nr. 1325, s.2)

2.

Müs tef’ i lün / müs tef’ i lün / müs tef’ i lün / müs tef’ i lün

Ol Hâlıkâ hamd ola kim maḥlûkı hep icâd ider
Tecdîd-i mâh u sâl ile şâh-ı cihâmî şâd ider

Ol şeh ki zıllullâhdur yardımcısı Allâhdur
Sultân-ı ‘âlî-câhdur medḥeyn-i mülk inşâd ider

Alnuḥda nûr-ı ma’adelet destüñde seyf-i saltanat
Bâ-tâc u dîhîm ü nigîn taht üzre ‘adl u dâd ider

Faḥru’l-evel ‘aklı begüm dîbâce-i faẓl u hüküm
Püş ü penâh-ı her ümem ‘âşîleri münkâd ider

Ol cā-nişîn-i Muştafâ sultân Hamîd-i bâ-vefâ
Dünyâya virmişdür şafâ a’ dâsını ber-bâd ider

Zıll-ı zalîl-i Bâridür tevfiḳ-i Yezdân yâridür
Bî-vâye-gâni şâd idüp gurbet-keşâmî yâd ider

Müstansır-ı dünyâ vü dîn ber-ḥaḳḳ Emîrû’l-mü’minîn
Her dem sicâl-i müslimîn eltâfını müzdâd ider

Mülk-i ‘Irâḳ’ı terk idüp geldüm düşüp dergâhına
Ḳuṭb-ı zamândur hamd ola yol gösterür irşâd ider

Geldi ferâḥ gitdi keder yüz gösterüp feth ü zafer
Nâr-ı ḥasedde bed-siyer ḥasret çeker feryâd ider

Şevḳ-i vişâl-i sâl-i nev eflâke te’şîr eyleyüp
Mâh-ı nev için âsumân rüz u şebi ta’dâd ider

Ebrû-yı dilberdür hilâl imâ ider her mâh u sâl
Sultân Hamîd’i nev-be-nev tebşîr ider dilşâd ider

Tebrîk-i sâl-i nev için nâṭıḳ felek kâ’il melek
Her laḫza her dem yek-be-yek ez-nev mübârek-bâd ider

Geldi mübeşşir söyledi târîh-i tāmın 'Âşımā
İşbu şabâh-ı sāl-i nev Sultān Hāmīd'i şād ider

1300

(*Tercümân-ı Hakikat*, nr. 1325, s.2)

Sonuç

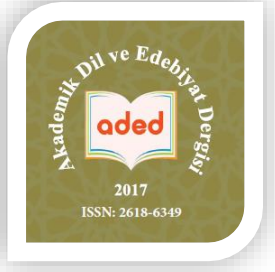
Sâl-i cedid şiirleri Klâsik Türk Şiiri'nde ihtiyaca binaen ortaya çıkmış bir nazım türüdür. Devlet adamları, tarikat şeyhleri hem yeni yılın gelişini tebrik etmek hem de padişah ve devlet erkânını övmek için bu şiirleri kaleme almışlardır.

Divan sahibi olmayan bazı devlet memurları, kendilerini göstermek ve kendileri ile ilgili bir duruma dikkat çekmek için bu tür şiirler kaleme almışlar denilebilir. Bu tür şiirler 19. yüzyılda devrin siyasî otoritesine destek özelliği de taşır. Zira bu dönemde II. Abdülhamit'e dış ve muhalif iç basından çok fazla eleştiri gelmektedir. Ancak *Tercümân-ı Hakikat* gazetesi siyasî otoriteye daha yakın olduğundan bu gazetede sadece sâl-i cedid şiirleri değil, şehzade doğumları ve padişah cülûsları için de şiirler yayımlanırken devrin padişahının övgüsü ihmal edilmemiştir.

Sâl-i cedid nazım türünün yeni yılı karşılama tebrikleri, tarih düşürme, devrin devlet adamlarının övgüsü olmak üzere üç önemli özelliği vardır. Önceleri kıt'a ve kaside nazım türleri ile yazılırken 19. yüzyılda gazetenin gelişmesi ile hemen hemen bütün nazım şekilleri ile yazılmaya başlanmıştır. Sâl-i cedid manzumelerinde tarihler, önceleri Hicrî takvime göre kaleme alınmışken zamanla Batı etkisiyle Miladi takvime göre de yazılmıştır. Bu durum gazetelerdeki tarihlerden anlaşılmaktadır. Abdülaziz Asım Efendi de gazetede bu tarz şiirler kaleme almış, aynı tarihlerde padişahın ihsanına kavuşup mevâlî sınıfına yükseltilmiştir.

Kaynaklar

- Ahmed Vefik Paşa (1308). *Lehce-i Osmânî*, Mahmud Bey Matbaası.
- Arslan, M. (2021, 25 Haziran). *Âsım*, Bağdatlı. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/asim-bagdatli>
- Ekinci, H. (2019). *Alî Emîrî'nin Levâmî'u'l-Hamîdiyye'si*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gündüz, Ş. (2021, 6 Ağustos). *Nevruz*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nevruz>
- Haykır, T. (2012). *İbrahim Necmi Dilmen Tarih-i Edebiyat Dersleri*. Polat, N. H (Ed.), *Yöntem Bilgisi Açısından Osmanlı Dönemi Edebiyat Tarihleri* (1. Baskı, s. 193-222). Kurgan Edebiyat.
- Mehmed Salâhî. (1313). *Kâmûs-ı Osmânî* (Cilt II), Mahmud Bey Matbaası.
- Mermer, A., Alıcı, L., Eflatun, M., & Bayram, Y., Keskin, N. K., (2007). *Eski Türk Edebiyatına Giriş* (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Özdemir, M. (2017). *Bağdatlı Abdülaziz Âsım'ın Türkçe Divan'ının Sonunda Bulunan Mesnevî'nin On Sekiz Beyit Şerhi*. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 368-382.
- Tercümân-ı Hakikat*, Nr. 1325, 15 Teşrînisânî 1882.
- Tuğluk, H. İ. (2010). "Divan Şiiri'nde Manzum Tebrik-nâmeler". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(42), 41-68.
- Yazar, S. (2020). *Ali Emîrî Divânı*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Lalife ÖZCAN

Arş. Gör. Dr., Ankara Yıldırım
Beyazıt Üniversitesi
lkaynak86@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-0398-8643>

Sözel Hikâyecilik Geleneğinin Merkezi Kars ve Çevresinden Derlenen Halk Hikâyelerinde Mekânın İşlevi

*The Function of Place in the Folk Stories Compiled
from Kars and its Surrounding as the center of Oral
Storytelling*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 12.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 18.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ÖZCAN, L. (2021). Sözel Hikâyecilik Geleneğinin Merkezi Kars ve Çevresinden Derlenen Halk Hikâyelerinde Mekânın İşlevi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1489-1514. <https://doi.org/10.34083/akaded.970589>

ÖZCAN, L. (2021). The Function of Place in the Folk Stories Compiled from Kars and its Surrounding as the center of Oral Storytelling. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1489-1514. <https://doi.org/10.34083/akaded.970589>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu makale, 14-16 Ağustos 2014 tarihinde Kars Kafkas Üniversitesi'nde gerçekleştirilen I. Uluslararası Ani-Kars Sempozyumu'nda sunulan "Sözel Hikâyecilik Geleneğinde Kars'ın Coğrafyası ve Halk Hikâyelerinde Mekânın İşlevi" başlıklı bildirden genişletilmiştir.

Öz

Anlatının temel bileşenlerinden olan mekân kavramına tarihsel süreçte farklı yaklaşımlar olmuştur. Başlangıçta anlatıda olayların yaşandığı yer olarak kabul gören mekânın, zamanla farklı işlevlerinin olduğu görülmüştür. Mekân toplumların kültürünün yaratılmasında ve şekillenmesinde etkili olmuştur. Türk edebiyatında Âşık kahvehaneleri ve beraberinde Âşıklık geleneğinin doğmasına imkân sağlamıştır. Ayrıca halk hikâyeleri de icra şekillerinin bir gereği olarak kendine yaşam alanı/icra ortamı olacak mekânlara ihtiyaç duymuş ve zuhur ettiği mekânların etkisinde kalarak gelişimini sürdürmüştür. Bu çalışmada Âşıklık geleneğinin ve sözel halk hikâyeciliğinin merkezlerinden olan Kars ve bölgesinde yetişmiş âşıkların tasnif ettiği halk hikâyelerinde mekân kavramının fiziksel ve işlevsel niteliklerini tespit etmek amacı güdülmüştür. Öncelikle mekân kavramına yaklaşımın tarihsel sürecine ve halk hikâyelerinin mekân kavramı ekseninde incelenmesine yer verilmiştir. Türk düşünce yapısının bir etkisi olarak fiziksel çevrenin bölgede anlatılan metinlerde yer aldığı görülmüştür. Bununla beraber mekânların hikâyelerde yalnızca bir sahne olmadığı ve zenginlik göstergesi, haberleşme, beddua unsuru, ad koymaya kaynaklık etme, gelir getirici unsur olma gibi işlevlerinin olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: sözel hikâyecilik geleneği, Kars ve çevresi, mekân, mekânın işlevi.

Abstract

There have been different approaches to the concept of space, which in one of the main components of the narrative, in the historical process. Over time, it has been that the space initially accepted as where the events took space in the narrative has different functions. Space has been influential in creating and shaping the culture of communities. In Turkish literature, it has been enabled the birth of the minstrel coffees and Ashik tradition. In addition, folk tales needed spaces that would be their living space as a requirement of their performance and continued to develop under the influence of the space derived from. This study aimed to determine the physical and functional qualities of the concept of space in folk tales classified by Ashik who grew up in Kars and its region, which is one of the centers of the tradition of Ashik and oral storytelling. First of all, the historical process of the approach to the concept of space and the examination of folk tales with respect to space is included. An effect of the Turkish thought structure, it has been seen that the physical environment is included in narratives in the region. However, it has been determined that the space in stories are not only a scene but also have functions such as an indicator of wealth, communication, an element of curse, a source for naming and an income generating element.

Keywords: functional locale, Kars and its region, locality, oral story-telling tradition

Giriş

Mekân kavramına çeşitli yönlerden yaklaşımlar insanlık tarihi ile başlayıp günümüze kadar gelmiştir. Mekânın insan ile ilişkisi de kavrama yapılan yaklaşımlar kadar eskidir. Kelime köken olarak Arapça ‘kevn’; “olma”, “var olma, varlık, vücut” (Devlilioğlu, 2006: 513) anlamlarını içerdiği için mekân üzerine düşünmenin başlangıcını insanlığın tarihiyle başlatmak mümkündür. İnsanın varlığından itibaren maddi ve manevi uygulamalarını içeren kültürün oluşmasında, belli bir yapı etrafında şekillenmesinde ve yaygınlaşmasında mekân etkili olmuştur. Bu kültürün bileşenlerinden biri de Âşıklık geleneğidir. Mekân, Âşık kahvehanelerinin bünyesinde Âşıklık geleneğinin doğmasına zemin hazırlamıştır.

Âşıklık geleneğinin başlıca ocağı olan Kars ili ve çevresi; sınırları belli bir coğrafyada sözlü kültür ürünlerinin zenginliği ile dikkat çeken, Âşıklık geleneğinin şekillenmesine ev sahipliği yapan, kahvehanelerle birlikte geleneğe katkı sunan, kendine has bir gelenek meydana getiren bunu da son zamanlara kadar yaşatmayı başarabilen bir bölgedir. Kars ili; yetiştirdiği gelenek temsilcileri ve yöre insanının masal, hikâye, şiir gibi sözel sanatlarla hâkimiyeti ile dikkat çekicidir. Kars merkezli edebi/kültürel/folklorik metinler ve bu metinlerin hem üretici hem icracıları çeşitli bilimsel araştırmalara konu edilmektedir. Her ne kadar kahvehane ve düğün meclisleri eski fonksiyonunu taşımasa bile, Kars’ta âşıklığın günümüze kadar yaşatılması, halk hikâyesi araştırmaları için halen zengin bir ocak olduğu gerçeğini ortadan kaldırmamaktadır. Bunların yanı sıra bölge, kültüre katkı sağlayan pek çok sanatçı da yetiştirmiştir.

Çalışmamızın inceleme kısmını oluşturan Kars ve bölgesinde yetişmiş âşıklardan derlenen halk hikâyeleri; Âşıklık geleneği içinde yer alan, içinden zuhur ettiği mekânların etkisinde kalan ve bu mekânların varlığıyla paralel şekilde gelişimini sürdüren bir sözlü kültür ürünüdür. Halk hikâyelerinin başlangıcı Walter Ong’un (2012: 18-23) tanımlamasıyla henüz yazı fikrinin dahi olmadığı iletişimin yalnızca sözle sağlandığı “birincil sözlü kültür” zamanlarına dayanır. Halk hikâyeleri nazım-nesir karışık yapıları, müzikle icra edilmeleri, diğer sözlü kültür ürünlerine ait pek çok örneği içinde barındırmaları ve onlardan uzun olmaları gibi özellikleri ile diğer nesir ürünlerinden ayrılır. Story-storytelling olarak genel bir adlandırmayla ifade edilen halk hikâyesi türü, içeriğindeki zengin kurgusal ve kısmi realist öğeleriyle birlikte şiiriyet yönüyle de değerli görülmektedir. Halk hikâyeleri, hem kendileri birer kültür unsurudur hem de içlerinde barındırdıkları kültürel unsurlar açısından oldukça zenginlerdir. Bu hikâyelerin kendine has icra ediliş biçimleri olup icra ortamları da geleneğin sürdürülebilmesi için önemli mekânlardır. Hikâyelerin icra ortamları âşık meclisleri, kahvehaneler, düğünler vs. olmuştur. Halk hikâyeleri icra şekillerinin de bir gereği olarak kendine yaşam alanı/icra ortamı olacak mekânlara ihtiyaç duymuştur. Buralarda çoğunluğu erkeklerden oluşan izleyici/dinleyici

gruplarına aşk hikâyeleri, kahramanlık/eşkıyalık hikâyeleri, âşıklar/usta anlatıcılar tarafından müzik eşliğinde günler ve gecelerce anlatılmıştır. Halk, bu hikâyeleri dinlemeye istekle gitmiş ve hikâyelerin sonlarını yine merakla beklemiştir.

Bu çalışmada örneklem olarak seçtiğimiz Âşık Şevki Halıcı ile Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen Türk Dil Kurumu tarafından kitaplaştırılan halk hikâyeleri, Ensar Aslan'ın Çıldırli Âşık Şenlik adlı eserinde yer alan hikâyeler ile M. Mete Taşlıova'nın "Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler" adlı doktora tezinde bulunan yöre âşıklarından derlenmiş hikâyeler incelenmiştir. Kars ve çevresinin coğrafi özelliklerinin, sözlü kültürün önemli bir unsuru olan halk hikâyelerine yansımaları ve bu yansımaların sonucu olarak mekân unsurunun hikâyelerdeki işlevleri üzerinde durulmuştur.

Halk Hikâyeleri ve Mekân

Tarihsel süreç içinde mekâna farklı bilim dallarından yaklaşımlar söz konusu olmuş ve araştırmacılar bu konuda görüş bildirmişlerdir. Bu yaklaşımlar ontoloji, kozmoloji, epistemoloji gibi disiplinler tarafından ileri sürülmüştür (Korkmaz, 2017: 9). Bunlardan başka mekâna felsefi, mimarî, sosyolojik, ekonomik, politik yaklaşımlar olmuştur. Her disiplin kendi bakış açısıyla mekânı tanımlamaya çalışmıştır. Mekân kavramının ele alınış biçimi modernite ile birlikte değişime uğramıştır. "Çünkü modernitenin gelişile zaman ve mekân nicel, rasyonel ve nesnel bir olgu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Kapitalizmin ele aldığı her şeyi tektipleştiren, metalaştıran ve tüketim nesnesine indirgeyen nitelikleri, mekânı kavrayış biçimimizi dönüştürerek onu poetik anlamından uzaklaştırmıştır" (Durna, 2020: 174). Mekân kavramının bu yaklaşımların dışında toplumsal bir bakış açısıyla tanımlanması gerektiğini ileri süren Henri Lefebvre, "Mekânın Üretimi" adlı çalışmasında mekânın pasif, boş, tüketilen ve yeniden üretilmeyen bir kavram olmadığını; kültürle ve bilgiyle ilişkili bir kavram olduğunu belirtmiştir (2014: 24). Başka bir ifadeyle Lefebvre, "...mekânın matematiksel yönüne eleştiride bulunarak zihinsel ve toplumsal bir üretim alanı olduğunu serdetmektedir" (Yücel, 2020: 8).

Günümüze kadar çeşitli bakış açıları doğrultusunda ele alınan mekân kavramı, anlatmaya dayalı edebiyat eserlerinde ise çoğunlukla ontolojik bakış açısıyla değerlendirilmektedir:

Anlatı türlerinde mekân, kurgusaldır ve içinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duyuşal gelişmeleri doğrultusunda şekillendirilmiştir; sürekli yeniden yaratılır, biçimlendirilir ve mekân etkin kurucu bir değer olarak üzerindeki etkiler, onları tinsel doğuş ve oluşlara hazırlar. Ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü, hem etkileyen nitelikli uygulama alanıdır (Korkmaz, 2017: 11).

Anlatma esasına dayalı edebi eserlerde olayların geçtiği yer olarak tanımlanması mümkün olan mekân/uzam; zaman unsurundan bağımsız düşünülemez. Mekân ile zaman insanın varlık gösterdiği dünyayı algılamasını ve kendini bu dünyanın bir parçası olarak hissetmesini ve bu dünyaya ait olduğuna dair inancını geliştirmesini sağlar. Başka bir deyişle zaman ve mekân toplumun kurucu unsurlarından biri sayılabilir (Özçınar, 2009: 90). Toplumu bir arada tutan pek çok yapıyı mekândan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Mekân bir toplumun düşünce yapısı, yaşam tarzı, giyim kuşamı, anlatı geleneği, beslenme şekilleri daha genel anlamıyla folklorik yapı taşları hususlarında belirleyici bir rol oynamaktadır. Dursun Yıldırım (2009: 17) “*İnsanlar aynı güneş, ay ve yıldızlar altında bulunsalar da, yaşadıkları yerler itibariyle birbirinden farklı tabiat ortamları içinde bulunurlar. Tarihi oluşumlarını, gelişmelerini ve tarih içindeki yürüyüşlerini hep bu tabiat ortamı biçimlendirir*” sözleriyle mekânın/coğrafyanın toplumdaki belirleyiciliği üzerinde durmaktadır. İnsanoğlu zaman, cinsiyet, ırk, din, kültür, dil gibi tamamlayıcı unsurların yanında mekân unsurundan da hareketle mensubu olduğu toplum ile bağ kurar. Bununla beraber bilim ve sanat dallarının da kendini var etmesi ürün ortaya koyması ya da herhangi bir tasarımın/hayalin gerçekleşmesi mekân unsuru ile sağlanmaktadır.

Genel itibariyle böylesi bir etkiye sahip olan mekânın özellikle edebiyat eserlerinde yalnızca olayların geçtiği bir yer, bölge, alan olarak kabul görülmesi anlayışından zamanla uzaklaşıldığı görülmektedir. Kelimenin gerçek anlamı ile belirli bir yer olan mekânı zihinde canlandırmamız nesnelere birbirleriyle ilişkilerine dayanarak oluşmaktadır. Meral Özçınar (2010: 155) bu durumu “*Mekân, zihinlerde; çizgiler, renkler, şekiller ve tonlar ile canlanır*” cümlesiyle ifade etmektedir. Böyle düşünüldüğünde mekânın eser içerisinde farklı işlevlere büründüğü gerçeği ortaya çıkacaktır. Ayşe Demir (2011: 147)’e göre ilk zamanlarda yalnızca olayların geçtiği yer olarak kullanılan mekân, zenginliği keşfedildikten sonra farklı işlevlerde kullanılmaya başlanmıştır. Mehmet Tekin (akt. İsmail Karaca, 2012: 72) bir edebiyat eserinde mekânın olayların yaşandığı çevreyi tanıtmak, kahramanları belirtmek, olayların yaşandığı toplumu aksettirmek, olaylara gerçeklik kazandırmak ve atmosfer yaratmak amacıyla kullanılabilirliğini belirtir. Nitekim Bachelard (1957: 36)’ın “*Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar, mekân bu işe yarar*” ifadesi de mekânın yalnızca olayların yaşandığı birer yer olmadığını ifade etmektedir. Bachelard burada mekân, bellek ve zamanın iç içe geçtiğini, mekân ayrıntılı incelenirse zamana ve belleğe dair izlerin onda bulunabileceğini söyler.

Mekân anlatmaya dayalı eserler üzerinde iki türden bir etkiye sahiptir; bir yandan onların oluşumunda ve gelişiminde belirleyici etki sağlarken, diğer yandan eser içinde de farklı işlevler yerine getiren bir unsur konumundadır. Hem gerçek hem kurmaca hayatta mekân çeşitli yönleriyle öne çıkmaktadır. Emel Kefeli,

“Mekân içinde yaşayanlar tarafından algılanan ve değerlendirilen düzlemdir, ufuktur ve hayatın gelişmesinde zaman kadar vazgeçilmezdir. Coğrafya için insanın mekânda nasıl dağıldığını ve insanların karşılıklı etkileşimini incelemek önemlidir. Edebiyatta da olayların geçtiği mekân –ev, oda, mahalle, köy, kasaba-kent, uzay, v.d.- okurun metni anlamaması bakımından önemlidir.” (2009: 428-429)

sözleriyle edebiyat ile mekân/coğrafya arasındaki zorunlu ve anlamsal ilişkiye dikkat çeker.

Bu tanımı halk hikâyeleri için düşünecek olursak; bu zengin nesir ürünlerinin de teşekkül ettiği mekândan ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Mekân unsuru, insanların tarihî, siyasî, ekonomik, kültürel hayatı gibi toplumsal alanlarda etkili olurken; aynı zamanda insanların fiziksel ve ruhsal yapılarında da belirleyici rol oynamıştır. Bu ruhsal etkilenme onların yaşam tarzından, algılama biçimlerine; sözlü kültürlerinden kelime hazinelerine, duygu ve düşünce dünyalarına kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir.

Halk hikâyelerinin icra ortamları olarak mekânları incelediğimizde; mekânların bir gelenek ortaya çıkaran özel alanlar olduğunu görmekteyiz. Nitekim Özkul Çobanoğlu (2007: 45)'na göre Âşıklık geleneği, kahvehanelerin ortaya çıkmasıyla birlikte zuhur etmiş bir gelenektir. Bugün, bu kahvehanelerin ortadan kalkmaya yüz tutmuş olmasının ve geleneği yaşatan usta âşıkların yetişmemesinin bir sonucu olarak halk hikâyeleri eski itibarını kaybetmeye başlamıştır. Denilebilir ki mekân unsuru halk hikâyelerinin ortaya çıkmasında, yayılmasında ve daha sonra varlık alanlarını yitirmesinde etkili olmuştur.

Öte yandan diğer sözlü kültür ürünleri gibi belli bir coğrafyanın mahsulü olan halk hikâyelerinin içinde teşekkül ettikleri mekândan etkilenmesi diğer bir deyişle doğduğu toprakların özelliklerinin halk hikâyelerine tesir etmesi oldukça olağandır. “Halk hikâyelerimiz, doğdukları ve yayıldıkları muhitlerin sosyal gelişimiyle çok yakından ilgilidir” (Boratav, 2002: 57). Türk halk hikâyelerinin çoğunlukla olay ağırlıklı oldukları dikkate alınırsa bu ürünlerin olayların geçtiği yer çeşitliliği bakımından mekânsal anlamda zengin olacağı da açıktır. Mekân unsurunun sözlü kültüre yansımalarının bir sonucu olarak ve hikâye anlatıcılarının hayal dünyasının zenginliğinin bir göstergesi olarak hikâyelerde oldukça geniş bir mekân algısı ile karşı karşıya gelmekteyiz. Her ne kadar halk hikâyelerinde uzun mekân tasvirleri yapılmasa da sadece yer adı olarak geçen bölge-ülke-şehir isimleri bize bu muhayyilenin ne kadar engin olduğunu göstermektedir. Öyle ki Âşık Şeref Taşlıova halk hikâyelerinde geçen mekânların Asya ve Afrika kıtasını kapsadığını belirtir (Çiftlikçi, 1996: 99). Daha belirgin bir örnek verecek olursak Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinde Salman Bey'den ayrı düşen Dürratel Hanım, sevdiğine kavuşmak için denizler, çöller, Nevadır ülkesi, Cim şehri, Firengistan, İngiliz, Mısır, İran,

İstanbul, Batum Rusya Çarlığı gibi ülkeleri bir sene on dört ayda geçer ve sonunda sevdiğine kavuşur (Aslan, 2007: 421-423). Bir şehrin herhangi bir köyünde doğan kahraman kendisini daha sonra çok uzak ülkelerin birinde bulabilir. Dinleyici açısından bakıldığında hikâyelerde bu geçişler hiç yadırganmaz.

Halk hikâyelerinde mekânın oldukça geniş coğrafyalara yayılması anlatının kimi zaman günler geceler sürdüğü icra ortamları düşünüldüğünde anlatıyı zenginleştirmek için başvurulan yollardan biri sayılabilir. Şu halde anlatıcı ana olaylar çevresinde yardımcı konular ve olaylar ekleyerek hem merakı artırmak hem dinleyicinin ilgisini sabit tutmak isteyebilir. Anlatıcının muhayyilesinin de etkili olduğu bu mekân dairesinin genişletilmesi bu şekilde açıklanabilir.

Halk hikâyeleri kendilerinden önce var olan diğer nesir ürünlerinden etkilenmiştir. Bu etkilenmenin sonucu halk hikâyeleri mitik dönem ürünlerinden, destan ve masallardan bazı unsurları bünyesinde taşıyabilir. Mekân hususunda görülen gerçek ve muhayyel örnekleri mitlerde ve destanlarda yer alan anlatım özellikleri ile ilişkilendirmek mümkündür (Çetin, 2020: 217).

Mekân unsuru halk hikâyelerinde çoğunlukla çeşitli ve değişkendir. Kimi örneklerde belirsiz mekânların adının geçtiğini görmekteyiz. Çoğunlukla da hikâyelerde mekânların uzun uzun tasvirlerinin yapılmadığını sadece birer yer adı olarak geçtiğini söylemek mümkündür. Sevdakar Şah ve Gülenaz hikâyesini örnek alacak olursak burada Mısır, İsfahan, Kandahar, Tahran gibi mekânların yalnızca birer yerden ibaret olarak adının geçtiği görülür (Tökel, 2007: 789). Örneklerinin çoğaltılması mümkün olan bu hikâyelerde mekân unsurunun olayların akışına herhangi bir etkisinin olmadığını söylemek mümkündür.

Halk hikâyelerinde yer alan olay ağırlıklı anlatım neticesinde mekân unsuru geri planda kalarak olay akışına etki etmemekte ve dolayısıyla mekân insan ilişkisi güçlü bir noktaya ulaşmamaktadır. Bir epik anlatı özelliği olan olay ağırlıklı anlatım, halk hikâyelerine hâkimdir. “*Epik anlatılarda kişiden çok olay önemlidir. Bu bakımdan zaman, epik türün ve tüm olay merkezli anlatıların temel belirleyicisidir. Zaman ilerler ve olaylar genellikle art arda sıralanırlar. Mekân yalnızca olayın üzerinden geçtiği topografik bir zemindir ve daha çok fiziksel niteliği ile ön plandadır*” (Korkmaz, 2017: 12). Buradan hareketle halk hikâyelerinin destan devri ürünlerinin özelliklerini anlatı unsurları bağlamında taşıdığını ve “eski destan geleneğinin günümüze kadar gelen uzantısı” (Aslan, 2007: 8) olduğunu söyleyebiliriz.

Halk hikâyelerinin genel bir özelliği olan gerçek üstü mekânsal geçişlerin temelinde Mustafa Sözen (2009: 135) Türk anlatı geleneğinin doğu anlatı geleneğinden etkilenmiş olmasını görmektedir. Ona göre doğu anlatı geleneğinde olayların geçtiği zaman ve mekânın bir önemi bulunmamaktadır. Bu unsurlar

hikâyede olay akışına yön veren, değişikliğe sebep olan bir etki yaratma özelliğine sahip değildir. Önemli olan olayın kendisidir ve bu durum da hikâyelerde böylesi mekân geçişlerine zemin hazırlamaktadır.

Nurettin Albayrak (2005: 40) ise halk hikâyelerinin kimi özelliklerini ifade ederken bu mekân geçişlerinin de sebebini açıklamaktadır:

Türk halk hikâyelerinde hikâye kahramanı günlük hayatta zor rastlanabilecek idealist bir kişiliğe sahiptir. Hikâye kahramanının bu özelliği, halk hikâyelerinin konularını güzellik duygusundan yüceltilmiş düşüncelerden almasını sağlar. Hikâyeci olaylara akıl ve mantığıyla bir çözüm bulamayınca hayal ve sembollerden faydalanır. Bunun sonucu zaman ve mekân (yer) kavramlarının sınırları belli olmaktan çıkar. Böylece hikâye kahramanı normal bir insanın yapabilecekleri yanında, arzu ettiklerini de gerçekleştirebilecek özelliklere sahip olur. Kendi içinde tutarlı olmak şartıyla halk hikâyelerinde her çeşit olay yer alabilir.

Halk hikâyelerinin kendine ait yapı ve içerik özelliklerinden kaynaklı olarak mekân unsurunun şekillendiğini söylemek mümkündür. Hikâyelerin kimi geçek olaylara dayanırken muhayyel olaylar ve kahramanların başından geçenlerin de anlatıldığı hikâyeler mevcuttur. Anlatıcı geçek olduğuna inanılan hikâyelerin anlatımında mekân unsurunu bir ispat aracı olarak kullanır ve böylece kendisini dinleyenler ile aynı zihin dünyasında buluşabilirler. Muhayyel olaylarda ise gerçeküstü mekânsal geçişlere hikâyeye zenginlik katmak amacıyla yer verebilir. Ancak ister gerçek bir olaydan ister bir kurmacadan bahsetsin hikâyelerde çoğunlukla belirli ve gerçekten var olan mekân isimleri geçmektedir.

Halk hikâyesi metinlerinin olayların geçtiği mekânlar ve hikâyelerin icra ortamları açısından coğrafi bir bakış açısıyla incelenmesi okuyucuya/dinleyiciye yeni bakış açıları kazandıracaktır. Hikâyelerde yer alan mekân tasvirleri, gerçek ya da muhayyel mekânlar, özel ya da genel mekânlar, dinleyicide bir yandan olayların gerçekliğine dair inandırıcılığı artırırken diğer yandan hikâye anlatıcısının hayal dünyasının zenginliğini görmesine imkân sağlayacaktır. Aynı zamanda hikâyeler, ait oldukları bölgeye has pek çok kültür unsurunu gözler önüne serer. Bu hikâyelerde görülen o ki "... "yaşanan gerçeklere ait zaman, mekân, durum ve olaylar", bir milletin idrakinden geçerek sözlü gelenekte yeni bir bütünlüğe kavuşur" (Tural'dan akt. Görkem, 2000: 119). Bunun yanında yine hikâye metinlerinde yer alan coğrafi oluşumların kullanımlarının izi sürüldüğünde özelde bölge insanının genelde ait olduğu toplumun dünya ve evren tasavvuru hakkında bilgilere ulaşılabilir.

Çalışmamızda örneklem olarak seçilen Kars ve çevresinde anlatılan halk hikâyeleri de aynı bakış açısıyla değerlendirilebilir. Kars'ın coğrafi konum itibarıyla

kültürlerin çarpışma ve kimi zaman da kaynaşma yeri olduğu söylenebilir (Taşlıova, 2010: 8). Kars ili ve çevresi Âşıklık geleneğinin hem en büyük temsilcilerini yetiştiren hem de son zamanlara kadar geleneğin yaşamasına ev sahipliği yapan kültürünü koruyabilmiş ender bölgelerden biridir. Halk hikâyeciliği geleneğinin de Âşıklık geleneği ile başladığını kabul edersek Kars ve civarında ilk hikâye anlatıcıların âşıklar olduğunu söyleyebiliriz (Taşlıova, 2010: 53). M. Mete Taşlıova'nın tespitine göre “*Kars hikâyeciliğinde Çıldır, Posof, Ardahan, Hanak, Kağızman, Arpaçay ve Iğdır yetiştirdiği temsilciler bakımından ön plana çıkan bölgelerdir*” (Taşlıova, 2010: 53). Bu bölgeler ile öne çıkan geleneğin temsilcileri olan âşıkları da Boratav (2002: 31) üslup hususiyetleri bakımından Terekeme, İranlı (Tat), Türkmen ve yerli olmak üzere dörde ayırmaktadır.

İncelenen hikâyelerde temelde iki bakış açısı üzerinde durulmuştur. Öncelikle hikâyelerde yer alan mekânlar tespit edilmiş ardından bu mekânların işlevselliği ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece Türk halk hikâyelerinde mekân unsuru öncelikle olayların yaşandığı yer/bölge olarak fiziksel/çevresel mekân başlığı altında ve olaylara yön veren işlevleri doğrultusunda işlevsel mekân başlığı altında değerlendirilmiştir.

1. Fiziksel/Çevresel Mekân

Bu başlık altında daha çok mekânın fiziksel niteliklerinden hareketle bir sınıflandırma yapılmıştır. Olayların yaşandığı yer olarak tespit edilen bu fiziksel mekânlar kendi içerisinde geniş/açık mekânlar ile dar/sınırlı mekânlar olmak üzere tasnif edilmiştir.

Geniş Mekânlar: hikâyelerde çoğunlukla birer yer adı olarak adının geçtiği ülkeler ve şehirlerden oluşmaktadır. Bunların çoğunun tasvirlerinin yapılmadığı, olayın akışına yön vermediği görülmüştür. “*Karakterler bu mekânlarda gezintiye çıkar, karşılaşılır, oturup konuşurlar veya ayrılırlar ama onların mekâna yansıyan yüzünü okuyucu pek göremez*” (Korkmaz, 2017: 13). Oldukça geniş bir coğrafyaya yayılan hikâyelerde yer alan geniş mekân örnekleri şöyledir: Afganistan, Sibiryâ, Arabistan, Hindistan, Türkmenistan, Gürcistan, Kırım, Türkistan, Azerbaycan, Çin, Fes Eli, Mısır, Kafkasya, İran, Rusya, Yemen, Bazedan ülkesi, Haveran ülkesi, Senan, Havarân ülkesi, gibi ülkeler ile Kars, Erzurum, Iğdır, Trabzon, Erzincan, Diyarbakır, Horasan, Tiflis, Herat, Ardahan, Batum, Artvin, Bayburt, Medine, Van, Mekke, Kerbela, İstanbul, Tokat, Sivas, Adana, Ron Şehri, Isfahan Şehri, Tala Şehri, Semerkant, Konya, Bitlis, Kayseri, Halep, Delhi, Bursa, Gendeher Şehri, Cebir ili, Bağdat, Şiraz, Ağrı, Buhara, Revan, Gence, Küffe Şehri, Tebriz, Ahıztafa, Karaman, Tahran, Kişniş, Kayseri, Samsun, İzmir, Hoy, Hatem, Bezesten gibi şehirlerdir.

Dar/Sınırlı Mekânlar: Hikâyelerde tespit edilen dar/sınırlı mekânlar kimi zaman yalnızca olayın geçtiği bir yer olarak anılırken kimi zaman da bu mekânların tasviri

yapılmıştır. Tespit edilen dar/sınırlı mekânları kendi içinde şöyle sınıflandırmak mümkündür:

a. Bağ, bahçe, toprak, dağ, dere, tepe, yol, yamaç, gül bahçesi, ova, çayır, çöl, ırmak, yayla gibi doğal oluşumlar. Hikâyelerde tespit edilen doğal oluşum mekânlarından bazıları şöyledir: Celal Paşa Bağları, Mogan Çölü, Çardaklı Çamlıbel, Kısır Dağları, Göle Yaylaları, Selim Ovası, Fırat Nehri, Seyhasemen Dağları, Elvan Dağı, Kür Irmağı, Siyah Semend Dağları, Toros Dağları, Kafkas Dağları, Saat Çukuru-Sürmeli Çukuru (Şimdili İğdir vilayeti), Hacı Yakup Düzü, Elvan Dağı, Elagöz Dağı(Urus), Göyce Gölü, Akrep Bağları, Yasemen Dağları, Guhi Billor Dağı...

b. Cami, kilise, medrese, ziyaret, türbe, dergâh gibi dini/kutsal mekânlar.

c. Hikâyelerde yalnızca birer yer adı olarak karşımıza çıkan mağaza, fırın, kuyumcu, kahve, otel, manifatura, ipekçi, dükkân, kıraathane gibi ticarî mekânlar,

d. Han, hamam, saray, zindan, saray divanı, kale, çeşme, kuyu, kuyu başı, havuz, mektep, seyranğâh, tahtgâh, mezarlık, tavlahane, gibi binalar. Örnek olarak Yedi Yollar Ayrımı, Haraç Çeşmesi, Darboğaz, Garipler Çeşmesi, Kars Kalesi, Bayrahdar Hükümdarın Sarayları, Gurab Kalesi, Gan Galesi- Gan Suyu, Bayrampaşa Cezaevi, Ziyad Han Sarayı, Ekber Şahan Sarayı, İpek Yolu, İshakpaşa Sarayı, Şeytan Bazarı, Ekber Şahın Sarayı, Ayasofya gibi mekânlar gösterilebilir.

e. Köy, meydan, konak, ev, ocak, el, şehir meydanı, aşhanalar, demhane, gamhane, oba, oda, meyhane gibi sınırlı yerleşim yerleri. Hikâyelerde tespit edilen yerleşim yerlerinden örnekler şöyledir: Hamit Han Konağı, Tepeköy, Çıldır, Şavşat, Narman, Sarıkamış, Erguvan, Arpaçay'ın Vanaza Köyü, Tezharap Mahallesi, Dereköy, Karaorgan, Akdere Köyü (Akkom), Haverzemin Bölgesi, Kandahar Bölgesi, Hendek Bölgesi (Arabistan), Beyazıt- Laleli-Aksaray, Köğas Köyü, Yuharıcambaz Köyü, Godamih Köyü, Hozu Köyü, Oluklu- Çamışlı Köyü, Karakale Köyü, Han Çoban Eli, Zengi Kasabası, Doğu Beyazıt, Hasangala, Erzurum Mahalle Başı, Akrep Bağları, Lemis, Kerzimet, Tatalet, Maçivet, Nunus, Gölevert, Hasköy, Susuz, Mezre, Pasdı, İğdir, Bulanık, Cavlan Köyü, Damal, Beyazıt, Laleli, Uhud ve Hendek Bölgesi, Laçın Bey Sokağı, Semâvât Köyü, Karakoyunlu Köyü, Samast Köyü, Demirkapı- Derbent, Hüseyinbeyli Köyü, Köygula Senti, Zengi Kasabası, Van'ın Muradiye Gazası, Kars'ın Benli Ahmet Köyü, Silistre...

Kars ve bölgesinden derlenen halk hikâyelerinde tespit edilen geniş ve dar mekânlar yukarıda belirtildiği üzere kimi zaman yalnızca birer olay yeri olarak ismen geçmiştir. Bununla beraber kimi mekânların uzun uzadıya olmasa da belli başlı tasvirlerinin yapıldığı tespit edilmiştir. Burada bahsi geçen mekânlardan bazılarının

coğrafi konumu tasvir edilirken bazılarının oluşumları hakkında rivayetlere değinilmiştir.

Mekânların bazılarının tasvirinin coğrafi olarak belirli bir yeri işaret etmek üzere yapıldığı görülmüştür. **Kür Irmağı:** “O, öyle bir sudur ki, döne döne gider Tiflis’ten, Kars’tan, Ardahan’dan başlar akmaya” (Türkmen, vd., 2014: 150), **Laleli Dağı:** “O zaman Laleli Dağı var Erzurum’un. Kömürcük mömürcüh var onun üsdü. O dağ, Paşa Pınarı felan var. O dağın oraya gidiller. Öyle bir tipi gahir ki Allah göstermesin...” (Türkmen & Cemiloğlu, 2009: 507), **Akçakale:** “Akçakale tarihi bir adadır. Selçuklu Sultanı Alparslan’ın Malazgirt’ten önce 1064’te Anadolu’ya ilk girdiği yerdir. Mancınıklarla, yağlı paçavralar atarak o kaleyi fethetmiş. O kalenin, o Akçakale Adası’nın dört yerden yer altı girişi vardır. Belki saraydır, belki kral mezarıdır, belki de hazinedir. Yaz geldiği zaman güneş ilk önce Akçakale Adası’na vurur.” (Türkmen, vd., 2014: 205), **Taşbaşı:** Çıldır Gölü’nün ilk köyü (Türkmen, vd., 2014: 204), **Albız:** “Çok tarihi bir harabedir. O Albız eskiden yeşillikmiş. Kış uzun sürdüğünden halkı göç etmiş diyorlar” (Türkmen, vd., 2014: 204), **Urta-Meredis:** Çıldır’a yakın iki köy (Türkmen, vd., 2014: 205).

Kimi mekânlar yalnızca hikâye kahramanlarının köyü ya da memleketi olması dolayısıyla kendine yer bulmuştur: **Çıldır (Gündüzhev-Kunduzhev), Szalışu Köyü, Kars Kalesi:** İrfani Hoca ile Türkmen Kızı adlı hikâyenin kahramanlarından Kars Kale paşasının oğlu İrfani Hoca’nın köyü olarak geçer (Türkmen, vd., 2014: 188); **Acara bölgesi, bugünkü Şavşat Karışkamara Dağları yakını:** İrfani Hoca ile Türkmen Kızı adlı hikâyede İrfani Hoca’nın sevdiği kızın memleketi (Türkmen, vd., 2014: 190).

Bazı mekânlar yalnızca günümüzdeki karşılığı verilmek suretiyle tasvir edilmiştir: **Zinzal:** Şimdiki adı Güvenocak (Türkmen, vd., 2014: 205), **Çamdır:** Şimdiki adı Taş Değirmen (Türkmen, vd., 2014: 205), **Suhara:** Şimdiki adı Yakınsu’dur. Şenlik’in köyüdür. Çıldır’ın en büyük köyüdür. (Türkmen, vd., 2014: 205), **Köyhas:** Şimdiki adı Saymalı (Türkmen, vd., 2014: 205), **Zurzuna:** Çıldır kaza merkezinin eski adı (Türkmen, vd., 2014: 205).

Uzun tasvirlerin yapıldığı mekânlara oldukça nadir rastlanmaktadır. Kalaça ve Albız adlı yerleşim yerlerinin tasviri şu şekildedir:

“Kars’ta Çıldır Gölü’nün batısında bir şehir kalıntısı var. İsmine “Kalaça” derler. Küçük kale olduğu için ismine “Kalaça” derler. Bu Kalaça, tam gölün kenarında, yalçın kayaların üzerine oturtulmuş, saraya benzeyen bir yer. Bugün hala, Çıldır’ın Gülyüzü köyünün sınırları içerisindedir. Harabeleri belli, mezarlığı belli, su kuyuları, tahıl kuyuları belli bir yer. Çok güzel soğuk suları var ama Allah’ın hikmeti, virane olduktan sonra orayı yılanlar, çıyanlar basmış... Çıldır Gölü’nün kenarında, tam Kalaça’nın karşısında bir yer daha var. Adına Albız derler. Kalaça, gün batısındadır, Albız denilen

yer de tam doğusundadır. Bunları sanki hususi karşı karşıya yapmışlar. Kalaça'dan baktığın zaman Albız, Albız'dan baktığın zaman Kalaça görünür” (Türkmen, vd., 2014: 248-249).

Bağdat Hanım ile Hafız hikâyesinde geçen ve hikâyenin kahramanlarının köyleri olan bu yerleşim yerlerinden özellikle Kalaça isminin neden verildiği ile ilgili de etimolojik bir açıklama getirilmektedir.

Ayrıntılı tasviri yapılan bölgelerden biri de Çıldır ve Çıldır Gölü olmuştur. Çıldır bölgesi, hikâyelerde sıklıkla geçen mekânlardan birisidir. Çıldır'ın oluşumu, etrafındaki köylerin oluşumu, köylerin bağlı oldukları iller ve yapılan değişiklikler hikâyelerde ara ara açıklanmıştır. Bir örneğini de Öksüz Vezir hikâyesinde görmekteyiz:

“Rahmetli Şenlik'in gazası Çıldır o zaman gırh sekgiz para köyü olan bir gazadı. Şimdi bilmem kaç parça amma birez azaldı. Ardahan'a falan bağlandı da. Yalnız bu gazanın gırh sekgiz para köyü olduğu zamanda yuharıda en hududun başında Başköy isminde bir köy. O köyün adı değişmedi. Bazı köylerin adı değişti de o köyün Başköy. Güzel de bir köy. Dağ köyüdür....”(Türkmen & Cemiloğlu, 2009: 613).

Mekân tasvirinde Çıldır Gölünün oluşumu hakkında da bilgiler verilmektedir. Seyyad Bey ile Güllü Kız hikâyesinde Çıldır Gölü civarının aslında bir çukur olduğu söylenir. Hikâyeye göre bu bölgenin etrafında musluklar vardır. Seyyad Bey ile Güllü Kız'ın düğünleri sırasında bu muslukları kapatmayı unuturlar. Böylece o şehir sular altında kalır ve bugünkü Çıldır Gölü meydana gelir. Gölün adına da “Çıldır Gölü” veya çeşmeyi açık bıraktıkları için “Çıldır Gölü” adı verildiği söylenir (Türkmen, vd., 2014: 321). Gölün kenarındaki köyde doğup büyüdüğünü söyleyen Âşık Şeref Taşlıova'nın, efsane ile ilgili şu yaptığı açıklamada bölge halkının efsaneye inanışının bir göstergesidir:

“Çıldır'ın “Göldalı” diye bir köy vardır. Orda bir Yahya Ağa yaşardı. 80 yaşında yaşlı bir karı koca vardı. Bunlar zaman zaman gölün içerisinden birçok sını, kap kaçak çıktığını söylerlerdi. Kayıkla dolaşan adamlar da gölde dolaşırken kap kacağa rastladıklarını anlatırlardı.... 1959 metre yüksekliğinde Kısır Dağları'yla Bingöl Dağları'nın arasındaki Çıldır Gölü'nün varoluş efsanesi bu” (Türkmen, vd., 2014: 321).

Görüldüğü üzere halk hikâyelerinde tespit edilen mekânlar çoğunlukla birer yer adı olarak geçmekte iken tasviri yapılan mekânlara oldukça az rastlanılmaktadır. Yapılan tasvirlerin de çoğunlukla ayrıntıdan uzak belli ki dinleyiciye bölgeyi tam olarak belirtmek ve gerçeklik hissi oluşturmak adına kısa tutulan tasvirlerdir. Diğer yandan anlatıcıların belki de uzun mekân tasvirleri yaparak asıl dikkat çekilmek istenen olaydan uzaklaşmalarını engellemeye çalıştıkları söylenebilir. Kars ve

çevresinde anlatılan bu hikâyelerde yer alan mekânları Henri Lefebvre'nin "*belli bir grubun ve grup içindeki bireyin çevresi*" (Kurtar, 2020: 82) olarak tanımladığı öznel toplumsal mekân sınıflandırmasına dâhil edebiliriz.

2. İşlevsel Mekân

Hikâyelerin incelenmesi sonucunda, mekân unsurunun olayların geçtiği yerlere sahne olma olmanın yanı sıra bazı işlevleri de yerine getirdiği tespit edilmiştir. "*Barındırdığı tarihsellik ve toplumsallık ile mekân, fiziksel olarak yer kaplayan bir taş ya da kum yığını olmanın çok ötesinde dinamiklere sahiptir. Hem toplumsal bellekle olan karşılıklı bağı, hem de yarattığı aidiyet duygusu ile fiziksel sınırlarının ötesinde anlamlar taşır.*" (Durna, 2020: 177). Çevresinde yaşayan insanların mekâna atfettiği kimi özellikleri dolayısıyla mekânlar birer ilham kaynağı olarak ve sağaltıcı bir etki ile karşımızdadırlar (Balkaya, 2013: 887). İncelenen hikâyelerde tespit edilen mekânların algısal olarak aşağıdaki işlevleri üstlendiği görülmüştür:

Zenginlik Göstergesi Olarak Mekân

Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen "Kenan ile Hanzade" adlı hikâyenin kahramanlarından Celal Paşa'nın tarifi yapılırken onun bağlarından bahsedilir. "*...Çok zülümkâr, çok zalim bir paşaydı. Kızına kırk tane bahçe yaptırmıştı. Celal Paşa Bağları derlerdi bu bahçelere...*" (Türkmen, vd., 2014: 64). Hikâyenin devamında görüldüğü üzere bu bağlar, sahibinin zenginliğinin bir göstergesidir. Burada bağ-bahçe gibi doğal oluşumlar, ekili bir alanı belirtmekten ziyade bir zenginlik simgesi olarak görülmektedir. Örneklerini çoğaltabileceğimiz bu gibi kullanımlarda mekânın insanların maddî durumlarını ifade etmede belirleyici işlevi öne çıkmaktadır.

Kahramanın Ruhsal Durumuna Etki Eden-Hikâyeye Yön Veren Mekân

Kenan ile Hanzade hikâyesinin kahramanı Hamit Han'ın yaşadığı bölge "Viraneler" şehri olarak adlandırılır. Şehrin bu adı almasının sebebi hikâyede şöyle açıklanır: "*Hamit Han'ın ayrıldığı şehir Viraneler şehriydi. Öyle pek yeşili bol, pek tabiatı güzel bir yer değildi*" (Türkmen, vd., 2014: 70). Ardından Hamit Han'ın geldiği bölgenin adı belirtilmese de ilerde Müzeyyen Şehir olduğunu öğrendiğimiz bölgenin tasviri ise şöyle yapılmaktadır: "*...Günlerce yürüdükten, at üzerinde gittikten sonra önüne bir ova geldi. Ovaya baktı ki, ocağın batmasın! Her taraf yemyeşil. Dağlar hâlâ çiçek içinde. Koyunlar, kuzular yamaçlarda. Kuşlar ötüşmekte. Geldi bir çeşmenin başına...*" Burada yapılan tasvirde, kahramanın terk ettiği ülkesine Viranşehir denilmesinin sebebinin bölgenin coğrafi özellikleri olduğu düşünülmektedir. Bizi bu kanıya götüren metin içinde ardından gittiği şehrin ise eskisinden verimli olduğu ve adına da "Müzeyyen Şehir" denmesidir. Böylece "*İnsan-mekân arasındaki diyalektik*

yapı, mekânı oluşturan ya da mekânın içinde bulunan nesnelere diliyle simgesel bir boyut kazanır” (Şahin, 2017: 44).

Bağdat Hanım ile Hafız hikâyesinde ise Çıldır Gölü özel bir öneme sahiptir. Burada mekânın yalnızca kahramanların yaşadığı olaya ev sahipliği yapmadığını görmekteyiz. Hikâyeye göre Hafız, Bağdat Hanım ile evlenmeden önce Bağdat Hanım’ın yakmış olduğu ateşler ile Çıldır Gölü’ne erişebilmektedir. Ancak onların evliliklerini istemeyenlerin bu ateşleri ortadan kaldırması sonucu Hafız, önüne çıkan gölü göremez ve gölde boğulur. Mehmet Serdal Eglen (2012: 60) burada Çıldır Gölüne özellikle yer verildiğini bu mekânın sıradan bir mekân değil asli bir mekân olduğunu belirtir. Bu örnekte mekân, hikâyenin akışına yön vermiştir.

Köroğlu Oltu Kolu adlı hikâyede Köroğlu’nun iki odası bulunmaktadır. “*Birinin adına “demhane” derlerdi. Birinin adına “gamhane” derlerdi. Köroğlu keyiflendiği zaman demhaneye geçer, Ayvaz ona kahve getirirdi... Haa, gamlandığı zaman da gamhanesine gider otururdu. Kapıdan içeriye kimsenin girmesi mümkün değildi.*” (Türkmen, vd., 2014: 163). Bu örnekte de kişinin dünyaya bakışının mekâna etkisi ve görülmektedir. Bu isimlendirme mekânın işleyişine yön vermenin yanında “...üzerinde yaşayan karakterlerin ruhsal durumları ve anlatının izleksel birikimi hakkında” (Korkmaz, 2017: 14) bilgi vermektedir.

Yardımcı Unsur Olarak Mekân

Halk hikâyelerinde su ve çevresinde sıklıkla yaşanan olaylar söz konusudur.

Halk hikâyelerinin mitik dönem unsurlarını bünyesinde taşıdığı bir göstergesi (Çetin, 2020: 212) olan su, ilkel devirlerden bu yana insanlığın en büyük yardımcısı olmuş, ilk yerleşimler suyun etrafında olmuştur. Türk kültüründe de suya atfedilen fonksiyonlar oldukça geniştir. İlkel insanlar kutsal kabul ettikleri her nesnenin bir ruhu olduğuna inanmıştır. Dağ, orman, pınar gibi suyu ve suyun oluşturduğu ırmak, nehir, göl, deniz, çeşme, kuyu vs. hepsini kutsal saymışlardır. Bu bölgelerde antlaşmalar, dini törenler düzenlemişler, denizleri gölleri kutsamışlardır (Akman, 2002: 1-6). Arınmak, temizlenmek, hastalıklardan kurtulmak için suyu ve suyun kenarını tercih etmişlerdir (Oymak, 2010: 35-55). Halk hikâyelerinde de bölgenin etkisiyle suya yüklenen anlamların oldukça çeşitli olduğu görülmektedir. Örneğin: Kenan ile Hanzade hikâyesinin kahramanlarından Hamit Han, ülkesinden ayrılmak zorunda kalır. Geride bıraktıklarından haber alamaz. Bıraktığı şehirde kalan Salih Bezirgan’a ulaşmak için Yedi Yollar Ayrımı denilen yere yedi tane çeşme yaptırır. Bunlara da Hamit Han Çeşmeleri adını verir. Olur ki Salih Bezirgan buradan geçer de kendi izini bulur diyerek (Türkmen, vd., 2014: 72). Bu örnekte çeşmelerin yalnızca bir su kaynağı olarak değil haberleşme özelliği atfedilen birer mekân olduğunu görmekteyiz. Mekân burada haberleşme sağlayan yardımcı unsur işlevinde kullanılmıştır.

Çeşme, kuyu başı, ırmak gibi suyun bulunduğu mekânların farklı işlevlerde kullanıldığı örnekleri çoğaltabiliriz. Kenan ile Hanzade adlı hikâyede Salih Bezirgan bir kuyu başında uykuya dalar. Rüyasına dervişler elinden bade içer ve kendisine gösterilen güzele âşık olur. Yine başka bir gün kuyu başında iken uykuya dalar. Rüyasında dervişler ona, içinde bulunduğu zor durumdan nasıl kurtulacağını haberini verir (Türkmen, vd., 2014: 77-79). Bu örnekte de, kahraman suyun başında gördüğü rüya sayesinde sıkıntısından kurtulur. Mekân burada içinde bulunulan sıkıntıdan kurtulmayı sağlayan yardımcı unsur olarak kullanılmıştır.

Mekânların yardımcı unsur olarak kullanıldığı bir başka örnek de Kirmanşah hikâyesinde tespit edilmiştir. Hikâyenin kadın kahramanı Mahperi, sevdiğine kavuşamadığı için intihar etmeye karar verir ve Kür Irmağı'nın kenarına gelir.

*“Mahperi, dünyada gülmedim daha
Baksana düşümüşem feryada aha
Kür Irmağı, and verirem Allah'a
Boğmayınca atma kırağa beni”* (Türkmen, vd., 2014: 150)

diyerek ırmağa hitaben Allah'a yemin eder. Dilediği şeyin olmaması durumunda ırmaktan kendisinin canını almasını ister. Burada da yine su ekseninde mekânın içinde bulunulan durumdan kurtulma/kaçış/ölüme yardımcı olma işlevinde kullanıldığı görülmektedir.

Halk hikâyelerinde âşıkların kavuşmasının ardından kız tarafı erkekten bir çeyiz talebinde bulunur. Bu çeyiz inci, zümrüt, altın, gümüş gibi değerli eşyalar, deve, mal gibi hayvanlar; köle gibi insanlardan oluşan çeşitten olmaktadır. Bunların yanında kız tarafının çeyiz olarak bağlar, bahçeler, şehirler ve ülkeler de istediği olur. Örnek olarak Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinde yer alan çeyiz listesini gösterebiliriz:

...
*Çinçamin payitahtı hem,
Belh-i Buhara mevcut cem,
Sehsen dört şehir gıl enam,
Ne dohsan bir, ne yetmiş yaz*

...
*Her bir ölkenin hasını,
Gürcistan halkı nasını,
Bütün İran ülkesini,
Beratiyle ver, bahşîşi yaz* (Aslan, 2007: 404-405).

Hikâyelerde erkek tarafının bu talepleri yerine getirmesinin ardından toy kurulur ve âşıklar kavuşur. Burada özellikle mekân unsurunun âşıkların kavuşmasında bir yardımcı unsur olma işlevini görmekteyiz.

Gelir Getirici Unsur Olarak Mekân

Mekânların hikâyelerde tespit edilen farklı bir işlevi de gelir getirici unsur olmasıdır. Şeref Taşlıova'dan derlenen Köroğlu Oltu Kolu adlı hikâyede Köroğlu şöyle anlatılır: “...Onun bir hasiyeti, âdeti varmış, bir çeşmesi varmış. Buradan oraya gidenler, karşı taraftan buraya gelenler herkes cebindeki parayı sayar, o paranın ister yüzde onunu, isterse yüzde yirmisini çeşmeye bırakmış. Köroğlu parayı almaya gider, acaba adamın vereceği bu kadar mıdır, değil midir diye, bir de kendisi yoklarmış. Eğer, haracını tam vermemişse, paranın hepsini elinden almış.” (Türkmen, vd., 2014: 165). Dede Korkut Hikâyelerinde Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyı (Ergin, 2008:177-184) adlı hikâyeyi anımsatan bu örnekte mekânın yani çeşmenin yalnızca bir su kaynağı değil; aynı zamanda Köroğlu'nun geçimini sağlayan gelir getirici bir çeşme olduğu görülmektedir.

Ad Koymaya Kaynaklık Eden Mekân

Halk hikâyelerinde mekânlara ve insanlara ad koymada mekânın belirleyiciliği ile karşılaşmaktayız. Ad verme, Türk kültüründe önemli bir unsurdur. İslâmiyet'in kabulünden önce, bir çocuk dünyaya geldiğinde ona ad verilmesi için bir kahramanlık göstermesi gerekirdi. İslâmiyet'in kabulü ile birlikte, ezan-ı ilahinin okunduğu, büyüklerin görüşünün alındığı bir merasime dönüşen ad verme işleminin Türk kültüründe kimi kaynakları bulunur. Bunlardan bazıları şöyledir: ölmüş olan dede, nine gibi aile büyüklerinin adı verilir; sevilen bir kimsenin adı verilir; devlet büyükleri gibi halk tarafından saygınlık kazanmış kişilerin adı verilir; ad verme sırasında eve ilk gelen kişinin adı verilir; Peygamberin, Peygamber eşlerinin isimleri verilir; doğduğu yerin adı verilir; doğduğu gün Ramazan Bayram vs. denk geldiyse bu günlerin adı verilir... (Acıpayamlı, 1992: 6-7). Kirman Şah hikâyesinde de kahramana ad verme işleminde mekân merkezli bir adlandırma eğilimi söz konusudur : “Çocuğun ismini ne koydular? Yeşil atlasın üzerinde, kirman otunun üzerinde dünyaya geldiği için Kirman ismini koydular” (Türkmen, vd., 2014: 118). Örnekte görüldüğü gibi, kahramana verilen ad, üzerinde dünyaya geldiği otun adı olmuştur. Burada, mekânın insana ad vermeye dolaylı yoldan kaynaklık ettiği görülmektedir.

Bağdat Hanım ile Hafız hikâyesinde de benzer bir örnek yer almaktadır. Kahraman dünyaya geldiğinde, düzenlenen ad verme merasiminden şöyle bahsedilmektedir: “O zamanki adet şöyle. Komşular, kendi aralarında toplanır. Doğan çocuğun kulağına ezan-ı Muhammedi okunduktan sonra, âlimler çocuğa bir isim koyarlarmış. O günlerde şehre Bağdat'tan bir kervan gelmiş. Çok güzel Hint kumaşları, atlaslar getirmişler. Âlimler:

„Mademki bize Bağdat kumaşı geldi. Bu kızın adını da Bağdat koyalım! Demişler.” (Türkmen, vd., 2014: 248-249).

İnsana ad verme işlevinde mekânın etkisinin görüldüğü bir başka örnek ise şöyledir: Uzak Elli Garip Şah adlı hikâyede kahraman dünyaya gelir, yedi yaşına gelir, ad verme töreni tertip edilir. Adet üzerine pir, ad vermek üzere tören yerine gelir. Çocuğun babasına sorar:

„Ben sana bişe söylüyem Padışah. Senin aslın neredir.

Dedi

„Bizim aslımız başka yerden gelmiştir ama biz Gürcisdan’a sonradan gelmişiz.

Deyince, dedi:

„İşde ortaya çıhdı. Siz desene gi uzağ elden gelmişiz. Bu çocuğun adı da Uzağ Elli olsun, dedi.” (Taşlıova, 2006: 676).

Verilen örneklerde görüldüğü üzere mekân, ad verme işlevi ile kullanılmıştır ancak bunun yanında Türk kültüründe öneme haiz olan ad verme töreninin de özelliklerinden bahsedilmiştir.

Mekân, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi insana ad vermede kullanılırken aynı zamanda mekâna ad verme işlevinde de kullanılmıştır. Hikâyelerde karşımıza çıkan doğal oluşumlardan biri olan Lavaş Gölünün bu adı almasının sebebi şöyle anlatılır: *“Derler ki, Köroğlu, Yahni Tepesi’ne gelmiş. Keleşlerine yahni yedirmiş. Bir de bizim köyün ilerisinde, Çıldır Gölü’nün kenarında küçük bir göl vardır. Lavaş Gölü deriz biz oraya. Köroğlu orada keleşlerine lavaşın arasına et koyup ziyafet vermiştir.”* (Türkmen, vd., 2014: 204). Bu adlandırma şekli, adı geçen Yahni Tepesinin de adını burada yenilen yahniden aldığı kanısına götürmektedir.

Mekâna ad verme işlevinde kullanıldığı bir örnek de Şahan Yurdu- Kızılbaş Çukuru adlı bölgelerin adlandırmalarında karşımıza çıkmaktadır: *“Dağların arasında. Orda iki yayla vardır. Birisi “Şahan Yurdu”, birisi “Kızılbaş Çukuru”. Osmanlı padişahlarından Kanuni Sultan Süleyman’ın Revan’a gittiği zaman otağ kurduğu yere, askerlerine karargâh kurduğu yere “Şahin Yurdu” diyorlar. Bir de “Kızılbaş Çukuru” diye bir yer var. İran ordularının gelip karargâh kurdukları yer. Burası böyle iki dağın arasındadır”* (Türkmen, vd., 2014: 196). İrfanî Hoca ile Türkmen Kız hikâyesinde geçen bu bilgilendirmeye göre mekâna ad vermede mekânın yanı sıra anlatıcının ya da bölge halkının kendi askerini üstün tutmasından kaynaklanan bir isimlendirme göze çarpmaktadır. Bunun sonucu olarak da kendi askerini yüceltmiş ve onun toplandığı yerin adını da yüceltmıştır. Şahinler Yurdu diyerek sevgisini dile getirmiştir. Düşman askerinin kaldığı yeri ise bir çukur olarak adlandırmak suretiyle düşman askerinin kıymetsizliğini dile getirmiştir.

Formel Yapı Unsuru Olarak Mekân

Sınırlı/dar mekânlardan dere, tepe, ova gibi doğal oluşumlar, genellikle zamanın hızla geçtiğini belirtmek ve çok uzun mesafeler alındığını ifade etmek için kullanılmaktadır. Örneğin Kenan ile Hanzade hikâyesinde kahraman Kenan Bey “...O dereden, bu tepeden, kıvrımlı yollardan, yamaçlardan, dağların arasından gitti.” (Türkmen vd., 2014: 80) diyerek yolculuğun en kısa yoldan ancak büyük mesafeler alınarak yapıldığı belirtilmektedir. Bir diğer örnek de Kirmanşah hikâyesinde “Derelerden sel gibi, tepelerden yel gibi geçti, dağları açtı. Oba oba, el el, diyar diyar gezdi...” (Türkmen, vd., 2014: 122-123) şeklinde karşımıza çıkar. Kimi zaman da anlatıcı tarafından umursanmayan, önem arz etmeyen mekânlar, adı belirtilmeden yalnızca “...felan yere gitti, felan yere getdi...” (Türkmen & Cemiloğlu, 2009: 507) şeklinde ifade edilir.

Mekânların sadece bir yer olarak geçtiği ve zamanın hızla aktığını belirten örneklerden biri de Âşık Şevki Halıcı’dan derlenen Kerem ile Aslı hikâyesinde geçmektedir. Kerem’in sevdiğini aradığı zaman geçtiği mekânlar şöyle dile getirilir: “Beni de boş goymaz mısın sevdiğimin peşine gidem diyip, atına minip şöylece sürdü. Şehir şehir, vilayet vilayet düşüp sevgilisin aradı. Eh gederdi bir gasabıya, çıhardı bir şehire. N’olacah, bir gahvehanaya giderdi. Sazını asardı. Âşih gelip diye etrafında toplanardı” (Türkmen & Cemiloğlu, 2009: 503). Mekânın yalnızca bir sahne olma işlevi gösterdiği bu örnekler aynı zamanda hikâyelerde geçiş formelleridir. Bunlar esasen masal unsuru olup farklı işlevlerde kullanılırlar. Hikâyelerde genellikle bir olaydan başka bir olaya geçiş için ya da hikâyenin bitişinde kullanılırlar (Kaya, 2010: 326). Hikâyelerde sık sık karşımıza çıkan geçiş formelleri kimi zaman da tekerleme yapısında görülmektedir. Aşağıdaki örnek de olduğu gibi:

“At ayağı külüng olur
Aşih dili yüng olur
Derelerden sel kimi
Tepelerden yel kimi
Gatmere geymes
Çayları çapraz kimi
Hamzı’yı pehlivan kimi
Tez vurur tez yetirer
Vurar menzilne götürer
Enif gahar gonuf göçer (Taşlıova, 2006: 698-699).

Dua-Beddua Unsuru Olarak Mekân

Bağdat Hanım ile Hafız hikâyesinde yer alan kahramanların kavuşamamaları üzerine gençlerin anne-babaları yaşadıkları şehrin üzerine beddua ederler. “Sen ki, iki gencin muradına ermesine izin vermedin. Ambarların boş, kuyuların boş kalsın!

Taşına, toprağına yılan, çıyan sahip olsun! Yuvalarında baykuşlar ötsün!" (Türkmen, vd., 2014: 276). Bu bedduanın arkasından hikâye anlatıcısı şu bilgiyi verir: *"Hakikaten orda çok yılan olur. Kalaça topraklarındaki kuyular boş kalmıştır. Mezarların üzerinde hazin hazin rüzgâr eser."* (Türkmen, vd., 2014: 276). Burada mekâna yapılan bir bedduanın varlığını görmekteyiz. Çocukları birbirine sevdalı olan aileler, onların kavuşamamalarına sebep olarak gördükleri, yaşadıkları şehre beddua ederler. Anlatıcının verdiği bilgi ise bu bedduanın yerini bulduğunu ve bölge halkının burada yaşanan gerçekliği bu bedduaya bağladığını göstermektedir. Burada seyirciyi rahatlatmak temel unsur olarak karşımızdadır. Halk hikâyelerinin icrası anlatıcı dinleyici gibi unsurlardan bağımsız değildir. Dinleyicinin anlatı üzerinde, olayların ilerleyişinde etkisi bulunmaktadır. Burada da bir bakıma kavuşamayan âşıkların acısını mekândan çıkararak seyirci rahatlatılmak istenmiş olabilir.

Âşık Şevki Halıcı'dan derlenen Kerem ile Aslı hikâyesinde, anlatıcı, Kerem'in üç nişanesi olduğunu söyler. Hikâyeye göre Kerem, Aslı'yı ararken pek çok ülkeyi, şehri gezmiştir. Kimi yerlerde misafir olurken kimi köylüler de onu kabul etmemiştir. Kerem'i misafir etmeyen köylülerin de başına bazı sıkıntular gelmiştir. Şöyle ki:

"Erzurum'un Laleli dağında tipinin içinde galdığı yerde sora Hızır İlyas gelir bunu gutarir. Orda bir daş böyle. Bah Allah'ın hikmeti böyle bir gucahlar kimi eğilmiş bir gaya. Kerem'in ziyaretidir....Bir rivayetde de Uzun Ahmet Köyü bunu müsafir eylememiş O köye de beddua eylemiş. O köyde de millet o zaman çok perişannih çekip. Damal gazasının Gündeş köyü var. O köy de gelip Kerem'i müsafür eylemeyip. Onnara da beddua yapıp ki, ruzu giyamete gadar sizden türüyennerinizin garnı doymasın. O köy öyle güzel köy ki, rahmetli Müdamı öyle söyler ki, onnar hep ajdılar. Hep dilencidir o köyün halgi." (Türkmen & Cemiloğlu, 2009: 503).

Burada da mekânın beddua unsuru olarak yer aldığı görülmektedir. Hikâyeye göre Kerem, kendisini misafir etmeyen halka beddua eder ve bedduası tutar. Öyle ki, bölge anlatıcısına göre hâlâ açlık çekmekte ve dilencilik yapmaktadır.

Cıldırılı Âşık Şenlik'in Latif Şah hikâyesinde Latif Şah kırk gün kırk gece süren düğününde gezinirken bir deniz kenarına gelir. Burada bulunan bir servi ağacı ve binilmesinin yasak olduğu yazılı olan bir kayık vardır. Latif Şah, başına bir şey gelmeyeceğini düşünerek kayığa biner ve daha sonra kaybolur. Ardından denizi kişileştirerek ondan şöyle yardım ister ve deniz aracılığıyla dua eder:

*"Gannı derya heş yohdumu insafın,
Rehim eyle melül, müşgül halıma
Yar yolunda çoh çehmişem cefalar,
Men bülbülem hasret goyma gülüme* (Aslan, 2007: 283).

Şiirlerde Tasvir Unsuru Olarak Mekân

Yukarıda farklı işlevlerde kullanıldığı tespit edilen mekânların, hikâyelerin özellikle nazım kısımlarında daha ayrıntılı tasvir edildiği görülmüştür. Çünkü nesir kısımlar hikâyelerde özellikle olayların aktarıldığı kısımlardır. Örneğin; İrfani Hoca ile Türkmen Kızı adlı hikâyede kahraman İrfani Hoca, sevdiğini görememenin verdiği üzüntüyle gökyüzüne baktığında, turnaların uçtuğunu görür ve bir turna destanı söyler. Hikâye anlatıcısının verdiği bilgiye göre “*Şimdiye kadar birçok turna destanı söylenmiştir ama İrfani'nin Turna Destanı; bir sanat, bir coğrafya eseridir. Bir atlasır, bir haritadır, yaşadığı bölgede turnaların gideceği yerleri teker teker sayarak turnaları, sevdiği Türkmen Kızı'nın köyüne ulaştırır.*” (Türkmen, vd., 2014: 204). Bölgenin pek çok köyünün beldesinin vb. adının geçtiği destan şöyledir:

Turna Destanı

*Sabah namazını Zarşat Düzü'nden
İN Karaçayır'a yolasan turnam
Aş Lavaş Gölü'nü, bağla katarı
Mekânın Taşbaşı, gölesan turnam.*

*İrişti, Külveren kalır sağ yana
Çık Kızilveran'a, in Kamervan'a
Albız ıssızlıktır, Cala virane
Orda da bir zaman kalasan turnam.*

*Sefil Akçakale döndü mü yaza
Uğrama Kakaç'a belki yol aza
Oralar susuzdur, geç geç Cambaz'a
Karasu'da mesken salasan turnam.*

*Zinzallar çekilmiş yüceden yüce
Haber al Çamdıra, gör halin nice
Suhara mamurdur, varın bir gece
Dost köyüne selam salasan turnam.*

*Purut süvaridir, Köyhas piyade
Urta'yla, Meredis kalmasın yada
Kırk cedahbaşını, geç Zurzuna'dan
Gündüzhev öz köyüm bilesen turnam.*

*Yolun düşer Otağva'nın sağına
Uğra Ardahan'a öğle çağına
İkinci namazı çık Cin Dağı'na
Karışkamura'ya binesen turnam (Türkmen, vd., 2014: 204-206).*

Bunun yanında, hikâye anlatıcısı, Salman Bey Hikâyesinde Çıldır için bir sersuhana söyler. Burada da Çıldır'ın insanların tatlı dilli ve misafirperver oluşundan; kaşar, kaymak, yağ gibi beslenme ürünlerinden; ördek, kaz, balık gibi yetiştirdikleri hayvanlardan; dağ, cami vs. yapılarından, Ermenilerle olan savaşlarda gösterilen yiğitliklerden bahseder (Türkmen, Cemiloğlu, 2009: 647-648).

Yaralı Mahmut Hikâyesinde de hikâyenin başında söylenen serküşte, bölgenin coğrafyasını ele alan atlas niteliğinde bir serküştedir. Serküşte, “*Âşıkların anlattıkları kısa hikâyelere verilen addır*” (Kaya, 2010: 654). 14 dörtlükten oluşan serküşteden bir dörtlük şu şekildedir:

*Gönül firar etdi gahdı Levis'den
Yolum geldi Kerzemet'e dayandı
Geşdih Giranis'ı guş da duymadı
Sahat üşde Tatalet'e erişdih* (Taşlıova, 2006: 693).

Devamında yolculukları şu mekânlardan geçer: Maçivet, Nunus, Damal, Ardahan, Gölevert, Hasköy, Susuz, Merze, Kars, Ladıgars, Pasdı, Kağızman, Gulf, Daşdıçay, İğdir. (Taşlıova, 2006: 693-694).

Hikâyelerde âşıkların kavuşmasının tasviri yapılırken mekân unsurundan faydalandığı görülmektedir. Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinde hikâyenin kahramanlarından Salman Bey ile Galman Hanım'ın kavuşmaları şöyle tasvir edilir:

“...
*Gümüş kemer ince bele,
Aç arı çiçeğe,
İğdir pamuğa,
Azeri bozbaş'a
Kars hamama,
Ardahan gayışa,
Şöregel Lavaşa
Posof zinel'e
Yerli haşıl'a
Çıldır çeçile,
Deve gangala,
Terekeme hengeli sarıların kimi sarıldılar*” (Aslan, 2007: 388-389).

Salman Bey ile Turnatel Hanım adlı hikâyeden verilen bu örnekte Henri Lefebvre (2014: 25)'nin dikkat çektiği mekânın “*zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlama*” özelliğini bir arada görmüş oluruz.

Hikâyelerde mekân hususunda birer mekân özelliği teşkil etmeyen ancak hikâyelerin icra ortamları olmaları sebebiyle değinilmesi gereken icra mekânları bulunmaktadır. Bunlar âşık kahvehaneleri, düğün meclisleri, köy odaları gibi

hikâyelerde en sık rastlanılan icra ortamlarıdır. Bunların hikâyelerde kullanımı ise şu şekildedir:

Âşık Sümmani ile Gülperi (Perizat) hikâyesinde Âşıklık geleneğinin icra mekânlarından olan odalardan şöyle bahsedilir: “*Bizim bu aşığımız, haftada bir gün gelir. Derdini bize döker, biz de dinleriz. Şimdi millet toplanmıştır. Gideceğimiz odada, bize yer kalmayabilir! Onun için elinizi biraz çabuk tutun!*” (Türkmen, vd., 2014: 235). Burada görüldüğü üzere köy odalarında âşıkların çalıp söylediğini, insanların bu yerlere gösterdiği ilginin yoğunluğu dikkat çekicidir. Bir başka örnek ise “*Hasan Ağa, uzun kış geceleri, komşularını, gelen misafirlerini odasına toplar, onlarla sohbet eder, onlarla fasıl edermiş*” (Türkmen, vd., 2014: 328) şeklindedir.

Âşıklık geleneğinin önemli icra mekânlarından biri olan kahvehanelerden Latif Şah hikâyesinde “*Eye Keçel bu şehirde bir alem var, aşıklar gayfelerde, davıl zurna mehlelerde bu ne işdi?*” şeklinde bahsedilir (Aslan, 2007: 277).

İcra ortamlarından bahsedilen başka bir örnek de Gelin Taşı hikâyesinde geçmektedir: “*Kars’ın kışı uzun olduğu için, kış öncesi âşıklar gelip, böyle misafirperver beylerin, insanların evlerinde hikâyeler anlatır, bahara kadar kalırlarmış. Ordaki insanlar, komşular toplanır, âşıkları dinler, zamanlarını hoşça geçirirlermiş*” (Türkmen, vd., 2014: 376). Bu örnekte yalnızca hikâyelerin icra ortamından bahsedilmekle kalmayıp âşıkların mesleklerini nasıl ve ne şartlarda icra ettiklerine de dair de bilgiler verilmektedir.

Sonuç

Kars ve bölgesinde anlatılan halk hikâyeleri, mekân unsuru açısından değerlendirmeye tabi tutulduğunda mekânları, hikâyelerde olaylara sahne olmaları ve işlevleri bakımından sınıflandırmak uygun görülmüştür. Olayların geçtiği mekânlar ülke, şehir, gibi çok tasviri yapılmayan geniş mekânlar ile köy, kasaba, dağ, ırmak gibi çok etraflı tasvirler olmasa da tarifli yapılan yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan başka mekân unsuru hikâyelerin teşekkül etmesinden gelişim çizgisinin seyrine ve hikâyelerin zamanla eski ilgiyi yitirmesine de etki etmiştir.

Halk hikâyeleri göçebe hayattan yerleşik hayata geçişin bir ürünü olduğu için özellikle destanlarda bulunan açık ve geniş mekânlara ek olarak artık kapalı mekânların ve yapıların hikâye anlatımında ve dolayısıyla anlatı geleneğimizde yer almaya başladığı görülmüştür. Göçebe yaşam tarzının etkisi sonucu hikâyelerde çadır, otağ, yayla gibi yerleşim yerleri mekân olarak tespit edilmiştir. Ancak yine de bu yer almalar neticesinde mekân hikâyeye yön veren, olay akışına etki eden bir noktaya taşınmamıştır. Önemli olan husus halk hikâyelerinde hâlâ olayın kendisidir.

Hikâyelerde yer alan açık mekânlar içinde özellikle dağlara sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Bununla beraber su ve çevreleri de hikâyelerde dikkat çekici özellikte sıklıkla kendine yer bulmuştur. Hem göçebe yaşam tarzının bir getirisinin sonucu hem de Türk kültürünün dünya ve evren tasavvurunun bir göstergesi olarak bu durumu açıklamak mümkündür.

Hikâyelerin geneline bakıldığı zaman anlatıcının çoğunlukla hikâyenin başında olayın geçtiği mekânı tanıttığı görülmüştür. Bu mekânlar haliyle daha çok Kars ve çevresinde yer alan köyler, kasabalar gibi yerleşim bölgeleri olmuştur. Tasviri yapılan mekânların, çoğunlukla ya kahramanın bir müddet orada kaldığı bölgeler olduğu ya da olayın geçtiği asıl mekânlar olduğu görülmüştür. Ayrıca alınan mesafeleri belirtmek ya da dinleyiciyi hikâyeye daha sıkı bağlamak adına bahsi geçen uzak ülkelerin hemen hepsinin yalnızca ismen geçtiğini görmekteyiz. Anlatıcı gördüğü mekânları kısa da olsa tasvir etmiş ancak görmediklerini yalnızca ismen kullanmıştır. Bu görülmeyen ancak geniş bir çerçeve oluşturan mekânların Çin'den Arabistan'a, Mısır'dan Rusya'ya Sibiryaya uzandığı görülmüştür. Halk hikâyelerinde böylesine geniş bir mekân yelpazesinin olmasını başta anlatıcının zengin muhayyilesinin bir örneği olarak görmek gerekir. Diğer taraftan halk hikâyesi anlatıcısının kendi bölgesine ve çevresine daha geniş bir alana yayarsak ülkeler coğrafyasına da hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Bu da geleneğin temsilcilerinden olan hikâye anlatıcılarının sıradan insanlar olmadıklarının bir göstergesi kabul edilebilir.

En çok adı geçen ve tasviri yapılan mekânların Kars ve çevresindeki yerleşim yerleri olduğu görülmüştür. Dağlar, çeşmeler, hanlar gibi mekânların sıklıkla hikâyelerde yer bulması bu bölgenin coğrafi yerleşim özelliklerinin hikâyelere yansımaları olarak değerlendirilmelidir. Diğer yandan bu mekânların daha çok nazım kısımlarda tarifinin yapıldığı tespit edilmiştir çünkü asıl olayların nesir kısımlarda anlatıldığı ve halk hikâyelerinin de olay ağırlıklı sözlü kültür ürünleri arasında yer aldığını dikkate alırsak bu hususu açıklamış oluruz. Bununla beraber hikâyelerde en nadir yer verilen mekânlar dini mekânlar olmuştur. Bu durumun sebebi halk hikâyelerinin aşk ve kahramanlık konuları üzerinde yoğunlaşmış olmaları ile açıklanabilir.

Tasviri yapılan mekânların işlevsel bakış açısıyla incelenmesi sonucu mekânların kullanımlarının birer sahne olmaktan öteye geçtiği görülmüştür. Mekânlar, haberleşme, yardımcı unsur, zenginlik göstergesi, gelecekte haber verme, gelir getirici unsur olma gibi işlevlerde kullanılarak birer olay yeri olmaktan öteye geçmiştir. Böylece halk hikâyelerinin göçebe hayat tarzından yerleşik yaşama geçiş ürünü olmalarının mekân düzleminde yansımaları görülmüştür.

Kars ve çevresine ait mekânlar; beddualar, efsaneler, inanışlar olmak üzere pek çok sözlü kültür unsuruna tesir etmiş, bir mekân kimi zaman ismen kullanılmış kimi zaman da yalnız bir belde üzerine serküşmeler, serhusanalar söylenmiştir. Mekânların ad koyma gibi geleneklere de etki ettiği tespit edilmiştir.

Kaynaklar

- Acıpayamlı, O. (1992). Türk kültüründe “Ad Koyma Folkloru”nun morfolojik ve fonksiyonel yönlerden incelenmesi. *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, IV. Cilt, 1-15.
- Akman, E. (2002). Türk ve dünya kültüründe su kültü üzerine düşünceler. *Gazi Üniversitesi, Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt 10, No:1, 1-6.
- Albayrak, N. (2005). Türk halk hikâyelerinin genel özellikleri, tasnifi ve taş baskısı halk hikâyelerine bazı katkılar. *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*. XXVI, 39-49.
- Aslan, E. (2007). *Çıldırılı Âşık Şenlik*. Maya Akademi Yayınları.
- Bachelard, G. (1957). *Mekânın poetikası*. (Aykut, Derman, Çev.). Kesit Yayıncılık.
- Balkaya, A. (2013). Mekân poetikası bağlamında âşık kahvehaneleri ve âşık üzerinde kimi fonksiyonları, *Turkish Studies*, Volume 8/1, Winter, 881-889.
- Boratav, P. N. (2002). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, İ. (2020). *Türk halk hikâyeciliği*. Nobel Yayınları.
- Çiftlikçi, R. (1996). Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği üzerine Âşık Murat Çobanoğlu ve Âşık Şeref Taşlıova ile bir görüşme, *Folklor Edebiyat Dergisi*. S 7. 97-106.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). *Âşık tarzı edebiyat geleneği ve İstanbul*. 3F Yayınevi.
- Demir, A. (2011). *Mekânın hikâyesi hikâyenin mekânı*. Kesit Yayınları.
- Devellioğlu, F: (2006). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi.
- Durna, N. (2020). Mekânın tahakkümünden Gaston Bachelard’ın izinde poetik mekâna. Senem Kurtar Ed. (s. 173-214). NotaBene Yayınları.
- Eğlen, M. S. (2012). *Anadolu sahası âşık hikâyelerinde zaman ve mekân*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergin, M. (2008). *Dede Korkut kitabı-1*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Görkem, İ. (2000). *Halk hikâyeleri araştırmaları, Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve hikâye repertuarı*. Akçağ Yayınları.
- Kaya, D. (2010). *Ansiklopedik halk edebiyatı terimleri sözlüğü*. Akçağ Yayınları.

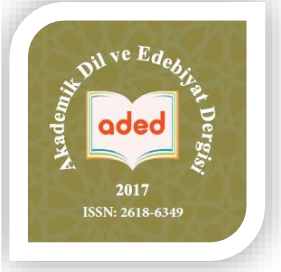
- Karaca, İ. (2012). Tarihi romanlarda mekân-coğrafya. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 34, 71-90.
- Kefeli, E. (2009). Coğrafya merkezli okuma, *Turkish Studies*, Volume 4, 1-I, Winter, 423-433.
- Korkmaz, R. (Ed). (2017). *Romanda mekânın poetigi*. *Romanda Mekân* (s. 9-26).Akçağ Yayınları.
- Kurtar, S. (Ed). (2020). Henri Lefebvre'nin mutlakları: "Gündelik Hayat" ve "Toplumsal Mekân". Mekân varyasyonları (s. 59-100). NotaBene Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (Ergüden, Işık Çev.) Sel Yayıncılık.
- Ong, J. W. (2012). *Sözlü ve yazılı kültür sözün teknolojileşmesi*.(Postacıoğlu Banon, Sema Çev.) Metis Yayıncılık.
- Oymak, İ. (2010). Anadolu'da su kültürünün izleri, *Fırat Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 15:1, 35-55.
- Özçınar, M. (2009). Toplumsal kültürel zaman mekân algısının anlatı inşasındaki yeri ve örnek film incelemeleri, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 37, 88-108.
- Özçınar, M. (2010). *Sinematografik zaman ve mekânın oluşumunda felsefi arka plan*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Sözen, M. (2009), Doğu anlatı gelenekleri ve Türk sinemasının aidiyeti. *Bilgi*. 50, 131-152.
- Şahin, V. (2017). Halid Ziya Uşaklıgil'in 'Aşk- Memnu' romanında mekân-insan diyalektiği. Ramazan Korkmaz-Veyssel Şahin (Ed). *Romanda mekân* (s. 27-46). Akçağ Yayınları.
- Taşlıova, M. M. (2006). Kars'ta sözel hikâyecilik ve hikâyeler", [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tökel, D. A. (2007). Sevdakar Şah ve Gülenaz hikâyesi: yapısal açıdan bir inceleme, *Turkish Studies*. Volume 2/4, Fall, 783-794.

Türkmen, F. ve Cemiloğlu, M. (2009). *Âşık Şevki Halıcı'dan derlenen halk hikâyeleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen, F., Tan, N., Taşlıova ve M. M. (2014). *Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen halk hikâyeleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yıldırım, D. (2009). Türkler, coğrafya ve anayurtlar, *Turkish Studies*. Volume 4/8, Fall, 13-22.

Yücel, G. (2020). *Türk milliyetçiliğinin terkinde mekân*. Gazi Kitabevi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature
Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Ali PULAT

Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi /
Türkiye
ali.pulat@usak.edu.tr

Muhammet Ali BULUT

Doktora Öğrencisi, Uşak
Üniversitesi / Türkiye
muhammetalibulut76@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-2345-6789>
<https://orcid.org/0000-0002-9239-6123>

Behçet Necatigil'in *Varsa Ev* Şiirinin Göstergibilimsel Yöntemle Çözümlemesi

*Analysis Of Behçet Necatigil's "Varsa Ev" Poem With
Semiotic Method*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 14.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 31.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

PULAT, A. ve BULUT, M. A. (2021). Behçet Necatigil'in Varsa Ev Şiirinin Göstergibilimsel Yöntemle Çözümlemesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1515-1537.
<https://doi.org/10.34083/akaded.952086>

PULAT, A. ve BULUT, M. A. (2021). Analysis Of Behçet Necatigil's Varsa Ev Poem With Semiotic Method. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1515-1537.
<https://doi.org/10.34083/akaded.952086>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Gönderici tarafından gönderilen yazılı ileti, dil vasıtasıyla alıcıya ulaşır. Dil göstergeler dizgesidir; yerini tuttuğu varlığın kendisi değildir. Sözlü iletişimde, iletişim kodlarının çözülmesi kolaydır ancak yazarla okuyucu arasındaki bir iletişim olan yazınsal metinlerin kodlarını çözmek zordur. Çünkü yazınsal metinlerde dil; retorik unsurlar, dilsel sapmalar ve sanatsal gayelerle günlük konuşma dilinden uzaklaşır. Yazınsal metinlerin çözümü için çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Göstergebilim, Algirdas Julien Greimas tarafından dizgeleştirilmiş olup yazınsal metinlerin çözümlenmesinde yeni bir yöntemdir. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi metin merkezlidir, çözümleme alanı olarak sadece metni esas alır. Göstergebilim, anlamın karşıtlıklardan doğacağını kabul etmektedir. Göstergebilimsel çözümleme yönteminin roman öykü gibi anlatı metinlerine uygulandığını gördük, çalışmamızda bu çözümleme yöntemini şiire uygulamak istedik. Çalışmamızda, Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle Behçet Necatigil'in "Varsa Ev" şiirini çözümledik. Necatigil, ev şiirleriyle özdeşleşen bir şairimizdir. Şiir, Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yönteminin eyleyenler modeliyle çözümlenmiştir. Şiir; anlatı, söylem ve mantıksal-anlamsal düzey olmak üzere üç bölümde çözümlenmiştir. Şiirin anlatı düzeyinde görülen ev ve sokak göstergelerine, mantıksal-anlamsal düzeyde yeni anlamlar yüklendiği ve bu iki göstergenin karşıtlık oluşturduğu tespit edilmiştir. İnsanın duyguyla hareket ettiğinde sokağı, düşünceyle hareket ettiğinde evi tercih ettiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Behçet Necatigil, Göstergebilim, A. J. Greimas

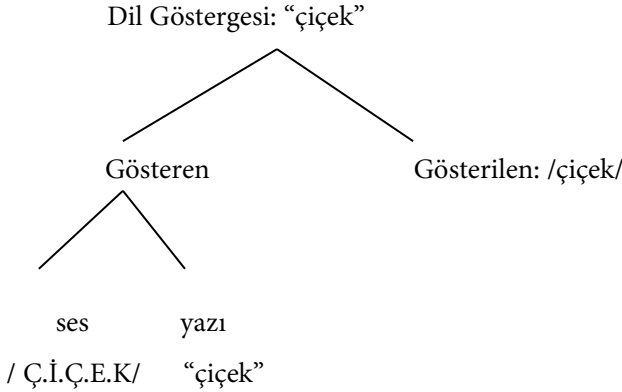
Abstract

The written message sent by the sender reaches the recipient through language. Language is a set of signs; it is not the entity it stands for. However, it is easy to decode verbal communication codes, but it is difficult to decode literary texts, which are a type of communication between the author and the reader. In literary texts; the language differs from daily speech because of rhetorical elements, linguistic deviations and artistic purposes. Various methods are used to decode literary texts. Semiotic, systematized by Algirdas Julien Greimas, is a new method in the analysis of literary texts. The semiotic analysis method is text-centered, based only on the text as the analysis area. Semiotics accepts meaning from oppositions. We saw that the semiotic analysis method was applied to narrative texts such as novels, stories and in our study, we wanted to apply this analysis method to poetry. In this research, we analyzed the poem "Varsa Ev" of Behçet Necatigil, using Greimas's semiotic analysis method. Necatigil is one of our poets identified with house poems. The poem is analyzed with the actant model of Greimas' semiotic analysis method. Poetry; is analyzed in three parts as narrative, discourse and logical-semantic level. It has been determined that the house and street indicators seen at the narrative level of the poem are given new meanings at the semantic logical level and these two indicators are in opposition. It has been observed that people prefer the street when they act with emotion, and the house when they act with thought.

Keywords: Behçet Necatigil, Semiotic, A. J. Greimas

Giriş

İnsan, yaşamını sürdürmek için istemli veya istemsiz olarak bir topluma dâhil olur ve o toplumla birlikte yaşamını devam ettirir. İnsan gerek sosyal, gerek biyolojik, gerekse de ruhsal ihtiyaçlarını gidermek için bireyle ve toplumla iletişim kurmak zorundadır. Dil, insanı içinde bulunduğu topluma bağlayan unsurlardan birisidir. Dil, “Sözlü ve yazılı olarak iletişimde kullandığımız, doğduğumuzda hazır bularak edinmeye başladığımız, doğrudan doğruya insana özgü, çok güçlü, büyüklü bir düzen ve insanlar arasında bildirişimi sağlayan toplumsal bir olgudur” (Aksan, 1998, s. 13). İnsan, iletişim kurduğu müddetçe, ileti alır veya gönderir. Zeynel Kiran ve Ayşe Eziler Kiran’ın (2018) belirttiği gibi iletişime geçildiğinde; gönderge, konuşucu, ileti, alıcı, kanal ve kod gibi kavramlar oluşmaktadır. Gönderici ile alıcı arasındaki iletişimde iletinin doğru anlaşılması önemlidir. Sözlü iletişimde iletinin çözümlenmesi kolaydır çünkü gönderici ile alıcı aynı zaman ve uzam içindedir. Gönderici ile alıcı arasındaki iletişim yazılı olduğunda iletinin çözümlenmesi güçleşmektedir. Çünkü gönderici ile alıcı arasında uzam ve zaman farkı oluşmuştur, ileti de yazıya dönüşmüştür. Yazı ise bir göstergedir, yerini tuttuğu varlığın kendisi değildir. Saussure’e göre her gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşmaktadır. F. Saussure’ün belirttiği gibi, “dil göstergesi iki düzeyden oluşur: birincisi, dilbilimsel adıyla “gösteren” kulağımızla duyduğumuz (Ç.İ.Ç.E.K) sesi, gözümüzle gördüğümüz “çiçek” yazısı; ikincisi yine dilbilimsel adıyla “gösterilen” zekamızla, deneyimlerimizle kavradığımız sözün içeriği, açıklanması, (Ç.İ.Ç.E.K) sesini duyduğumuz, yazısını okuduğumuz zaman, zihnimizde oluşan genel /çiçek/ kavramıdır. Genellikle dil göstergesi şöyle gösterilir” (Eziler Kiran & Kiran s, 2018, s. 154).



Göstergenin göndergesi, hem göndericiyi hem de alıcıyı aynı kavrama yöneltmelidir, aksi durumda iletinin anlamı eksik kalacaktır. Bu aşamada devreye göstergebilim girmektedir. Göstergibilim, göstergeleri inceleyen bilim olarak tanımlanmaktadır. Göstergibilim, 1960’lı yıllardan sonra yaygınlaşmaya başlayan bir bilim dalıdır. “göstergibilim çalışmaları, özellikle, 1960’lı yıllarda ivme kazanmış, yazından mimariye, tiptan reklamcılığa, sinemadan şiire birçok alana uygulanmıştır.

Şiirin bir yazın türü olarak göstergebilimsel incelenmesi özellikle yetmişli yıllardan sonra yoğunlaşmıştır” (Elyıldırım & Er, 2011, s. 38). Ülkemizde bu alandaki çalışmalarıyla tanınan Mehmet Rifat göstergebilimi şöyle tanımlamıştır: “*Dilimizde özellikle dilbilim (Fransızca linguistique) sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan göstergebilim (Fransızca sèmiotique ya da sèmiologie) terimi ile ilk bakışta ‘göstergeleri inceleyen bilim dalı’ ya da ‘göstergelerin bilimsel incelenmesi’*” (Rifat, 2014, s. 11). Murat Kalelioğlu’nun tanımı ise şudur: “*Göstergeleri ve göstergelerin üretim sürecini inceleyen, onlara anlamlar yükleyen, bu anlamlama sürecinde anlamın oluşumuna katkısı olan göstergelerin birbiriyle olan etkileşiminden dolayı ortaya çıkan ve çıkacak başka anlamların peşinde olan göstergebilim, ‘gösterge’ ve ‘bilim’ gibi iki farklı kavramın birleşiminden meydana gelmiştir*” (Kalelioğlu, 2020, s. 41). Yazılı iletişimde gönderici ile alıcı arasındaki ileti yazıyla aktarılır. Yazıyla oluşturulan iletiler de (metinler) Rifat’ın belirttiği gibi figüratif ve non-figüratif metin olmak üzere ikiye ayrılır.

“Figüratif diye adlandırılacak metinlerin en üst aşamasında yazınsal nitelikli metinler yer alır. Yazınsal metinler, soyut, mantıksal kavramlar aşamasında (metin üretme sürecinin derin anlam yapısı) kalmayarak, insan düşüncesinin temelinde yatan programlara biçim veren, onları “süsleyen”, “gydiren” figürlerle donatan ürünlerin belki en üst aşamasıdır. Varlıkları, kavramları, dünyayı, kişiler arası ilişkileri, karakterleri, özne ve nesne arası ya da kişi ve dünya arası bağıntıları biçimlendiren, canlandıran, yaşatan, hareketlendiren yapıtlardır” (Rifat, 2002, s. 37).

Yazınsal metinlerin çözümlemesi iki açıdan zorlaşmaktadır. İlk olarak yazınsal metinler figüratif metinlerdir, gönderici iletisini çeşitli dil oyunları ile gizlemiş ve iletibe kendi duygu, düşünce ve hayat felsefesini ekleyip alıcısına göndermiştir. İkincisi ise yukarıda da belirtildiği gibi gönderici ile alıcı aynı uzam ve zamanda değildir. Sözlü iletişimde gönderici ile alıcı aynı uzam ve zamanda yer aldığından iletideki hatalar aynı anda düzeltilir, bu durum yazılı iletişimde ve özellikle yazınsal metinler için söz konusu değildir.

Yazınsal metinler, içerik ve biçimlerine göre roman, öykü, masal, şiir gibi farklı türlere ayrılmaktadır. Yazınsal metin çözümlerinde farklı yöntemler kullanılmaktadır. Göstergebilim, metin çözümlemelerinde kullanılan yöntemlerden birisidir ve bu yöntem A. J. Greimas tarafından oluşturulmuştur. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi, metin merkezli bir çözümlemedir. Çözümlemek istenen metin, göstergebilimsel çözümleme yönteminin nesnesi yapılı, bu nesneye metin dışındaki hususlar dâhil edilmez. Yazınsal metinlerde üretim süreci ve çözümleme süreci olmak üzere iki süreç bulunmaktadır. Yazarın metni oluşturması üretim sürecidir, yazarın oluşturduğu metnin çözümlenmesi ise çözümleme sürecini oluşturur. Yazınsal metinlerin göstergebilimsel çözümlenme yöntemiyle çözümlenirken metin çözümleme aşamalarıyla ilgili farklı sıralamalar bulunmaktadır.

Kalelioğlu'nun (2020) çözümleme sıralaması; söylemsel sözdizim, anlamsal sözdizim ve izleksel sözdizim biçimindedir. Uçan'ın (2016) çözümleme sıralaması; anlatı düzeyi, söylem düzeyi ve mantıksal-anlamsal düzey biçimindedir. Rifat'ın (2018 a) çözümleme sıralaması; yüzeysel dil düzeyi, söylem düzeyi, anlatı düzeyi ve derin anlam düzeyi biçimindedir. Çalışmamızda şiirin çözümleme aşamaları; anlatı düzeyi, söylem düzeyi ve mantıksal-anlamsal düzey biçiminde olacaktır.

Anlatı Düzeyi

Bu bölümde, yapılacak ilk işlem metinlerdeki anlam yapılarını ortaya çıkarmak için bir bütün halinde bulunan metni (roman, öykü, masal, şiir vb.) anlam bütünlüklerine göre bölümlere ayırmaktır, buna kesitleme denilmektedir. “*Kesitleme, anlatıyı ya da metni, anlam kavşaklarına, bir başka deyişle okuma birliklerine ayırmak demektir*” (Rifat, 2014, s. 119). Şiirler, anlam bütünlüklerinden hareket edilerek nazım birimlerine göre kesitlenebilir.

Anlatı düzeyi çözümlemesinde yapılacak bir diğer işlem metindeki eyleyenlerin ortaya çıkarılmasıdır. Rifat, (2018 b) eyleyenleri şöyle tanımlamaktadır: Anlatı sözdiziminde yer alan ve anlatının oluşumundaki eylemlerde bir işlevi olan ayırıcı birimlerden her biri. Eyleyen yalnızca insan değildir; para, kitap, bitki, hayvan gibi bütün nesnelere de eyleyen olabilir. Bir anlatıda; gönderici, alıcı, nesne, özne, yardım edici ve engelleyici olmak üzere altı eyleyen bulunmaktadır.

Gönderici: Anlatılarda gücü elinde bulunduran eyleyendir. Gönderici; özneye görevler yükleyen, özne başarılı olursa ödüllendiren, başarısız olursa cezalandıran eyleyendir.

Özne: Anlatılarda, nesneye ulaşmaya çalışan eyleyendir.

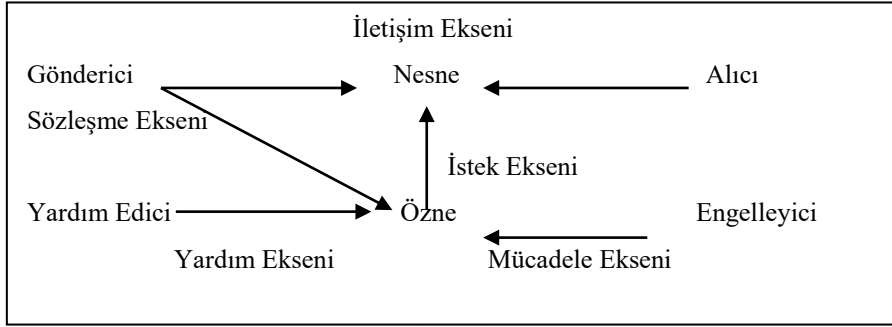
Nesne: Anlatılarda, öznenin ulaşmak istediği eyleyendir. Örneğin, Divan şiirindeki sevgili, zenginlik, iktidar vb.

Alıcı: Gönderici, özneye görevler yükler, özne verilen görevi yerine getirdiğinde bu durumdan faydalanan eyleyen alıcıdır. Alıcı ile özne aynı görevi üstlenebilir.

Yardım Edici: Anlatılarda, öznenin hedefine ulaşmasına yardım eden eyleyendir.

Engelleyici: Anlatılarda, öznenin hedefine ulaşmasına engel olan eyleyendir. Buna karşı özne de denir.

Gönderici ile alıcı iletişim ekseninde; gönderici ile özne sözleşme ekseninde; özne ile nesne istek ekseninde; yardım edici ile özne yardım ekseninde; özne ile engelleyici mücadele ekseninde yer alırlar. Uçan'a göre (2016 a) göstergibilimsel çözümleme yöntemiyle çözümlenecek bir anlatıda altı eyleyenden en az ikisinin bulunması zorunludur.



Tablo-1 Eyleyenler şeması.

Anlatı düzeyi çözümlemesinde yapılacak son işlem metnin anlatı izlencesi ve kipliklerin ortaya çıkarılmasıdır. Anlatı izlencesi, dört evreden oluşmaktadır. Bunlar eyletim, edinç, edim ve yaptırım evreleridir. Metindeki özne, bu evrelerde yaptırmak, yapabilmek, bilmek, gücü yetmek ve yapmak gibi kiplikler içerisinde yer almaktadır.

Eyletim Evresi: Metni başlatan evredir, bu evrede gönderici ile özne arasında sözleşme yapılır. Özne, anlatı boyunca gönderici ile yaptığı sözleşmedeki görev veya görevleri yerine getirmeye çalışır. (Örneğin, Leyla ile Mecnun anlatılarında Mecnun'a sevdiği kız olan Leyla'ya ulaşma görevi verilmesi gibi.) Eyletim evresinde yaptırmak kipliği bulunmaktadır.

Edinç Evresi: Bu evrede özneye, göndericiyle yaptığı sözleşmeyi yerine getirebilmesi için uygun donanımlar verilir. (Örneğin, özneye saz çalma yeteneği verilmesi, çok iyi kılıç kullanma yeteneği verilmesi veya zengin olma olanaklarının sunulması gibi.) Edinç evresinde yapabilmek ve gücü yetmek kiplikleri bulunmaktadır.

Edim Evresi: Bu evrede özne, göndericiyle yaptığı sözleşmeyi yerine getirmek için kazanım veya kazanımlar elde eder. Edim evresinde yapmak kipliği bulunmaktadır.

Yaptırım Evresi: Bu evre, anlatının son bölümüdür. Özne, başlangıçta göndericiyle yaptığı sözleşmede kendisine verilen görevi yerine getirmişse ödüllendirilir; eğer özne, göndericinin verdiği görevi yerine getirememişse cezalandırılır. (Örneğin, Ferhat Şirin'e kavuşamaz ve anlatı ölümle sonuçlanır.) Çözümlemesini yaptığımız "Varsa Ev" şiirinde anlatı izlencesi oluşmamaktadır.

Söylem Düzeyi

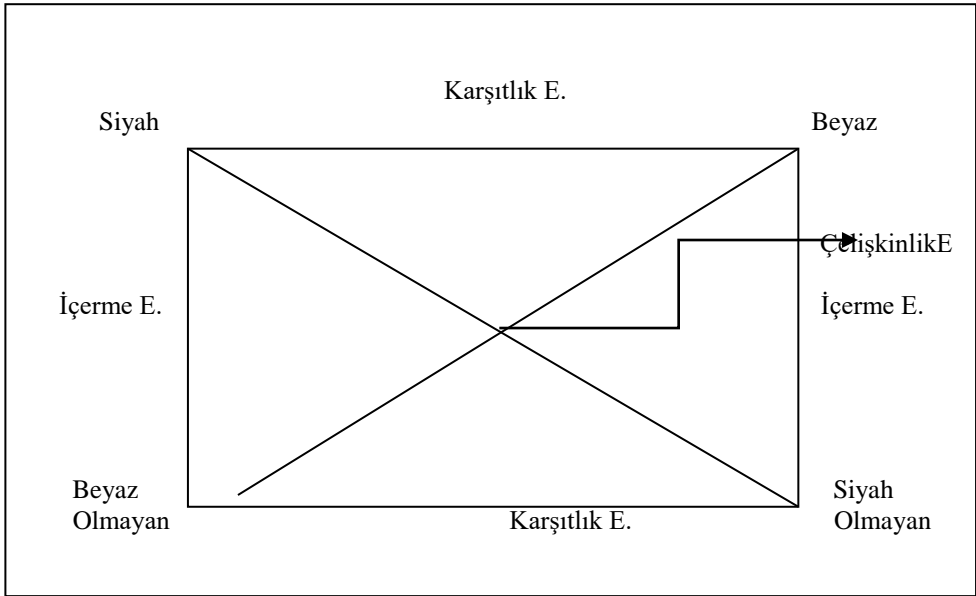
Söylem düzeyi çözümlesinde anlatıda yer alan eyleyenlerin izleksel rol çözümlemeleri yapılır. “Söylem düzeyinde, anlatı düzeyindeki eyleyenlerin nasıl oyuncu hâline geldiği gözlemlenir. Anlatı düzeyinde sadece eyleyenler dikkate alınırken, söylem düzeyinde etiyile, kemiğiyle, karakteriyle bir figür, görünen, elle tutulan bir varlık olarak oyuncular ve bu oyuncuların izleksel rolleri açığa çıkarılır” (Uçan, 2016b, s. 215-216). Eyleyenler, anlatı düzeyinde gönderici, alıcı, nesne, özne, yardım eden ve engelleyici olarak adlandırılmakta ve metindeki görevleriyle öne çıkmaktadır. Eyleyenler, söylem düzeyine geçildiğinde oyuncu olarak adlandırılır ve bu oyuncuların izleksel rolleri çözümlenir. Söylem düzeyi çözümlemesinde anlatının uzam ve zaman çözümlemesi de yapılır.

Mantıksal-Anlamsal Düzey

Mantıksal-anlamsal düzey, Kolcu'ya göre (2015) bir metni anlamlandırmanın en derin ve en soyut düzeyidir. Mantıksal-anlamsal düzeyde “Bir şairin ya da yazarın, oluşturduğu metne dâhil ettiği her bir sözcük; bir anlam, bir kültürel kod ya da bir edebi değer olabilir” (Aykanat, 2013, s. 999). Bu bölümde, göndericinin figüratif unsurlarla donatarak oluşturduğu iletinin çözümlemeleri yapılır. Anlatı ve söylem düzeyi çözümleri metinde var olan somut unsurlarla yapılırken mantıksal-anlamsal düzey çözümlemesinde anlatı ve söylem düzeyindeki somut unsurlardan yola çıkılarak daha soyut boyutta gerçekleştirilir. Yazarın iletisi genellikle bu düzeyde bulunur.

Göstergebilimsel Dörtgen

Göstergebilimsel çözümleme yönteminin son aşaması göstergebilimsel dörtgendir. Bu sembolik dörtgenle metindeki temel karşıtlık (yaşam-ölüm, hüzün-mutluluk) ortaya konulur. “Göstergebilimsel dörtgen (fr carrè sémiotique) anlamlamanın temel yapısıdır. İki türden karşıtlığın aynı bağlam içerisinde bir arada bulunduğu mantıksal bir yapıyı belirtir” (Günay, 2018, s. 262). Göstergebilimsel dörtgenin oluşumunu siyah ve beyaz kelimesiyle örneklendirebiliriz: siyah↔beyaz göstergeleri karşıtlık eksenini üzerinde yer alırlar; siyah↔siyah olmayan, beyaz↔beyaz olmayan göstergeleri çelişkinlik eksenleri üzerinde yer alırlar; siyah↔beyaz olmayan, beyaz↔siyah olmayan göstergeleri de içerme eksenini üzerinde yer alır. Bu eksenler göstergebilimsel dörtgeni oluşturur.



Tablo-2 Göstergebilimsel dörtgen şeması.

Göstergebilimsel çözümleme yönteminin genelde roman, öykü, masal gibi vb. anlatısal metinlerine sıkça uygulandığını gördük. “Göstergebilimde anlam ifade eden her bütün metindir. Bu bağlamda en önemli husus, evrensel nitelik taşıyan Greimas’ın göstergebilim kuramının anlamlı olan her türden bütüne uygulanabilmesidir. Bu evrensellikten dolayı türü ne olursa olsun içeriğinde okuyucusuna, izleyicisine ya da dinleyicisine belirli bir ileti aktaran bu bütün metinler aynı zamanda birer anlatı olarak görünür. Her anlamlı bütünü ya da metni inceleme yetisine sahip olan Greimas’ın göstergebilim kuramının evrenselliği de burada ortaya çıkar” (Kalelioğlu, 2020, s.88). Bu çalışmamızda, “Anlam ifade eden her bütün bir metindir ve göstergebilim her türden metne uygulanabilir” düşüncesinden hareketle göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle bir şiir çözümlemek istedik. Şiir, gerek estetik gerekse de biçimsel özelliklerinden dolayı diğer yazınsal türlerden ayrılmaktadır. Şiir, biçim-içerik ve estetik nedenlerden dolayı kendine özgü bir dil oluşturur, bu dil; söz oyunu, mecaz, dilsel sapmalar gibi vb. hususlardan dolayı günlük konuşma dilinden uzaklaşır. Bunun sonucu, şairin okuyucusuna gönderdiği iletinin çözülmesi de zorlaşmaktadır. “Şiir başta olmak üzere edebi metinlerdeki dil göstergeleri ise giriftliği, soyutluğu ve nedensellik bağlarının zayıflığı nedeniyle, göstergebilimsel/dilbilimsel çözümlemelere daha çok ihtiyaç duyulan bir alan olarak öne çıkar” (Demir, 2014, s. 72). Greimas’ın göstergebilimsel çözümlemeye oluşturduğu eyleyenler modelini bir şiire uygulayarak şiirin anlam katmanlarını çözümlemeyi hedefledik. Yazınsal metin

çözümlemelerine yeni bir bakış açısı getiren göstergibilimsel çözümleme yöntemiyle çözümleyeceğimiz şiir, Cumhuriyet dönemi şairlerinden Behçet Necatigil'e aittir. Necatigil, Enginün'ün (2004) belirttiği gibi halk kültüründen gelen unsurları, batı şiiriyle birleştirmiş ve Divan şiirinden de yararlanarak saf şiir anlayışını benimseyen bir şairdir. Necatigil, şiirlerinde "anlamı" açıkça ortaya koymamıştır, şairin; merak eden, arayan, inceleyen aktif bir okuyucu kitlesine hitap ettiği anlaşılmaktadır. Bu noktada, ilk şiir kitabına "Kapalı Çarşı" adını vermesi de dikkat çekicidir. Necatigil, şiirde arayış içinde olmuş, biçim ve içerik yönünden şiirlerinde sürekli yenilikler denemiştir. Necatigil'in eski ve yeniye sentezleyerek yazdığı şiirlerinde Türkçeyi ustalıklı kullandığı görülmektedir. "*Şiirlerinde ev, aile ve günlük yaşamı, geçmiş değerlere bağlı kalarak kadercı bir anlayışla ele alan Necatigil, hayatın sıradan ayrıntılarını imgeye dönüştürme gücüyle özgün eserler ortaya koymayı başarabilmiştir*" (Akata, 2015, s. 70). Bireysel duyusu ağır basan Necatigil, şiirlerinde gündelik yaşama yönelmiş; şairin ev, aile, insan izleklerini sıkça işlediği görülmektedir. Necatigil, Türk şiirinde evle özdeşleşmiş bir şairdir; şairin eve, özel bir önem atfettiği görülmektedir, biz de çalışmamızda ona ait bir "ev" şiirini çözümlemek istedik. Şair için evin önemini, şairin eve yüklediği anlamları bulmak için "Varsa Ev" şiirini seçtik. Necatigil'in "Varsa Ev" şiirini göstergibilimsel çözümleme yöntemiyle çözümleyerek şiirin anlatı düzeyindeki ev ve sokak göstergesiyle oluşturulan karşıtlığın mantıksal-anlamsal düzeyde hangi çatışmalara, hangi anlamlara gönderim yaptığını tespit etmeye çalışacağız.

Bu çalışmada "Varsa Ev" adlı şiir üç bölüm halinde çözümlenmiştir. Birinci bölüm anlatı düzeyi çözümlemesidir. Anlatı düzeyinde, şiir kesitlere ayrılacak ve kesitlerdeki sözcüklerin anlam özellikleri, sözcüklerin birbiriyle olan ilişkileri, sözcüklerin sözdizimsel sıralama yöntemleri incelenecektir. Kesitlerdeki göstergelerin gönderimleri çözümlenerek kesitlerdeki yüzeysel zıtlıklar ve çatışmalar üzerinde durulacaktır. Şiirdeki eyleyenler tespit edilerek şiirin eyleyenler şeması çıkarılıp tablo üzerinde gösterilecektir. Şiirdeki özne ve engelleyici eyleyeninin nesneyle bağlaşım ve ayrışım durumları çözümlenecek, bu bağlaşım ve ayrışım durumları sembollerle sunulacaktır. Yine bu bölümde kesitlerde tespit edilen yerdeşlikler, karşıtlıklar ve çatışmalar tablo halinde sunulacaktır. İkinci bölüm olan söylem düzeyi çözümlemesinde, oyuncuların izleksel rolleri ortaya konulacak, şiirin uzam ve zamanı çözümlenecektir. Üçüncü bölüm mantıksal-anlamsal düzey çözümlemesidir. Sığırcı'nın (2017) belirttiği gibi bir anlatıdaki görünen veya görünmeyen birbiriyle ilişkili anlam birimciklerinin ilişkilerinin ortaya konulması ve anlamın nasıl oluştuğu çözümlenecektir. Mantıksal-anlamsal düzey çözümlemesinin son aşaması göstergibilimsel dördügendir. Bu dörtgenle, şiirdeki temel karşıtlık ortaya konulacaktır. "*Anlam benzerlikten değil ayrılıktan doğar*" (Rifat, 1997, s. 32). cümlesinden hareket ederek şiirin anlatı ve mantıksal-anlamsal düzeyindeki karşıtlıklar ayrı ayrı tespit edilip karşılaştırmalı olarak liste halinde sunulacaktır.

Çözümlemede Kullanılan Semboller Listesidir.

V: Ayrışım durumu (Öznenin nesnede ayrı olmasını ifade eder.)

Λ: Bağlaşım durumu (Öznenin nesneyle birlikte olduğunu ifade eder.)

Ö1: Özne (Nesneye ulaşmak isteyen eyleyeni gösterir.)

N: Nesne (Anlatıdaki öznenin ulaşmak istediği hedefi ifade eder.)

A: Alıcı: (Öznenin kazandığı edimden faydalanan eyleyen)

Ö2: Engelleyici (Buna karşı özne de denir.)

G: Gönderen (Anlatıyı başlatan eyleyendir.)

Y: Yardım Eden (Özne1'in nesneye ulaşmasına yardım eden eyleyendir.)

(Ö1VN): Özne1 ile nesne arasında ayrışım durumu olduğunu gösterir.

(Ö1ΛN): Özne1 ile nesne arasında bağlaşım durumu olduğunu gösterir.

Ö2VN): Özne2 ile nesne arasında ayrışım durumu olduğunu gösterir.

(Ö2ΛN): Özne2 ile nesne arasında bağlaşım durumu olduğunu gösterir.

Varsa Ev

Varsa yoksa sokak

İnsan o yaşlarda

Gözü beni görmez

Gece gündüz dışarıda

Yok kıl kadar değerim

Öyle olsun!

Ben beklerim

Kısa veya uzun.

Oğullar uzaklaşır, kızlar uzaklaşır

Bir zaman için benden

Oluruna bırak, gençtir, derim,

Hevesini alsın sokaklardan.

Bensiz olamazlar, dönerler

Çok denedim.

Ben büyüyüm, affederim

Ben evim.

(Necatigil, 2014, s. 93-94)

“Varsa Ev” Şiirinin Göstergebilimsel Yöntemle Çözümlemesi.

A) Anlatı Düzeyi Çözümlemesi

“Varsa Ev” şiiri, anlatsal bir metin olmadığından dolayı kesitleme yöntemi şiirin nazım birimine göre yapılacaktır. Şiirin “Varsa Ev” olan başlığı da ayrı bir kesit sayılacak ve şiir, toplam beş bölüme ayrılarak kesitlenecektir.

Şiirin Birinci Kesiti:

Şiirin birinci kesiti iki kelimedenden oluşan “Varsa Ev” başlığıdır. Başlıktaki gösterge evdir, bu göstergeyle figüratif özellikleri belirtilmeyen eve gönderim yapılmaktadır. Kesitte evin figüratif özelliklerinin belirtilmemesi de bizatihi evin kendisine gönderim yapmaktadır. Önemli olan bir eve ait olmaktır, onu figüratif yönden süsleyecek olan insandır. Şiirin başlığını oluşturan “varsal” ve “ev” kelimelerinin sözdizimsel sıralanışı da ev izleğiyle bağlantılıdır. “Var” kelimesi “*Mevcut, evrende veya düşüncede yer alan, yok karşıtı*” (Eren vd, 1998, s. 1550) anlamındadır. “Var” kelimesine şart eki de eklenerek var olmanın şartı şiirin başlığındaki ev göstergesine bağlanır ve figüratif özellikleri belirtilmeyen eve gönderim yapılır. Şiirin genelinde ev göstergesi ve bu göstergenin metaforla zenginleştirildiği görülmektedir.

Divan şiirinde “ev” kelimesi retorik yönünden yaygın olarak kullanılan bir kavramdır. Divan şiirinin nazım birimi beyittir. “*Beyt Araççada çadır, ev, oda anlamlarındadır. [...] Her beytin bir anlam bütünlüğü vardır. Beytin anlamı kendi içinde tamamlanır*” (İpekten, 2012, s. 14-15). Beyit yani ev şekil ve içerik yönünden bir bütündür, hayatın da şiirin de merkezidir. Şiire, “Varsa Ev” başlığı verilerek uzamsal açıdan ev merkeze çekilir, hayatın merkezi yapılır.

“Varsa Ev” şiirinin ilk kesitinde altı eyleyenden sadece biri, özne eyleyeni bulunmaktadır. Bundan dolayı şiirin ilk kesitinde göstergebilimsel çözümlemeye oluşturulan eyleyenler kadrosu ortaya çıkmamaktadır.

Şiirin İkinci Kesiti:

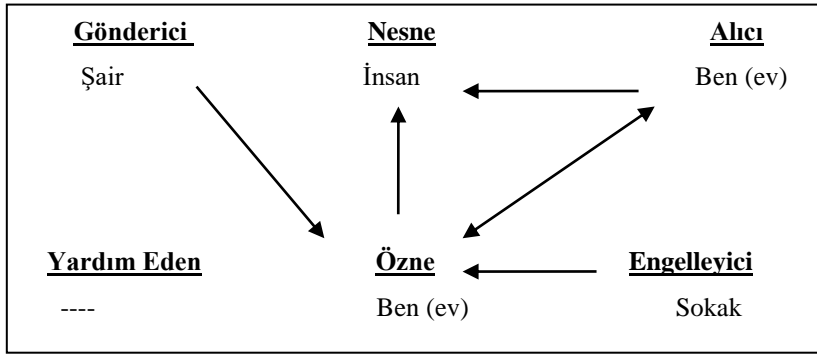
Varsa yoksa sokak

İnsan o yaşlarda

Gözü beni görmez

Gece gündüz dışarıda

Şiirin ikinci kesitinde yer alan eyleyenler şunlardır: Gönderici, şair; özne, ben (ev); nesne, insan; engelleyici, sokak; alıcı, ben (ev). İkinci kesitte yer alan bütün eyleyenleri tabloda şöyle gösterebiliriz:



Tablo-3 İkinci kesitin eyleyenler şeması.

Şiirin bütün kesitlerinde, ben (ev) göstergesi öznel; sokak göstergesi özne2 sembolüyle gösterilecektir. Şiirde, ben (ev) göstergesi aynı zamanda anlatıcı rolünü de üstlenmektedir. Çözümlemede öznel sembolüyle gösterdiğimiz ev göstergesi şiirin bazı kesitlerinde ben zamiriyle bazı kesitlerinde de ev göstereniyle yazılmıştır. Şiir, uzamsal olarak ev ve sokak karşıtlığı üzerine kurgulanmıştır, ev sokak karşıtlığı aynı zamanda ev ile sokak arasındaki çatışmayı da başlatmaktadır.

Varsa Ev şiirinin geneline hâkim olan karşıtlık, şiirin ikinci kesitinde ortaya çıkmaktadır. Kesitte, ben (ev) ile sokak çatışma halindedir, çatışmalarının nedeni insandır. Kesitteki ben (ev) ve sokak göstergeleri figüratif yünden yalın haldedir. Hem evin hem de sokağın fiziksel özelliklerine değinilmemiştir. Uzamsal olarak ev ile sokak çatışmasının nedeni nesneye sahiplenme kavgasıdır. Çünkü evi ve sokağı anlamlandıran unsur insandır. İnsanın yaşamadığı bir evin veya insanın dolaşmadığı bir sokağın anlamı da eksik kalacaktır. Ev, insanı kendine çekemeyerek rakibine yani sokağa kaptırmıştır. Uzamsal olarak sokağın cazibesi galip gelerek insanı evden ayırmıştır.

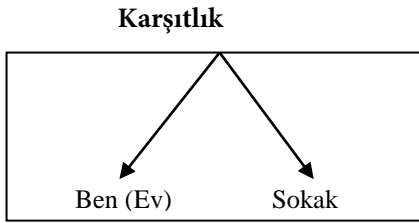
Kesitte, öznel ile nesne arasında ayrışım durumu bulunmaktadır, bu ayrışım durumu göstergebilimsel olarak (Ö1\N) şeklinde sembolize edilir. Özne2 ile nesne

arasında bağlaşım durumu bulunmaktadır, bu bağlaşım durumu göstergibilimsel olarak (Ö2^N) şeklinde sembolize edilir.

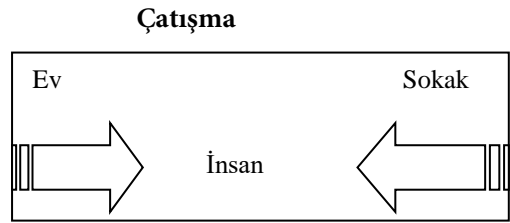
Birinci ve ikinci kesitin sözdizimsel sıralanışı karşıtlık oluşmaktadır. Birinci kesit, şiirin başlığıdır ve “Varsa Ev” şeklinde söylemleştirilmiştir. İkinci kesit “Varsa yoksa sokak” tümcesiyle başlamıştır. İki kesitin bu şekilde düzenlenişi uzamsal karşıtlık oluşturmaktadır.

“Bir metinde, aynı metinsel ulamlara âidiyetle kendi aralarında birbirine bağlı göstergeler ağına yerdeşlik denir” (akt. Kolcu, 2015, s. 280). Kesitte yer alan “sokak”, “dışarıda”, “gece” ve “gündüz” sözlükbirimsel yinelemeler ev karşıtı bir yerdeşlik oluşturur. Bu yerdeşlikle, insanların ev yerine sokağı tercih ettikleri vurgulanmış olur.

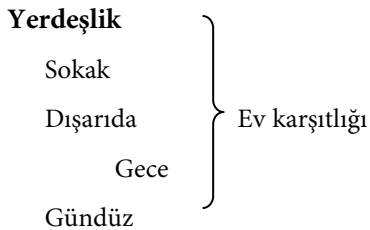
İkinci kesitteki “o yaşlar” ve “gözü beni görmez” ifadeleri ev sokak çatışması yönünden bir başka durumu ortaya koymaktadır. “O yaşlar” ifadesiyle geçici ve kısa süreli bir zaman birimine gönderim yapılmaktadır. “O yaşlar” gönderiminden sonra “göz beni görmez” ifadesi gerçekte var olan ancak görmezden gelinen veya değeri bilenemeyen bir duruma atıf yapmak için kullanılır. İnsanların evin değerini bilemeyip sokağı tercih etmelerinin geçici bir durum olduğuna gönderim yapılmaktadır.



Tablo-4 İkinci kesitteki karşıtlık.



Tablo-5 İkinci kesitteki çatışma



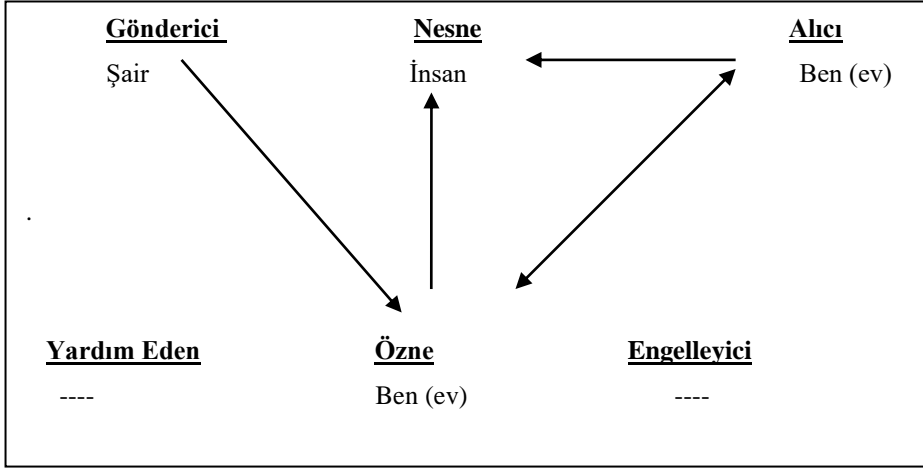
Tablo-6 İkinci kesitteki yerdeşlik.

Şiirin Üçüncü Kesiti:

Yok kıl kadar değerim

Öyle olsun!
Ben beklerim
Kısa veya uzun.

Şiirin üçüncü kesitinde yer alan eyleyenler şunlardır: Gönderici, şair; özne, ben; nesne, insan; alıcı, ben (ev). Üçüncü kesitte yer alan bütün eyleyenleri tabloda şöyle gösterebiliriz:



Tablo-7 Üçüncü kesitin eyleyenler şeması.

Şiirin üçüncü kesitinde ev göstergesine insani vasıflar yüklendiği ve söylemin “ben” zamiriyle üretildiği görülür. Ben diliyle konuşan evin söylemlerinde ikinci kesite göre farklılıklar görülür. Önceki kesitte insan, ev yerine sokağı tercih etmişti. Ev, değerinin anlaşılmasından dolayı huzursuzdur, bu durumu nesneye hissettirmek için duygusallık içeren farklı söylemler üretir. Kesitte, evin ben diliyle ifade ettiği “Yok kıl kadar değerim” ve “Öyle olsun” tümceleri sitem, üzüntü ve kırılanlık gibi duygusal gönderimleri olan ifadelerdir. Özellikle “Yok kıl kadar değerim” ifadesindeki “kıl” göndergesi duygusallığın ve kırılanlığın üst sevilerde olduğuna gönderim yapmaktadır. Ev ile sokağın uzamsal çatışmasında evin değerinin hemen hemen hiç bilinmediğini ifade etmek için bu gösterge kullanılmıştır.

Kesitte, öznel ile nesne arasında ayrışım durumu bulunmaktadır, bu ayrışım durumu göstergebilimsel olarak (Ö1∨N) şeklinde sembolize edilir. Özne2 ile nesne arasında bağlaşım durumu bulunmaktadır, bu bağlaşım durumu göstergebilimsel olarak (Ö2∧N) şeklinde sembolize edilir.

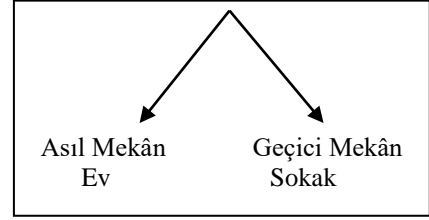
Bu kesitte yer alan “değer,” “beklemek,” “kısa” ve “uzun” sözlük birimsel yinelemeler evin önemini ve değerinin bir gün mutlaka anlaşılacağını ifade eden “asıl mekân” yerdeşliğine gönderim yapmaktadır. Bunun karşısında uzam olarak yine sokak vardır; sokak asıl mekâna göre geçici bir yaşam alanıdır. Ev ile sokağın insanı elde tutma mücadelesinde sokak üstün gelip insanı kendine çekmiştir. Kesite “asıl mekân” yerdeşliği üzerinden bakıldığında insanın sonunda eve döneceğine gönderim yapılmaktadır. Bu kesitte, sokak gösterge olarak yer almamaktadır.

Yerdeşlik:

Değer
Beklemek
Kısa (zaman)
Uzun (zaman)

Asıl Mekân

Karşıtlık



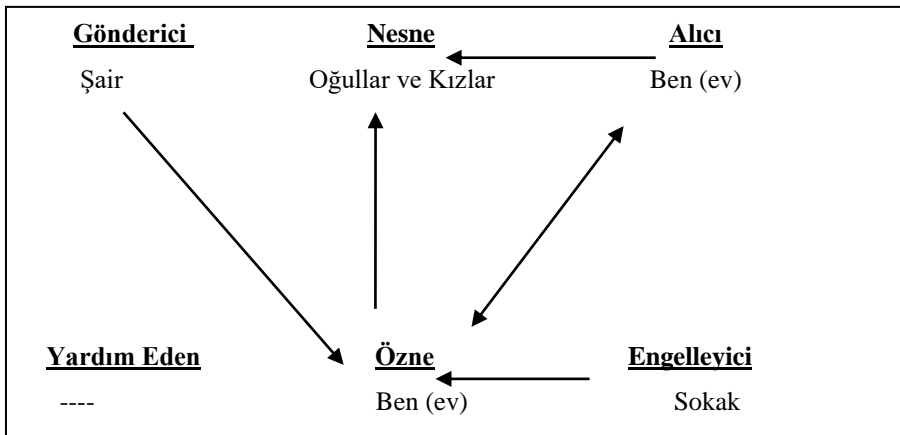
Tablo-8 Üçüncü kesitteki yerdeşlik.

Tablo-9 Üçüncü kesitteki karşıtlık.

Şiirin Dördüncü Kesiti:

Oğullar uzaklaşır, kızlar uzaklaşır
Bir zaman için benden
Oluruna bırak, gençtir, derim,
Hevesini alsın sokaklardan.

Şiirin dördüncü kesitinde yer alan eyleyenler şunlardır: Gönderici, şair; özne, ben (ev); nesne, oğullar ve kızlar; engelleyici, sokak; alıcı, ben (ev). Dördüncü kesitte yer alan bütün eyleyenleri tabloda şöyle gösterebiliriz.



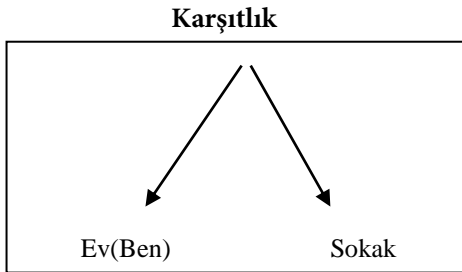
Tablo-10 Dördüncü kesitin eyleyenler şeması.

Dördüncü kesitte de uzamsal karşıtlık devam etmektedir. İkinci kesitin nesnesi tümel olarak insanken bu kesitin nesnesi oğullar ve kızlardır, böylece şiiirdeki çatışmanın konusu biraz daha daraltılmış olur. Ben diliyle konuşan ev, gençlerin kendinden uzaklaşıp sokağa yönelmelerini “Oluruna bırak, gençtir, derim.” tümceleriyle normal bir durum olarak karşılar ve bunu doğal bir süreç olarak görür. Özellikle de “genç” göstergesi, insanın daha çok duygularıyla hareket ettiği döneme gönderim yapmaktadır. İnsanların gençlik dönemleri genellikle duygusal bir dönemdir ve bu duygusallık onların hareketlerini, tavırlarını, düşüncelerini, hayata bakışlarını ve tercihlerini etkilemekte ve yanlış kararlar alabilmelerine sebep olmaktadır. Ben diliyle konuşan ev, oğulların ve kızların sokağı tercih etmelerini bu nedene bağlamaktadır. Gençlik dönemi sona erince ve gençlik hevesleri ortadan kalkınca onların tekrar evi tercih edeceklerinden emindir.

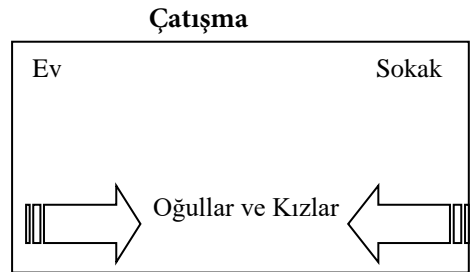
Kesitin, ilk iki biriminin sözdizimsel sıralaması da nesnenin evden ayrılığını vurgulamaktadır. Kesitteki “uzaklaşır” kelimesinin oğullar ve kızlar göstergelerinden sonra ayrı ayrı tekrar edilmesi evin yalnızlaştığına ve duygusallaştığına gönderim yapmaktadır.

Kesitte, öznel ile nesne arasında ayrışım durumu bulunmaktadır, bu ayrışım durumu göstergebilimsel olarak (Ö1V^N) şeklinde sembolize edilir. Öznel ile nesne arasında bağlaşım durumu bulunmaktadır, bu bağlaşım durumu göstergebilimsel olarak (Ö2^N) şeklinde sembolize edilir.

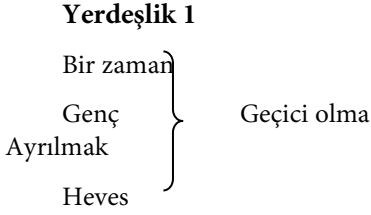
Dördüncü kesitte yer alan “bir zaman,” “genç” ve “heves” sözlük birimsel yinelemeler nihai olmayan geçici bir süre yerdeşliğini oluşturur. Bu yerdeşlikle de oğulların ve kızların ev yerine sokağı tercih etmelerinin geçici olduğuna atıf yapılmış olur. Bu kesitteki “uzaklaşmak” (2) ve “bırak” sözlük birimsel yinelemeler ayrılma yerdeşliğini oluşturur ve bu yerdeşlikle oğul ve kızların evden ayrılışına gönderim yapmaktadır.



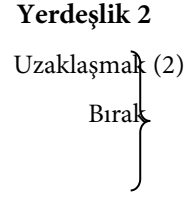
Tablo-11 Dördüncü kesitteki karşıtlık çatışma



Tablo-12 Dördüncü kesitteki çatışma



Tablo-13 Dördüncü kesitteki yerdeşlik.
yerdeşlik.



Tablo-14 Dördüncü kesitteki

Şiirin Beşinci Kesiti:

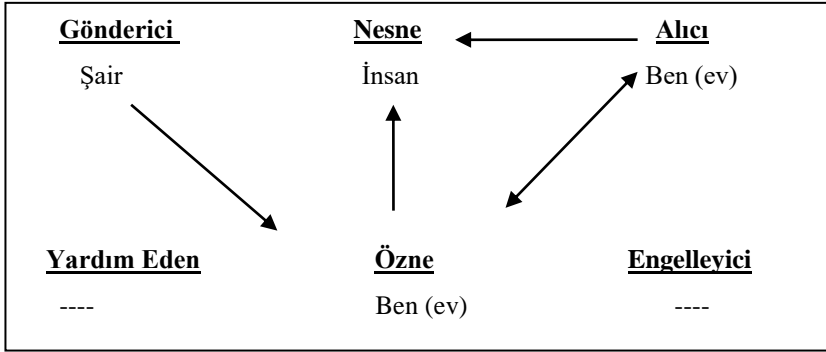
Bensiz olamazlar, dönerler

Çok denedim.

Ben büyüğüm, affederim

Ben evim

Beşinci kesitin eyleyenleri şunlardır: Gönderici, şair; özne, ben (ev); nesne, insan; alıcı, ben (ev). Beşinci kesitte yer alan bütün eyleyenleri tabloda şöyle gösterebiliriz:



Tablo-15 Dördüncü kesitin eyleyenler şeması.

Beşinci kesitte de uzamsal olarak ev sokak karşıtlığı devam etmektedir. Şiirin önceki kesitlerinde ben zamiriyle kendini ifade eden öznel burada “ben evim” tümcesiyle kendini ortaya koyar ve ben zamirinin eve gönderim yaptığı ortaya koyulmuş olur. Kesitin söz dizimsel sıralaması evin sokak karşındaki üstünlüğünü ortaya koymaktadır. Kesit “Bensiz olamazlar” tümcesiyle başlar ve “Ben evim” tümcesiyle sona erer. Kesit, ev göstergesiyle başlayıp biter, böylelikle evin önemi vurgulanmış olur. Şiirin, önceki kesitlerinde insanlar, oğullar ve kızlar ev yerine

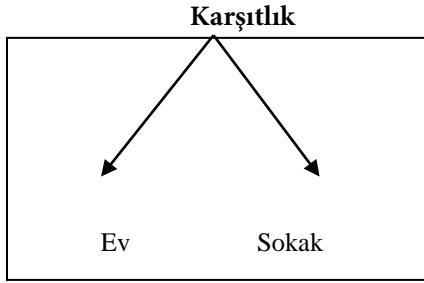
sokağı tercih etmişlerdi. Ev açısından bu durum doğal bir süreçtir. Ev, insanların sonunda kendine döneceklerinden emindir. Özellikle, “Dönerler” ve “Çok denedim” tümceleri bu duruma vurgu yapmaktadır.

Bu kesitte “Bensiz olamazlar” , Ben büyüğüm” ve “Ben evim” tümcelerinde ben (ev) göstergesi tekrar edilerek evin önemine ve değerine gönderim yapılmaktadır.

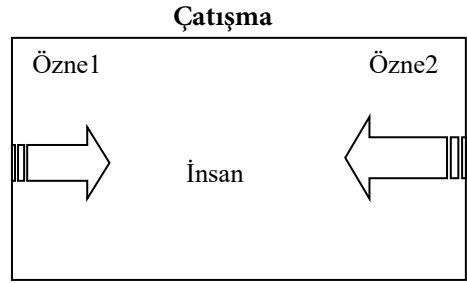
Şiirin beşinci kesitinde de ev göstergesine insani vasıflar yüklenmiştir. Özellikle “Ben büyüğüm” ve “Affederim” söylemleri hayat tecrübesi fazla, güngörmüş bir insanın vasıflarıdır ve ev bu vasıflarla donatılmıştır.

Kesitte, öznel ile nesne arasında ayrışım durumu bulunmaktadır, bu ayrışım durumu göstergebilimsel olarak (Ö1∨N) şeklinde sembolize edilir. Öznel ile nesne arasında bağlaşım durumu bulunmaktadır, bu bağlaşım durumu göstergebilimsel olarak (Ö2∧N) şeklinde sembolize edilir.

Kesitteki dönmek, affetmek ve büyüklük sözlükbirimsel yinelemeler üstün olma yerdeşliğini oluşturur ve öznel’in üstünlüğüne gönderim yapmaktadır.



Tablo-15 Beşinci kesitteki karşıtlık.
çatışma.



Tablo-16 Beşinci kesitteki

Yerdeşlik

Dönmek

Affetmek

Büyüklük

Üstünlük

Tablo-17 Beşinci kesitteki yerdeşlik.

“Varsa Ev” şiirinin ev sokak karşıtlığı üzerine kurgulandığını belirtmiştik. Göstergebilimsel çözümleme olarak ev, öznel; sokak ise engelleyicidir. Engelleyiciye karşı özne de denilmektedir. Buradan hareketle sokak, öznel olarak sembolleştirilmiştir. Öznel ile öznel’in mücadelesi nesne üzerinedir. Öznel ile

özne2'nin mücadelesi tüm kesitlere bakılarak çözümlendiğinde özne2'nin nesneyi kendine çektiği ve engelleyici rolünü yerine getirdiği görülmektedir. Öznel'in ise nesneye ulaşmadığı ve göndericinin kendisine verdiği rolü yerine getiremediği görülmektedir. "Varsa Ev" şiiri öznel için ayrışım durumuyla başlayıp ayrışım durumu ile sona ermektedir; özne2 için ise bağlaşım durumuyla başlayıp bağlaşım durumu ile sona ermektedir.

B) Söylem Düzeyi

1) İzleksel Roller:

Bu bölümde, ev ve sokak oyuncularının izleksel rolleri özellikleri çözümlenecektir.

Ev: Ev, çözümlemede öznel olarak sembolleştirilmiştir. Şiirde ev, figüratif yönden yalın haldedir ve evin fiziksel özelliklerine dair hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir. Evin fiziksel tasvirinin yapılmaması, zengin-fakir evi, kent-köy evi, varoş-metropol evi gibi herhangi bir gibi ayrıntıya yer verilmeyerek eve kapsayıcı bir rol yüklenmiştir. Şiirde evin; "Ben büyüğüm, affederim" gibi tümcelerle konuşturulması; gençlerin anlık heveslerle hareket edip sokağa yönelmelerini gayet olağan karşılaması ve sonunda genç yaşlı demeden bütün insanların kendine döneceğini öngörmesi eve sokak karşısında üstünlük katmıştır. Şiire göre ev, yaşamın gerçeklerini kabul eden, öngörü sahibi, affetmeyi seven bilge bir kişilik rolündedir.

Sokak: Sokak, şiirde engelleyici rolündedir ve bu oyuncuya karşı özne de denilmektedir. Sokak, çözümlemede özne2 olarak sembolleştirilmiştir. Şiirde sokak tıpkı evde olduğu gibi figüratif yönden yalın haldedir ve sokakla ilgili fiziksel bir ayrıntıya yer verilmemiştir. Sokak, nesnenin heveslerinden de faydalanarak nesneyi geçici olarak kendine çekmeyi başarmıştır. Şiire göre sokak, eğlence yönü ağır basan, daha çok gençlere hitap eden, duygusallığın öne çıktığı, geçicilik rolündedir.

2) Zaman

Varsa Ev şiiri, ev ve sokak karşıtlığı üzerine kurgulanmıştır. İnsanların genel olarak gençlik dönemlerinde sokağı tercih ettiklerine, daha sonraki dönemlerde tercihlerinin eve yöneldiği vurgulanmaktadır. Şiirde, kronolojik olarak bir zaman kurgusu bulunmamaktadır.

3) Uzam

Varsa Ev şiirinin uzamı, ev ve sokaktır. Şiirde bu uzamlara dair fiziksel bir ayrıntıya ve betimlemeye yer verilmemiştir.

C) Derin Düzey Çözümlemesi

1) Mantıksal-Anlamsal Düzey

"Varsa Ev" şiirinin izleği uzamsal bir çatışma üzerine kurulmuştur. Şiirin anlatı düzeyinde figüratif özellikleri belirtilmeyen ev ve sokak karşıtlığı bulunmaktadır. Ev

ve sokak göstergelerine düz anlam açısından bakıldığında bu göstergelerin basit bir uzama gönderim yaptığı anlaşılmaktadır. Şiirin mantıksal anlamsal düzey çözümlemesinde ev ve sokak göstergelerine gerek mecaz, gerekse de söz sanatlarıyla yeni anlamlar yüklendiği görülmektedir. Ev ve sokak göstergelerine yüklenen yeni anlamlarla da şiirdeki karşıtlık sürdürülmüştür.

Ev göstergesi, anlatı düzeyinde insanın barınma ihtiyacının karşılandığı duvar, oda ve eşyalardan oluşan bir mekâna gönderim yaparken derin düzeyde basit bir uzam olmaktan çıkarak insanı yaşama bağlayan bir nesne haline gelmektedir. Şiirde, “Bensiz olamazlar, dönerler” tümceleriyle bütün insanların sokaklardan evlere döndürülmesi eve, birleştirici ve koruyucu özellikler kazandırır. Bundan dolayı ev ile sokak göstergeleri arasında **birleştiren↔ayırın, korumak↔sahip çıkmamak** karşıtlıkları oluşmaktadır.

Şiirdeki oğul ve kız göstergeleri aileye gönderim yapmaktadır. Oğul ve kızlar ailenin bir parçasıdır, aileler de bir evde yaşar ve böylelikle ev, ailenin doğal bir parçası haline getirilir. Ev, aileyle birlikte yaşayan, eğlenen, mutlu olan, hüznülenen aile bireyine dönüşür. Ev ile aile bir bütünlük oluştururken sokak bu bütünlüğü bozan bir nesne olarak görülmektedir. Bundan dolayı ev ile sokak arasında **bütünlük↔parçalık** karşıtlığı oluşmaktadır.

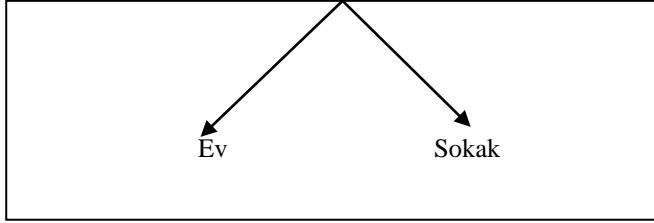
Şiirin beşinci kesitinde yer alan “Ben büyügüm”, “Affederim” ve “Dönerler” tümceleri evin statüsünü biraz daha yükselterek evi, ailenin bir büyüğü haline getirir. Ev de bir büyük olmanın gereği olarak sokağı tercih eden gençleri affeder ve ev tecrübesi sayesinde onların kendine döneceğini bilir. Evin bu vasıflarla donatılması, eve bilge bir kişiye dönüştür bundan dolayı ev ile sokak arasında **bilge↔acemilik** karşıtlığı oluşmaktadır.

“Varsa Ev” şiirindeki sokak göstergesi, şiirin anlatı düzeyinde çocukların oyun oynadığı, hevesini aldığı bir dış mekâna gönderim yaparken, anlamsal mantıksal düzeyde bu göstergeye yeni anlamlar yüklenmektedir. Şiirde, sokak göstergesi heves kelimesiyle birlikte kullanılır. Heves kelimesinin anlamlarından biri de “Gelip geçici istektir.” (TDK Sözlük). Şiirde sokakla ev dışında yaşanan hayata gönderim yapılmaktadır. Sokak insanlar için geçici bir mekân olduğu gibi aynı zamanda insana verdiği mutluluklar da kısa sürelidir, sokak insana kalıcı huzura eriştirmez. Şiirde, eve yüklenen olumlu vasıflar sokağa yüklenmemiştir bundan dolayı ev ile sokak arasında **daimî mutluluk↔heves** karşıtlıkları oluşmaktadır.

Şiirdeki uzamsal çatışma duygu düşünce boyutunda da kendini gösterir. İnsanlar, gençlik döneminde sokağı tercih ederken, sonraki dönemlerinde evi tercih ettikleri görülmektedir. İnsanların sokak ve ev tercihini etkileyen husus, duygu düşünce karşıtlığıdır. İnsanlar genel olarak gençlik dönemlerinde duyguların, sonraki dönemlerde ise düşüncelerin etkisiyle hareketlerine davranışlarına yön verir. Buradan hareketle sokak ev çatışmasının aynı zamanda gençlik-olgunluk dönemi

çatışmasına ve duygu-düşünce çatışmasına da gönderim yaptığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla ev ile sokak arasında **gençlik↔olgunluk** dönemi, **duygu↔düşünce** karşıtlığı oluşmaktadır.

“Varsa Ev” şiirinin anlatı düzeyi ve mantıksal-anlamsal düzey çözümlemesinde tespit edilen karşıtlıklar tablo-18 ve tablo-19’da liste halinde sunulmuştur.



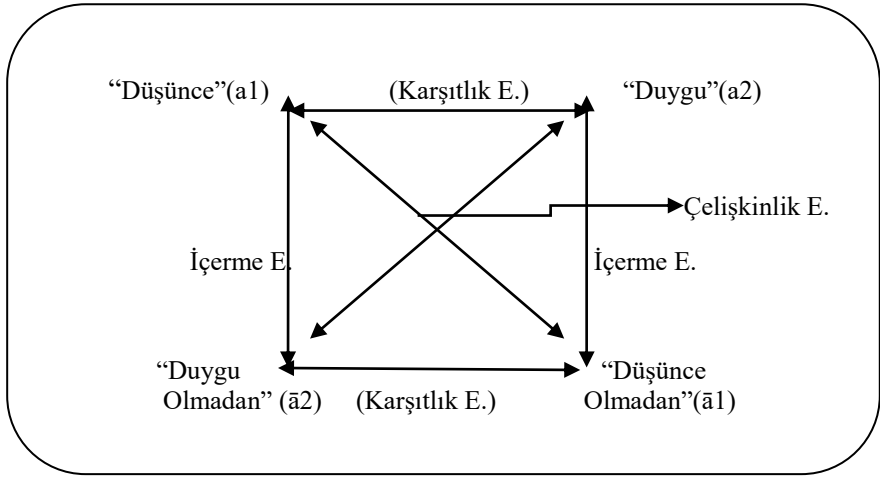
Tablo-18 Şiirin anlatı düzeyindeki karşıtlık.

<u>Ev</u>	<u>Sokak</u>
Birleştiren	Ayıran
Korumak	Sahip Çıkmamak
Bütünlük (aile)	Parçalık (aile)
Bilgelik	Acemilik
Kalıcı Mutluluk	Heves
Olgunluk(çağı)	Gençlik
Düşünce	Duygu

Tablo-19 Şiirin mantıksal-anlamsal düzeyindeki karşıtlık.

2) Göstergibilimsel Dörtgen

“Varsa Ev” şiirinin mantıksal-anlamsal düzeyindeki karşıtlık duygu düşünce üzerinedir. Şiirde insanların öznel ve özne2 tercihleri duygu ve düşünce durumlarına göre değişmektedir. İnsanlar, özellikle gençlik dönemlerinde düşünceyi öteleyip duyguyu merkeze aldıklarında özne2’yi tercih etmektedir. İnsanlar, olgunluk dönemlerinde duyguyu öteleyip düşünceyi merkez aldıklarında özne1’i evi tercih etmektedir. Buradan hareketle, duygu↔düşünce göstergeleri karşıtlık ekseninde yer alırlar; düşünce↔düşünce olmadan, duygu↔duygu olmadan göstergeleri çelişkinlik ekseninde yer alır; düşünce↔duygu olmadan, duygu↔düşünce olmadan göstergeleri de içerme ekseninde yer alır. Bu eksenler göstergibilimsel dörtgeni oluşturur. “Varsa Ev” şiirinin göstergibilimsel dörtgenle çözümlemesi tabloda gösterilmiştir.



Tablo-20 Varsa Ev şiirinin göstergebilimsel dörtgenle çözümü

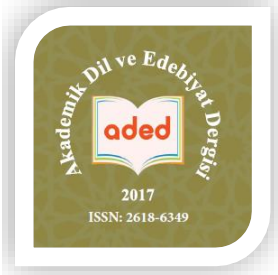
Sonuç

Çalışmamızda, Behçet Necatigil'in "Varsa Ev" şiiri göstergebilim çözümleme yöntemiyle çözümlenmiştir. Şiir anlatı, söylem ve mantıksal-anlamsal yüzey olmak üzere üç bölümde ele alınmıştır. Şiir, anlatı düzeyinde kesitlere ayrılmış ve her kesitteki kelime ve tümcelerin anlamsal ve sözdizimsel ilişkileri irdelenmiştir. "Varsa Ev" şiirindeki ev sokak karşıtlığına düz anlam açısından bakıldığında bu çatışmanın basit bir uzam çatışması olduğu tespit edilmiştir. "Varsa Ev" şiirinin mantıksal-anlamsal düzey çözümlemesinde ev göstergesine gerek mecaz, gerekse de söz sanatlarıyla bilge, koruyan, sahip çıkan, birleştiren, huzur veren gibi yeni anlamlar yüklendiği görülmüştür. Necatigil için ev; hayatın idamesi için gerekli olan bir nesne olmaktan çıkarak, yaşamın merkezine oturan, yaşama anlam katan, insana mutluluk veren, insanı ve aileyi birleştiren, koruyan bir nesneye dönüştüğü görülmüştür. Şairin okuyucusuna vermek istediği iletinin kesitlerde yerdeşliklerle desteklenerek verildiği; ev ve sokak karşıtlığının sözdizimsel olarak da oluşturulduğu tespit edilmiştir. Mantıksal-anlamsal düzeyde; ev sokak karşıtlığının altında birleştiren↔ayırıcı, korumak↔sahip çıkmamak, bütünlük↔parçalık bilgelik↔acemilik, kalıcı mutluluk↔heves, olgunluk↔gençlik dönemleri karşıtlıklarının olduğu tespit edilmiştir.

Göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle çözümlenen "Varsa Ev" şiirinin, karşıtlıklar üzerine kurulduğu ve şiirdeki iletinin bu karşıtlıklar üzerinden verildiği görülmüştür. İnsanın duyguyla hareket ettiğinde sokağı; düşünceyle hareket ettiğinde evi tercih ettiği tespit edilmiştir.

Kaynaklar

- Aksan, D. (1998). *Anlambilim: Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Engin Yayınevi.
- Akata, Z. H. (2015). Bir Ev Bir Çocuk Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi. *Kültür Evreni- Universe Culture*, (25) 70-76.
- Aykanat, T. (2013). “Bir Şiiri Göstergebilimsel Açıdan Okumak ya da Şeyhî'nin Bir Gazelinin Semiotik Analizi”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6, (3), 991-1008.
- Demir, F. (2014). “Faruk Nafiz Çamlıbel'in Sanat Şiiri Üzerine Anlambilimsel/Göstergebilimsel Bir İnceleme”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research*, (7) 33, 71-79.
- Elyıldırım, S. & Er A. (2011). Cahit Sıtkı Tarancı'nın “Ölüm I-II ile Otuz Beş Yaş” Şiirleri'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi”. *Folklor/Edebiyat*, (17) 67 37-60.
- Enginün, İ. (2004) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergah Yayınları
- Eren H.; Gözaydın, N.; Parlatur, İ.; Tekin T. ve Zülfikar H. (1998). *Türkçe Sözlük*. Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- İpekten, H. (2012). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. Dergah Yayınları.
- Günay, V. D. (2018). *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması Kuyucaklı Yusuf*. Papatya Yayıncılık.
- Kalelioğlu, M. (2020). *Yazınsal Göstergebilim Bir Kuram Bir Uygulama Anlam Üretim Süreçleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Kıran, Z. ve Eziler Kıran, A. (2018). *Dilbilime Giriş*. Seçkin Yayıncılık.
- Kolcu, A. İ. (2015). *Edebiyat Kuramları*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Necatigil, B. (2014). *Şiirler, Bütün Yapıtları*. (Haz. Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz) Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (1997). *Gösterge Avcıları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2002). *Gösterge Eleştirisi*. Tavanarası Yayıncılık.
- Rifat, M. (2018a). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Me. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- Rifat, M. (2018b). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. Alfa Yayınları.
- Sığrırcı, İ. (2017). *Göstergebilim Uygulamaları*. Seçkin Yayıncılık.
- Uçan, H. (2016 b). *Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi*. İz Yayıncılık.
- Uçan, H. (2016 a). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*. İz Yayıncılık.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Melike BAŞ

Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi
melike.bas@amasya.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-4104-8719>

tat- Eyleminin Anlam Genişlemesi Üzerine Bir İnceleme

*An Investigation on the meaning extension of
the verb taste*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 01.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 28.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

BAŞ, M. (2021). tat- Eyleminin Anlam Genişlemesi Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1538-1557. <https://doi.org/10.34083/akaded.961005>

BAŞ, M. (2021). An Investigation on the meaning extension of the verb taste. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1538-1557. <https://doi.org/10.34083/akaded.961005>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

İmgesel dilin temelini oluşturan bedenlerimiz ve fiziksel deneyimlerimiz aynı zamanda metaforik kavramlaştırmaların oluşumunda rol oynayan duyuşsal kanallar ile ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve bedenleşmiş bilişin özünde yer almaktadır. Bu bağlamda, bu çalışma, beş temel duyudan biri olan tatma duyusunu ifade etmek için kullanılan *tat-* eyleminin derlem verisinden elde edilen eşdizimlilik örüntülerine ve bağımlı dizinlere odaklanarak söz konusu eylemin kullanım bağlamında sunduğu çokanlamlı doğasına dair bilgi sahibi olmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla, Türkçe Ulusal Derlem v3'ten elde edilen eşdizim oluşturduğu ilk yüz sözcük anlam alanlarına göre sınıflandırılmış ve bağımlı dizin satırları incelenmiştir. Çalışma sonuçları, tatma duyusunun 'yemek' kavram alanının yanı sıra, duygular, soyut kavramlar, bilişsel durumların ifadesinde kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca, farklı duyuların (görme, işitme, koklama, dokunma) ifadelerinde sinestezik bir anlam taşıdığı da tespit edilmiştir. Çalışmada elde edilen DENEYİMLEMEK TATMAKTIR, FARKINA VARMAK / BİLMEK / ÖĞRENMEK TATMAKTIR ve BİR DUYGUYU HİSSETMEK TATMAKTIR metaforları, BİLİŞ ALGIDIR üst-metaforu ile örtüşmekte ve önceki çalışmaların bulgularına paralellik göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: algı eylemleri, tatma duyusu, metafor, sinestezisi, eşdizim

Abstract

Our bodies and physical experiences, which form the basis of figurative language, are inseparably connected with the sensory modalities involved in the formation of metaphorical conceptualizations and are at the core of embodied cognition. By focusing on the collocation patterns and concordance lines obtained from the corpus data, this study seeks to address the polysemous nature of the verb taste, which is used to express the gustatory sense as one of the five basic sense modalities. For this purpose, the first one hundred collocations obtained from Turkish National Corpus v3 were classified according to their semantic fields and the concordance lines were examined. The results of the study show that the sense of taste is used in the expression of emotions, abstract concepts, and cognitive states in addition to the conceptual domain of 'food'. Additionally, the data reveals that it has a synesthetic meaning transfer in the expression of different senses (sight, hearing, smell, touch). The metaphors EXPERIENCING IS TASTING, REALIZING / KNOWING / LEARNING IS TASTING, and FEELING AN EMOTION IS TASTING obtained in the study overlap with the generic metaphor of COGNITION IS PERCEPTION that show parallelism with the findings of previous studies.

Keywords: perception verbs, taste sense, metaphor, synesthesia, collocation

Giriş

Duyusal algı, bedenleşmiş bilişin (İng. embodied cognition) doğasını anlamada üretken bir araştırma alanıdır. Bilişsel bilimde “insan bilişinin temel olarak somutlaştırılmış deneyim tarafından şekillendirildiği” (Gibbs, 2005, s. 3) şeklindeki yerleşik görüş, insan bedenini ve bedensel deneyimleri araştırmaların merkezine yerleştirmektedir. Gibbs'in vurguladığı gibi, “algı, yalnızca belirli duyu araçları (örn., göz küreleri ve görme sistemi) aracılığıyla belirli beyin bölgeleriyle bağlantılı olarak meydana gelen bir şey değil, hareket halindeki vücudun tüm yönlerini içeren kinestetik bir harekettir” (2005, s. 12). Bu sebeple, algının yorumlanmasında bütüncül bir yaklaşım gerekmektedir.

Duyusal-algısal deneyimler, soyut düşüncenin temelini ağırlıklı olarak kavramsal yansımalar (örn. kavramsal metaforlar) aracılığıyla başlatmaktadır. Dış dünyadan gelen duyu verileri öznel olarak işlenmekte ve kodlanmaktadır. Duyusal-motor deneyimlerimiz, dil kullanımının yanı sıra düşünme ve hissetme şeklimize de rehberlik eder. Algı eylemleri (İng. perception verbs) anlam alanı, tipik olarak görme (görsel sistem, İng. visual system), işitme (işitsel sistem, İng. auditory system), dokunma (dokunsal sistem, İng. tactile system), tatma (tat alma sistemi, İng. gustatory system) ve koklama (koku alma sistemi, İng. olfactory system) olmak üzere beş duyu alanı ile ilişkilidir. Bu bakımdan evrensel bir özellik taşıdığı düşünülebilir. Ancak, belirli algısal kanalların (İng. modality) belirli kültürlerde ön plana çıkması, bedenleşmiş bilişin “biokültürel bir olgu” olarak tanımlanmasına öncülük etmiştir (Ibarretxe-Antuñano, 2019, s. 55).

Bilişsel anlambilim çerçevesinde dil, bedenle ilişkili olarak algı ve bilişin doğasını anlamada zengin bir ampirik kaynak sağlamaktadır. Bu karşılıklı ilişkiden hareketle, önceki çalışmalar ağırlıklı olarak duyu sıfatlarına (İng. sensory adjectives) odaklanmış ve söz konusu sıfatların farklı yönelimli (örn., görmeden duymaya, dokunmadan görmeye vb.) duyu boyutları içeren çok-duyulu (İng. multisensory) ve kanal üstü (görme, duyma gibi duyu kanalları aşan; supramodal) özelliklere sahip olduklarını göstermiştir (O'Meara vd., 2019; Viberg, 1984; Williams, 1976). Ayrıca, bu çalışmalar dikkatleri “bir algısal kanal dilinin, *parlak bir ses* veya *keskin bir tat* gibi bir diğerindeki deneyimi tanımlamak için kullanıldığı”, ‘alan içi’ olarak da adlandırılan ‘sinestetik’ metaforlara çekmiştir (O'Meara vd., 2019, s. 2).

Tatma duyu, İngilizcede diğer tüm duyulara gerekli terimleri sağlayan dokunma duyusundan sonra en temel ikinci duyu olarak görülmektedir (Classen, 2019). Dokunsal yönü nedeniyle tat duyu, bir dizi başka duyu terimi tanımlama potansiyeline sahip ‘yakın’ (İng. proximal) bir duyudur. Dokunma ve kokunun yanı sıra tat, vücudun iç kısmına ait duyular olduğundan metaforik olarak “karanlık duyular” olarak da adlandırılır, çünkü bu duyulara görme erişimi zor olduğundan görsel terimlerle nitelendirilemezler (Classen, 2019, s. 21). Ayrıca, diğer duyu

alanlarından farklı olarak dokunma ve tatma istemli ve niyetli gerçekleştirilen duyumlardır (Sarı, 2019, s. 135).

Tatma duyusunu ifade etmek için kullanılan *tat-* eyleminin kullanımına gerek Türkçede gerekse diğer dillere ait çalışmalarda diğer duyu kanallarına kıyasla (örn. Aslan Demir, 2018; Sarı, 2019) yeterli vurgu yapılmamıştır. Bu sebeple, bu çalışma Türkçedeki *tat-* duyu eyleminin doğal dil kullanımındaki eşdizim örüntüleriyle bağlantılı olarak anlamsal betimlemesini ve değerlendirmesini sunmaktadır. Ayrıca bu amaçla ilişkili olarak, Türkçede sinestezik çağrışımları olan *tat-* eylemi için herhangi bir metaforik anlamsal genişlemenin bulunup bulunmadığını belirlemek ve eğer varsa hangi yönde olduğunu tespit etmek de çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır.

Algı eylemlerinin metaforik ve sinestezik doğaları

Bilişsel anlambilim, sözcüklerin, merkezde yer alan prototipik içlemler (İng. sense) ile merkezin dışında kalan radyal (İng. radial) içlemlerin birlikte kurduğu anlam ağı içerisindeki işlem veya kavramlardan oluştuğunu ileri sürmektedir (Lewandowska-Tomaszczyk, 2007). Dolayısıyla, anlamsal değişim zinciri yoluyla, sözcükler yeni anlamlar kazanabilir ve çokanlamlılığa yol açan merkezden çevreye anlam genişlemesi gerçekleşebilir. Metafor ve metonimi gibi bilişsel mekanizmalar bu anlam genişlemesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Bir duyu organındaki uyaran deneyiminin başka bir duyu organında gerçekleşmesi sonucu oluşan sinestezisi, duylulara ait organların olduğu kadar sözcüklerin de temel anlamlarının dışında farklı duyuşsal anlamlarda kullanılabilmesini sağlamaktadır. Dilsel (metaforik) sinestezisi olarak da adlandırılan bu durum, bir duyuşsal kanaldan diğerine anlam aktarımına olanak tanımaktadır. Duyuların bu şekilde birleşimi dilde de harmanlanmasını sağlamakta; algısal deneyimler, gündelik dil kullanımında sıklıkla kullanılan *keskin koku*, *sıcak renk* gibi ifadelerle yansımaktadır. Örneğin, ‘yumuşak’ sözcüğünün temel anlamı dokunma duyusu ile ilişkilidir; *yumuşak renkler*, *yumuşak ses*, *yumuşak tat* gibi ifadeler dokunmadan sırasıyla görmeye, duymaya ve tadmaya anlam genişlemesi içermektedir.

Mevcut literatürde, duyuşsal kanallar genellikle ‘alt’ (dokunma, koklama, tatma) ve ‘daha üst’ (görme, işitme) kanallar olarak gruplandırılmaktadır. En üst konumda olmak, belirli bir anlamın en fazla sayıda çokanlamlı örüntüye sahip olması ve temel düzeyin altındaki düzeyde en fazla sayıda sözlük birimine sahip olması olarak iki anlama gelmektedir. Duyu kanallarının anlam uzantılarını ilk çalışan araştırmacılarından Ullmann (1959), şiir dilindeki sinestezik metaforları incelemiş ve alt duyulardan üst duyulara doğru bir anlam aktarımı olduğunu ileri sürmüştür. Bu hiyerarşik dağılım, dokunma → tatma → koklama → işitme → görme şeklinde sıralanmaktadır. Sinestezik sıfatlardan elde ettiği verilere dayanan Williams (1976), Ullmann’ın (1959) görüşünü desteklemekte ve tatma alanı içindeki sözcüklerin, koku ve sese aktarım eğilimi gösterdiğini belirtmektedir. Viberg (1984), 53 dilden elde ettiği

verilere dayanarak, çeşitli duyuşsal algı eylemlerinin diğer duyuşsal kanalları tanımlamak için genişletilebileceği benzer bir model önermiştir. Bu hiyerarşide en üst seviyede görme yer alırken, en altta koku ve tat yer almaktadır (1984, s. 136): görme > işitme > dokunma > koklama, tatma.

Algı eylemleri üzerine alanyazın taraması, algı eylemlerinin genellikle metaforik açılımlarına odaklanıldığını göstermektedir. Örneğin, Sweetser'ın (1990) İngilizce ve diğer Hint-Avrupa dilleri üzerine yaptığı çalışmasında, görme duyusuna ait eylemlerin metaforik bir şekilde zihinsel faaliyet ve bilgi (örn. Anlıyorum 'I understand' yerine Görüyorum 'I see') anlamlarına genişlemesi eğilimi tespit edilmiştir. Sweetser, görme ile nesnel akıl arasında evrensel özdeşleşme olduğunu ileri sürmüş; bu durumu ZİHİN BEDENDİR (MIND-AS-BODY) metaforu ile açıklamıştır (1990, s. 33-35). Bu metafor, *beden* kaynak alanı ile *zihin* hedef alanı arasında oluşan sistematik eşlemlerden oluşmaktadır (örn. ANLAMAK/BİLMEK GÖRMEKTİR). Sweetser'a (1990) paralel olarak Lakoff ve Johnson, DÜŞÜNMEK ALGILAMAKTIR (İng. THINKING IS PERCEIVING) genel metaforunu önermişler; görme duyumunu diğer duyulardan üstün tutarak sahip olduğumuz bilginin büyük kısmının görmeden kaynaklandığını ileri sürmüşlerdir (1999, s. 238-240). Diğer yandan, Evans ve Wilkins (2000) pek çok Avusturalya dilinde görme eylemlerinin dışında *duyma* eylemlerinin düşünme, bilme gibi zihinsel faaliyetlerle daha çok ilişkilendirildiğini tespit etmiştir.

Algısal alanın dışındaki metaforik anlam kaymaları, aktarımların fiziksel duyulardan soyut veya bilişsel duyulara doğru hareket etme eğiliminde olduğunu göstermektedir. Ibarretxe-Antuñano (2013, 2019), bu durumu BİLİŞ ALGIDIR (İng. COGNITION IS PERCEPTION) metaforunun da temeli olarak tanımlamaktadır. Duyular yoluyla bilgi toplama şeklimiz aynı olmadığından elde edilen bilgi türü de farklı olabilmektedir. Diğer bir deyişle, her algısal kanal farklı türde bir bilgi sunmakta ve BİLİŞ ALGIDIR metaforuna hizmet etmektedir (Ibarretxe-Antuñano, 2019, s. 51):

- (i) görme → güvenilir bilgi
- (ii) duyma → dolaylı bilgi
- (iii) koklama → sezgisel bilgi
- (iv) dokunma, tatma → deneyimsel bilgi

İngilizce, Bask ve İspanyolca dillerindeki algı eylemlerini karşılaştırmalı şekilde inceleyen (Ibarretxe-Antuñano, 2002), tatma duyumu ile ilgili BİR ŞEYİ DENEYİMLEMEK TATMAKTIR, BİR HİSSİ ÜRETMEK TATMAKTIR (HOŞLANMAK/HOŞLANMAMAK TATMAKTIR) metaforlarını her üç dilde de tespit etmiştir. Diğer yandan ve BİLMEK TATMAKTIR metaforunu sadece İspanyolcada gözlemlemiştir. Ibarretxe-Antuñano (2002), bu algı metaforlarının Sweetser'ın (1990) ZİHİN BEDENDİR (MIND-AS-BODY) metaforunun alt türleri olduğunu belirtmektedir.

Çince edebi eserlerde sinestezik metaforları Ullmann'ın hiyerarşik sıralaması açısından inceleyen Yu (2003), Ullman'ın (1959) sınıflandırmasıyla paralel olarak

kanallar arası anlam aktarımı ile gerçekleşen çeşitli sinestezik metaforlar tespit etmiştir. Bu aktarımlar arasında tatma duyumu ile boyut ve ses arasında bir bağ tespit edilmiştir. Steinbach-Eicke (2019), antik Mısır dilinde tatma metaforlarını incelemiş ve tat alma duyusunun, fiziksel hissiyat, duygu, deneyim ve bilme alanlarına uzanan ve BİLMEK TATMAKTIR ve DUYGU HİSSETMEK TATMAKTIR metaforlarını içeren çok anlamlı bir yapıya sahip olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Classen (2019), tat alma duyusuyla ilgili birçok terimin kökeninin ‘dokunmak’tan geldiğini ve zaman içinde ‘duyusal bir değişim’ geçirdiğini ifade etmektedir. Örneğin, İngilizce “*bitter, tangy, piquant, pungent, tart, acid, acrid*” sözcükleri ‘keskin’ anlamına gelen sözcüklere dayanmaktadır (s. 19). Classen’e göre, tat, imgesel olarak ‘neyin güzel olduğuna dair hüküm’ bildirmektedir, bu nedenle estetik bir ayrımcılık hissi olarak nitelendirilir (2019, s. 23). İyi tat, estetik olarak doğru ve uygun olanı belirlediğinden bu kurala uymayan şey, kötü tada, dolayısıyla da tiksitmeye neden olur. Bu görüş, Ibarretxe-Antuñano’nun (2002) tespit ettiği bir şeyden hoşlanma ve hoşlanmamanın fiziksel tat duyusu ile yakın ilişkisini de desteklemektedir.

Derlem Verileri ve Çözümleme

Bu çalışmada, bilişsel anlambilimin kuramsal çerçevesi içinde derlem dilbilim ve sözcük anlambilimin yöntemsel desteğiyle *tat-* eyleminin anlam genişlemeleri incelenmiştir. Derlem çalışmalarının yöntem ve araçları, kullanıma dayalı (İng. usage-based) bir yaklaşım ile kullanım kalıplarını çıkarmak için gerçek verilerden faydalanmaktadır (Deignan, 2005). Bu kullanım kalıpları, sözcük anlambilimin de yararlandığı eşdizimlilik (İng. collocation) yoluyla sözcük profillerini tespit edebilmektedir (Sinclair, 1996). Bir düğüm sözcük ile belirli bir aralık içinde sıklıkla birlikte kullanıldığı sözcük biçimleri arasındaki ilişki olarak tanımlanan eşdizimlilik, anlam örüntülerinin ve anlam ezgisinin ortaya çıkmasında önemli bir role sahiptir (Aksan, 2021; Sinclair, 2004).

Türkçede tat alma (İng. gustatory) duyusuyla ilgili kullanılan *tat-* eylemi Türk Dil Kurumunun (TDK)¹ çevrimiçi sözlüğünde şu şekilde tanımlanmaktadır:

tat-

1. **-i** dil yardımıyla bir şeyin tadının nasıl olduğunu anlamak
2. **-i** bir şeyden az miktarda yemek veya içmek
3. **-i, mecaz** duymak, hissetmek

¹ <https://sozluk.gov.tr/>

TDK sözlük tanımı, *tat-* eyleminin temel anlamının yeme veya içme eylemiyle ilgili olduğunu, imgesel (İng. figurative) anlamın ise daha çok genel olarak duyumsamak veya bir şeyi hissetmekle ilgili olduğunu göstermektedir.

Çalışma verilerini toplamak için doğal dil kullanımını örnekleyen Türkçe Ulusal Derlem (TUD v.03)² kullanılmıştır. Başsözcük *tat-* TUD'un sözlü ve yazılı alanlarında aranmış ve arama sonucu elde edilen tüm bağımlı dizin satırları (İng. concordance lines) çözümlenmeye dahil edilmiştir. Ayrıca *tat-* eylemiyle birlikte kullanılan sözcükler, 'anamlılık yoluyla eşdizimlilik' (İng. collocation-via-significance) tekniğine dayalı (McEnery ve Hardie, 2012) Log-Benzerlik (İng. Log-Likelihood, LL) +1/-1 pencere aralığında derlem tarafından otomatik olarak hesaplanıp listelenmiştir. Bu şekilde sözcükbirimlerin şans faktörünün ötesinde bir sıklıkta oluşturdıkları anlam bütünlüğü tespit edilmiştir (Aksan, 2021).

Veri çözümlenmesi aşamasında ilk olarak, eşdizimlilik listesinden LL değerlerine göre belirlenen ilk 100 eşdizim sözcüğü seçilmiş ve eşdizim örüntülerinin hangi alanlarda yoğunlaştığını bulmak için sözcükbirimler, sözcük türleri ve genel kavram alanları açısından sınıflandırılmıştır. İkinci olarak *tat-* eyleminin farklı anlamlarını bulmak ve sözlük tanımını çalışmada tespit edilen anlamlarla karşılaştırmak için bu kavram alanları bağımlı dizin satırları içinde ayrıntılı bir şekilde incelenip betimlenmiştir.

Bulgular ve Tartışma

Derlem taraması, *tat-* eylemini yazılı ve sözlü 696 metin içinde toplam 1289 görünme sıklığı ($f=25.44$) ortaya koymaktadır. LL değerine göre *tat-* eyleminin -1/+1 bağlamında yer alıp bu eylemle örüntü oluşturan sözcükbirimlere bakıldığında, temel anlamı ile ilişkili 'yiyecek' anlam alanından ziyade 'duygu' alanı ile ilişkili sözcüklerin daha sık bir araya geldiği gözlenmektedir. Eşdizim listesindeki ilk 25 sözcüğü ve frekans değerlerini sunan Tablo 1'de de görüldüğü gibi, *mutluluğu*, *zevkini*, *hazzını*, *aşkı* gibi olumlu duyguların yanı sıra *ölümü* gibi fiziksel durumlara ve *acıyı* gibi temel olarak tatma duygusuyla ilgili olup olumsuz duyguya da gönderme yapan sözcükbirimler daha güçlü bir birliktelik göstermektedir. Ayrıca, listede (2.) sırada yer alan *hiç* belirteci eylemin anlamını zamansal açıdan olumsuz bir şekilde pekiştirmekte ve daha önce tatma eyleminin gerçekleşmediğini vurgulamaktadır.

² <https://v3.tnc.org.tr/> TUD hakkında daha fazla bilgi için bkz. Aksan, vd. (2012)

Tablo 1 Eşdizim listesinden kesit

No	Sözcük	Yazılı-sözlü metinlerdeki toplam sayı	Beklenen eşdizimlilik sıklığı	Birlikte oldukları dokuman sayısı	Log- benzerlik değeri
1	mutluluğu	1125	0,0286	24	303,4094
2	hiç	65411	1,6637	55	294,6627
3	zevkini	287	0,0073	18	294,4386
4	ölümü	2506	0,0637	20	225,6167
5	hazzını	87	0,0022	12	184,214
6	aşkı	1876	0,0477	13	154,5122
7	acıyı	735	0,0187	12	144,5553
8	lezzetini	122	0,0031	10	142,4854
9	duygusunu	1035	0,0263	13	135,6036
10	mutluluğunu	415	0,0106	11	131,2867
11	zevkler	128	0,0033	9	125,3596
12	sevgiyi	945	0,024	10	113,0439
13	zevki	419	0,0107	8	103,5757
14	hazı	219	0,0056	8	100,6723
15	lezzetler	44	0,0011	5	91,9315
16	zevkleri	169	0,0043	6	89,8758
17	duyguları	1662	0,0423	10	89,5453
18	dürümü	19	0,0005	1	83,9133
19	tadını	1262	0,0321	9	83,6414
20	için	284706	7,2415	38	75,5511
21	bana	44515	1,1322	18	71,6899
22	sevgisini	695	0,0177	7	69,883
23	nefsinde	21	0,0005	3	64,198
24	yenilgiyi	198	0,005	5	59,1621
25	meyveden	40	0,001	4	58,6427

LL değerlerine göre derlemede sıralanan listeden ilk 100 eşdizim sözcüğü, *tat*-eyleminin ad, sıfat, belirteç, eylem, bağlaç, edat gibi çeşitli dilbilgisel kategorilere ait sözcüklerle bir araya gelebildiğini göstermektedir. Bu sözcük türlerinden %78'lik bir oranla en sık yer alan ad ulamı, *tat*ma eyleminin nesnesi olarak anlam alanlarına göre sınıflandırıldığında somuttan soyuta doğru bir anlam genişlemesi gözlenmektedir. Bu anlam genişlemesini daha iyi açıklayabilmek için bağımlı dizin satırları detaylı bir şekilde incelenmiş ve betimlenmiştir.

YEMEK kavram alanı *tat-* eyleminin nesnesi konumunda temel anlamının bir parçası olarak ağız ve dil yoluyla yiyeceğin/içeceğin (bir bölümünün) tüketilmesiyle oluşan duyuma yönelik bir anlam ile karşımıza çıkmaktadır. Eşdizim listesinde yer alan *baklavalardan, balı, damak, dürümü, leziz, nimetini, şerbetini, tatlar, yemeği, yudum*, vs. sözcükbirimleri bu kavram alanı içinde değerlendirilmektedir.

- (1) a. Endülüs *şaraplarını* **tatmaya** değer. [W-JE39C3A-1250-492]
- b. ... her canlı *adana dürüm* **tadacaktır** yanına da şalgam suyu isteyecektir, ... [W-SI45F1D-4710-1168]
- c. Çarşıdaki değişik *meyveleri* **tattık** ve çok lezzetli olan sade dondurmalarından birkaç külah yedik. [W-II09C3A-0600-259]
- d. ... farklı ülkelerin *yemeklerini* **tatma** fırsatı bulacak. [W-OG24D1B-3361-796]

YEMEK kavram alanına giren ve 'ağız yoluyla alınan tat' temel anlamına sahip 'lezzet' (İng. flavor) başsözcüğü ve teksözcükleri (lezzetini, lezzetler, vs.), çokanlamlı bir biçimde *tat-* eylemi ile birlikte kullanılmaktadır. Örneğin, (2a-b)'de ağız yoluyla duyulan tat anlamında kullanılmaktayken, (2c-d-e) örneklerinde arzu edilen bir durum karşısında duyulan hazzı ifade etmekte ve bu bakımdan daha soyut bir anlam taşımaktadır. Ayrıca, (2e), duyma algısının tatma algısı ile yorumlanmasını örneklendirerek, sadece tadılan şeylerin değil aynı zamanda işitilen şeylerin de lezzetinin olabileceğini sinestezik bir şekilde göstermektedir.

- (2) a. Olağanüstü *lezzetler* **tattık**, olağanüstü şaraplar içtik. [W-PI09C3A-1078-269]
- b. ... kahve tutkunları, Starbucks'ın muhteşem *lezzetlerini* **tadarken**, kablosuz olarak İnternet'e bağlanma özgürlüğünü de doyasıya yaşayabilecek. [W-RF10E1B-3066-998]
- c. Bir müzik insanıyla uzmanlaştığı türün dışında bir müzik dalı hakkında konuşmak, okura alışık olmadığı *lezzetler* **tattırabilirdi**. [W-JI39C2A-0646-188]
- d. ... yaşama sevinciyle birlikte çalışmanın *lezzetini* **tadan**, vaktini iyi değerlendiren öğrenciler, ... [W-JI37C3A-0642-1089]
- e. Başka bir yerde, başka bir zamanda asla söylenmeyecek sözleri, onların her birini söylemenin ve duymanın iç kamaştırıcı *lezzetini* **tadarak** söyleyen fısıltılar. [W-NH13C2A-3330-1027]

Caballero, Suárez-Toste ve Paradis (2019, s. 12), *lezzeti* dil, çene, yanak, boyun, kulak gibi organların kas sistemlerini içeren tüm duyuşal deneyimleri ve tüm ilgili motor sistemleri içeren çok kanallı bir duyum olarak tanımlamaktadır. Bu özelliği, bu kavramın örneklerde görüldüğü gibi sadece algısal değil aynı zamanda bilişsel ve duyuşal bir boyut kazanmasını da sağlamaktadır.

Eşdizim listesinde (19.) sırada yer alan ‘tadını’ sözcüğü, ‘lezzet’ sözcüğüne benzer şekilde tat alma algısı anlamına (3a) ilaveten çeşitli durumların ifadesinde de (3b) tercih edilmektedir. TDK’nın ‘hoşa giden durum, lezzet, zevk’ mecaz anlamı olarak tanımladığı ‘tat’, sözlük tanımından farklı olarak derlemede hoşa gitmeyen olumsuz durumlarda (3c-d) da kullanılabilir.

- (3) a. ... *çikolatanın tadını* bir kere **tadan** çocuklar cennetin bu dünyada olduğunu düşünecekler. [W-OH32D1B-2567-1103]
- b. ... ilk adım sahnelerinde kendilerini denemiş, *tiyatronun tadını* **tatmış** olanlar ... [W-JG37C0A-1695-443]
- c. ... bizi maddi yönden rahata erdirecek *evliliklerimizin yavan tadını* **tattıktan** sonra, hayatlarımıza özgür ve yalnız devam etmeyi tercih ettik. [W-MA16B3A-0039-249]
- d. Çünkü kalpleri elinde tutan, evirip çeviren bir Allah vardır ve O, Habibine dahi *âciz kalmanın tadını* **tattırmıştır**. [W-TI42E1B-2942-12]

Soyut bir kavram alanı olarak DUYGU, *tat-* algı eyleminin en yoğun şekilde kullanıldığı alandır. Eşdizim listesinde yer alan sözcüklerden olumlu ve olumsuz farklı duyuş türlerinin deneyimlenmesi ve hissedilmesi, tadılması olarak kavramlaşmaktadır. Duygunun tadılan bir durum olarak düşünülmesi *duygu* sözcüğünün Türkçede farklı anlamlarda kullanımı ile de ilgilidir. Bu ulam içinde değerlendirilen *duygular*, *duyguları*, *duyguyu*, *duygusunu* birimleri genellikle tanımlanamayan veya daha önce deneyimlenmemiş duyuş durumlarında yer almaktadır (Örnek 4). Smith ve Smith’in (1995, s. 117), *Turkish Emotion Concepts: A Prototype Approach* [Türk Duygu Kavramları: Prototip Yaklaşımı] adlı çalışmalarında belirttikleri gibi, Türkçe *duygu/heyecan* kavramının İngilizce *emotion* kavramından daha geniş ve daha durum odaklı bir kategori olduğu görüşünü desteklemektedir.

- (4) a. Her kitapta bir başka hayat yaşamanın, her kitapta bir başka maceraya yuvarlanıp, *bambaşka duygular* **tatmanın** zevki başka hiçbir yerde yoktu, ... [W-JH13C4A-1319-537]

- b. Bu, çok zamandır *hatırlamadığım bir duyguyu* da **tattırıyor** bana. [W-KA16B4A-0147-78]
- c. İnsana *çok farklı duyguları tattıran* bir ay Ramazan. [W-QH42C3A-3331-160]
- d. Bu duruma şahit olmak; garip, daha önce **tatmadığım duyguları** bana hissettiriyordu. [W-SI22C3A-0559-737]

Diğer yandan, özellikle eşdizim listesinde (9.) sırada yer alan *duygusunu* birimi, özel bir duyguya gönderme yapmaktadır. Örnek (5)'te de görüldüğü gibi, 'x duygusunu tatmak' yapısı daha çok deneyimlemek sezdiriminde bulunmaktadır. Smith ve Smith (1995), İngilizce *emotion* sözcüğünün karşılığı olarak 'duygu/his/heyecan' sözcüklerinin Türkçede üst terim olduğunu ve 'duygu'nun İngilizce *emotion, feeling, sense* ve *affect* terimleriyle örtüşebileceğini belirtmektedirler. (4.) ve (5.) örneklerde görüldüğü gibi ve özellikle (5f) örneğinde 'his' (İng. feeling) anlamı da taşıyan bu kullanım ile 'tatmak' ve 'hissetmek' arasında duyumsal bir bağ kurulmaktadır.

- (5) a. *Hürriyet duygusunu tadan* az buçuk insan gibi Meto, sonsuz bir dalgalanmanın baharına kavuştu. [W-PA16B0A-0158-1109]
- b. ... inş. allah tüm isteyen kadınlara *annelik duygusunu tattırsın*. [W-VI44F1D-4747-9]
- c. Sanki hayatında en azından bir kere *ilk olma duygusunu tatmak* istermiş gibi ... [W-VA16B3A-2629-670]
- d. Ayrıca her öğrenciye *başarı duygusunun tattırılması* için öğretmenler, öğrencilerin başarıya ulaşabileceği konulan seçmelidir. [W-ED02A1B-3653-95]
- e. Gazinonun tenhalığı, her zamanki kalabalık ve gürültünün olmayışı ayrı bir *yalnızlık duygusu tattırıyor*. [W-FI09C2A-1377-73]
- f. Daha büyük, aşkın bir varoluşun parçası olduğumuz *hissini*, sadece ölümü tecrübe ederek **tadabiliyoruz**. [W-TE36E1B-3355-1238]

Tablo 2'deki eşdizim listesinde mutluluk, zevk, haz, aşk gibi üst sıralarda yer alan olumlu duygu türlerinin yanı sıra, sırasıyla sevgi, heyecan, kıvanç, neşe, sevinç, şefkat, keyif duyguları da farklı sözcükbirimlerle kullanılarak *tat-* eylemi ile güçlü bir birliktelik oluşturmaktadır. Bağımlı dizinlerdeki örnekler incelendiğinde bu duyguların deneyimlenmesi, tadılması olarak yorumlanmaktadır. Benzer şekilde Kövecses (2000), özellikle sevgi/aşk ve şehvet duygularının metaforik kavramlaşmasında BESİN/YİYECEK kaynak alanının sıklıkla kullanıldığını

belirtmektedir. Bu bakımdan DUYGU YİYECEKTİR kavramsal metaforunun bu ifadeleri güdülediği düşünülebilir.

- (6) a. ... komisyon üyelerinin beğenisini kazanmış olmanın *mutluluğunu tadıyor* gibiydi. [W-HE09C3A-0579-877]
- b. ... başka bir gezegendeymişiz *zevkini tattık*, inanılmaz bir doğal oluşum. [W-RI41C2A-1464-268]
- c. ... topu topu iki yıl süresince bile olsa, ben de ünlü bir kişi olmanın *hazzını tattım*. [W-NG43C2A-1805-226]
- d. Bebeğimi yitirdim, *aşkı tatmadım* ve ölüyorum. [W-QA16B2A-0066-704]
- e. ... yeni bir söz söylemenin *heyecanını* hiç *tatmamış* hodbin güruhu, ... [W-TE36E1B-3295-576]

‘Acı’ sözcüğü, veri tabanında olumsuz duygu olarak sınıflandırılabilir üzüntü, ıstırap ve keder sözcüklerinin yerine sıklıkla kullanılmaktadır. Aslen tat alma organı ‘dil’deki yanma hissi anlamına gelen ve ‘tatlı’nın anlamsal karşıtı olarak kullanılan ‘acı’ sözcüğü, anlam genişlemesi ile fiziksel rahatsızlık (İng. pain) ve duygu kavram alanı içinde ‘yoğun üzüntü’, ‘keder’ anlamında kullanılmaktadır (Baş ve Büyükkantarcıoğlu, 2019, s. 288) Bu sebeple, ‘acının tadılması’ temel anlamı olan acı bir yiyeceğin tadılmasından ziyade imgesel bir anlam kazanarak duygusal zorluğun tecrübe edilmesi olarak kavramlaşmaktadır.

- (7) a. Kendisi, başından geçen muhtelif ıstıraplı olaylarla vatansız kalmanın *acılarını tattmış*, ... [W-RD03A3A-0435-414]
- b. Önce *mutluluğu tattırdın*, şimdi ise *acıyı tattırıyor*sun. [W-TI42E1B-2942-67]
- c. ... ilk defa insan olduğumu anlamaya başlıyordum, insan olmanın *acılarını tadıyordum*, aşağılanmayı, dövülmeyi, işkence görmeyi tadıyordum, ... [W-JA16B1A-0480-863]
- d. Babamın ölümüyle ikinci büyük *acıyı tattım*ştım. [W-SA09C1A-0240-368]
- e. *Acıyı, mutsuzlukları, üzüntüyü* seninle *tadalım*. [W-PI22E1B-2909-1159]

Tat- eylemi eşdizim listesinde yer alan *başarı, yenilgi, mağlubiyet, galibiyet, özgürlük* gibi diğer SOYUT KAVRAMLARIN ve *güzellik, ölüm, açlık* gibi FİZİKSEL DURUMLARIN bizzat yaşanması ve tecrübe edilmesi anlamında da sıklıkla kullanılmaktadır. Bu ifadelerde yukarıda bahsedilen gizli bir ‘hissini/duygusunu tatmak’ yapısı da yer almaktadır.

- (8) a. ... evimizdeki ilk *galibiyeti* **tatmak** için Göztepe maçını yönetim olarak bedava yaptık. [W-NI27D1B-2829-669]
- b. Her zaferin için birkaç *yenilgi* **tadacağı**mı önceden bil ve yenilgilerinden zevk almayı öğren. [W-II22C3A-0566-1214]
- c. Farkında olmadan orada **tattığı** *özgürlüktür* aslında, orada canı ne istiyorsa onu yapar, ... [W-OI37E1B-3058-332]
- d. Geç de olsa bugün **tattığım** *güzellikleri*, keşke sen de tatmış olsaydın ... [W-TI42E1B-2942-305]
- e. ... bu kadar güzel yaşayan bir insan tabii ki *ölümü* de **tatmalı**. [W-NA16B2A-0702-602]
- f. *Açlık ve susuzluğu* **tattım**. [W-IA42B4A-0302-214]

Bağımlı dizin satırlarının daha detaylı incelenmesi, deneyimleme anlamını pekiştirmekle birlikte, deneyimlemenin ötesinde daha genel bir ‘yaşamak’ ve ‘yaşayarak öğrenmek’ anlamını da ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, (9a)’da New York şehrini görmek, keşfetmek, o şehirde yaşamak, şehrin tadılması olarak anlamlandırılmaktadır. Diğer örneklerde *tat-* eylemi ile eşdizimlik gösteren *öğren-, anla(şıl)-, yaşa(nıl)-* eylemleri deneyim anlamını güçlendirmektedir.

- (9) a. ... yapamadığımı sandıklarımı 1990’lı yıllarda yapmaya ve *New York’u* **tatmaya** karar verdim. [W-PI09C3A-1078-494]
- b. *Tüketim ve marka ilişkisinin önemini ve rolünü* aile içinde değil, yakın çevrelerinde arkadaşlarıyla ilişkileri itibariyle öğrendiler ve **tattılar**. [W-PD02A2A-2046-244]
- c. ... yaratıcı kendi dilediği yolda **tadılıp** anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar. [W-KG03A4A-2011-949]
- d. Öyle haller ki, yaşanılmadıkça **tadılmadıkça** hissedilmedikçe kuru laflarla anlaşılmaz, anlatılmaz. [W-UH42E1B-2921-940]

- e. Çocuklar gibi mesuttum. Dünyaları verseler, o gün yaşadıklarımı veremezler, **tattıramazlardı** bana.. [W-RI42E1B-2940-172]

Ayrıca, bir yazarın eserini okuyup özümsemek veya detaylarının farkına varmak, o edebi eseri veya söz konusu eseri metonimik bir şekilde temsil eden yazarını tatmak olarak kavramlaşmaktadır (10a-b-c). Benzer şekilde, (10d) örneğinde olduğu gibi sanat eserini yorumlamak ve anlamak o eseri tatmak olarak düşünülmektedir. Bu açıdan, *tat-* eyleminin algısal alandan bilişsel alana metaforik bir anlam genişlemesi söz konusudur. BİLİŞ ALGIDIR üst-metaforunun bir yansıması olarak bilişsel farkındalık, fiziksel haz ve doyum olarak yorumlanmaktadır.

- (10) a. "*Dostoyevski'yi yeni yeni **tadıyordum**. Muazzam bir şeydi bu. Her an dünyam değişiyordu, ...* [W-JI37C3A-0642-860]
- b. *Antolojisi"nde Truman Capote, Anna Kavan ve Ingeborg Bachman gibi yazarları **tatmak** mümkün.* [W-OG24D1B-3361-658]
- c. *Şiirdeki romanı, romandaki şiiri **tadabiliyorum**.* [W-OI22C3A-0660-1239]
- d. *Sanat yapıtı karşısında onu gören, **tadan**, kendini ona vereni, araya düşüncenin girmesi tedirgin eder.* [W-SH03A3A-1390-1111]

Tat- eyleminin sinestezik kullanımına yönelik, veri tabanı az sayıda da olsa diğer duyulara yönelik bir geçiş olduğunu göstermektedir. Aşağıdaki örneklerde, görme (11a-b-d), işitme (11c), koklama (11d-e-f), ve dokunma (11g-h) duyularından tatma duyumuna bir transfer söz konusudur. Dolayısıyla tatma duyumunun çok yönlü olduğu ve tek bir algı alanına yönelik olmadığı sonucuna varılabilir. Tat duyumunun hiyerarşik düzlemde (Ullmann, 1959; Viberg, 1984; Williams, 1976) alt grupta olduğu göz önüne alındığında sıralamada üst grup duyuların (görme, işitme) aşağıya yönelimi olduğu kadar, alt gruptan (koklama, dokunma) yukarıya yönelimi de söz konusudur. Bu bakımdan, alanyazında duyusal anlamın yukarıdan aşağıya aktarıldığı görüşünü desteklemektedir.

- (11) a. *Ah o yüz. O yüzü gözlerinin yeniden **tatması**, ...* [W-SA16B2A-1070-518]
- b. *Göğün altında dingin, körlerin sonsuz karanlığında **tadacaklar maviyi**.* [W-GA15B1A-1722-1201]
- c. *... bir orkestra şefi gibi, bu acayip konserin **sazlarını** hem bir bütün olarak **tadıyor**, hem de teker teker tanıyordu.* [W-MG03A4A-0068-875]
- d. *Akdeniz'in biraz da **yeşilini**, Ege'nin biraz da **kokusunu tadabilmek** için...* [W-FA16B2A-0998-1230]

- e. Sen her zaman insanları sevmiş, o *gül kokundan* biraz olsun **tattırılmışsın**. [W-SI22E1B-2912-15]
- f. Cennette seni görmek ve o güzel *kokunu tadabilmek* umuduyla. [W-SI22E1B-2912-1235]
- g. Biraz önce o *soğuk su şokunu tatmadan* önce bizimle beraber olan balıklarımız ... [W-NC06E1B-3088-781]
- h. ... bir tuhaf *dokunuşu tadar* kadınlar denize açık pencerelerden. [W-II13C4A-1333-1066]

(11a)'da görme organı gözlerin, tatma eylemini gerçekleştirebileceği ve (sevilen) bir yüzün görülmesinin, şeklinin diğer yüzlerden ayırt edilmesinin, tadılması olarak yorumlanması örneklendirilmektedir. (11b) ve (11d) örneklerinde görülebilen niteliğe sahip renk kavram alanının tadılarak da hissedilebileceği anlaşılmaktadır. Bu sebeple, örneklerde görmeden tatmaya bir yönelim söz konusudur. Benzer şekilde iştme alanıyla ilgili 'lezzet' ile ilgili bahsedilen (2e) örneğinin yanı sıra (11c)'de bir melodinin dinlenmesi ve enstrümanların ayırt edilmesi tadılması olarak kavramlaşmaktadır.

Tat ile yakından bağlantılı olan, ancak havada var olması ve uzayda görünür bir varlığı olmaması bakımından sese benzeyen koku duyuşsal alanı, (11d-e-f) örneklerinde görüldüğü gibi kokunun tadılabilir olduğuna ve burun dışında da duyumsanabileceğine gönderme yapmaktadır. Her iki duyuşsal kanal da yeme ve içme sırasında lezzet algısına dahil edildiğinden, tat ve koku alma bazen günlük dilde birleştirilmektedir (Caballero vd., 2019). Ancak, örneklerde yemek kokusundan farklı kokuların da tadılması koku alanı ile tat alanı arasında daha geniş bir anlam geçişi olduğunu göstermektedir.

Son olarak, (11g-h) örneklerinde dokunma alanı ile tatma alanı arasında anlam geçişi ile fiziksel ve bedensel bir his, tatsal bir duyum olarak yorumlanmaktadır. Sonuç olarak tüm bu örnekler, *tat-* eyleminin imgesel sözlük anlamının ötesinde metaforik anlam genişlemesi ile çokanlamlı ve sinestezik bir özellik kazandığını ortaya koymaktadır.

Sonuç

Tat- eyleminin derlem verisinden elde edilen bağımlı dizinlerinin incelendiği bu çalışma, bedenleşmiş biliş kavramının bir gerektirimi olarak daha somut bir duyumsal-bedensel alandan daha soyut, durumsal, duygusal ve zihinsel alanlara doğru yönelim olduğunu ve metaforik anlam genişlemelerinin çokanlamlılığın temel araçlarından biri olduğunu teyit etmektedir. *Tat-* eylemi sadece temel anlamının bir parçası olarak yiyeceklerin tadılması anlamının yanı sıra duygular, soyut kavramlar, bilişsel durumlar ve diğer duyuşsal kanalların ifadelerinde de kullanılmaktadır.

Derlem verisi, dil kullanıcılarının *tat-* eyleminin sözlük tanımının ötesinde bir kullanımda buldukları eşdizim örüntüleri ortaya koymaktadır. *Tat-* eyleminin mecazi (imgesel) anlamı, sözlükteki *duymak*, *hissetmek* anlamından daha geniş bir anlamda deneyimlemek, zevk almak, yaşamak, yaşayarak öğrenmek, okumak, özümsemek, farkındalık kazanmak gibi anlamlar da kazanmaktadır. Bu durum BİLİŞ ALGIDIR temel metaforunun gerektirimleri olarak DENEYİMLEMELER TATMAKTIR, FARKINA VARMAK/BİLMEK/ÖĞRENMEK TATMAKTIR metaforlarını üretmektedir. Ayrıca, duyguların ifadesinde sıklıkla karşımıza çıkan *tat-* eylemi, sadece olumlu duyguları ve durumları (örn. sevinç, haz) değil aynı zamanda olumsuz duygu ve durumları (örn. başarısızlık, ölüm) da içermektedir. Bu ifadelerin altında (BİR DUYGUYU) HİSSETMEK TATMAKTIR metaforu ile ilişkili HOŞLANMAK/ZEVK ALMAK TATMAKTIR ve HOŞLANMAMAK TATMAKTIR metaforları yatmaktadır. Ibarretxe-Antuñano'nun (2002) ve Steinbach-Eicke'nin (2019) da çalışmalarında tespit ettikleri metaforlarla örtüşen bu metaforlara dayanarak DUYGU ALGIDIR üst-metaforu ileri sürülebilir.

Tat ve koku sözcüklerinin, İngilizcede duygusal yüklü olduğu ve bu duygusallığın esnek olduğu görüşünden hareketle yürüttüğü çalışmasında Winter (2016a), tat ve koku sözcüklerinin, diğer kanallardaki sözcüklere göre duygu değeri daha yoğun dilsel bağlamlarda yer aldıklarını tespit etmiştir. Bu bulguya paralel olarak, çalışmada incelenen eşdizimlilik, tatma eyleminin Türkçede de genellikle duygu içerikli bağlamlarda gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, bu duygu değeri çoğunlukla olumlu duygu değeri niteliği taşısa da İngilizcede olduğu gibi (Winter, 2016a) hem olumlu (örn. sevgiyi tatmak) hem de olumsuz (örn. kederi tatmak) argümanlarla kullanılabilir.

Tat- eyleminin güçlü eşdizimlilik gösterdiği sözcüklerden tatma duygusuyla ilişkili 'acı', 'tat' ve 'lezzet' sözcüklerinin temel anlamlarının dışında daha imgesel bir anlam kazanarak çokanlamlı bir özellik taşıdığı gözlenmiştir. Bu durum tatma duyumu dair sadece eylemsel boyutta değil daha genel, diğer sözcük türlerini de kapsayacak şekilde anlam genişlemelerinin oluştuğunu göstermektedir. Bu konuda tatma duyumu içinde değerlendirilen diğer dilbilgisel sözcük türlerinin de dahil edildiği daha kapsamlı bir çalışma yapılarak anlam geçişleri ve yönelimleri daha detaylı incelenmelidir.

Tatma duyumu temel duyulardan biri olmasının yanı sıra, diğer duyularla sıkı bir ilişki içindedir ve sinestezik bir şekilde görme, duyma, koklama ve dokunma duyularının yerine kullanılabilir. Bu anlam transferi her zaman alanyazında dile getirilen hiyerarşik düzlemde gerçekleşmemektedir. Çalışmanın bu bulguları, duygusal kanallara dair 'hiyerarşi' kavramını eleştiren ve alt gruptan üste giden yönlülüğün bir kural olarak alınmaması gerektiğini belirten çalışmaları (Strik Lievers, 2015; Winter, 2016b) destekler niteliktedir. Yine de bu konuda kesin bir sonuca varmak için algıyla ilişkili diğer eylemlerin (örn. kokla-, dokun-) ve sözcük türlerinin yer aldığı daha geniş çapta bir çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

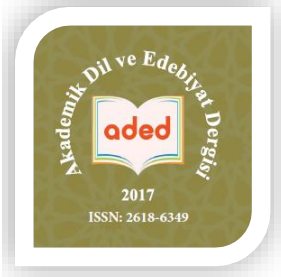
Veri tabanında yer alan “*Elbette her şey tadılınca hissedilir. Yaşamadan anlaşılmaz*” (W-SI22C2A-0830-950) örneğinde de vurgulandığı gibi, tatma duyusu ile yaşam arasında sıkı bir bağ vardır ve her bedensel-duyusal deneyim dilde yer bulmaktadır. Sonuç olarak *tat-* eyleminin kullanımında yüksek derecede çokanlamlılık gözlenmektedir ve duyular arası bir özellik taşımaktadır. Dil organı vasıtasıyla gerçekleşen tatma duyusunun bu anlam genişlemesi dildeki metaforik üretkenliği de ortaya koymaktadır. Derlem verilerinden elde edilen bilgilere göre söz konusu eylemin daha kapsamlı bir sözlük tanımının yapılması önerilmektedir. Ayrıca, eşdizim listeleri ile anlam tercihlerinin belirlenmesi ve kalıplaşmaya yakın örüntülerin (örn. *x duygusunu tat-*) sözlüklerde yer alması bu sözcüğün daha detaylı betimlenmesinde yardımcı olacaktır.

Kaynaklar

- Aksan, Y. (2021). Derlem temelli sözlük yazımı. Baş, M. (Ed.), *Anlambilimde Güncel Çalışmalar* (s. 200-215). Anı Yayıncılık.
- Aksan, Y., Aksan, M., Koltuksuz, A., Sezer, T., Mersinli, U., Demirhan, U. U., Yılmaz, H., Kurtoglu, O., Atasoy, G., Öz, S., ve Yıldız, I. (2012). Construction of the Turkish National Corpus (TNC). *Proceedings of the Eight International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2012)*. Istanbul.
- Aslan Demir, S. (2018). Türkçede işitme algı fiilleri ve metaforik anlam genişlemeleri. Doğan, A., Özyürek, R., Celepoğlu, A., Dinç Kurt, Y., ve Üstün, K. (Eds.), *XIII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri Kitabı* (s. 330-336). Bilkent Üniversitesi.
- Baş, M., ve Büyükkantarcıoğlu, N. (2019). Sadness metaphors and metonymies in Turkish body part idioms. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 2, 273-294. <http://dx.doi.org/10.18492/dad.591347>
- Caballero, R., Suárez-Toste, E., ve Paradis C. (2019). *Representing wine - sensory perceptions, communication and cultures*. John Benjamins.
- Classen, C. (2019). Words of senses. Speed, L. J., O'Meara, C., San Roque, L., ve Majid, A. (Eds.), *Perception metaphors* (s. 17-41). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/celcr.19.02cla>
- Deignan, A. (2005). *Metaphor and corpus linguistics*. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/celcr.6>
- Evans, N., ve Wilkins, D. (2000). In the mind's ear: The semantic extensions of perception verbs in Australian languages. *Language*, 76(3), 546-592.
- Gibbs, R. W. (2005). *Embodiment and cognitive science*. Cambridge University Press.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2002). MIND-AS-BODY as a cross-linguistic conceptual metaphor. *Miscelánea. A Journal of English and American Studies*, 25, 93-119.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2013). The power of the senses and the role of culture in metaphor and language. Caballero, R., ve Diaz-Vera, J. (Eds.), *Sensuous cognition: Explorations into human sentience-imagination, (e)motion and perception* (s. 109-133). Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110300772.109>
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2019). Perception metaphors in cognitive linguistics: Scope, motivation, and lexicalisation. Speed, L. J., O'Meara, C., San Roque, L., ve Majid, A. (Eds.), *Perception metaphors*. (s. 43-64). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/celcr.19.03iba>
- Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and emotion: Language, culture, and body in human feeling*. Cambridge University Press.

- Lakoff, G., ve Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. Basic Books.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2007). Polysemy, prototypes and radial categories. Geeraerts, D., ve Cuyckens, H. (Eds.), *The Oxford handbook of cognitive linguistics* (s. 139-169). Oxford University Press.
- McEnery, T., ve Hardie, A. (2012). *Corpus linguistics: Method, theory and practice*. Cambridge University Press.
- O'Meara, C., Speed, L. J., San Roque, L., ve Majid, A. (2019). Perception metaphors: A view from diversity. Speed, L. J., O'Meara, C., San Roque, L., ve Majid, A. (Eds.), *Perception metaphors* (s. 1-16). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/celcr.19.01ome>
- Sarı, İ. (2019). Algi fiillerinde çok anlamlılık: gör- örneği. E. Kuyma, ve A. Nazlı (Eds.), *Algi'ya dair* (s. 129-160). Kesit.
- Sinclair, J. M. (1996). The search for units of meaning. *Textus IX, 1*, 75-106.
- Sinclair, J. (2004). *Trust the text: Language, corpus and discourse*. Routledge.
- Smith, S. T., ve Smith, K. D. (1995). Turkish emotion concepts: A prototype analysis. Russell, J. A., Fernandez-Dols, J., Manstead, A. S. R., ve Wellenkamp, J. C. (Eds.), *Everyday conceptions of emotion: An introduction to psychology, anthropology and linguistics of emotion* (s. 103-119). Kluwer.
- Steinbach-Eicke, E. (2019). Taste metaphors in Hieroglyphic Egyptian. Speed, L. J., O'Meara, C., San Roque, L., ve Majid, A. (Eds.), *Perception metaphors* (s. 145-164). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/celcr.19.08ste>
- Strik Lievers, F. (2015). Synesthesia: A corpus-based study of cross-modal directionality. *Functions of Language*, 22(1), 69-95. <https://doi.org/10.1075/fol.22.1.04str>
- Sweetser, E. (1990). *From etymology to pragmatics: Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge University Press.
- Ullmann, S. (1959). *The principle of semantics* (2. baskı). Jackson.
- Viberg, A. (1984). The verbs of perception: A typological study. Butterworth, B., Comrie, B., ve Osten, D. (Eds), *Explanations for language universals* (s. 123-62). Mouton.
- Williams, J. M. (1976). Synesthetic adjectives: A possible law of semantic change. *Language* 52(2), 461-478.

- Winter, B. (2016a). Taste and smell words form an affectively loaded and emotionally flexible part of the English lexicon. *Language, Cognition and Neuroscience*, 31(8), 975–988. <https://doi.org/10.1080/23273798.2016.1193619>
- Winter, B. (2016b). The sensory structure of the English lexicon. [Doktora Tezi, University of California Merced]. ProQuest ID: Winter_ucmerced_1660D_10206. Merritt ID: ark:/13030/m5q28mx5. <https://escholarship.org/uc/item/885849k9>
- Yu, N. (2003). Synesthetic metaphor: A cognitive perspective. *Journal of Literary Semantics*, 32(1), 19–34. <https://doi.org/10.1515/jlse.2003.001>



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Yasemin ULUTÜRK SAKARYA

Dr. Öğr. Üyesi, Sağlık Bilimleri
Üniversitesi / Türkiye
yasemin.uluturk@sbu.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-5755-5053>

Folklor ile Tiyatronun Metinlerarası Yolculuğu: Yunus Emre Tiyatrosu Örneği

*The Intertext Journey of The Folklore with Theater:
Example of Yunus Emre Theater*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 10.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 28.08.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

ULUTÜRK SAKARYA, Y. (2021). Folklor ile Tiyatronun Metinlerarası Yolculuğu: Yunus Emre Tiyatrosu Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1558-1571.
<https://doi.org/10.34083/akaded.969352>

ULUTÜRK SAKARYA, Y. (2021). The Intertext Journey of The Folklore with Theater: Example of Yunus Emre Theater. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1558-1571.
<https://doi.org/10.34083/akaded.969352>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Kültürel mirasın önemli unsurlarından folklor, çok eski zamanlardan günümüze çeşitli yöntemler ile aktarıla gelmiştir. Bu yöntemlerden biri olan metinlerarasılık, var olanın yeni bir bağlamda yeniden ele alınmasını sağlarken hem metnin kendisinden öncekiler ile ilişkisini ortaya koymakta hem de hiçbir metnin diğerlerinden tamamen bağımsız olamayacağını somutlaştırmaktadır. Bu anlamda toplumu yansıtmaya görevi ile temelde insanı konu alan tiyatro, Türk kültürünün parçasını oluşturan folkloru diyaloglarına işleyerek hem aslı vazifesini yerine getirmekte hem de folklorik öğelerin unutulmasının önüne geçerek metinlerarası bir alışverişin gerçekleşmesini sağlamaktadır. *Yunus Emre* adlı tiyatro ise Recep Bilginer'in bu minvalde kaleme aldığı bir metindir. Eserde selamlaşma, hediyeleşme, düğün gibi çeşitli gelenek ve görenekler ile ilahi, nefes, türkü, tekerleme gibi sözlü edebî türlere yer verilmesi, folklorun tiyatrodaki metinlerarası olarak canlandığını göstermektedir. Ayrıca hayatı folklor unsurları ile örülü olan Yunus Emre'nin tiyatro gibi farklı bir bağlamda yeniden ele alınması o unsurların canlanmasını daha gerçekçi kılarken metinlerarasılığı müşahhas hâle getirmekte, diyaloglara işlenmesini de kolaylaştırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Folklor, metinlerarasılık, tiyatro, Recep Bilginer, Yunus Emre.

Abstract

Folklore, one of the important elements of cultural heritage, has been transferred from ancient times to the present day by various methods. Intertextuality, one of these methods, allows the existing to be reconsidered in a new context, while revealing the relationship of the text with its predecessors and concretizing that no text can be completely independent of the others. In this sense, the theater, which basically deals with the human being with the task of reflecting the society, fulfills its essential duty by embroidering the folklore dialogues, which is a part of Turkish culture, and ensures an intertextual exchange by preventing the forgetting of folkloric elements. The theater called Yunus Emre is a text written by Recep Bilginer in this manner. The use of various traditions and customs such as greetings, gifts, weddings and oral literary genres such as hymn, breath, folk song and rhyme show that folklore is revived in the theater as intertextual. In addition, reconsidering Yunus Emre, whose life is interwoven with folklore elements, in a different context such as theater, makes the revival of those elements more realistic, makes intertextuality real and facilitates the processing of dialogues.

Keywords: Folklore, intertextuality, theater, Recep Bilginer, Yunus Emre.

Giriş

Edebiyat tarihi boyunca bu alanda var olmuş yazarlar, kendilerinden önce neşredilmiş olan eserlerden etkilenmiş, onlar ile aralarında belirli sınırlarda ilişki kurmuşlardır. Edebiyat terminolojisine *metinlerarasılık* (*intertextuality*) kavramı olarak giren bu ilişki, modern ve postmodern edebiyatın kurgu unsurları arasında, ilk sıralarda yer almaktadır. Bilhassa postmodernistler bu minvalde, her metnin farklı bir metin aracılığıyla şekil değiştirmesi neticesinde teşekkül ettiğini savunurken, eskinin yenide malzeme olarak kullanıldığı düşüncesini de öne sürmektedir (Ecevit, 2014, s. 191-192).

İlk kez Rus biçimciler tarafından 1900'lü yılların başında kullanılan bu kavram, 1960'lar ile birlikte edebî metinlerde yerini almıştır. Rus biçimcilere göre metinler bir başka eser ile bağ kurularak oluşturulur ve algılanır. Dolayısıyla metin yalnızca yazılma sürecinde değil, üzerine düşünülme ve incelenme aşamasında da metinlerarası olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda Victor Şklovski, Boris Tomaşevski, Mikhail Bahtin gibi Rus teorisyenler edebiyat eserlerinin önceki metinler ile *sürekli ve açık bir ilişki* içinde buldukları görüşünü ortaya atarken Julia Kristeva bu kavramı postmodern eleştiri alanında kullanan ilk kişi olmuştur. Ona göre edebî metinler, form ve dil değiştirerek yeniden yazma eylemine tabi tutulmakta ve eski metinler sürekli dolaşımında kalarak yazıya özgü bir devinimi imal etmektedir (Sazyek, 2013, s. 226-227).

Sadece edebî metinlerde değil, sanatın birçok alanında kullanılagelmiş olan metinlerarasılık, “bir resme, bir müzik parçasına, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye” (Aktulum, 1999, s. 110) ilgi duyarken çeşitli zamanlarda üretilmiş olan metinlerdeki bilgi, söz ya da düşünceleri doğrudan veya dolaylı olarak esere adapte eder. Böylelikle her metnin, kendisinden önceki metinlerden bağımsız olamayacağı anlayışı ortaya çıkar ve bu görüş “her şey daha önce söylenmiştir” (Aktulum, 1999, s. 18) düşüncesine dönüşür. Bu cihetiyle de metinlerarasılık âdeta *disiplinlerarası* bir yaklaşımı meydana çıkarmaktadır.

Divan edebiyatındaki *telmih* sanatı ile benzeşen bu kavram, halk bilimi ile de yakından ilişki içerisindedir. Burada Kubilay Aktulum (2013)'un folklorik ürünlere dair tasnifinden söz etmek elzemdir. Nitekim o, yazılı ve sözlü olmak üzere folklor ürünlerini ikiye ayırır (s. 24). *Söylemlerarasılık* kavramı ile sözlü ürünleri, *metinlerarasılık* ile yazılı ürünleri kasteden Aktulum, her ikisi arasındaki farktan ziyade söylemlerarası için söyleyişin, metinlerarasılık için de metnin aynı role sahip oldukları üzerinde durur. Ona göre hem metin hem de söylem, kendilerinden önceki metin ve söylemlerden bütünü müstakil ve özgün değilken birbirlerine yaptıkları göndermeler ile belirli bir alışveriş içerisindedirler (Aktulum, 2011, s. 13). Bu alışveriş hem halk biliminde yer alan sözlü ürünlerin modern edebiyattaki eserlerin bünyesinde de yer almasına vesile olmakta hem de metinlerarasılık ile halk biliminin söz konusu yakınlığını aşikâr etmektedir. Nitekim yazıdan önce var olan sözün, modern

edebiyattan önce var olan halk bilimini temsil etmesi ve sözlü edebiyatta yer alan folklorik öğelerin ya da biçimlerin modern edebiyatta akis bulması, metinlerarasılık kavramının yaşadığını göstermektedir.

“Halk edebiyatı, ferdî edebiyat tekevvün ettikten sonra, zaman ve şartlara göre az veya çok bu edebiyat üzerinde tesirini göstermekte devam eder. Bu tesirin asgariye indiği devirler olduğu gibi, yüksek kültür edebiyatının halk edebiyatına tesir ettiği de vâkidir. Hattâ halk edebiyatı mahsullerini cemiyetin her türlü kültür hâdiselerini, istidatları derecesinde aksettirmek vasfıyla temyiz ettiğimize göre, bu tesirin asla kesilmediğini kabul etmek lâzım gelir. Bu halk edebiyatı mahsullerinin tahlilinde daima göz önünde tutulması icap eden ayrı bir meseledir” (Boratav, 1982, s. 3) sözleri ile Pertev Naili Boratav da folklorun ya da kültürel öğelerin modern edebiyata tesir ettiğini, bu tesirin zaman zaman azalıp çoğaldığını belirterek metinlerarası ilişkiyi bu bağlamda değerlendirmek gerektiğine işaret etmektedir. Zira kültürel öğeler durağan değil dinamiktir. Nesilden nesile aktarılabilmeleri ise diğer metinler ile etkileşim içine girmeleri ve farklı bağlamlarda yer almaları ile gerçekleşir. Dolayısıyla kültürel mirasın yeni metinlerle, yeni bir bağlamda metinlerarası bir sürece katılması, onu yok olmaktan koruyacak önemli bir vetiredir (Aktulum, 2013, s. 9). Bu süreçte söz konusu alışverişin gerçekleştiği yeni metinlerden birinin de tiyatro metinleri olduğu görülmektedir. Daha çok tiyatroları ile tanınan Recep Bilginer ise *Yunus Emre* adlı tiyatro eserini folklor unsurlarından yararlanarak kaleme almıştır. Metindeki folklorik öğelere geçmeden önce Recep Bilginer’in tiyatroya bakışı üzerinde durmak gerekmektedir. Zira bu bakış, onun niçin halk biliminden yararlandığını da ortaya koyacaktır.

Recep Bilginer ve Tiyatro

Uzun yıllar gazetecilikle meşgul olan Recep Bilginer, edebiyata ilgi duymaya başladığı yıllarda şiirleri ile edebiyat dünyasına müdahil olur. Ardından roman da kaleme alan yazarın en verimli olduğu edebî türün tiyatro olduğu görülmektedir. *Vatan* gazetesinde gazetecilik yapmaya başladığı 1944 yılından sonra tiyatro ile ilgilenen Bilginer, hayatı boyunca bu alanda çalışmaya ve çabalamaya devam eder. Öyle ki, gazeteciliğinin yanı sıra tiyatro metinleri ile de tanınırlığı elde eden Bilginer’in ilk tiyatro metni olan *Gazeteciden Dost* 1959 yılında yayımlandıktan sonra (*Türkiye Ansiklopedisi*, 1974, s. 372) 1962 yılında sahnelenir (Necatigil, 2004, s. 103). Akabinde pek çok tiyatro oyunu yazmayı sürdüren Bilginer için tiyatro, duygu ve düşüncelerini hem okurlarına hem de seyircilerine sunma fırsatını bulduğu önemli bir mecra hâline gelir. Nitekim onun için tiyatro, topluma tutulan aynanın ta kendisidir.

“Tiyatro yazarlığıyla toplumu ve insanlığı aydınlatma görevi yerine getirilir. İnsanın normal yaşamda açık ve vurucu biçimde söyleyemediklerini sahne dilinde yalın biçimde söylemesi, normal yaşama bir uyarı niteliği taşır. Çünkü tiyatronun

amacı da malzemesi de insandır. İnsanın kendisiyle, toplumla çekişmesini koyar ortaya” (Bilginer, 2005, s. 13) sözleri ile tiyatronun gayesini açıkça ifade eden Bilginer’in eserleri de bu gaye ile paralellik arz eder niteliktedir. Zira ona göre, temelde insanı anlatmak için var olan tiyatro, seyredenlerin kendilerine dair bir şeyler bulduğu, kimseye söyleyemeyip gizlediklerine tercüman olunan oldukça eğitici bir türdür. Bu nedenle tiyatro; insana dokunmalı, onu anlatmalı, hayalî figürlerden uzak durarak gerçek olanı yansıtmalıdır.

“Ben yaşadığım pek çok olayda kafamda yer eden insanları, tek bir olay çevresinde oyunlarımda toplamaya çalıştım. Yani tipleri gerçek hayattan seçmeye çalıştım. Olaylar hangi dönemde geçmiş olursa olsun, yaşadığımız döneme, hatta yaşayacağımız dönemlere uzanacak mesajlar vermeye çalıştım. Her oyunda seyirciye bir mesaj vermek gerekir. Ama bu mesaj, nutuk atar gibi olmamalıdır. Oyunun içinde, oyunun akışına bağlı, karakterlerin olayları yorumlar gibi söyledikleri sözler biçiminde olursa seyirci yadırgamaz bunu” (Yurtsever, 1998, s. 13) diyerek şahıs kadrosunu gerçek tiplerden oluşturduğunu ifade eden Bilginer’in tiyatro metinleri, kendi hayatı ve gazetecilik mesleği ile müşahit olduklarının izlerini taşımaktadır. Tiyatro eserlerinin belirli bir mesajı olması gerekliliğinden de bahseden Bilginer’e göre cümleler açık ve anlaşılır olmalı, çok uzatılmadan anlatılmak istenen söylenmeli ve diyaloglar seyircinin aklını karıştırmamalıdır. Bu bağlamda tiyatro eserlerini kaleme alırken edindiği düsturu ise şöyle açıklar: “Tiyatro yazarken benim özen gösterdiğim yöntem şudur: Az sözle çok şey anlatmak, yani ekonomik olmak. Bir kere olay kahramanları inandırıcı olmalıdır, sözleri ve davranışlarıyla. Sözler açık, duru ve anlaşılır olmalıdır. Replikler kısa ve vurucu olmalıdır. Diyaloglar bir merdivenin basamakları gibidir, her diyalog olayı bir adım öne götürmeli” (Yurtsever, 1998, s. 13).

Bilginer’in paragrafta zikretmiş olduğu bu şiar, onun hayata bakış açısının da âdeta tezahürüdür. Bu görüşü kendi hayatına aktarırken mesleğinden dolayı gezip gördüğü yerlerden ve tanıdığı farklı insan tiplerinden kültürel mirasa dair pek çok unsur öğrenerek eserlerine uyarlayan Bilginer, yazarların kendi kültürlerinden ve halk biliminden uzak durmaması gerektiğini, Türk dilinin ve kültürünün son derece kapsayıcı olduğunu savunur ve folklor ile tiyatro arasında şu sözler ile metinlerarası bir ilişki kurar: “Elbette tiyatro yazarlığı, öteki bütün sanat dalları gibi önemli bir birikime dayanır. Gazeteci olmam, bana bir kültür birikimi sağladı. Yazar, yazım sırasında oyun kahramanlarının karakterine göre kelime bulmakta, cümle kurmakta zorlanmamalı. Türk dilinin zenginliği halk türkülerinde, masallarda, deyimlerde, atasözlerinde saklı” (Yurtsever, 1998, s. 13).

Mevzubahis olan folklor – tiyatro ilişkisinde, folklor öğelerinin *yeni* bir bağlamda *yeniden* zuhur etmesi, o metindeki unsurların *yeni* baştan anlamlandırılması demektir. Dolayısıyla hangi folklorik öge olursa olsun, sözlü kültürden yazılı kültüre aktarılan her unsur, aktarılma şekline bakılmaksızın *yeni* metni zenginleştirmektedir. Söz

konusu olan iktibasın metinlerarasılık yönteminin kullanımını güçlendirerek arttırdığını söylemek de mümkündür.

Bu bağlamda 1976 yılında neşredilen tiyatro metinlerinden biri olan *Yunus Emre*'de, halk bilimi unsurlarından türkü, nefes, ilahi, tekerleme, efsane, menkıbe gibi edebî türlere yer verilirken selamlaşma, hediyeleşme, düğün, çeyiz, gelin yatağı açma ve sayılar gibi kültürel mirası teşkil eden unsurlardan da yararlandığı görülmektedir. Diyaloglara ince bir nakış gibi tezyin edilen bu öğeler, bilhassa Yunus Emre'nin konuşmalarında yer almaktadır.

Burada dikkati celbeden durum ise Bilginer'in eserine başkahraman olarak Yunus Emre'yi, olay örgüsü olarak da onun hayat hikâyesini seçmiş olmasıdır. Zira Yunus Emre, kullandığı temiz ve sade Türkçe ile her daim halkın içinde yer almış, halktan biri olmuştur. Türk dilinin lefafetini son derece itina ile mısralarına nakşetmesi ise onu, şüphesiz Türk halk şiirinin en önemli temsilcisi hâline getirmiştir. Şiirleri türkü, ilahi, deyiş, nefes olarak dillerde pelesenk olmuş, atalar sözü niteliğinde özlü söz olarak sohbetleri süslemiş; menkıbevi hayatı ibret alınacak halk hikâyesi tadında dilden dile anlatıla gelmiştir. Dolayısıyla hem şiirlerinin zikredildiği gibi kullanılması hem de gözde bir halk şairi olması, Bilginer'in eserinde metinlerarasılık yöntemine uygun zemini oldukça iyi hazırlamıştır. Ayrıca bu yöntem ile birlikte, tiyatro metninin toplumu yansıtmaya ve yakalama görevi, kendisini gerçekleştirmesine daha çok imkân bulmuştur. Nitekim menkıbeler sözlü kültürün birer ürünüyken yazılı kültüre aktarıldıktan sonra zuhur eden menakıpnameler ile metinlerarası ilişkiye müdahil olmuş ve farklı sanat ürünlerinin metinlerarasılık yöntemi ile yorumlanmasını sağlamıştır. Yunus Emre'nin menakıpları ise muhtevasında yer alan halk bilimi öğeleri sayesinde tiyatro metninin bağlamına taşınarak yeniden yazılmış, âdeta "bir yazarca bir ana metinden yola çıkarak gerçekleştirilen bir uygulama" olmuştur (Aktulum, 2015, s. 10).

Şimdi metinlerarası ilişkiler bağlamında *Yunus Emre*'de yer alan folklor unsurlarının nasıl ele alındığını görelim.

***Yunus Emre*'de Canlanan Folklorik Öğeler**

Yunus Emre, üç perdeden oluşan bir tiyatro eseridir. Recep Bilginer metni 1972 yılında kaleme almaya başladığında, ona dair her türlü bilgi ve belgeye ulaşarak karşılaştırmalı bir inceleme gerçekleştirmiştir. Bu tetkik ile ulaştığı neticeyi "Yunus'un yaşamı, kitaplarda, belgelerde değil, dilden dile söylenen, bellekten belleğe akıtılan masalımsı bir ortamdaydı" (Bilginer, 1991, s. 1) cümlesi ile ifade eden yazar, metnin henüz en başında, Yunus menkıbelerinin sözlü kültür olarak yayıldığını ve 'masalımsı' bir niteliğe sahip olduğunu belirtmiştir. Yapılan bu açıklama, yazarın eserini oluştururken halk edebiyatı unsurlarından yararlanacağını âdeta ifşa etmekte, sözlü kültür ile modern edebiyatı metinlerarasılık yöntemi ile bir araya getireceğine de işaret

etmektedir. Dolayısıyla folklorik unsurların bir tiyatro metninde canlanmış olması da topluma ayna tutan tiyatronun misyonunu kuvvetlendirerek kültürel mirasın devamlılığının sağlanmasını kolaylaştırmaktadır.

Bu bağlamda metinde kullanılan folklorik öğeleri şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

Gelenek ve Göreneğin Metinlerarası Canlanması

Geçmiş zamanlardan günümüze korunarak ulaşan, insanlar tarafından kabul görmüş mimari, sanat, gelenek, görenek, din, dil ve tarih gibi toplumsal değerlerden teşekkül eden soyut, somut ve doğal olarak karşımıza çıkan temel unsurlar, kültürel mirası oluşturmaktadır (Çakmak, 2020, s. 156-157). Nesilden nesile aktarımında kullanımının devamlı olması önemli iken edebî metinlerde kendisine münhasır bir uygulama ile yer edinmesi, kültürel mirasın metinlerarası bağını somutlaştırmakta ve içtimaî kimliğin oluşumuna da katkı sağlamaktadır. Herhangi bir kültürel miras unsuruna tiyatro metninde yer verilmesi ise onun müşahhas değerini arttırmakta, eserin inandırıcılığına da katkı sağlamaktadır. Söz konusu öğelerden biri olan *selamlaşma* ise gelenek ve göreneklerimiz arasında kendisine oldukça büyük bir yer edinmiş folklorik unsurlar arasında bulunmaktadır.

Selamlaşma, konuşmanın barışçıl bir zeminde başlamasını sağlayan Türk kültürünün en eski teamüllerinden biridir. Hem sözlü hem de davranışsal boyutta gerçekleşen selamlaşmada el, baş ve göğüs en çok tercih edilen uzuvlardır. El öpme ise selamlaşma ile birlikte sevgi, saygı ve nezaket göstermek amacıyla gerçekleştirilen bir eylemdir.

Yunus Emre tiyatrosu ise kıtlık dönemini yaşayan Sarıköy'ün yaşlıları tarafından Sulucakarahöyük'teki Hacı Bektaş Veli dergâhına gönderilen Yunus Emre'nin dergâhtaki dervişler ile selamlaşmasıyla başlar. Dergâha giren Yunus, avluda kendi işleri ile meşgul olan dervişâna selam vermeyi unuttur. Dervişlerden biri "1. Derviş — Tanrının selâmı yok mu ademoğlu?" diyerek onu uyardığında "Yunus Emre — Selâm ederim." diyerek hatasını anlayıp mahcup olan Yunus'a dervişler de ellerini göğüslerine bastırarak karşılık verir (Bilginer, 1991, s. 1). Eli göğse bastırmada sağ el sola, yani kalp hizasına doğru çapraz bir şekilde konulur. Selam verilen kişinin yerinin kalp olduğunu anlatan bu hareket, beden dili ile selamlaşmanın önemli örneklerindedir.

Yine eserin ilerleyen sayfalarında el öperek selamlaşmaya da sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Nitekim el öpme, Türk toplumunda adabı muaşeret kurallarından biridir ve cinsiyete bakılmaksızın küçükler büyükleri ile karşılaştıklarında onların elini öper. Eserdeki el öpme hareketi ise Yunus'un Hacı Bektaş Veli ile, dervişânın Tapduk Emre ile karşılaşması esnasında gerçekleşir. Dervişlerin şeyhleriyle olan selamlaşması,

âdeta bir merasim gibi şöyle gerçekleşir: “Taptuk Emre Dergâhı’nda, sohbet odası. (...) Taptuk Emre, girer, yavaş yavaş yürür, gelip postun üstünde durur. Dervişler birer birer girerler. Şeyhi ve eşiği selamlarlar. Şeyhin elini öperek, karşısına, tek dizi halinde otururlar” (Bilginer, 1991, s. 34).

Paragrafta yer alan eşik selamlama ise eşiğe biçilen paye ile paralellik gösterir. Buna göre eşik, içeri ile dışarı arasındaki sınırı oluştururken bir alandan başka bir alana geçişi de somutlaştırır (Eliade, 1991, s. 158). Tasavvufta ise makam ve mertebenin sınır çizgisi olarak kabul edilen eşiğe, bir nevi kutsallık atfedilmektedir. Zira eşiğin kimi şairler tarafından ihtişamlı bir yer gibi gösterilmesinden bahseden Gaston Bachelard (2014) için de eşiğin yüceliği ve kutsallığı ancak kişinin kendi içindeki eşiği keşfetmesiyle mümkün olmaktadır (s. 236).

Aynı zamanda, söz konusu selamlaşma ritüelleri için, el öpme ve elin göğse bastırılarak selam verilmesi eyleminin günümüz toplumunda hâlâ yaygın bir şekilde sürdürüldüğünü, eşik selamlama eyleminin ise yalnızca tasavvuf ile meşgul olan kişiler arasında bilinip uygulandığını söyleyebiliriz. Yazarın hem yaygın hem de nadir olan bu davranışları eserine birlikte naksetmesi ise kültür aktarımına katkı sunarken geleneksel değerlerimizin unutulmasının da önüne geçmektedir.

Günümüzde varlığını koruyan benzer bir folklorik değer ise *hediyeleşmedir*. Türk kültüründe çok eskilere dayanan bu gelenek; Tanrı’dan korunma ve yardım istemek, devletlerarası siyasî amaçla dostane münasebetleri devam ettirmek, tanışmak, sadakati göstermek gibi sebepler için gerçekleştirilmiştir (Şahbaz, 2018, s. 152-153). Günümüzde ise saygı, sevgi ve dostluk ile gösterilen özenin de bir nişanesi olarak ziyaret edilen yere eli boş gidilmemesi, ufak da olsa bir hediye götürülmesi, -tıpkı selamlaşmada olduğu gibi- yazılı olmayan içtimâî kurallar arasında yerini almaktadır.

Eserde, Yunus’un Hacı Bektaş Veli’ye götürdüğü alıçlar, hediye olarak karşımıza çıkmaktadır. Şöyle ki, kıtlık çeken köy halkına yiyecek bulabilmek için çıktığı yolda eli boş gitmemek adına alıç toplayan Yunus, Hacı Bektaş’ı gördüğünde alıçları ona takdim eder. Hacı Bektaş ise hediyeden duyduğu memnuniyeti dile getirdikten sonra ona her alıç tanesi başına önce tek, ardından on nefes vermeyi teklif eder. Lakin Yunus, kendisine verilmek istenenin kıymetini anlamayarak reddeder ve öküzünün taşıyabileceği kadar buğdayı alarak yola revan olur (Bilginer, 1991, s. 2-5).

Burada hediye olarak sunulan eşyaların da ehemmiyeti ortaya konulmaktadır. Nitekim alıç, bir semboldür. Yunus’un hediye olarak alıç götürmeyi tercih etmesi, onun hamlılığını ve yabaniliğini temsil etmektedir. Zira alıç, dağda yetişen bir meyvedir ve kendisine teklif edilen buğdaydan önceki hâl olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla Yunus’un bu hediyeyi seçmesinin alt metninde, seyri sülûka niyetli olduğu düşüncesi yatmaktadır da denilebilir (Çelik, 2021).

Bir başka unsur ise *düğün, çeyiz ve gelin yatağı açma* geleneğidir. Düğün; insanları bir araya getirerek sosyal bağları güçlendiren, sahip oldukları mirasın farkına vardırın,

onları eğlendirirken gelenek ve göreneklerin yaşamasını sağlayan önemli bir kültür mirasıdır (Eker, 2000, s. 92). Evlenen kişilerin nikâhlandıklarını çevrelere duyurmak amacıyla yaptıkları bu eylemden önce gelin kız tarafından hazırlanan çeyiz, el emeği ile oluşturulan dikiş-nakış işlerini temsil eder. Eserde ise Yunus'un Tapduk Emre'nin kızı Balım Kız ile nikâhlandıktan sonra onun çeyizine dokunmadan, elleriyle dokuduğu, örtüler ile süslediği gelin yatağını açmadan "Yunus Emre — Önce, kendimi, kendimdeki eksikliği tamamlamalıyım" (Bilginer, 1991, s. 46) diyerek yola revan olması şeklinde görünen bu geleneklerin tiyatro metninde, diyaloglara bahis olması, Türk kültür mirasının unutulmasının önüne geçmektedir.

Sayılar ise yine eserde sıklıkla karşımıza çıkan bir diğer folklorik unsurdur. Normal şartlar altında herhangi bir özelliği bulunmayan sayılar, zamanla simgesel bir değer yüklenerek kültürel öge hâline gelmiştir. Dil, farklı kültürler ile etkileşimi neticesinde sahiplendiği yeni roller ile varlığını korumaya devam ederken sayılar da bu manada gelişme göstererek çeşitli anlamlara ev sahipliği yapmıştır. Bunlar ise halk anlatılarında, mitlerde ve dinî inançlarda daha çok yaygın olarak kullanıla gelmiştir (Sakaoğlu, 1998, s. 41).

Metinde yer alan formülistik sayılar ise bir, üç, yedi, kırk ve bindir. Söz gelimi, Hacı Bektaş Veli nefes almak için geri gelen Yunus'a şu cevabı verir: "Hacı Bektaş Veli — Arifler katında, her sözün, üç ön yüzü, bir ard yüzü vardır. Arif olan anlar, bunu bilmezler ve önce, sözün ardını söylerler, kendilerini ateşe atarlar" (Bilginer, 1991, s. 8). Burada geçen üç ve bir sayıları, matematiksel değerleri nispetince ele alınırken söylenen kelamın birden fazla mahiyeti olduğu ve bu niteliklere göre konuşmak gerektiği anlatılmaya çalışılmıştır.

Eserde diğer sayılar şöyle geçmektedir: Tapduk Emre'nin sohbet odasına gelen sazandeler, sazlarını üç kere öperek çalmaya başlar. Yunus ile evleneceğini öğrenen Balım Kız ise mutludur ve annesi tarafından "Ana Kadın — Tanrı bahtından güldürsün kızım. Kırklar, yediler, binler yüzü suyu hürmetine" (Bilginer, 1991, s. 41) şeklinde dua edilerek odasına uğurlanır. Yunus ise Balım Kız ile zifafa girmek yerine yola revan olmayı tercih ettiğinde yolda karşısına çıkan insanlar ile çeşitli sohbetlerde bulunur. Onlardan biri Yunus'tan kendisi için dua etmesini şu sözler ile ister: "2. Yolcu — Bizim için de dua et. Hani bir dağ başında karşılaştığın yedi derviş için dua edince gökten yedi sofraya inmiş ya, işte öyle" (Bilginer, 1991, s. 101).

Örnek cümlelerde görüldüğü gibi sayılar, rakamsal değerlerinden ziyade inanç bağlamında yüklendikleri anlamlar ile varlık göstermektedirler.

Edebî Türlerin Metinlerarası Canlanması

Kültürel mirasın ürünlerinden olmakla birlikte halk biliminin de mühim bir parçasını oluşturan çeşitli edebî türler mevcuttur. Daha çok anonim özellikte olan bu

ürünlerin duygu ve düşünceleri kısa ve öz bir şekilde anlatmayı sağladığı görülmektedir. Metinde ise konuşmanın akışını ve mahiyetini bozmadan diyaloglara işlenmiş olan bu ürünler ile folklor - tiyatro birlikteliği metinlerarası olarak sağlanmış, folklor ürünleri yeni bir metinde yeniden canlanmıştır. Bu türlerden ilki, halk şiirinin muhteva ve şekil itibarıyla sınırlarının çizilemediği, anlamlı ve anlamsız sözcüklerin bir arada kullanılabilirdiği anonim türlerinden biri olan *tekerlemelerdir*. Genellikle halk hikâyeleri, orta oyunu, Karagöz, masal ve tiyatrolarda kullanıla gelmiş olan bu tür, kimi zaman eğlenme kimi zaman da bireysel ve toplumsal baskılardan uzaklaşmak, onları bastırmak için kullanılmış folklorik bir yaratmadır (Ekici, 2011, s. 125).

Eserde yer alan tekerleme ifadelerine ise bazı diyaloglar ile pazarda, çarşıda bağırarak haberleri duyuran tellalın kullandığı cümlelerde rastlanmaktadır. Öyle ki, metin boyunca sıklıkla konuşma imkânı verilen tellal genellikle dönemin siyasî gelişmelerine dair bilgileri halka ilan etmekle görevlidir. Kullandığı anlatım ise kafiyeli ve redif uyumları ile sağlanırken eleştirel bir yaklaşımı da barındırmaktadır. Söz konusu diyaloglardan biri tellal ve Deli Emmi arasında şöyle gerçekleşir: “Dellal — (Ünlemesini sürdürmektedir.) Başsız devlete bulundu bir baş, kalmasın içinizde telaş. Ölen sultanımıza Tanrı’dan rahmet, gelen sultanımıza devlet! Ölen sultanımızın beş yaşındaki oğlu, 3. Gıyasettin Keyhüsrev oturdu tahta. Deli Emmi — (Dişlerinin arasından) Uyusun da büyüsün maşallah, sultan olur inşallah” (Bilginer, 1991, s. 12).

Deli Emmi’nin vermiş olduğu cevapta yer alan tekerlemede görüldüğü üzere 5 yaşındaki bir çocuğun devletin başına geçmesi alaycı ve kinayeli bir dil ile eleştirilmiş, uzun ifadeler ile anlatılabilecek olan düşünceler, kısaca tekerleme ile özetlenmiştir. Tekerlemenin konuşmanın akışına zeval vermeyerek diyalogu halkın söylemlerine yaklaştırması ise metinlerarası olarak tiyatroya eklenen folklor ürününün kullanımının devam etmesini sağladığı görülmüştür.

Diğer tekerleme örnekleri ise şöyledir: “1. Dellal — Ey ahali. Sultanımız içti ecel şerbetini, başsız koydu milletini, ama devletimize bulundu bir baş, akmasın gözünüzden yaş” (Bilginer, 1991, s. 57). “Dellal — Cimri’nin de derisini yüzdüler, içine saman doldurdular. Şimdi, ilden ile, şardan şara gezdirip halka gösterirler leşini, herkes bilsin diye işini...” (Bilginer, 1991, s. 79).

Halk hikâyesi tadındaki *efsane* ve *menkıbeler* ise halk biliminin en önemli öğelerinden biridir. Metinde yer verilen menkıbe ise Hacı Bektaş Veli’nin Anadolu topraklarına gelişi ile ilgili olan anlatısıdır. Yunus ile sohbeti esnasında bu menkıbeye değinen Hacı Bektaş, aynı zamanda renk ve havyan sembolleri üzerinden de çeşitli anlamları ifade etmeyi seçmiştir: “Hacı Bektaş Veli — Bizim, bir ak güvercin donunda, Horasan’dan Anadolu’ya geldiğimiz söylenir. Biz, öteki Horasan erleriyle birlikte insan kılığında geldik. Ak bir güvercin donunda geldiğimiz söylentisi, bizim buraya birliği kurmak; kurmak ve korumak için geldiğimizi gösterdiği kadar barışı da getirdiğimizi gösterir” (Bilginer, 1991, s. 5-6).

Metinde geçen efsane ise Yunus'un eser boyunca anlatmak istediğinin hülasası niteliğinde yer alan Kafdağı efsanesidir. Asıl olarak Feridüddin Attâr'ın *Mantıku't-tayr*'ında Kafdağı'na ulaşmaya çalışan kuşların yolculuğu olarak anlatılan hikâye Firdevsî'nin *Şâhnâme*'si ile *Binbir Gece Masallarında* da yer almaktadır (Demirci, 2001, s. 144-145). Eserde ise kendisini tanımak için sevdiği kızı geride bırakarak çıktığı yoldan aslını bularak dönen Yunus'un, Yunus Emre olma yolunda geçirdiği değişiklikten mürşidi Tapduk Emre'ye bahsettiği konuşmalarda rastlanmaktadır. O diyalog şu şekilde gerçekleşmektedir: “Taptuk Emre — Çıktığın yolda yürü Yunus, yolundan kalma. Ardına da dönüp bakma. Eee, şimdi söyle bakalım, dergâhtan seni ayıran o gerçeği buldun mu? (...) Yunus Emre — Ben insandan yola çıktım Şeyhim. Tanrı'yı aradım, aşkı aradım, dostluğu, kardeşliği, barışı aradım. İnsanda var olması gereken insanca'yı aradım. Yolun sonunda karşıma, insan çıktı. Hikâyeyi bilirsin Şeyhim. Kuşları, Kaf Dağı'nın ardındaki Anka Kuşunu, kendilerine baş seçmek isterler. Toplanıp yola çıkarlar. Uzun yolları aşıp, dar geçitlerden geçerler, Kaf Dağı'na varırlar. Varırlar ama, orada Anka Kuşu yerine kendilerini bulurlar. Meğer aradıkları kendileriymiş. Ben de kendimi buldum, kendimde insanı. İnsanda Tanrı'yı, Tanrı'da insanı” (Bilginer, 1991, s. 125).

Tapduk Emre ile Yunus Emre arasında geçen bu muhavere de görüldüğü gibi, Yunus'un hayatı sorgulaması ve aklındaki soruların cevapları için yola düşmesi, onu sîmurgu arayan kuşlar ile örtüştürmekte, sonunda kendisini bulan kuşlar gibi Yunus'un da aradığı aslın kendi özü olduğunu fark etmesi ile neticelenmektedir. Yunus'un kendi hayatını söz konusu efsaneye benzetmesi ise kahraman aracılığı ile gerçekleştirilen bir tiyatro-folklor alışverişini örneklendirmektedir.

Metinde yer alan son folklorik unsur ise *türkü, nefes ve ilahi formatında söylenen şiirler* olduğu görülmektedir. Sözlü kültürün en mühim türlerinden olan türkü, nefes ve ilahiler, geçmişten günümüze, her daim rağbet görmüştür. Yunus Emre de şiirleri zikredilen formlarda söylenen bir mutasavvıfken eserdeki konuşmalarının bir kısmının şiir biçiminde verilmesi, bu formların kullanılmasına imkân sağlamıştır. Nitekim sorulan sorulara dahi şiir ile cevap veren Yunus, yalnız kaldığında da sürekli şiirler okuyan, türküler söyleyen biri olarak karakterize edilmiştir. Şiirlerin hangi türe ait olduğu da zaman zaman belirtilirken metnin folklor ürünleri ile nasıl zenginleştiği de gözler önüne serilmektedir. Söz konusu türlere şu örnekler gösterilebilir: “Yunus Emre — (Türkü söyler.) Ben bir dağın ağacıyım / Ne tatlıyım ne acıyım / Ben Tanrı'ya duacıyım / Derdim vardır inilderim” (Bilginer, 1991, s. 19). “Yunus Emre — (Dervişleri ile nefes okur. Müzik) Düştü önüme güzel vatan, / Gidem ey dost deyu deyu / Anda varan kalır heman / Kalam ey dost deyu deyu” (Bilginer, 1991, s. 61).

Nefes olarak verilen bu şiirin farklı mezheplerde ilahi olarak söylenildiğini de belirtmek gerekir. Metinde geçen ilahi formundaki şiirlere ise şu örnekler verilebilir: “Cennet cennet dedikleri / Birkaç köşkle birkaç huri / İsteyene ver onları / Bana seni

gerek seni” (Bilginer, 1991, s. 89-90). “Gökyüzünde İsa ile / Tur dağında Musa ile / Elimdeki âsa ile / Çağırayım mevlam seni...” (Bilginer, 1991, s. 94).

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, Yunus Emre'nin sözlü edebî türleri ihya eden şiirleri ile hayat hikâyesi sayesinde türlerin metinlerarası olarak tiyatroya aktarımı herhangi bir form değişikliği olmaksızın gerçekleşmiştir. Yunus Emre'nin hayatında yer alan gelenek ve görenekler de toplumsal değer olarak muhtevaya nüfuz etmiştir.

Sonuç

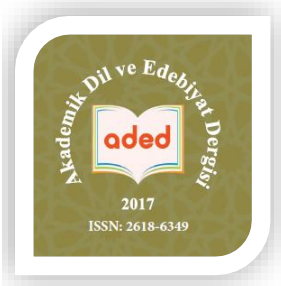
Sözlü kültür ürünleri, kültür mirasının önemli bir kısmını kapsar. Bu ürünlerin modern edebiyat türleri arasında kendisine yer bulması, onların unutulmasına engel olmakla birlikte kültürel aktarımını sağlayarak nesillerin birbirleri ile olan iletişim ve etkileşimine uygun ortamı oluşturmaktadır. Bu bilinç ile hareket eden Recep Bilginer ise folklorik unsurlardan yararlanarak *Yunus Emre* tiyatrosunu kaleme almıştır.

Türk halk şiirinin temsilcilerinden olan Yunus Emre, yaşadığı çağın olağan akışı içerisinde kullandığı dil ile, karmaşık ve anlaşılması güç olan düşünceleri yalın ve saf bir şekilde şiirleştirmiş önemli bir mutasavvıf şairdir. Yunus Emre'nin dili bu denli temiz kullanması sanatının ön plana çıkmasını sağlarken, halk ile arasındaki bağın kuvvetlenmesine de vesile olmuştur. Böyle bir halk kahramanının tiyatro metnine konu olması ise kültür aktarımında, modern edebiyat ile halk bilimini birbirine metinlerarası olarak yaklaştırmıştır. Dolayısıyla Bilginer'in folklorik öğeleri metnin akışını bozmadan eserine adapte etmesi, seçtiği kahramandan dolayı kolaylaşmış; Türk kültürü ve Türk diline hizmet etme arzusunu gerçekleştirmesine de imkân sunmuştur. Ayrıca sözlü ürünlerin metinlerarası olarak yeni bir bağlamda yeniden canlanmasını sağlayan bu metin, toplumu aksettirme görevini daha gerçekçi bir mahalde uygulamak için elverişli zemini bulmuştur. Nitekim tiyatro, önemli bir eğitsel güçtür. İnsanı yakından tanıtırken toplumsal duyarlılığı, kimlik bilincini ve müşterek değerler bütününe ortaya koymada üstlendiği rol ile kültürel mirasın en canlı hâlini yansıtır. Dolayısıyla millî şuur ile birlikte halk biliminin bir arada yer alabileceği en mühim türlerden biri olarak tiyatro, metinlerarasılık yönteminin varlığının en somut delili olarak değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, Kubilay (2015). Folklorik Bir Metnin Metinlerarası Çözümlemesinin Temel Kavramsal Bileşenleri. *Millî Folklor*, 108, 5-17.
- Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası*. (Alp, Tümertekin Çev.). İthaki Yayınları.
- Bilginer, Recep (1991). *Yunus Emre*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bilginer, Recep (2005). *Üç İktidar Üç Hayal Kırıklığı (Anı)*. Doğan Kitap.
- Boratav, Pertev Naili (1982). *Folklor ve Edebiyat I*. Adam Yayıncılık.
- Çakmak, Sinan (2020). Kültürel Miras Yaklaşımıyla “Türkiye: Potansiyelini Keşfet” Logosunun Simgesel Olarak Çözümlemesi. *İdil*, 65, 155–164.
- Çelik, Mehmet (2021, 18 Ocak). *Yünus’a Dair 1*.
<https://www.indyturk.com/node/301911/t%C3%BCrkiye%CC%87yedensesler/y%C3%BBnusa-dair-1>
- Ecevit, Yıldız (2014). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İletişim Yayınları.
- Eker, Gülin Öğüt (2000). Türk Dügün Geleneği İçinde Karakeçili Türk Dügününün Ritüel Açıdan Değerlendirilmesi. *Millî Folklor*, 46, 92-100.
- Ekici, Metin (2011). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Geleneksel Yayıncılık.
- Eliade, Mircea (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (Mehmet Ali, Kılıçbay Çev.). Gece Yayınları.
- Kaynak Kitaplar (1974). *Türkiye Ansiklopedisi (1923-1973)*. 1 (s. 372).
- Necatigil, Behçet (2004). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. Varlık Yayınları.
- Sakaoglu, Saim (1998). Dedem Korkut Hikâyelerinde Sayı Kavramı: Üç, Yedi ve Kırk Sayıları. *Dede Korkut Kitabı İncelemeler-Derlemeler-Aktarmalar 1*, Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 37-51.
- Sazyek, Hakan (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Hece Yayınları.

- Şahbaz, Melike (2018). Eski Türklerde Hediyeleşme. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 141-155.
- Türkiye Diyanet Vakfı (2001). *İslâm Ansiklopedisi*. 24 (s. 144-145).
- Yurtsever, Özlem (1998). *Edebiyat Sosyolojisinin Ölçütleriyle Recep Bilginer*. [Yayımlanmamış Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

İ. Hakkı AKSOYAK

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram
Veli Üniversitesi
ismail.aksoyak@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-4834-5254>

Bursalı Şeyh Gazzî-zâde Mustafa Nesîb'in Şiirleri

Poems of Şeyh Gazzî-zâde Mustafa Nesîb from Bursa

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 20.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 04.07.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

AKSOYAK, İ. H. (2021). Bursalı Şeyh Gazzî-zâde Mustafa Nesîb'in Şiirleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1572-1587. <https://doi.org/10.34083/akaded.939747>.

AKSOYAK, İ. H. (2021). Poems of Şeyh Gazzî-zâde Mustafa Nesîb from Bursa. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1572-1587. <https://doi.org/10.34083/akaded.939747>.



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Osmanlı Devleti'nin ilk başkenti olan Bursa aynı zamanda çok önemli bir kültür merkezi olmuştur. Devletin başkenti önce Edirne'ye oradan da İstanbul'a taşınmıştır ancak Bursa kültür merkezi olma özelliğini kaybetmemiştir. Bu yüzden yüzyıllar içerisinde bu şehirde pek çok âlim, sanatkâr ve şair yetişmiştir. Özellikle Bursa'da yer alan tekke ve dergâhlar pek çok şairin yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Bu dergâhlardan birisi de Gazzî-zâde Dergâhıdır.

Bu makalenin konusunu oluşturan Mustafa Nesîb de bu dergâhta yetişen şairlerden birisidir. Bursa Gazzî Dergâhı'nın kurucusu olan Ahmed-i Gazzî'nin torunu olan Mustafa Nesîb bu sebeple Gazzî-zâde olarak anılmaktadır. Nesîb, 1135/1722-23 yılında dünyaya gelmiş 1202 /1787 yılında ölmüştür. Henüz çocuk denilebilecek bir yaşta Gazzî Dergâhı postnişini olan şair, ölünceye kadar elli yıla yakın bir süre bu görevi sürdürmüştür. Kaynakların belirttiğine göre Arapça ve Farsça'yı çok iyi bilen Nesîb, dini konularda pek çok eser vermiştir. Yine kaynakların şiir yazdığını ve mürettep divan tertip ettiğini bildirdiği Nesîb'in divanı ve şiirleri bir iki örnek dışında ele geçmemiştir. Bu makalede Nesîb'in Bursa İnebey Yazma Eserler Kütüphanesi OR 2087 numarada kayıtlı mecmuada yer alan gazellerine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Nesîb Mustafa, Mecmua, 18.yüzyıl Divan Edebiyatı.

Abstract

Bursa, which was the first capital of the Ottoman Empire, also became a significant cultural center. The capital of the state was first moved to Edirne and then to Istanbul, but Bursa did not lose its feature of being a cultural center. Therefore, many scholars, artists and poets have grown up in this city over the centuries. Especially lodges and dervish lodges in Bursa played an vital role in the training of many poets. One of these dervish lodges is Gazzî-zâde Dervish Lodge.

Mustafa Nesîb, who is the subject of this article, is one of these poets. Mustafa Nesîb, who is the grandson of Ahmed-i Gazzî, the founder of Bursa Gazzî Dervish Lodge, is therefore referred to as Gazzî-zâde. Nesîb was born in 1135 / 1722-23 and died in 1787/1202. The poet, who was the postnish of Gazzî Lodge at an age that could be called a child, continued this duty for nearly fifty years until his death. According to the sources, Nasib, who knows Arabic and Persian very well, has written many works on religious subjects. Again, the divan and poems of Nesîb, whose sources stated that he wrote poems and prepared a divan, have not been found except for a few examples. In this article, the gazelles of Nesîb in the magazine registered in Bursa İnebey Manuscript Library number OR 2087 will be included.

Keywords: Nesîb Mustafa, Mecmua, 18th Century Divan Literature.

Giriş

Osmanlı Devleti'nin ilk başkenti olan Bursa aynı zamanda önemli bir kültür merkezidir. Yüzyıllar içerisinde bu şehirde çok sayıda şair ve sanatkâr yetişmiştir. Özellikle Bursa'da yer alan tekke ve dergâhlar dinî faaliyetlerinin yanı sıra pek çok şair ve sanatkârın da yetişmesine vesile olmuşlardır. Bu makalede gazelleri yayımlanacak olan Şeyh Gazzî-Zâde Mustafa Nesîb de Bursa dergâhlarında yetişen şairlerden birisidir.

Şeyh Gazzî-Zâde Mustafa Nesîb

Hayatı

Nesîb, Bursa'nın Tahtakale semtinde 1723/1135 yılında dünyaya gelmiştir. Gazzî Dergâhı'nın kurucusu Ahmed-i Gazzî'nin torunudur. Bu yüzden Gazzî-zâde lakabı ile anılmıştır. Şairin asıl adı Mustafa'dır. Başta dedesi olmak üzere dönemin önemli şeyh ve âlimlerinden dersler alan Nesîb, Arapça ve Farsça'yı çok iyi öğrenmiştir. Nesîb çocuk denilebilecek bir yaşta Gazzî Dergâhı'nın postnişini olmuş ve ölünceye kadar yaklaşık elli yıl bu görevi sürdürmüştür. Şair 1787/1202 yılında Bursa'da vefat etmiş Gazzî Dergâhı'na defnedilmiştir (Öcalan ve Polat 2015).

Eserleri

Kaynaklarda Nesîb'in şu eserleri yazdığı belirtilmektedir:

Divan: Mürettep *Dîvân* sahibi olduğu belirtilmekle birlikte kütüphanelerde nüshasına rastlanmamıştır. Bir mecmua arasında bazı manzumeleri bulunmuştur ki bu makalenin konusunu oluşturmaktadır.

Tezyînü'l-Makâmât: Nesîb'in "ahlak-ı sülûk"a dair 1179 / 1764 yılında telif ettiği *Tezyînü'l-Makâmât* adlı bir eseri Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi 16 Or 694/1'de kayıtlı bulunmaktadır.

Aşk-nâme: *Aşk-nâme* adlı bir manzumesi olduğu söyleniyorsa da elde değildir.

Tefsîr-i Kadı-ı Beyzâvî Talikâtı: Bu adla bir eseri vardır. Kütüphanelerde bulunmamaktadır.

2.Nesîb'in Şairliği ve Şiirleri

Bursalı Mehmet Tahir, Nesîb'in mürettep divanının olduğunu belirtmiş ancak şairliği ve şiirleri hakkında bilgi vermemiştir (Saraç 2016: 147). Bu güne kadar belirtilen mürettep divan ele geçmediği için Nesîb'in şairliği ve şiirlerine dair herhangi bir değerlendirme yapılmamıştır. Bu çalışmanın konusu olan yirmi iki gazel üzerinden Nesîb'in şairliği ve şiirleri hakkında değerlendirme yapılacaktır.

2.1 Şiirlerin Şekil Özellikleri

2.1.1. Vezin

Nesîb'in elde bulunan yirmi bir Türkçe şiirinde aşağıdaki vezinler kullanılmıştır:

Kalıp	Şiir Sayısı
mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün	4
fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	15
mefâ'îlün mefâ'îlün fa'ülün	1
fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	1

Nesîb'in elde bulunan yirmi bir Türkçe şiiri, şairin vezni kullanımı ile ilgili bir fikir vermektedir. Şair, aruzdaki imale, med ve vasl gibi unsurlara da uygun zeminlerde başvurmuştur. Bazı mısralarda veznin çıkmadığı gözükmemektedir. Tablodan da anlaşılacağı gibi Nesîb, elde bulunan şiirlerini iki bahirden dört farklı aruz kalıbı ile yazmıştır. Nesîb, şiirlerinde en çok Remel bahrinin fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbını kullanmıştır. Bu kalıp ile toplam on beş şiir yazılmıştır ki bu elde bulunan şiirlerin üçte ikisinden fazladır. Nesîb'in en çok tercih ettiği ikinci kalıp Hezec bahrinin mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün kalıbıdır. Bu kalıp ile dört şiir yazılmıştır. Nesîb, birer şiir de feilâtün feilâtün feilâtün feilün ve mefâilün mefâilün feülün kalıbı ile yazmıştır. Nesîb'in vezin tercihleri Türk şiirinde en çok kullanılan aruz kalıpları ile paralellik göstermektedir. Türk şiirinde en çok kullanılan bahirler sarısıyla Remel, Hezec ve Muzari bahirleridir (İpekten 2002: 280). Nesîb de elde bulunan şiirlerini en çok kullanılan ilk iki bahir ile yazmıştır. Metinde veznin çıkmadığı mısraların sonuna * işareti konulmuştur.

2.1.2. Kafiye

Nesîb'in gazellerinde kullandığı kafiyelerin dağılımı şu şekildedir:

Nazım Şekli	Kafiye Türü				Toplam
G	Mücerred	Mürdef	Mukayyed	Müesses	
	7	13	-	2	22

Tablodan anlaşılacağı üzere Nesîb, en çok mürdef kafiyeyi tercih etmiştir. İkinci sırada ise mücerred kafiye yer alır. Nesîb, iki şiirinde müesses kafiye kullanırken, eldeki mevcut şiirlerinde mukayyed kafiye kullanmamıştır.

2.1.3. Redif

Nesib, şiiirlerinden altı tanesinde redif kullanmamış on altısında ise redife yer vermiştir. Nesib'in şiiirlerinde kullandığı redifler şunlardır:

olmaz mı, uñdan senüñ, nāz olur, -umdan, bunda yok, kıadadır, aldum, bığānedür, um muştafā, anuñ muştafā, oldu gönlümüz, oldu gönlümüz, degül, ammā neden şoñra, hoş geldüñ, geldüñ.

3.Şiiirlerin İçerik Özellikleri

3.1. Deyim ve Kalıp İfadeler

deli dıvāne ol-(G1), ser-mest ü hayrān eyle-(G1), ders oku-(G2), meftūnuñ ol-(G2), yüz çevür-(G2), naqd-i cān vir-(G4), pāya yüzüm sür-(G5), gözlerüm yollarda kıaldı(G7), selām al-(G8), şalā ed-(G8), nām al-(G8), dil vir-(G12), ğam çek-(G17), kan ağla-(G18),

Görüldüğü üzere Nesib'in eldeki şiiirleri deyim ve kalıp ifade açısından zengin değildir. Şiiirlerde çok sayıda Arapça ve Farsça tamlamalara yer verilmiştir.

3.1.2. Nesib'in Şiiirlerinde İşlediği Temalar

Henüz çocuk denilebilecek bir yaştan itibaren Gazzî Dergāhı'nda şeyhlik yapan Nesib'in şiiirlerinde dinî hususlar göze çarpmaktadır. Ancak Nesib'in elde bulunan şiiirlerinden dünyevi neşe ile yazılmış olanları çoğunluktadır.

Sonuç

Osmanlı Müelliflerinde divanı olduğu kaydedilen Bursalı Şeyh Ahmed-zâde Nesîb'in divanı ve şiirleri bu güne kadar ele geçmemiştir. Bu çalışmada Bursa İnebey Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan "Mecmua, OR 2087." künyeli mecmuanın 43b-46b. sayfaları arasında yer alan *Gazeliyyât-ı Şeyh Ahmed Nesîb* başlığı ile kayıtlı Nesîb'e ait yirmi iki gazele yer verilmiştir. Bu gazellerden bir tanesi Arapça, yirmi bir tanesi Türkçedir.

Bu çalışmada öncelikle Nesîb'in hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiş daha sonra ise eldeki mevcut şiirleri şekil ve içerik açısından değerlendirilmiştir. Makalenin sonunda ise Nesîb'e ait yirmi iki gazelin çeviri yazılı metnine yer verilmiştir.

Kaynaklar

- Gazzî-zâde Mustafâ Nesib b. Ahmed Bursavî (Mütercim : öl. 1204/1789)Tezyinu'l-Makâmât, Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi, 16 Or 694/1.
- İpekten, H (2002). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. Dergâh Yayınları.
- Mecmua, “Gazeliyyât-ı Şeyh Ahmed Nesib”, Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi, OR 2087.43b-46b.
- Öcalan, H. B. & Polat,İ.(2015). Nesib, Gazzî-zâde Mustafa Nesib b. Ahmed Bursevî, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mustafa-nesib-efendi>[Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Saraç, M.A.Y.(2016). *Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı Müellifleri*. TÜBA Yayınları.

METİN**I**

mefâ 'îlün mefâ 'îlün mefâ 'îlün mefâ 'îlün [43b]

ruḥ-ı pür-tâbuñı seyr eyleyen mestâne olmaz mı
 leb-i gülgünüñi gören deli dîvâne olmaz mı
 ḥayâl-i cünbiş-i reftârıñı eyler dil ü cānum
 gelüp sen de feraḥ virseñ dil-i aḥzāna olmaz mı
 ḡam-ı zülfüñ beni ser-mest ü ḥayrân eyledi ammâ
 n'ola degse elüñden bir iki peymâne olmaz mı
 o şeh-bâz-ı nigāhuñla dil-i 'âşık şikâruñdur
 senüñ şıñeñ kafeşdür aña olsa lâne olmaz mı
nesîbâ bu ḡazel ile temâm itdi heme rāzın
 sezāvârdur ne deñlü tışe ursa cāna olmaz mı

II

fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün

mıhr-i 'âlemde ziyâ yokdur ḥicābuñdan senüñ
 âftâba kim baḡar ḥüsnüñ niḡābuñdan senüñ
 zü't-tenāsüb pür-mekârim dil-rübâsın sevdügüm
 cümle 'âlem ders oḡur zülfüñ kitābuñdan senüñ
 bir kerem-pişe güzelsin ey 'atâlar ma'deni
 hep mürüvvet añlanur cümle ḥiṡābuñdan senüñ
 ben ḡadar meftüñüñ olmuş var mı cānâ vir ḡaber
 bellidür aḡyâr ile şoḡbet şitābuñdan senüñ
 mübtelâ-yı çeşmüñ olmuşdur **Nesîbâ** rüz u şeb
 yüz çevürmez çeşm-i pâk-i şu'le-tābuñdan senüñ

III

fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün

la'l-i dilber ḡande kılsa hem-zebân-ı nâz olur
 ger murâdı luṡf ederse tercemānı nâz olur
 de'bidür 'âşık kıtâli ḡamze-i fettānıñıñ
 'âşıkānuñ ḡatline emr-i nihāñi nâz olur
 sen su'âl etseñ dil-ārâdan kitâb-ı şıveyi
 şanma taḡrıñ-i vefâdur hep beyānı nâz olur
 fitne-āmiz olmadur ḡaşdı nigāruñ dâ'imâ
 ol arada tıri ḡamze hem kemānı nâz olur

küşte-i 'aşk olmadur kaçdı Nesib avârenün
hançerinden kırılmazam def'-i amânı nâz olur

IV

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

şabâ var mı haber ol kâkül-i zülf-i nigârumdan
cüdâ düşdüm cevânumdan şeh-i devlet-ķarârumdan
baña rahm eyle ey dilber saña meftün benem şimdi
taħammül edemem çevre meger gidem diyârumdan
gözüm yaşı Furât oldu ider Ceyhûna pâ-dâşlık
şikâyet şanma söyler olduğum aħvâl-i zârumdan
vişâle naķd-i cân virdüm ķabûl etdi mürüvvete
göñül v' allâhi inan ben râziyam böyle bazârumdan
saña 'âşık degül miyem beni reddem murâduñ ne
dime cânâ Nesibâ ayırur câr u civârumdan

V

mefâ'îlün mefâ'îlün fa'ülün

sözüme gel semî'ân eyle imân
benefşe bāğ-ı yârimde nümâyân
baķamam nergis-i çeşme niķâbdan
felek müjgânına hayrân u mestân
şeb-i vuşlat umaram muħtemeldür
ki zîrâ olmışam mev'ûd-ı ihsân
emîni (?) şim-ten olmaķ ħiķâbın
haber irdi semâdan kıldı i'lân
yüzüm sürmek 'aceb mümkün mi pâya
ne deñlü eyleseñ ikrâma şâyân
ħadîm-i dergehi olmaķ sezâdur
Nesibâya müşâbih şeyħ u şâbân

VI

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

câm-ı 'işret şunma sâķi zülf-i zîbâm bunda yoķ
al şarâbuñ gül lebin endâm-ı ra'nâm bunda yoķ
zeyn iderseñ gülsitânı niçe biñ ezhâr ile
istemem bāğ-ı İrem seyrin dil-ârâm bunda yoķ
virseler dünyâ metâ'ın büsbütün fermân ile

istemem ben bir cünûnam çünki Leylâm bunda yok
 devlet-i şâhî gerekmez 'âşık-ı dil-ḥasteye
 hep ḥarâm-ender-ḥarâmdur ḳadr-i a'lâm bunda yok
 ḥün ile âlûde olmuş küştesidür bu **Nesîb**
 ḥanceridür kendü ber-ter murğ-ı şeydâm bunda yok (?)

VII

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

ey şabâ bildür baña zülf-i perişân ḳandadır
 ruḥları gül kendi bülbül şem'-i raḥşân ḳandadır
 görmeyelden ol büt-i ra'nâyı cānum ḥastedür
 bendesin mehcür iden ol ḳanlu fettân ḳandadır
 ḳan ile âlûde itdi çeşm-i giryānum benüm
 gönlüm içre zaḥma uran ḥüb-ı ḥübân ḳandadır
 gözlerüm yollarda ḳaldı nev-civānum gelmedi
 bildürün dostlar baña serv-i ḥirāmân ḳandadır
 mürde-i fūrḳat olupdur bu **Nesîbâ** rüz u şeb
 mürde cisme ol Meşîḥ-i hem-dem-i cān ḳandadır

VIII

mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

bu gün cānâ şeh-i ḥüsnün ḥayālinden peyām aldum
 vişâl-i yâr ile el-ân müferreḥ zevḳ u kām aldum
 şeh-i bā-dād gördüm eyler iken ben güzer rāhda
 ḥayât-baḥş-ı deründan hū şadâsıyla selām aldum
 yiter ey dil şu 'âlemde murād etdün ḥayâlâtı
 çekerek sübḥa-i dürri elüme bir zimâm aldum
 şalâ edip maḥabbet küyuña vardum ḥayālimde
 seri çevgân-ı dosta ṭop idüp çok özge nām aldum
 devâ-yı şefḳat olmışdur **Nesîbâ** derd-i fūrḳatde
 uyurken bî-ḥaber yârdan dimâğa bir meşâm aldum

IX

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

ey şabâ virgil ḥaber ger var ise dostdan peyām
 ülfetüm mümkün degül benden aña eyle selām
 ṭıfl-ı cānum mekteb-i cānâna sür'at eyledi
 gel du 'â ḳıl vara anda ḥıfz ide yârdan kelām

ey şabâ sende bilürsün yoğ firâka tâkatüm
 nâzsa şâfi cevâb vir cevrese oldu temâm
 murğ-ı dil pâ-bend-i güftâr oldıyise ğam degül
 şu cihânda mâ' il-i şoĥbet durur cümle enâm
 ey şabâ lâyıķ mıdur cevre düşe şeydâ **Nesib**
 söyle yâre eylesin benden yaña bir dem ĥırâm

X

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

tır-i ğamla küşte-i 'aşka kefen bigânedür
 daĥı cism-i nâzenîne pırehen bigânedür
 yâre-i dilden söyle râzuñ kim dudaĥın duymasın
 'âşık u ma'şûķ beyninde çün suĥan bigânedür
 zînet-i ruĥsârûña cânâ benefşe ĥať yiter
 rüyuña gül taķma zerrin yâsemen bigânedür
 kayd-ı ten aşlâ gerekmez 'âşıkâ ma'şûķla
 vaşlı olurken cân-be-cân ol kim beden bigânedür
 rüz-ı vaşlı duymasun a' dâ daĥı çeşm-i tenüñ
 būs-ı yâra ey **Nesib** zevķ-i dehen bigânedür

XI

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

eşķ-i çeşmüm akduĥınca yârüm idermiş şafâ
 ķo dökilsün kanlu yaşum yârüme olsun şafâ
 ĥaylî demdür bendesin mehcür-ı dîdâr eyledi
*el-firâķu yentehi'l-ķurbe*¹ dinildi çoķ ara
 da'vet-i yâra cesâret eyle ey dil rüz u şeb
 küllü dâ'in yüctecâb in kâne da'a 'âşıkân²
 Fe'rtakib yevmen yeci' vaĥden mine'l-iĥsân kün
 Bi'l-leyâlî muntazıren min-cenâbi'l-Muştafa³
 in Nesibâ mi-ĥored ez derd-i dil-ber loķmai
 nâ-bedîdest çend rüz ez her taraf ân dil-rübâ

¹ Ayrılık, yakınlığı sona erdirir

² Âşıklar dua ettiğinde dâinin her duası kabul olur

³ Bir ihsanının geleceği bir günü gözle Hazreti Mustafa'yı geceleri bekle.

XII

fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün

ol siyeh çeşmi siyeh-çerde niçün itmez cevâb
 ol cevâbı keseli oldı ciger miṭl-i kebâb
 dil anuñ zülf-i perişânın ider her dem ḥayâl
 dil vireli ḥüsnine oldum sezâ-yı her 'itâb
 nâ' il-i vuşlat olam dirken cüdâ olsam gerek
 nâ' il olsam luṭfuña olmaz idi baña ḥiṭâb
 zâr u giryân olduğum el-ân cefâsından anuñ
 zâruma rahm eyleyüp benden yaña itmez şitâb
 bendesiydi bu **Nesibâ** muştafanuñ dâ'imâ
 bendesin terk eyledi *Allâhu a'lem bi's-şavâb*⁴

XIII

fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün

ḥüsn elinde luṭf ile şâh-ı cihânum muştafâ
 nûr-ı çeşmüm dil-berüm zât-ı zamânum muştafâ
 dil seni bunca zamândur sevdi aşlâ gülmedi
 ben gedâya merḥamet kıl bî-amânım muştafâ
 sürḥ rûyı ḡonca güldür dişleri dür-dânedir
 perçemi tel tâze-ter kaşî kemânım muştafâ
 ḥâlleridür ḥabb-ı sevdâ şînesi bâḡ-ı İrem
 nuṭḡ-ı sükker-maḥz-ı ḡılmân-ı cinânum muştafâ
 sen şehe 'arz-ı ḥulûş ister **Nesibâ** şî'le
 kalmadı cevre benüm tâb u tüvânım muştafâ[45b]

XIV

fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün

bir nigâra mâ'il oldum şân(ı) anuñ muştafâ
 şâhn-ı dilde bâḡvâr rummân(ı) anuñ muştafâ
 ḥaḡ ta'âlâ ḡudretüñden eylemiş ḥalk 'âlemi
 'âlem içre bir vücûd var cân(ı) anuñ muştafâ
 bir ṭabîb-i ḥâzîka nabzumdan itdüm ben su'al
 derd-i cân var şînede dermân(ı) anuñ muştafâ
 kişver-i mülk-i melâḡat ḡaldı sanmañ bî-melik
 taḡt var dîvân var sultân(ı) anuñ muştafâ

⁴ Doğruyu en iyi Allah bilir.

bende-i fermân-ber olmuş 'aşk ile her dem **Nesib**
Zâhidâ gizli degül cânân(1) anuñ muştafâ

XV

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

bir cefâ-cû meh-liqâya nâ'il oldı gönlümüz
vaşl dursun hoş-edâya kâ'il oldı gönlümüz
seyr-i ruhsârın murâd itdüm niçe dem hâliyâ
nîm nigâh ile celâya nâ'il oldı gönlümüz
ber-ţaraf itdük tekellûf kaydını ol yâr ile
vuşlatı bir dem 'aţaya sâ'il oldı gönlümüz
ben 'adûdan zannederdüm kec-edâsın yârümün
bûs-ı la'l-i dil-rübâya hâ'il oldı gönlümüz
hûsn şem'ine yanan pervânesidür bu **Nesib**
bî-tereddüd muştafâya mâ'il oldı gönlümüz

XVI

dâme hubbî min-şabâ'î hatta'l-memâti

mişle akmâri fe-'âşet beyne efelin ve's-şebâti
ezafatnî hubbe şahşin zî-men'en vâlihen
mâ lehu şebehu bi-za'l-levni's-suveydâ ve's-şifâti
kâne nüren li'l-'uyûni min kehîli'n-nercisî
cismuhu semrâ bi-vechî'l-aşmerîmişle'n-nükâti
Şümm e'fkertu'l-me'âlî min-fu'âdi hâkezâ
eş-şibâ şayfun bedâ lâ-şayfe illâ bi'n-nebâti
şâre hayrânen ile'l-vechî's-şerîfi hâza'n-Nesibu
kad terektu'l-'izze ve'l-fahrî muzâfan bi'l-hayâti⁵

⁵ Aşkı, gençliğimden ölümüne kadar devam edecektir Yanıp sönerken varlığını sürdüren yıldızlar gibi

Arzulu ve kendinden geçmiş birinin aşkı beni takatsiz bıraktı O süveyda rengine ve sıfatlarına sahiptir

Nergisin sürmesi gözlerinin nuru idi O, esmer bedeni ve kırmızı yüzüyle ince manalar gibiydi.

Sonra kalbimden (geçenlerin) manasını şöyle düşündüm Gençlik, sadece bitkilerin yazı geçirdiği bir yaz mevsimidir Bu Nesib, bu mübarek yüze hayran kaldı Hayatıma ilaveten gurur ve saygınlığımı da terk ettim.

XVII

fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün

nüş-ı bezm-i dil-rübâya mahrem oldu gönümüz
 Ol arada meh-liqâya hem-dem oldu gönümüz
 Ben kanâ 'at eylemişdüm bûs-ı fâm-ı câmına
 bûs virince ben gedâya hurrem oldu gönümüz
 ğam çekerdüm yâr ferâgat eyledi benden diyü
 geldi bezm-i hoş-edâya bî-ğam oldu gönümüz
 derd-i dilber eylemişdi şerha şerha şinemi
 bî-'ilâcı bî-devâya merhem oldu gönümüz
 bu **Nesîb**ün pâre pâre şine-i şad-çâkine
 harf-i sâkinveş cefâya müdğam oldu gönümüz

XVIII

fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün

küşe-i ğamda yaturken 'aşk ile tenhâ ğariyb
 geldi yağmâ eyledi gönüm evin bir dil-firîb
 tâ giceler şubha dek kan ağlaram feryâdla
 nâle vü zârüm görenler dir ferecallah ğariyb⁶
 cevır yoğ itmez sitem bu nâleye n'oldı sebep
 görse mecnûn hâlümü dir hâza [le] şey'ün 'acıb⁷
 bî-sebeb keşf-i râz itmek düşer mi 'âşıka
 hâste oldum şanki gözler gözlerüm her dem habîb
 ismini hiç gizlemezdüm çıkdı ağızımdan yemîn
 kim 'idâd ide hîlâfüm añladum dir ey **Nesîb**

XIX

fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün

kendi zâtın sevdüğüm dil-ber bilür bilmez degül
 gül ruhın koğduğum bir gün görür görmez degül
 'işrete yoğdur rızâsı her ne dem kılsam recâ
 dedi hâtif meclise bir gün gelür gelmez degül
 varımı virüp bu cânüm virmeden var ictinâb
 dediler kim cânunu vir il virür virmez degül
 niçe demdür hâsret ile derdüm oldu çün füzün

⁶ Ferec duası: Allahumme yâ karîbe'l-ferec (Allah'ın yardımı yakındır)

⁷ Hud/72: [...] Bu pek şaşılacak bir şeydir.

zannum oldur derdüme dermân olur olmaz degül
sen anı cândan ‘azîz çok sevdüñ ammâ[e]Nesîb
Ol seni senden beter elbet sever sevmez degül

XX

mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün

o dil-ber bezm-i pinhâna gelür ammâ neden sonra
çemen şahnında seyrâna gelür ammâ neden sonra
beni bülbül gibi nâlân iden kendi hayâlümdür
benüm yârum gülistâna gelür ammâ neden sonra
beni terk eylemez cânım çıkınca cân bedenden hiç
gezerek semti mestâne gelür ammâ neden sonra
degül kaçdı beni rüsvâ-yı ‘âlem eylemek anuñ
gelince maḥẓ-ı dostâna gelür ammâ neden sonra
dem-i fûrkat Nesîbâya olur biñ yıl hisâb olsa
velî her günde şâhâne gelür ammâ neden sonra

XXI

fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün

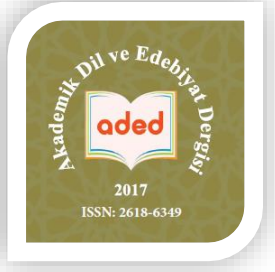
dil-pesendüm nev-cevânım merḥabâ hoş geldüñ
kalb-i maḥzûna virüp ancak şafa hoş geldüñ
hasretüñle eylemişdüm sînemi biryân ben
hamdü lillâh ey şeh-i luṭf-ı‘atâ hoş geldüñ
gitdi vâ-veylâne te‘şiri kendi (?) var bende*
gördüğüm kayd-ı dünyâ şed cüdâ hoş geldüñ
dil hayâlüñle aḳıtdı dîdeden çok kanlar*
şol kudümüyla iden derde devâ hoş geldüñ
gice ağlar gündüz inler bu Nesîbâ derd ile*
şeh-levendüm şine-bendüm merḥabâ hoş geldüñ

XXII

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

dil-berüm şâhîn bakışlum el-amân hoş geldüñ*
lânenen âvâre olmuş şanki bir kuş geldüñ*
şahñ-ı dilde taḥt düzildi sen şehe konsun diyü
gel şitâb it kim yitdün menzile hoş geldüñ*

bâde süzmez añlamışdum ben seni ey nâzenin
gıtdüğün dem sen ayık gıtdün de ser-hoş geldün*
ben ümıdvâr olmış idüm tuhfe-i cevre bugün
kim bize bādî-i sitem yokdur eli boş geldün*
itme cevri bu **Nesibe** bağrını pür-ğün idüp
(Bir ? şafâ) olsun efendim merhabâ hoş geldün*



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2021

Hanım YILMAZ

Arş.Gör., Ankara Hacı Bayram
Veli Üniversitesi / Türkiye
hanim.yilmaz@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-9446-724X>

Durmuş, T. I. (2021). *Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye*. Muhit Kitap

Durmus, T. I. (2021). Thepoetandthe Sultan: Literarypatronage in the Ottoman Empire. Muhit Kitap

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 11.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 25.06.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.08.2021

Atıf/Citation

YILMAZ, H. (2021). Durmuş, T. I. (2021). Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye. Muhit Kitap. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1588-1596. <https://doi.org/10.34083/akaded.951257>

YILMAZ, H. (2021). Durmus, T. I. (2021). Thepoetandthe Sultan: Literarypatronage in the Ottoman Empire. Muhit Kitap. *Journal of Academic Language and Literature*, 5 (2), 1588-1596. <https://doi.org/10.34083/akaded.951257>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Yöneticiler, sanatın gelişmesi ve sanatçının desteklenmesinde, tarihin farklı dönemlerinde önemli ölçüde etkili olmuşlardır. Osmanlı Devleti'nde de bu durum, hem kendinden önceki devletleri örnek alarak hem de öncülerinden devraldıkları hamilik sistemini geliştirip kurumsallaştırarak devam etmiştir. Sistem, devletin kurulup gelişme süreciyle paralel bir şekilde ilerlemiştir. Sanatçı ve devlet otoritesi, süreç içerisinde etkileşim hâlinde olagelmış ve bu durum, sanat, sanatçı ve destekleyici konumundaki yöneticilere çeşitli kazanımlar elde etme imkânı sunmuştur.

Doğu ve Batı'da kurulan devletlerde ve Osmanlı'da himaye sistemi hakkında çeşitli çalışmalar yapılmıştır. *Şair ve Sultan* adlı çalışma da döneme ait kaynaklar tanık gösterilerek, Osmanlı Devleti'nde himaye sistemi ile ilgili değerlendirmeleri içermektedir. Çalışma, ön söz, giriş, dört bölüm, sonuç ve kaynakça kısımlarından oluşur.

Ön sözde, çalışmanın çıkış noktası ve kapsamı hakkında bilgi verilir. Bu çalışmanın temelini bir doktora tezine dayandığı ve konuyla ilgili yazarın kaleminden çıkan *Tutsan Elini Ben Fakirin* adlı çalışmanın genişletilmiş hâli olduğu ifade edilir. Yazar, doktora tezinde, hamilik faaliyetlerinin II. Selim dönemi sonuna kadar olan sürecinin ele alındığından bu çalışmada ise Osmanlı Devleti'nin bütün dönemlerinde uygulanan hamilik faaliyetlerinin değerlendirildiğinden söz eder. Bu yönüyle çalışma, kişinin doktora sürecinde çalıştığı konu ile ilişkisinin ilerleyen yıllarda da devam etmesinin bir örneğidir. Çalışmanın dayanağı hakkındaki bilgilerden sonra hamilik sisteminin evrensel boyutlarına da değinilip Doğu ve Batı edebiyatlarında bu sistemin işleyişi hakkında yayımlar yapıldığından bahsedilir. Bunun yanı sıra Osmanlı edebiyatındaki hamilik sisteminin işleyişinin teorik zemine oturtulmasına dair çalışmaların kısıtlılığına dikkat çekilir. Öte yandan, böyle bir çalışma için döneme ait kayda değer bilgiler veren kaynaklara da değinilir. Ayrıca burada, Osmanlı edebiyatındaki hamilik sisteminin, önceki İslam devletlerindeki uygulamaları devam ettirmekle birlikte dönemin sosyal şartları ile uyum sağlayarak eklektik bir yapı oluşturduğu bilgisi edinilebilir. Bir de çalışmada, Ortaçağ'daki farklı kültürler ve Osmanlı edebiyatındaki sanat koruyuculuğu arasında karşılaştırmalarda bulunduğu ancak Osmanlı'da hamilik sisteminin kendi içerisinde değerlendirildiği de ifade edilir.

Çalışmanın Giriş kısmında, *Bir Sistem Olarak Hamilik* ana başlığıyla hamiliğin tanımı yapılarak sistemin genel çerçevesi çizilir. Ayrıca, haminin, sanatın ve sanatçının destekleyicisi olmakla birlikte sanatın izleyicisi ve eleştiricisi olduğu,

sanatçının da hamiye sorumlu olduğu ifade edilir. Hamiliğin, sanatın gelişim ilerlemesine katkı sağladığı ve sıradan karşılıklı kazanımın ötesinde bir sistem olarak düşünülmesi gerektiği de vurgulanır. Sanatsal üretimin ödülle karşılık bulmasının başlangıç noktası olan kutsal anlatı bu kısımda hatırlatılır. Sanatsal üretimle elde edilenlerin maddi zenginlikten daha ötesi olduğunun da altı çizilir.

Bu bölümde, *Doğu ve Batı'da Hamilik Sistemi* ve *Osmanlı Edebî Himaye Geleneğine Giriş* alt başlıklarıyla da örnekler etrafında konu ile ilgili açıklamalar yapılmaktadır. İlk alt başlığa bakıldığında, Doğu'da ve Batı'da, sanatta yönetici merkezli korumacılığın sistemleştiği ifade edilir. Sanat ve sanatçı himayesinin Çin'de, Antik Yunan'da ve Roma'daki kökenlerine değinilir. Bilimin yanı sıra, antik medeniyetlerin sanatsal mirasının İslam devletlerince devralınmasından; İslam kültüründe sanatsal korumacılığın çıkışı ve aktarılışından da bahsedilir. Batı'nın da sanat korumacılığında antik medeniyetlerin etkilerini barındırdığı ifade edilir. Rönesans döneminden de örnekler verilerek, hamilik sisteminin sanat üreticisi için sosyal statü, patron için prestij kaynağı olması da zikredilenler arasındadır. Sonrasında, yöneticilerin sanatı desteklemesinde, Doğu'da ve Batı'da ortak yönler olduğuna dair bilgi veren bir kaynaktan bahsedilir. Bu ortaklıkların, toplumların siyasi hâkimiyetlerinin genişlemesiyle oluşan kültürel etkileşim sonucunda gerçekleştiği yönünde değerlendirmeler de yapılmaktadır.

Ayrıca yazar, Doğu ve Batı medeniyetlerindeki hamilik sisteminin ortak yönlerine dair birtakım tespitlerde bulunur. Bu tespitler arasında, sanatsal koruyuculuğu üstlenen kimselerin her iki medeniyette de genellikle saraydan, saraya yakın kimselerden veya toplumdaki soylu ailelerden olduğu yer almaktadır. Doğu ve Batı medeniyetlerinde sanat koruyuculuğunun kutsal/saygın kabul edilen anlatılar zemininde şekillenmesi de tespit edilen bir diğer ortaklıktır. Doğu'da "hamilik" olarak nitelendirilen sanatsal korumacılık sisteminin Batı'da "mesen" olarak adlandırılmasının nedeninden de burada bahsedilir. Tespit edilen bir başka ortak yön de sanatçının tanınırlığının/gücünün bir koruyucuya yakınlığı nispetinde olmasıdır. Yöneticilerin, sanatçıları, onların sundukları eser karşılığında ödüllendirmesinde standartlarının olmayışı da bir diğer ortak yön olarak ortaya koyulur. Başka bir ortaklık da, maddi ödüllendirmelerden ziyade sanatçının patrona yakınlık elde etmesinin onun için toplumsal statü açısından önemli bir kazanım olarak görülmesidir. Sanatçının statüsü söz konusu olduğunda Doğu'da onun hükümdar meclislerinde bulunması, hükümdarın yakın arkadaşı, danışmanı konumuna gelmesi hakkında değerlendirmelerde bulunulur. Bu yakınlığın hangi dönemden beri var olduğu, ne zaman kurumsallaşmış hangi devletlerce benimsenip devralındığı da değinilen konular arasındadır. Osmanlı'da musahiplik/nedimlik olarak adlandırılan

bu kurumda yer almak için, sanatçıda elbette üstün şartların olması gerektiğinin de burada bahsi geçmektedir. Kazanımların, yalnızca sanatçı yönlü olmadığından, hami açısından da olumlu sonuçlar doğurduğundan okuyucu haberdar edilir. Yazar, hami ve sanat üreticisinin karşılıklı kazanımını, kaynakların değişimi olarak ifade eder.

İkinci alt başlık olan *Osmanlı Edebî Himaye Geleneğine Giriş*'te, Osmanlı devlet yapısında, kendisinden önceki devletlerde var olan sanatsal himaye uygulamalarının devamının görüldüğü bilgisi yer alır. Hamilerin aynı zamanda sanatın icracıları olduğu, pek çok şairin hem de hami olduğu bilgisi okuyucu ile paylaşılır. Bununla birlikte yazar, aynı zamanda şair olan hükümdarların edebiyatı desteklemesi noktasında, Osmanlı sanatının neden saray çevresinde iltifat gördüğüne dair cevapların da bulunabileceğini ifade eder. Hamilerin edebiyatla ilgilenmeleri, şiir ortamı ve şair üslubunun belirlenmesinde etkin olmalarının nedenleri arasında gösterilir. Bu durumla bağlantılı olarak sanatçının, icrasına özen göstermesinin sonucunda seçkin sanat eserleri ortaya koyması da yazarın bir diğer yorumudur. Başka bir ifadeyle, buradaki değerlendirme sonucunda sanat eserlerinin kalitesinin belirlenmesinde haminin rolü ortaya konulur. Şairin ve haminin birbirleri sayesinde tanınıp şöhret bulmaları da bir başka değerlendirme olarak çalışmada yer almaktadır. Yazarın ifade ettiği diğer bir önemli nokta da hami tarafından tanınıp korunmanın şairin ön plana çıkması için ne kadar önemli olduğu ve bu durumun biyografi kaynaklarının terminolojisinde de yer aldığıdır. Destekleme faaliyetlerinin hami konumundaki yöneticiler açısından rekabet ortamı oluşturmasına ve bu rekabetin de kültürün ilerleyişine katkı sağlamasına dair bilgiler de sonraki paragraflarda verilmektedir. Hatta politik mücadelelerin sanatsal himaye yarışını tetikleyerek kültür, sanat ve edebiyatın gelişimini olumlu yönde etkilediği de konu ile ilgili ifadelerdendir.

Giriş kısmından sonraki ilk bölüm *Osmanlı Edebî Hamilik Geleneğine Bir Bakış* başlığıdır. Burada konu *Saray ve Çevresindeki Himaye Muhitleri* ile *Saray Dışındaki Himaye Muhitleri* alt başlıklarıyla iki ayrı şekilde ele alınır.

Saray ve Çevresindeki Himaye Muhitleri'ne bakıldığında, saray çevresindeki şair topluluğunun oluşum süreci kronolojik bir şekilde yer almaktadır. Şairlerin itibar görme süreci de biyografi kaynaklarının konu ile ilgili değerlendirmesiyle desteklenerek anlatılır. Bu hususta, nitelikli şair yetişmesinin edebî himayenin kurumsallaşması ile bağlantılı olabileceği; Acem ve Çağatay şairlerinin Anadolu'ya gelmesiyle nitelikli şair yetişmesinin doğru orantılı olması gibi değerlendirmeler de biyografi yazarlarından nakledilmektedir. Beylikler döneminde ve sonrasında Anadolu'daki tercüme ve telif eser faaliyetlerinin de yine yöneticilerin destekleri doğrultusunda ilerlediğine pek çok örnek eşliğinde değinilir. Özellikle II. Murad

döneminde sarayın sanata dair desteklerinin üst seviyede olması ve hamiliğin onun döneminde sistemleşmeye başlamasına dair bilgiler de burada göze çarpmaktadır. Yazar, Osmanlı sanatının saray tarafından desteklenmesi ve saraya göre şekillenmesi yorumuyla birlikte saray üslubundan bahseder. Saray üslubunun oluşumunda ise yalnızca sanatın saray tarafından desteklenmesinin değil, yöneticilerin sanat üreticisi olmalarının rolüne de dikkat çekilmektedir. Sarayın yanı sıra şehzade sancaklarının da benzer şekilde kültür merkezi hâline gelmesinin de bahsi geçer. Bunların yanında, hamilik sistemindeki hiyerarşik katmanlardan da söz edilmektedir. Bu bağlamda, farklı muhitlerde, saraydaki hamilik modelinin devam ettirildiği konusunda da okuyucu bilgilendirilir. Bu bölümden edinilen bir diğer bilgi de Osmanlı'nın Müslüman-Türk devletlerinden model aldığı hami-şair ilişkisidir. O dönemde, şiirin sürekli tedavülde olduğu kültür ortamlarından da örnekler eşliğinde bahsedilmektedir. Diğer taraftan, yöneticilerin sanatı desteklemesinin bir diğer sebebinin de politik kaygılar olduğu zikredilip Osmanlı'nın toplumsal yapısı göz önünde bulundurulduğunda bu durumun olağan karşılanması gerektiğinin vurgusu yapılır. Hükümdarların sanat ortamlarını şekillendirmeleri bağlamında, yazılan eserler hakkında yorumları ve hatta esere müdahaleleriyle sanatçıları yönlendirmelerine dikkat çekilir. Bir değerlendirme de, hükümdarların yakınında yer alabilmek için onların uğraşlarına destek vererek takdirlerini kazanma endişesiyle mutlak otoriteye yakın kişilerin hamilikte aktif olmasıdır. Şair tarafından tercih edilip takdim ettiği diğer şairlerle hükümdarın takdirini kazanmayı amaçlamak da yine hükümdara yakın olma isteğiyle ilgili olduğu düşünülen bir durumdur. Bir diğer yorum, hükümdara ulaşmada yardım sağlayacağı düşüncesinin şairi, hamiye yakınlaştırması şeklindedir. Yazar, hamisini yitiren bir şairin, yeni bir hami edinmek için önceki hamisine karşı kullandığı olumsuz ifadelerden kaçınmadığını naklederek hamilikte oluşan rekabet ortamını da dile getirmektedir. Yine bu rekabet etrafında, hükümdara yakın olan şairlerin bu yakınlığı elde edemeyen diğer şairlerce sevilmemesi ve yakınlık bulan şairin de diğer şairlere hor bakışı bahsi geçen bir diğer konudur. Hükümdara yakınlık elde eden şairin bu yakınlığı bulamayan şairler tarafından gözden düşürülme çabası da bu rekabetin bir diğer yüzü olarak zikredilmektedir. Bürokrat konumundaki hamilerin de şairleri hükümdara yaklaştırma veya ondan uzaklaştırma noktasında önemli bir etkiye sahip olduğu bilgisi de burada paylaşılır. Dikkat çeken bir diğer husus da Cem Şairleri olarak anılan şairlerin Cem Sultan'ın kaderine ortak olmasıdır. Bu noktada, hamiliğin yalnızca caize karşılığında şiir sunmak gibi basit bir algıyla değerlendirilmemesi gerektiği bir kez daha vurgulanmıştır. İlerleyen satırlarda, hükümdara yaklaşan her şairin onunla aynı oranda yakınlık kuramayacağını da altı çizilmektedir. Ömür boyu hükümdarın yanında olup desteğini alan şair sayıca az olmakla birlikte bu yakınlığı elde edenlerin ancak nedim/musahip konumundaki şairler olduğu da bu

bölümde ifade edilir. Birden fazla hükümdar tarafından rağbet gören şairlerden de bahsedilir. Ayrıca burada, yükselme devri sonrasındaki politik istikrarsızlığın himaye sistemini de etkilediği çıkarımıyla karşılaşılmaktadır. Başarılı sanatçıların hükümdar meclislerinde yer almaları, saraya davet edilmeleri gibi durumlar da örneklerle anlatılır. Yöneticilerin, sanatı desteklemeleri ve sanatsal faaliyetlerde etkin olmaları ile birlikte başarılı sanatçıları destekleyip onların konumlarını güçlendirdikleri dile getirilir. Bu sanatçıların da ideal kültür ortamlarını ve bu ortamları zenginleştiren diğer sanatçıları hükümdara ulaştırma şeklindeki işlevleri de belirtilir. İlerleyen sayfalarda hükümdarların isteği üzerine yazılan ve yine onların yönlendirmeleri ile şekillenen eserlerden, eserlerin yazıldığı konu, dil ve üsluplardan, tercüme faaliyetlerinden ve bu eserlerin yazarlarından detaylı örneklerle bahsedilmektedir. Hamiliklerinin yanında bizzat sanat üreticisi olan hükümdarlara da sonraki satırlarda yer verilmiştir. Hükümdarların yakınındaki hoca/danışman konumundaki kişilerin de destekleme faaliyetlerinde bulunduğu yine örneklerle ifade edilir. Lale Devri'nde, politik sorunlara karşın sanatsal faaliyetlerin canlı olduğu ve sanata dair desteklerin üst düzeyde olduğu söylenip bununla ilgili olarak da devrin yöneticilerinden bahsedilir. Hükümdarların sanata ve kültürel üretime verdikleri destek buraya kadar kronolojik olarak örneklendirilmiştir. Bir başka husus da gördükleri himaye ile ön plana çıkmış şairlerin, bu konunun yeni hükümdar döneminde devam edememe ihtimalidir. 16. Yüzyıldan sonra valide sultanların yönetimdeki etkilerinin artmasıyla birlikte himaye sisteminde de etkin oluşları burada yer alır. Bununla bağlantılı olarak, valide sultanların desteğiyle siyasette söz sahibi olan güç gruplarının sanat hamiliğiyle de gündemde oldukları öğrenilmektedir. Bir de, Osmanlı eğitim sistemiyle yetişen Kırım hanedan yöneticisi girayların, sanatın destekçisi ve hamisi olması üzerinde durulmuştur.

Saray Dışındaki Himaye Muhitleri alt başlığında, sancaklardaki şehzadelerin, sancaklara atanan valilerin, İstanbul dışına sürülen vezirler ve uç beylerinin sanat hamiliği kapsamında sanat faaliyetlerini, merkezi model olarak etkin bir şekilde devam ettirdiği ifade edilir. Özellikle uç beylerinin akıncılık geleneği dâhilinde kültür ve sanata önemli ölçüde katkılarına da dikkat çekilmektedir. Bunlardan başka âşık edebiyatı sanatçılarının da kendi muhitinde bir himayeye tâbi olduklarından söz edilir. Tekkelerin de sanatçılar ve sanat üretimi üzerinde etkili olduğu dile getirilir. Tüm bunların dışında şairlerin buldukları kültür ortamları haricinde kendi içlerinde şiir meclisleri düzenlediklerinden bahsedilir ve bu meclislerin, beğenilen şairlerin hükümdara veya üst konumdaki hamilere ulaşabilmesine olanak sağlaması açısından himaye sistemindeki rolüne değinilir.

İkinci bölümün başlığı *Hami ve Eleştirmen: Osmanlıda Şiirin Takdimi ve Değerlendirilmesi*'dir. Şiirleri hamiyeye ulaştırma yolları, takdim süreci ve şiirin değerlendirilmesi hakkındaki bilgiler bu bölümde verilir. *Şiirin Takdim Süreci* alt başlığında, "inâmat defterleri"nin içerdiği kayıtlardan ve bu defterlerin hamilik sistemindeki öneminden bahsedilir. Şiirin sunuş şekli ve aşamaları ile ilgili doğrudan bir bilgi olmadığından bu konu, kayıtlardan elde edilen bulgularla ifade edilmiştir. Kayıtlara göre şairler arasında takdim önceliğine uygun görülenlerin ad ve unvanları kırmızı yazı ile şiirlerinin de defter hâlinde sunulduğu; diğer şairlerin de isimlerinden ve beyitlerinden örneklerin sunulduğu öğrenilmektedir. Başka bir bilgi de şairlerin hükümdara yaklaşabilmek için şiir sunmasının yanında hükümdarların da beğendiği şairlerin şiirlerini görmek istemesidir. Hükümdarın, sunulan şiirler için uygun gördüğü caize paylaşımını da bizzat yazılı olarak beyan etmesinden hareketle takdimin bir sürece dâhil olduğu ifade edilir. Cülus törenleri, düğün ve şenlikler de şairlerin kendilerini ifade ve şiirlerini takdim etmesi için uygun zamanlar olarak nitelenir. Hükümdar ve saray çevresi tarafından şiir sunarak tanınan şairlerin, sonrasında saray dışından şiirlerini ulaştırabilmesi de şiir takdimi ile ilgili bilgilerdendir. Buradan hareketle, şairlerin şiirlerini direkt ya da aracılıkla hükümdara sundukları sonucuna varılmaktadır.

İkinci alt başlık da *Şiirin Hami Tarafından Değerlendirilmesi*'dir. Burada, hükümdarların belirli periyotlarla şairleri meclisinde topladığı nakledilmektedir. Kendisi de şiirle ilgilenen hükümdarın şiirleri değerlendirme konusunda etkili olması yazar tarafında olağan karşılanması gereken bir durum olarak görülmüştür.

Hamilerin Olumsuz Değerlendirilmeleri ve Sürgüne Varan Durumlar adlı alt başlıktan da, şairlerin eleştiri içerikli şiirlerinden ya da gözden düşürülme gibi sebeplerden dolayı, hapis, sürgün hatta ölüme kadar gidebilen cezalarla karşılaşabildikleri anlaşılmaktadır.

Üçüncü bölüm, *Hamilik Sisteminin Sanatçı, Hami ve Toplum Açısından Kazanımları* başlığıyla değerlendirmeler içerir. Bu kazanımlar, şairler açısından, onların sanat camiasında yer alabilmeleri, şiir üretebilmeleri, otoriteye yakın konum elde edebilmeleri; hamiyet açısından, şairlerin etkin rolü sayesinde şöhretlerini geniş kitlelere ve hatta çağının ötesine duyurabilmeleri, yazılan kasidelerdeki övgü ile birlikte çizilen ideal yönetici portresiyle birlikte buradaki nasihatlerin hamiyet konumundaki hükümdarları olumlu yönde etkilemesi; toplum açısından da, sanatçı ve haminin etkileşim hâlinde olduğu hamilik sistemi sayesinde oluşan kültür ve sanat ortamlarının zenginleşerek faal bir biçimde devam etmesidir.

Son bölümün başlığı da *Hamilik Sistemine Yönelik Eleştirilerin Değerlendirilmesi*'dir. Burada yazar, sistemin işleyişine dair şair ve biyografi yazarlarının eleştirilerinden bahseder. Şairlerin eleştirileri, himaye elde edemeyişleri ya da istedikleri gibi hami bulamayışları, bazı şairlerin değerinden fazla himaye görmesi, elde ettikleri ihsanın yetersizliği, özel günlerde caize hevesiyle yetersiz şairlerin sahneye çıkması; biyografi yazarlarının eleştirileri ise yöneticilerin ehil kimselere değer vermemeleri, başarısız buldukları şairlerin olması gerekenden fazla destek ve ihsan gördüğünü düşünmeleri, hamilik görevindeki yöneticilerden adil davranış beklenmesi, kimi şairlerin caize alabilme hevesiyle sürekli üretimde bulunma çabasıdır. Bunların haricinde Tanzimat Dönemi ile birlikte klasik Türk edebiyatının dalkavuk edebiyatı olarak eleştirilmesi de hamilik sistemi ile bağlantılı olarak ele alınmıştır. Yazarın bu konuda değerlendirmesi, Tanzimat Dönemi'ndeki eleştirinin kaside nazım şekline odaklanarak oluşturulmuş bir eleştiri olduğu; biyografi yazarları ve şairlerin eleştirilerinin de sisteme değil sistemin işleyişine dair olduğu yönündedir.

Sonuç bölümünde de, başlangıçtan buraya kadar detaylarıyla anlatılanların genel bir değerlendirmesi yapılır. Çalışmanın konusu, Osmanlı'nın kendinden önceki devletlerden örnekle kendi yapısına hamilik sistemini başarılı bir biçimde uyarlaması, sanat faaliyetlerinde hükümdar ve yöneticilerin etkisi, sanat koruyuculuğu konusunda, Ortaçağ'daki diğer devletler ve Osmanlı Devleti arasındaki ortaklıklar, Osmanlı'da hamiliğin başlangıcı, sistemleşmesi, diğer devletlerden model alınan yönler, saray dışında sistemin var olduğu merkezler, hamilik sisteminin önemi, sanata, topluma, sanatçı ve hamiye katkıları, caize geleneğinin kökeni, sisteme yönelik eleştiriler ve bunların nedeni özetle ifade edilir.

Çalışmanın sonundaki zengin *Kaynakça* da konunun detaylı bir şekilde temellendirilip değerlendirilmesinin sonucu olarak okuyucunun zihninde hamilik hakkında kapsamlı bir bibliyografya şeması oluşturması açısından dikkate değerdir.

Bu çalışma ile hamilik sistemi hakkında bilgi verilerek Osmanlı'da bu sistemin, Ortaçağ'daki diğer toplumlarda var olan sanat koruyuculuğu ile benzer yönleri ortaya koyulur. Osmanlı edebiyatındaki hamilik sisteminin, önceki devletlerin uygulamalarını model alarak kendi bünyesinde özgün bir sistem oluşturduğu dile getirilir. Sistem, kendi içinde etraflıca ve örnekler eşliğinde değerlendirilir. Bundan başka, hamilik sisteminin sanatçıya, hamiye ve topluma katkıları tüm yönleriyle ele alınmaktadır. Ayrıca, sistemin aktif olduğu dönemde ve sonrasında, sisteme yönelik eleştirilerden bahsedilerek bunların değerlendirmesi yapılır. Son olarak da, çalışmanın her evresinde konu ile ilgili verilen detaylı bilgiler, genel bir değerlendirmeye zihinde bir şema oluşturacak şekilde ifade edilir. Bu çerçevesiyle

çalışma, Osmanlı'da hamilik sisteminin işleyişini temellendirerek alanda önemli bir eksiği tamamlamıştır. Bu hâliyle de konu ile ilgili başvurulacak kaynaklar arasında yerini almıştır.

Kaynak

Durmuş, T. I. (2021). *Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye*. Muhit Kitap.