



RECEP TAYYIP  
ERDOĞAN  
ÜNİVERSİTESİ

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ISSN: 2757-5551



# Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi

Journal of Turkish Language and Literature

TÜRKDED-2  
Haziran-2021

R İ Z E

RECEP TAYYIP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
RECEP TAYYIP ERDOĞAN UNIVERSITY FACULTY OF ARTS AND SCIENCES  
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

# TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ

---

JOURNAL OF TURKISH LANGUAGE AND  
LITERATURE

TÜRKDED-2  
HAZİRAN-JUNE-2021

Uluslararası hakemli bir dergi / *International Refereed Journal*

Yılda iki defa yayımlanan (Haziran-Aralık), uluslararası hakemli bir dergidir.  
*International refereed and widespread periodical journal published two times in one year (June-December)*

**RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ TÜRK DİLİ  
VE EDEBİYATI DERGİSİ / RECEP TAYYIP ERDOĞAN UNIVERSITY FACULTY OF  
ARTS AND SCIENCES JOURNAL OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE /  
TÜRKDED SAYI / NUMBER 2– HAZİRAN–JUNE 2021**

**YAYIMLAYAN / PUBLISHED:**

**RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ TÜRK DİLİ  
VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ / RECEP TAYYIP ERDOĞAN UNIVERSITY FACULTY OF  
ARTS AND SCIENCES DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE /  
e-ISSN: 2757-5551**

**SAHİBİ ~ OWNER**

Yönetim Kurulu Adına  
Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanı  
Prof. Dr. Murat TOMAKİN

**SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ  
(BAŞEDİTÖR)~EDITOR IN CHIEF**  
Prof. Dr. Hasan Ali ESİR

**ALAN EDİTÖRLERİ~FIELD EDITORS**  
Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇU (*Eski Türk  
Edebiyatı*)

Prof. Dr. İhsan SAFİ (*Yeni Türk Edebiyatı*)  
Doç. Dr. Mehmet Sait ÇALKA (*Eski Türk Edebiyatı*)  
Doç. Dr. Ümit HUNUTLU (*Eski Türk Dili*)  
Dr. Öğr. Üyesi Gül Yılmaz ÇAL (*Yeni Türk Dili*)  
Dr. Öğr. Üyesi Elif Şebnem DEMİRCİ (*Türk Halk  
Edebiyatı*)  
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN (*Çağdaş Türk Lehçeleri ve  
Edebiyatları*)

**YARDIMCI EDİTÖRLER~ASSISTANT  
EDITORS**

Dr. Öğr. Üyesi Ekrem GÜZEL  
Dr. Öğr. Üyesi Serap EKŞİOĞLU  
Arş. Gör. Dr. Songül KARACA  
Arş. Gör. Damlanur K. GÖZELCE  
Arş. Gör. Emine GÜRBÜZ

**YABANCI DİL DANIŞMANLARI~  
FOREIGN LANGUAGE CONSULTANTS**

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım ÖZSEVEÇ  
Dr. Öğr. Üyesi Volkan MUTLU

**HALKLA İLİŞKİLER~PUBLIC RELATIONS**

Arş. Gör. Emine GÜRBÜZ

**KAPAK TASARIM~COVER DESIGN**

Arş. Gör. Emine GÜRBÜZ

**YAYIN KURULU~EDITORIAL BOARD**

Prof. Dr. Hasan Ali ESİR  
Prof. Dr. Orhan Kemâl TAVUKÇU  
Prof. Dr. İhsan SAFİ  
Prof. Dr. Abdurrahman KOLCU  
Doç. Dr. Mehmet Sait ÇALKA  
Doç. Dr. Ümit HUNUTLU  
Dr. Öğr. Üyesi Elif Şebnem DEMİRCİ  
Dr. Öğr. Üyesi Ekrem GÜZEL  
Dr. Öğr. Üyesi Gül YILMAZ ÇAL  
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN  
Dr. Öğr. Üyesi Serap EKŞİOĞLU  
Arş. Gör. Dr. Songül KARACA  
Arş. Gör. Damlanur K. GÖZELCE  
Arş. Gör. Emine GÜRBÜZ  
Arş. Gör. Saliha TUNÇ  
Arş. Gör. Seher ERENBAŞ

**YAZIŞMA ADRESİ~CORRESPONDENCE**

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat  
Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 53100 Rize-  
Türkiye  
Recep Tayyip Erdogan University Faculty of Arts and  
Sciences Department of Turkish Language and  
Literature, 53100, Rize Turkey +90 0464 223 61 26,  
[tdedergisi@erdogan.edu.tr](mailto:tdedergisi@erdogan.edu.tr)

Yazılarda belirtilen görüş ve düşünceler yazarların sorumluluğundadır, dergimizin ve kurumumuzun görüşlerini  
yansıtmaz; yazıların bütün bilimsel ve hukukî sorumluluğu yazarlarına aittir.

*The opinions and ideas in papers published on the journal belong only to its authors and do not necessarily reflect the idea of the journal  
and its publisher, all the scientific and legal responsibility of the writings belongs to the authors*

## **DANIŐMA KURULU~ADVISORY BOARD**

- Prof. Dr. Abdullah EREN (*Ordu Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Ahmet KARTAL (*Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Bayram Ali KAYA (*Sakarya Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ (*Atatürk Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Ataemi MİRZAYEV (*Azerbeycan Milli Bilimler Akademisi*)
- Prof. Dr. Beyhan KESİK (*Giresun Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Bilal KIRIMLI (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Burul SAGINBAYEVA (*Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Cafer MUM (*İnönü Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN (*Atatürk Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Gülhan ATNUR (*Atatürk Üniversitesi*)
- Prof. Dr. İsmail GÜLEÇ (*İstanbul Medeniyet Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Kazım KÖKTEKİN (*Atatürk Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Layli ÜKÜBAYEVA (*Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Mehmet AYDIN (*On Dokuz Mayıs Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Mehmet KIRBIYIK (*Necmettin Erbakan Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Mehmet ÖLMEZ (*İstanbul Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Muhammet GÜR (*Marmara Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Muharrem DAŞDEMİR (*Atatürk Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ (*İstanbul Medeniyet Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Necip Fazıl DURU (*Ordu Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Öcal OĞUZ (*Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (*Hacettepe Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Salim ÇANOĞLU (*Balıkesir Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Ülkü ELİUZ (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Oğuz KARAKARTAL (*Kıbrıs Sosyal Bilimler Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Yavuz BAYRAM (*On Dokuz Mayıs Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Yavuz KARTALLIOĞLU (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
- Prof. Dr. Zeki TAŐTAN (*Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi*)
- Doç. Dr. Ahmet TOPAL (*Atatürk Üniversitesi*)
- Doç. Dr. Bahadır GÜNEŞ (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)
- Doç. Dr. Ergin JABLE (*Priştine Üniversitesi*)
- Doç. Dr. Faruk GÖKÇE (*Dicle Üniversitesi*)
- Doç. Dr. Tohid MELİKZADE (*Urmiye Azad Üniversitesi*)
- Dr. Mihály DOBROVITS (*Macaristan Szeged Üniversitesi*)



## BU SAYININ HAKEMLERİ~REFEREES OF THIS ISSUE (TÜRKDED-2)

- Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Beyhan KANTER (*Mardin Artuklu Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Bilal KIRIMLI (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Fatih ARSLAN (*Fırat Üniversitesi*)  
Prof. Dr. İhsan SAFİ (*Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Hasan Ali ESİR (*Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Kemal TİMUR (*Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ (*İstanbul Medeniyet Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Osman ORUÇ (*Bayburt Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Bahadır GÜNEŞ (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Hüseyin YILDIZ (*Ordu Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Mehmet Sait ÇALKA (*Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Özkan DAŞDEMİR (*Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Serkan ÇAKMAK (*Atatürk Üniversitesi*)  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Selman YİĞİT (*Gümüşhane Üniversitesi*)  
Dr. Öğr. Üyesi Musa TILTAFLIOĞLU (*Gümüşhane Üniversitesi*)  
Dr. Öğr. Üyesi Rabia AKSU (*Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi*)  
Dr. Öğr. Üyesi Turgay KABAK (*Bayburt Üniversitesi*)

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi  
Recep Tayyip Erdogan University Faculty of Arts and Sciences  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ  
JOURNAL OF TURKISH AND LITERATURE  
TÜRKDED-2, 2021.

İÇİNDEKİLER – CONTENTS

**EDİTÖRDEN**

Prof. Dr. Hasan Ali ESİR

**PROF. DR. İHSAN SAFİ**

1-34

İstiklâl Marşı'nın Yazılış Amacına Uygun Olarak Açıklaması  
*Explanation of the Turkish National Anthem in Accordance with its Purpose to be Written*

**PROF. DR. ÜLKÜ ELİUZ-DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜLŞAH ŞİŞMAN**

35-52

Bilge Karasu Öykülerinde Yabancılaşma  
*Alienation in Bilge Karasu's Short Stories*

**DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLI ZENGİN**

53-74

Kutadgu Bilig'de Yaz-/Yazıl- Fiilleri  
*Verbs "to write / be written" in Kutadgu Bilig*

**DR. ÖĞR. ÜYESİ BAHİRİ KUŞ**

75-87

Bir Tür Olarak 'Hatıra'nın Türk Dilcilik Tarihine Katkıları: Mehmet Necip Türkçü Örneği  
*The Contributions of Memoirs, as a Literary Genre, to the History of Turkish Linguistics:  
The Example of Mehmet Necip Türkçü*

**DR. ÖĞR. ÜYESİ EKREM GÜZEL**

88-118

Çoğulcu Estetiğin Türk Romanına Yansımaları (1980-2000)  
*Reflections Of Pluralist Aesthetics in Turkish Novel (1980-2000)*

**DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF ŞEBNEM DEMİRCİ**

119-138

Eski Ramazanlarda Çocuk Oyunları  
*Children's Games in Old Ramadans*

**ÖĞR. GÖR. BURAK BEKEN**

139-165

19. Yüzyılda Amasyalı Müntehir Bir Divan Şairi: Nelmî  
*A Divan Poet who Committed Suicide From Amasya in 19th Century: Nelmî*

**FUNDA ÖZTÜRK**

166-183

Harnâme ile İlgili Yapılan Çalışmalar Üzerine Bir Değerlendirme  
*An evaluation on the Studies about the Harnâme*

## **EDİTÖR'den,**

Kıymetli Okuyucular,

Bölümümüzün yayını olan Türk Dili ve Edebiyatı Dergimizin (TÜRKDED) 2. Sayısını çıkarmış bulunmaktayız. Dergimiz 2. Sayısında olmasına rağmen; Index Copernicus, İdealonline, CiteFactor, Eurasian Scientific Journal Index, Asos, Isam indeksleri tarafından taranır seviyeye ulaşmıştır. Bu sayının çoğaltılması öncelikli hedeflerimiz arasındadır. Bu Sayımızda “Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Türk Dili” alanlarında çok değerli makalelere yer verilmiştir. Bu makaleler şunlardır: Prof. Dr. İhsan SAFİ, “İstiklâl Marşı'nın Yazılış Amacına Uygun Olarak Açıklanması”; Prof. Dr. Ülkü ELİUZ, Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN, “Bilge Karasu Öykülerinde Yabancılaşma”; Dr. Öğr. Üyesi Aslı ZENGİN, “Kutadgu Bilig’de *Yaz-/Yazıl-* Fiilleri”; Dr. Öğr. Üyesi Bahri KUŞ, “Bir Tür Olarak ‘Hatıra’nın Türk Dilcilik Tarihine Katkıları: Mehmet Necip Türkçü Örneği”; Dr. Öğr. Üyesi Ekrem GÜZEL, “Çoğulcu Estetiğin Türk Romanına Yansımaları (1980-2000)”; Dr. Öğr. Üyesi Elif Şebnem DEMİRCİ, “Eski Ramazanlarda Çocuk Oyunları”; Öğr. Gör. Burak BEKEN, “19. Yüzyılda Amasyalı Müntehir Bir Divan Şairi: Nelm”; Funda ÖZTÜRK, “Harnâme ile İlgili Yapılan Çalışmalar Üzerine Bir Değerlendirme.”

Dergimize gerek yazılarıyla gerek hakemlik yaparak katkı sunan meslektaşlarımıza ayrı ayrı teşekkür ediyoruz. Ayrıca dergimizin hazırlanmasında emeği geçen diğer arkadaşlarımıza da teşekkür ediyoruz. Çalışmaların Türk Dili ve Edebiyatı sahasına faydalı olmasını diliyoruz.

Bir sonraki sayımızda buluşmak ümidiyle...

**Prof. Dr. Hasan Ali ESİR**




**İSTİKLÂL MARŞI'NIN YAZILIŞ AMACINA UYGUN OLARAK  
AÇIKLAMASI**  
EXPLANATION OF THE TURKISH NATIONAL ANTHEM IN ACCORDANCE WITH  
ITS PURPOSE TO BE WRITTEN

**İHSAN SAFİ**

Prof. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Öğretim Üyesi

*Prof. Dr. Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Arts and Sciences,  
Department of Turkish Language and Literature*

[ihsan.safi@erdogan.edu.tr](mailto:ihsan.safi@erdogan.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0003-0659-2329>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-2, Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 07.05.2021  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 10.05.2021  
Sayfa-*Pages* : 1-34



## İSTİKLÂL MARŞI'NIN YAZILIŞ AMACINA UYGUN OLARAK AÇIKLAMASI

*Prof. Dr. İhsan SAFİ<sup>1</sup>*

### *Özet*

İstiklâl Marşı yarışması, “Milletin içte ve dışta bağımsızlık uğruna girişmiş olduğu mücadeleyi ifade için” açılmıştır. Yarışmaya katılacak şairlerin, “Türk devletinin ebediliğini, Anadolu millî mücadelesinin ruhunu, Türk’ün İstiklâl aşkı ile dile getirecek özellikte” olması isteniyordu. Bunu da en iyi şekilde yerine getiren Mehmet Âkif’in yazdığı şiir olmuştur. Mehmet Âkif, milletin sesi olmuş, İstiklâl Marşı’nda bağımsızlık mücadelesi sırasında milletin ve ordunun duyduğu heyecanı, kelimelere en iyi şekilde dökmüş ve bu büyük mücadeleyi güzel bir üslûpla ebedileştirmiştir. Mehmet Âkif, İstiklâl Marşı’nda bayrak, hak, hürriyet, istiklâl, vatan, millet, kahramanlık, Allah, iman, şehadet, ezan, mabet gibi millî ve dinî motifleri başarılı bir şekilde kullanmıştır. Bunlar aynı zamanda Millî Mücadele’yi gerçekleştiren insanların da taşıdığı duygulardır. Bu yüzden Mehmet Âkif’in yazdığı şiir, milletin ve ordunun ruhuna hitap etmeyi, onları etkileyebilmeyi başarmıştır. Bu çalışmada İstiklâl Marşı, yazılış amacına uygun olarak açıklandı. Bu da Marş’a değişik bir gözle bakılmasını ve yeni manalar yakalanmasını sağladı. Ayrıca bu çalışmada metindeki problemler ve anlaşılması zor gibi görünen bazı yerlerin çözümlenmesi de yapıldı. Yine daha önceki bazı çalışmalarda görülen, aşırı yorum denilebilecek yerler ayıklandı, nesre çevirmedeki ve açıklamalardaki yanlışlıklar düzeltildi. Bu özellikleriyle çalışma, diğerlerinden ayrılmakta, öne çıkmakta ve alanına daha da bir katkı sağlamaktadır. Bu çalışma, bir kez daha gösterdi ki İstiklâl Marşı, düşünüş ve yazılış itibarıyla edebî ve ebedî değeri yüksek bir millî marştır. Onun tenkit edilen yerleri kusur değil aksine çok iyi düşünülmüş ve edebî bakımdan da çok üstün olan yerlerdir. Çalışma, İstiklâl Marşı’nın kabulünün yüzüncü yılı dolayısıyla ilan edilen “2021 Mehmet Âkif ve İstiklâl Marşı Yılı”nda, İstiklâl Marşı’nın ve Mehmet Âkif’in daha iyi anlaşılmasına da katkıda bulunacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mehmet Âkif Ersoy, İstiklâl Marşı, Metin Şerhi, Mehmet Âkif ve İstiklâl Marşı Yılı.

## EXPLANATION OF THE TURKISH NATIONAL ANTHEM IN ACCORDANCE WITH ITS PURPOSE TO BE WRITTEN

### *Abstract*

National Anthem competition was initiated for “expressing the struggle of the nation inside and outside for independence”. The poems to participate in the competition were desired to have

---

<sup>1</sup> Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [ihsan.safi@erdogan.edu.tr](mailto:ihsan.safi@erdogan.edu.tr)

a characteristic that would "express the eternity of the Turkish state, the spirit of the Anatolian national struggle, and the love of independence". It was Mehmet Akif's poem that achieved this in the best way. Mehmet Akif became the voice of the nation, put the excitement of the army and the nation during the struggle for independence into words in the Turkish National Anthem in the best way, and eternalized this great struggle with a beautiful style. He successfully used national and religious motifs such as flag, right, freedom, independence, homeland, nation, heroism, God, faith, martyrdom, ezan and temple in the Turkish National Anthem. These were also the feelings of the people who were involved in the National Struggle. For this reason, the poem written by Mehmet Akif succeeded in appealing to the spirit of the army and the nation and influencing them. In this study, it was tried to explain the Turkish National Anthem in accordance with its purpose to be written. This enabled people to view the Anthem from a different perspective and to capture new meanings. Also, some parts of the text that seem to be problematic and difficult to understand were analyzed in this study. In addition, some parts that could be called excessive interpretation in the previous studies were removed. Some inaccuracies in its translation to prose and explanations were also corrected. These features make the study differentiate from the other studies and stands out from the rest. This study once again shows that the Turkish National Anthem has a high literary and eternal value in terms of thought and writing. The parts criticized are not flawed, but rather well-thought-out and literally superior. The study will also contribute to a better understanding of the Turkish National Anthem and Mehmet Akif in the "Year of Mehmet Akif and the Turkish National Anthem", which has been declared due to the centennial of the Turkish National Anthem's acceptance.

**Key Words:** Mehmet Akif Ersoy, Turkish National Anthem, Text Interpretation, Year of Mehmet Akif and Turkish National Anthem.

## Giriş

İstiklâl Marşı yarışması, 25 Ekim 1921 tarihli *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinde ilan edilmiştir. İlânda, "Milletimizin dâhili ve hârici İstiklâli uğrunda girişmiş olduğu mücadelâtı ifade ve terennüm için bir İstiklâl Marşı, 'Umûr-ı Ma'arif Vekâleti Celîlesi'nce müsabakaya vazedilmiştir." denmekteydi (Çetin 2003:10). Millî marş yazılması, bunun için istenilmekteydi.

Hamdullah Suphi Tanrıöver, yarışmaya katılan eserlerden seçtiklerini milletvekillerine sunarken de aynı şeyleri anlatıyordu. İstiklâl Marşı yarışmasına katılan şiiirlerin, Anadolu'da devam etmekte olan mücadeleyi ve bunun ruhunu ifade etmeleri için yazıldıklarını söylüyordu:

*Anadolu Mücadelesi uzun müddetlerden beri devam ediyor bunu ifade etmek, bunun ruhunu söyletmek üzere yazılmış olan bu şiiirler ne kadar evvel bir karara iktiran ederse şiiiphesiz ki daha fazla müstefid oluruz (Özdil 2021:222).*

Tanrıöver'in burada söylediği marşların Millî Mücadele'yi, halkın ruhunu, heyecanını ifade etme özelliklerini taşımış olmaları şartı, müzakerelerde birkaç defa daha, farklı milletvekilleri tarafından da zikredilmiştir.

Mehmet Kaplan da İstiklâl Marşı'nın Türk halkının ruhuna uygun bir marş olduğunu şu sözleriyle ifade ediyordu:

*İstiklâl Marşı, bir bütün olarak, İstiklâl Savaşı'nın manasına, Türk halkının ruhuna uygun, bir milleti yaşatan temel kıymetleri heyecanlı olmakla beraber sade ve açık bir üslûpla anlatan güzel bir şiidir. Böyle bir şiiri ancak o büyük tarihi günleri yaşayan, Âkif'in mizaç ve karakterinde bir şair yazabilirdi. O, bizim için İstiklâl Savaşı'nın hatırasına sınıksız bağlı ve doğrudan doğruya onun mahsulü olan tarihi bir eserdir. (Emil tarihsiz:199-200).*

Burada son olarak *Açıksöz* gazetesinin 21 Şubat 1921 tarihli nüshasında İstiklâl Marşı'nı yayımlarken kullandığı ifadeleri de vermek istiyoruz. Gazete, İstiklâl Marşı'nın her mısraında Türk ve İslâm ruhunun ulvî ve mübarek hislerinin titremekte olduğunu yazıyordu:

*Şâ'ir-i a'zam ve muhterem Mehmed Akif Beyefendi üstadımız "İstiklâl Marşı" unvânlı bedî'a-i nefîselerinin ilk neşri şerefini gazetemize lütuf buyurdular. Her mısra'da Türk ve İslâm rûhunun ulvî ve mübârek hisleri titreyen bu âbide-i san'atı kemâl-i hürmet ve mübâhatla derc ediyoruz. (Özdil 2021:221).*

Mehmet Âkif'in kendisi de burada verilenler gibi İstiklâl Marşı'nın milletin o günkü heyecanının bir ifadesi olduğunu, bunalan ruhların ıstıraplar içinde kurtuluş dakikalarını beklediği bir zamanda yazıldığını söylemektedir:

*O günler ne samimi, ne heyecanlı günlerdi. O şiir, milletin o günkü heyecanının bir ifadesidir. Bin bir fecayi karşısında bunalan ruhların ıstıraplar içinde halâs dakikalarını beklediği bir zamanda yazılan o marş, o günlerin kıymetli bir hatırasıdır. O şiir bir daha yazılamaz... Onu kimse yazamaz.. Onu ben de yazamam.. Onu yazmak için o günleri yaşamak lazım.. (Fergan 2001:135).*

Marş, Meclis'te müzakerelerden sonra Hamdullah Suphi Tanrıöver tarafından okununca ayakta ve sürekli alkışlanarak dinlenmiştir. Yine Hamdullah Suphi Tanrıöver, Marş'ı başka üç şiirle birlikte Türk ordusuna göndererek kendilerini en çok etkileyen eserin hangisi olduğunu bildirmelerini istemiştir. Gelen cevaplarda da ordunun en çok Mehmet Âkif'in kaleme aldığı şiirden etkilendiği bildirilmiştir. Bunlar da göstermektedir ki milleti ve orduyu en çok heyecanlandıran, onların duygularına tercüman olan şiir, Mehmet Âkif'in yazdığı şiirdir.

Mehmet Âkif, yarışmaya katılmamıştır. Sebebi de konulan ödüldür. Âkif, İstiklâl Marşı'nı, yarışma bittikten sonra yazmıştır. Gönderilen şiirler beğenilmeyince yarışmayı düzenleyen "Maarif Vekâleti" bakanı Hamdullah Suphi Tanrıöver, Mehmet Âkif'e bir mektup yazarak son

çare olarak kendisine müracaat ettiklerini söylemiş, yarışmaya katılmama sebebinin giderilmesi için de gereken tedbirlerin alınacağını taahhüt etmiştir (Sarıhan 1996:147). Mektup, 5 Şubat 1921’de yazılmıştır. Yani yarışmaya katılma süresi çoktan bitmiştir. Mehmet Âkif’in marş yazmasını sağlayan Hasan Basri Çantay’dır. Mektuptan hiç söz etmeden, para meselesinin halledildiğini söyleyerek onu ikna etmiştir (Uçman 1986:28).

Bu da göstermektedir ki, Meclis’te müzakere sırasında İstiklâl Marşı’na yapılan ısmarlama ve para için yazıldığı itirazları yersiz ve haksızdır. Âkif, burada yine bir büyük davranış daha sergilemiştir. Böylelikle daha sonra bile yapılabilecek itirazların önünü almıştır. Şiir, ısmarlama değildir, para için de yazılmamıştır. Âkif, onu, milletin ve ordunun duygularına tercüman olmak ve onları Millî Mücadele’ye teşvik etmek için yazmıştır.

Şiir, ilk olarak 17 Şubat 1921’de hem *Hâkimiyet-i Milliye*’de hem de *Sebilürreşad*’da aynı anda yayımlandı. Bu da gösteriyor ki Mehmet Âkif bu süre içerisinde yani 10-12 günlük sürede şiirini bitirmiştir. Abdulah Uçman, yazısında şiirin kırk sekiz saat içinde yazıldığını söyler (Uçman 1986:28). Bu kadar kısa süre içerisinde yazılmış olması şiirin, ilhamının kuvvetli; şairinin de maharetinin büyük olduğunu göstermektedir. Ancak şiirin bir arka planı da vardır. O da Âkif’in şiir ve Millî Mücadele hayatıdır. Daha önceki şiir hayatı, onun böyle kuvvetli ve büyük bir şiiri yazabileceğinin, Millî Mücadele hayatı da onun milletin ve ordunun duygularını en güzel şekilde ifade edebileceğinin delilidir. Ayrıca o dönemde böyle bir şiir yazmakla meşgul olduğu da bilinmekteydi. Zaten daha önce de “Ordunun Duası” adlı bir şiir de yazmıştı.

Yarışmaya pek çok kişi katılmıştı. İçlerinde şair olmayanlar, hatta ilk defa şiir yazarlar bile vardı. Fakat herkes biliyordu ki bu şiiri ancak Mehmet Âkif yazabilirdi. *Safahat* bunun şahididir. Âkif, “Çanakkale Şehitlerine” şiiriyle bunu daha önce de ispatlamıştı. O büyük zaferin destanını, Mehmet Âkif yazmıştı. Daha sonra Kur’an meali projesinin de Mehmet Âkif’e verilmesi, bu söylenenlerin bir başka delilidir. Biliniyordu ki o dönemde Türkçeyi en iyi şekilde kullanan şair Mehmet Âkif’ti ve Türkçe en güzel meali de ancak o yazabilirdi.

Mehmet Âkif, Millî Mücadele’nin manevî önderlerinden ve kahramanlarından. İrşat heyeti üyesi olarak Anadolu’da halkın içerisinde çalışıyordu, onlarla görüşüyordu. İstiklâl Marşı, Millî Mücadele’ye bilfiil katılmış, milletin içinde bulunmuş, milleti ve orduyu çok iyi tanıyan birisi tarafından yazılmıştır. Mehmet Âkif’in İstiklâl Marşı’nda, milletin ruhunu, duygularını, mücadelesini ve heyecanını tam olarak verebilmesinde bunun büyük etkisi vardır.

## İSTİKLÂL MARŞI’NIN AÇIKLAMASI<sup>2</sup>

### 1. Kıta:

**Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;**

---

<sup>2</sup> İstiklâl Marşı hakkında yapılan çalışmalar için bk., (Bilgin 2009: 22-34).



**Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.**

**O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak;**

**O benimdir, o benim milletimindir ancak!<sup>3</sup>**

*(Korkma, yurdumun üstünde tüten en son ocak sönmeden, bu şafaklarda yüzen al sancak sönmeyecektir. O benim milletimin yıldızıdır, parlayacaktır. O benimdir, o ancak benim milletimindir.)*

Bu kıtada Mehmet Âkif, Türk milletine ve ordusuna seslenerek onların korkmamaları gerektiğini, al sancak diye tavsif ettiği bayrağın; yurdun üzerinde ebediyen yüzeceğini – dalgalanacağını - yani bağımsızlığın kaybedilmeyeceğini, düşmana mağlup olunmayacağını söylemektedir. Milletin ve ordunun bu yöndeki endişelerini ve korkularını izâle etmekte, onlara cesaret ve güven aşılamaktadır.

Burada Mehmet Âkif'in, asla ümitsizlik emaresi taşımadığı görülmektedir. Daha ilk kelimedede olası bir yanlış anlamamanın, olumsuzluğun önüne geçmektedir. Korkmayın, bayrağımız milletimizindir ve düşman eline geçmeyecektir, demektir. Âkif, bayrağın milletin olduğunu bir kez daha tekrarlamakta ve üzerine basarak söylemektedir: "O benim milletimindir," demektir. Bunu söylerken, onun ne kadar rahat ve sakin olduğu, sanki görülür gibidir. Mehmet Âkif'in böyle demesi boşuna değildir. Bu, bir imanın tezahürüdür. Âkif'in bu imana, inanca sahip olmasında aynı zamanda tarih şuuru yani Türk milletinin daha önce yaptıklarını bilmesi de yatıyordu. O, milletine inanıyordu ve onun neler yapabileceğini biliyordu.

Bu kıta, şu şekilde tasavvur edilebilir: Karşımızda ne yapacağını pek bilmeyen, şaşkınlık içerisinde olan, endişeli bir millet ve ordu vardır. Endişeyle birlikte elbette bir korku içerisindedirler de... Ne olacağız, vatan elimizden çıkacak mı? diye korkmaktadırlar.<sup>4</sup> Bunda haksız da değillerdir. Çünkü memleketin pek çok yeri işgal edilmiştir. Son zamanlarda da İzmir işgal edilmiş, Bursa ele geçirilmiş, Afyon'a girilmiştir. İşte tam da bu sırada Mehmet Âkif çıkıyor, onların yanına geliyor ki Millî Mücadele'de irşat heyetindedir, bu vazifesi de vardır, onlara "Korkma!" diye sesleniyor ve onların bütün endişelerini, korkularını gideriyor, onları rahatlatıyor. Aynı Sevr mağarasında Hazret-i Peygamber'in Ebubekir'e: "La Tahzen!" yani tasalanma, hüznülenme, (endişelenme veya korkma bu manaları da çağrıştırır.) Allah bizimle beraberdir, demesi gibi. Nitekim öyle de olmuştur. Müşrikler bir şey yapamadan gerisin geriye

<sup>3</sup> İstiklâl Marşı'nın metni ve çalışmada kullanılan diğer şiirler için bk., (Ersoy, 1988: 485-486).

<sup>4</sup>Korkmak insanî bir davranıştır. Herkes bir şeylerden korkabilir. Nitekim Kur'an-ı Kerim'de peygamberlerin bile korktuklarına dair ayetler vardır. Mesela: Musa Aleyhisselam'ın korktuğuna dair Neml suresi, 10. ayet; Davud Aleyhisselam'ın korktuğuna dair Sâd, suresi, 22. ayet; Lut Aleyhisselam'ın korktuğuna dair Ankebût suresi, 33. ayet; İbrahim Aleyhisselam'ın korktuğuna dair Zâriyât suresi, 28. ayet gibi. Korkmak normaldir, yanlış olan korkmak değil, korkup düşmandan kaçmaktır. Kınanması gereken budur. Burada İstiklâl Marşı'nın korkma diye başlaması normaldir. Tarihi ve insani gerçeklere uygundur. Mehmet Âkif, ilk olarak bundan başlıyor. Korkak insanlarla hiçbir şey yapılmaz. Onların korkularını izale ediyor ve onlara cesaret aşıyor.

dönmüşlerdir. Göklerin ve yerin ordularının sahibi olan (Fetih suresi, 7. ayet) Allah, onları ki kendilerini çok güçlü zannediyorlardı, ordularından bir asker olan örümceğin zayıf ağıyla ve ürkek güvercinin yuvasıyla geri püskürtmüştür.

Bu hadisenin geçtiği âyet-i kerîme şöyledir:

*Siz peygambere yardımcı olmasanız da önemli değil. Nitekim inkârcılar onu, iki kişiden biri olarak yurdundan çıkardıklarında Allah ona yardım etmişti: Hani onlar mağaradaydılar; arkadaşına "Tasalanma! Allah bizimle beraberdir" diyordu. Derken Allah ona kendi katından bir güven duygusu indirdi, sizin göremediğiniz askerlerle onu destekledi ve inkârcıların sözünü değersiz hale getirdi. Allah'ın sözü ise en yücedir. Çünkü Allah mutlak galiptir, hikmet sahibidir. (Tevbe Suresi, 40. ayet.)<sup>5</sup>*

Bu âyet-i kerîmeyi ve burada geçen hadiseyi -ki Mehmet Âkif, elbette bunu biliyordu- İstiklâl Marşı'na uyarlayacak olursak, burada Mehmet Âkif, millete ve orduya seslenerek: "Elbette siz, Allah'a ve Peygambere, onun dinine yardımcı olmasanız yani bu istiklâl mücadelesini vermeseniz bile zannetmeyiniz ki düşman ülkemizi işgal edecek, bizi bu topraklardan çıkaracaktır. Nasıl ki inkârcılar Peygamber'i yurdundan çıkardıklarında mağarada yani kapana kısıtılmış bir vaziyette ve iki kişilerken Allah ona yardım etmişti, ona kendi katından bir güven duygusu indirmişti, sizin göremediğiniz askerlerle onu desteklemişti ve inkârcılar ona bir şey yapamamışlardı, çünkü Allah'ın sözü en yücedir, mutlak galiptir, öyle de aynı şekilde burada da bize yardım edecektir, çünkü vaadi vardır. İnananlar mutlak galip gelecektir. Sayımız az olsa da düşmanın sayısına göre nerdeyse iki kişi gibi olsak da, büyük toprakları kaybedip onlara göre mağara gibi sayılabilecek bu küçük topraklara kalakalsak da Allah'ın sözü yücedir, bize güven duygusu verir, göremediğimiz askerlerle bizi destekler, düşmanımızı mağlup eder, Allah, mutlak galiptir, daha önce yaptığı gibi şimdi de yardım eder, o yüzden korkmayın ve düşmanla mücadele edin." telkininde bulunmaktaydı.

Ya da Firavun'un sihirbazlarının sihirleri karşısında bir anda içinde korku duyan Hz. Musa'ya, Allah'ın "La tehaf" korkma, üstün gelecek olan sensin." demesi gibi. (Taha Suresi, 66-70. ayetler.) Nitekim öyle de olmuştur.

Bu hadisenin geçtiği ayetler de şöyledir:

*O 'Hayır, siz atın' dedi. Bir de baktı ki, onların ipleri ve sopaları yaptıkları sihirden ötürü kendisine doğru akıp geliyor gibi görünüyor! Mûsâ birden içinde bir korku duydu. 'Korkma!' dedik, 'Üstün gelecek olan kesinlikle sensin. Sağ elindeki at da onların yaptıklarını yalayıp yutsun; onların yaptığı sihirbaz hilesinden ibaret.*

---

<sup>5</sup> Bu ve çalışmadaki diğer ayetlerinin mealı için bk., Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim, <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf>.

*Sihirbaz ise amacı ne olursa olsun başarıya ulaşamaz.' Sonunda sihirbazlar secdeye kapandılar ve 'Biz Mûsâ ile Hârûn'un rabbine iman ettik.' dediler.*

Bu âyet-i kerîmeyi ve burada geçen hadiseyi de -ki Âkif, elbette bunu da bilmekteydi-yukarıda olduğu gibi İstiklâl Marşı'na uyarlayacak olursak; burada Mehmet Âkif, millete ve orduya seslenerek, onlara şunları söylemekteydi: “Onlar bütün sihirleriyle yani sihir gibi görünen silahlarıyla, teçhizatlarıyla karşımıza gelseler de korkmayın, üstün gelecek olan bizleriz, bizimle karşılaştıklarında onların bir öneminin kalmadığını göreceksiniz, çünkü onların yaptıkları batıldır, batıl da hiçbir zaman galip gelemez, sizin davanız haktır, inanıyorsanız muhakkak galip göreceksiniz, size secdeye kapanacaklardır yani mağlup olacaklardır,”

Mehmet Âkif'in burada millete ve orduya “Korkma!” diye seslenmesi işte bu dinî kültürden gelmektedir. Bu kültürü bilmeyenler yahut ona yabancı olanlar veya başka art niyeti olanlar elbette bu ifadeyi anlamayacaklar veya ondan rahatsız olacaklardır.

Mehmet Âkif'in “Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak,” ifadesi öylesine söylenmiş bir söz değildir. Nitekim devamında Âkif, bu sözüne delil de getirmekte ve: “Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.” demektedir. Ocak kelimesinin ısınmak veya yemek pişirmek için ateş yakılan yer manası olduğu gibi ev, aile ve soy manası da vardır.<sup>6</sup> Ocağı tütme ise; deyim olarak, soyunu, yaşamını devam ettirmek demektir. Bir yerde ocak tütüyorsa, orada hayat var demektir. Buna göre burada tüten ocaktan maksat Türk milletidir. Türk milleti, yok edilememiştir. Varlığı devam etmektedir. Yani ancak tamamen tarih sahnesinden silinirse yani yeryüzünde tek bir ferdi kalmazsa o zaman ancak bu olabilir, yoksa mümkün değildir demektir. Çünkü geçmişte bunun çok örneği olmuştur. Türkler birkaç defa mağlubiyet yaşamışlar ama yine de “cihangirane devletler” çıkarmayı başarmışlardır. Bu sefer de öyle olacaktır. Mehmet Âkif, millete ve orduya bu şekilde seslenerek onları rahatlatmakta, korkulardan, endişelerden emin etmektedir. Millî Mücadele'de de böyle insanlara ihtiyaç vardır. Bu yüzden Mehmet Âkif, Millî Mücadele'nin en önemli manevî önderlerinden ve kahramanlarından.

Üçüncü ve dördüncü mısralarda Mehmet Âkif, bayrak- ki aynı zamanda milletin yıldızıdır-hep parlayacaktır demektir. Yıldızın bilinen manasının yanında bir de talih, baht, şans manaları da vardır. Nitekim yıldızı parlamak, yıldızı sönme gibi deyimlerde, bu manada kullanılmaktadır. Bu şekilde bakıldığında Mehmet Âkif'in, burada: “Şafaklarda dalgalanan al sancağın, yıldızı yeni çıkmıştır, sönük gibi gözükebilir, ama birazdan parlayacaktır, siz öyle görüldüğüne bakmayın.” dediği görülmektedir. Yine bayrak yıldız manasında alınacak olursa o zaman da Mehmet Âkif burada şunu söylemektedir: “Nasıl ki gökteki yıldızlara kimsenin eli yetişmez, kimse onları oradan indiremez, üfleyerek söndüremez, aynı o şekilde bayrağı da kimse o yüksek yerinden

<sup>6</sup> Bu çalışmada verilen kelimelerin anlamları için Türk Dil Kurumu ve Kubbealtı Akademi Kültür ve Sanat Vakfının internetteki sözlüklerinden yararlanıldı. bk. <https://sozluk.gov.tr/> ve <http://lugatim.com/>.

indiremeyecektir, kimsenin eli ona erişemeyecektir.” Burada bayrak, milleti temsil etmektedir. Eskiden bir kişi doğduğunda, yıldızı da doğdu dendiği gibi bu yıldız da Türk milletinin yıldızıdır. Nasıl Allah’ın verdiği canı ondan başkası alamaz, bir milleti de Allah’ın izni olmadan kimse tarih sahnesinden indiremez, ortadan kaldıramaz. Bununla Mehmet Âkif, bir sonraki kıtada da geçtiği gibi Türk milletinin kıyamete kadar yaşayacağını söylemektedir. Çünkü Hakk’a tapmaktadır. Hak, kıyamete kadar devam edecektir. Bu yüzden bağımsızlık, Hakk’a tapan, Hakk’ı temsil eden, Hakk’ın son ordusu olan milletin hakkıdır. Hak nasıl kıyamete kadar devam edecekse Hakk’ı temsil eden bu millet de kıyamete kadar yaşayacaktır. Mehmet Âkif: “o benimdir, o benim milletimindir ancak” diyerek bu hususu özellikle bir kere daha tekrarlamaktadır. Bu bayrak bizimdir, başkasının eline geçmeyecektir, bizden başkasının olmayacaktır, demektedir.

Mehmet Âkif, daha ilk kıtada yarışmada istenilen şartlardan olan Türk devletinin ebediliğini, Anadolu millî mücadelesinin ruhunu, Türk’ün İstiklâl aşkı ile bu şekilde dile getirmekteydi.

Bu ilk kıta ile Mehmet Âkif, millete ve orduya güven aşıyordu. Bağımsızlığın kaybedilmeyeceğinin, düşmana mağlup olunulmayacağını garantisini ve sözünü onlara veriyordu. Bunda asla şüphesi yoktu ve bu imanı onlara da aşıyordu. Manevî önderlik de böyle bir şeydir. Mehmet Âkif, bunu tam manasıyla yapıyordu. Onun tasannu bilmediği, samimiyeti en büyük hüner olarak bildiği, hayalle işi olmadığı, doğru söz söylemeye ne kadar ehemmiyet verdiği, inanmadığı bir şeyi söylemediği, ümitsizliğe karşı olduğu bilinmektedir.<sup>7</sup>

Burada İstiklâl Marşı’nın anlaşılmayan, tenkit edilen, problemliler yerlerinden birisi olan şafak kelimesi üzerinde de durmak gerekmektedir. Şafak vakti ufuktaki kızılılık, bayrağı hatırlatmaktadır. Fakat şafak vakti, Türkçede güneş doğmadan az önce beliren kırmızı aydınlıktır. Şafağın sökmesi de sabahleyin ortalığın aydınlanmaya başlamasıdır. Böyle olmasına rağmen burada neden Mehmet Âkif, “Sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak.” demektedir? Şafakta sönmek olmaz, doğmak olur. Şafak vakti güneş batmaz, doğar. Nihad Sami Banarlı, buradaki şafak kelimesinin Arapçadaki manasında kullanıldığını söylemektedir. Arapçadaki şafak, güneş battıktan sonra ufukta kalan kızılılık manasındadır, yani akşam kızılılığıdır (Banarlı 2011:186). Akşam oldu diye, bu şafaklarda yani ufuklarda, ülkenin üzerinde dalgalanan bayrak da sönmeyecektir. Yurdun üstünde tüten en son ocak sönmeyen, bu olmayacaktır. Türk milleti olduğu müddetçe, o bayrağı orada dalgalandıracaktır. Korkmaya gerek yoktur.

---

<sup>7</sup> Bunlarla ilgili *Safahat*’taki bazı yerler şöyledir. Hayalle işi olmadığı, söylediklerinin hep gerçek olduğu ile ilgili yer: “– Hayır, hayal ile yoktur benim alış verişim... / İnan ki her ne demişsem görüp de söylemişim. / Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek: / Sözümdün gibi olsun; hakikat olun tek!” (s.208), Tasannu bilmediği, samimi olduğu ile ilgili yer: “Bir yığın söz ki, samimiyeti ancak hüneri; / Ne tasannu bilirim, çünkü, ne sanatkarım.” (s.5), Ümitsizliğe karşı olduğu ile ilgili yer: “Atiyi karanlık görerek azmi bırakmak... / Alçak bir ölüm varsa, emimim, budur ancak. / Dünyada inanmam, hani görsem de gözümle: / İmanı olan kimse gebermez bu ölümle”. ( s.189)



Nurullah Çetin, buradaki bayrağı, güneşe benzetmektedir. Türk milletinin bağımsızlığını temsil eden bayrağın, batmakta olan güneşe benzetildiğini, bu güneşin bayrak olarak algılanmasının, “Daha deniz daha müren (nehir), / Güneş bayrak gök kurikan (çadır) şeklinde Oğuz Kağan Destanı’nda da geçtiğini söylemektedir (Çetin 2010:32).

Fakat bu, biraz aşırı yorum olarak durmaktadır. Burada Mehmet Âkif’in bu destana atıfta bulunduğunu açıkça gösteren bir durum gözükmemektedir. Şafak, rengi itibariyle bayrağa benzetilmiştir. Âkif, bu yüzden böyle bir ifade kullanmıştır. Güneş batmıştır, ufukta Türk bayrağının rengi belirmiştir. Burada benzetilen güneş değil, güneşin batarken meydana getirdiği renktir. Nitekim Nihad Sami Banarlı da burayı güneş olarak değil de hep renk olarak almıştır. O şekilde açıklamıştır:

*Garp ufuklarını kaplayan bu al renk sönebilir. Hatta sönecektir. Çünkü onun ardında bu rengin sönmemesi için kanının son damlasını harcamaktan çekilmeyecek, büyük bir millet yoktur. Hâlbuki, rengini şafaklarda yüzer gördüğün al sancak, sönmez, çünkü onun sönmesi için, bu aziz yurdun üzerinde tek bir tüter ocak kalmaması, tek bir aile, tek ir Türk kalıncaya kadar, bütün Türk Milleti'nin, millet hâlinde ölmesi lazım gelir. (Banarlı 2011:185).*

Şafak kelimesinin burada Banarlı'nın okuduğu şekilde alınması daha doğru durmaktadır. Türk bayrağı daha önce sönmeye başlamıştır. Millî Mücadele yıllarında ise artık tamamen sönmeye başlamıştır. Güneşin battığında geride sadece kızılığının kaldığı gibi bir durum olmuştur. Yani güneş ortada yoktur. Sadece kızılığı kalmıştır. Bu şekilde bir benzetme Millî Mücadele göz önünde bulundurulursa daha güzel gözükmektedir. Millî Mücadele’de de böyle bir durum olmuştur. Mağlubiyetler başlamış ve artık tamamen esir olunacak duruma gelmiştir.

Eğer bu şekilde okunacak olursa, o zaman burada şöyle bir mana ortaya çıkmaktadır: Nasıl ki güneş sönmeye başladığında, hatta kaybolup sadece kızılığı kaldığında bile, bir endişe duyulmaz, korkulmaz, çünkü bilinir ki sabah olunca yeniden doğacaktır. Öyle de bu şafaklarda dalgalanan bayrak da sönmeye yüz tutsa, korkmaya, endişe etmeye gerek yoktur. Bu durum geçicidir. Kısa bir süre sonra tekrar dalgalanacaktır. Çünkü geçmişte hep böyle olmuştur. Türk milletini temsil eden al sancak, şimdiye kadar hep dalgalanmıştır. Türk milleti, istiklâlini kaybedip başka devletlerin boyunduruğu altında uzun süre yaşamamıştır. Yine öyle olacaktır.

Bu kıtanın açıklamasında son olarak şu hususu da belirtmek gerekir. Mehmet Âkif’in, burada Türk bayrağının iki özelliğini kullandığı görülmektedir. Bunlardan bir tanesi, bayrağın rengi olan kırmızılık, diğeri ise üzerindeki yıldızdır. Al sancağı yani bayrağı kırmızılığından dolayı şafak vaktindeki kızılığa, yıldızını da gökteki yıldızla benzetmektedir. Mehmet Âkif, Türk bayrağının iki özelliğini bu şekilde kullanmaktadır. Üçüncü özelliği olan üzerindeki hilâlden ise ikinci kıtada bahsedecektir.

## 2. Kıta:

**Çatma, kurban olayım, çehreni ey nazlı hilâl!**

**Kahraman ırkıma bir gül... Ne bu şiddet bu celâl?**

**Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helâl;**

**Hakkıdır, Hakk'a tapan, milletimin istiklâl.**

*(Ey nazlı hilâl, kurban olayım, çehreni çatma! Kahraman ırkıma bir gül. Bu şiddet ve hiddet, öfke nedir? Dökülen kanlarımız sonra sana helâl olmaz. Bağımsızlık Allah'a tapan milletimin hakkıdır.)*

Yukarıdaki kıtada millete ve orduya seslenen Mehmet Âkif, burada ise bu sefer bayrağın üzerindeki hilâle seslenerek, kaşlarını çatmamasını, Türk ırkına yani milletine, ordusuna kızmamasını, celâllenmemesini, şiddet göstermemesini istemektedir. Âdeti ona yalvarmaktadır. Mehmet Âkif'in burada kullandığı "Kurban olayım" ifadesi, belki de İstiklâl Marşı'nın en samimi, en içten yeridir. Âkif, nazlı hilâlden kaşlarını çatmamasını, kahraman ırka gülmesini isterken bu şekilde, son derece yumuşak ve saygılı bir ifade kullanmaktadır. Tıpkı çok sevdiği birini istemeyerek kıran, üzen ve bunun pişmanlığından dolayı kalbi parçalanma derecesine gelen bir kimsenin sevdiğine yalvarması, onun gönlünü almaya çalışması gibi. Bu ifadeyi söyleyebilmek için koskoca bir *Safahat* geçmişinin olması, *Safahat* ustalığından geçilmiş olması lâzımdır.

Nazlı hilâl –bayrak- böyle yapmakta haksız da değildir. Çünkü düşmanın eline geçme durumuna gelmiştir, vatanın çoğu yerleri kaybedilmiştir, elde Anadolu'nun ufak bir yeri kalmıştır. Kaybedilen bu yerlerde, üzerinde haç bulunan başka bayraklar görülmektedir. Mehmet Âkif, bayrağa seslenerek Türk ırkına, milletine gülmesini istemektedir. Bu millet, daha önce onun düşman eline geçmemesi için çok kanlar dökmüştür. Her zaman onu yükseklerde tutmuştur. Böyle yaparak onu nazlatmıştır. Şimdi de aynısını yapacaktır. Yukarıda da söylendiği gibi bağımsızlık, Türk milletinin hakkıdır, çünkü Türkler, Hakk'a tapan bir millettir. Hak, Türklerdir, batıl, onlardır. Hak, her zaman galip gelir, bu yüzden elbette Türk milleti düşmana galip gelecektir, demektedir.

Bu kıtada Mehmet Âkif, marşın yazılış amacına uygun olarak ülkenin durumunu da ortaya koymaktadır. Türk Bayrağı, düşmanın eline geçmek üzeredir. Mehmet Âkif, bunun olmayacağını garantisini millete ve orduya vermektedir, onlara bu inancı aşılamaktadır.

Yine Mehmet Âkif, burada Türk milletinin önemli bir özelliğini de anlatmaktadır. Bu millet, tarih boyunca bayrağı yani bağımsızlığı, toprakları için kanlarını akıtıp canlarını vermiş bir millettir. Şimdi de öyle olacaktır, bizler de aynısını yapacağız, demektedir.

Mehmet Âkif'in bu kıtada Türk milletine ve ordusuna bayrak sevgisi üzerinden yaklaştığı görülmektedir. Onlara bayrağa karşı olan duygularını hatırlatarak bu yönden onları tahrik

etmektedir. Böylelikle onların bayrağın düşman eline geçmesini önlemede daha hassas ve gayretli davranmalarını sağlamak istemektedir.

Mehmet Âkif'in, ilk iki kıtada bayrak fikrini işleme, şiirin başlarında özellikle buna yer vermesi önemli ve üzerinde durulması gereken bir hususiyettir. Bayrak, bağımsızlığın sembolüdür, onu temsil etmektedir. Mehmet Âkif, daha en başlarda, bağımsızlığın kaybedilmeyeceğini, bu yüzden korkulmaması gerektiğini söylemekle, insanların bu yöndeki olumsuz anlayışlarını düzeltmek istemektedir. Bu sağlanırsa, gerisi kendiliğinden gelecektir. Zira zor olan, insanların anlayışlarını değiştirmek, onları ikna etmektir.

Burada bu kıtada geçen “kahraman ırkımıza” ifadesi üzerinde de durmak lazımdır. Çünkü İstiklâl Marşı'nın anlaşılmayan, problemlili zannedilen, tartışılan ve tenkit edilen yerlerinden birisi de burasıdır.

Mehmet Âkif'in ırkçılığa karşı olduğuna, *Safahat*'ı şahittir. Örnek olması için sadece *Safahat*'taki şu meşhur yerin verilmesi bile yeterlidir Burada Mehmet Âkif, açık ve net bir şekilde ırkçılığı lanetlemekte ve bunun küfür olduğunu söylemektedir:

*Hani milliyetin İslâm idi? Kavmiyyet ne?  
Sarılıp sımsıkı dursaydın a milliyetine!  
Arnavutluk ne demek? Var mı şeriatta yeri?  
Küfr olur, başka değil kavmini sürmek ileri.  
Arab'ın Türk'e, Laz'ın Çerkez'e yahud Kürd'e,  
Acem'in Çinliye rüçhanı mı varmış, nerede?  
Müslümanlıkta anasır mı olurmuş? Ne gezer?  
Fikrî kavmiyyeti tel'in ediyor Peygamber.  
En büyük düşmanıdır rûh-u Nebî tefrikanın,  
Adı batsın onu İslâm'a sokan kaltabanın. (s.187)*

Mehmet Âkif, bu kadar açık ve net bir şekilde kavmiyetçiliğe yani ırkçılığa karşı iken, diğer şiirlerinde de hep İslâm milliyetçiliğine vurgu yapmışken, neden İstiklâl Marşı'nın bu kıtasında ırkla övünmeyi çağrıştıran “kahraman ırkımıza” diye bir ifade kullanmaktadır?

İstiklâl Marşı yazıldığı zaman, Millî Mücadele Anadolu'da yapıyordu. Âkif, Anadolu insanını, Millî Mücadele'ye teşvik ediyordu. Bir nevi mesele gelip Anadolu'ya dayanmıştı. Üstelik, Anadolu'nun birçok yeri de işgal edilmişti. Çanakkale'de ve diğer cephelerde olduğu gibi İslâm âleminden ve diğer yerlerden koşup gelenler de yoktu. Elbette saf ırk yoktur. Çok uluslu devletlerde bu nerdeyse imkânsız gibi bir şeydir. Ama Anadolu'daki insanların Türk olduğunu söylemeye de gerek yoktur. Umumiyetle Anadolu insanına, Türk denmektedir. Mehmet Âkif'in burada kahraman ırk dediği Türk milletidir. Bunda şüphe yoktur. Fakat bu Türkün de kimlerden

müteşekkil olduğu bellidir. Âkif'in kendisi de buna örnektir. Yine de bu ırk kelimesinin tam olarak anlaşılabilmesi için, o dönemdeki sosyolojik tartışmalara bakılması lazımdır. Oralarda ne şekilde geçmektedir, Âkif, bunlardan hangisini kullanmıştır, bunun da tespit edilmesi lazımdır.

Burada “ırk” kelimesinden ziyade “kahraman” kelimesinin üzerinde durulması daha doğru olacaktır. Önce, bu kelime açıklanmalıdır. Mehmet Âkif, neden Türk ırkına kahraman demektedir, Türk ırkının, kahramanlığı nereden gelmektedir? Bunlar ortaya konulursa mesele de kendiliğinden açıklığa kavuşmuş olacaktır.

Tarihî bir gerçektir ki Türk milleti, bin yıldır İslâm'ın bayraktarlığını yapıp bütün dünyaya meydan okumuş, bu yüzden Kur'an-ı Kerim'in övgüsüne mazhar olmuştur:

*Allah öyle bir topluluk getirecektir ki, Allah onları sever, onlar da Allah'ı sever.  
Onlar mü'minlere karşı alçak gönüllü, kâfirlere karşı izzet sahibidirler ve Allah yolunda cihat ederler.* (Mâide Sûresi, 54. ayet.)

Tarih göstermiştir ki Emeviler ve Abbasilerden sonra Allah Türkleri getirmiştir ve Türkler de bin yıl kadar Allah yolunda cihat etmişler, bu yolda sayısız başarılar kazanmışlardır. Türkler, İslâm'ın kahraman bir ordusudur. İşte Mehmet Âkif'in kahraman dediği Türk milletinin kahramanlığı buradan gelmektedir.

Türkler, i'lây-ı kelimetullah uğruna milyonlarca şehit vermiştir. Bu yüzden kahraman bir ırktırlar. Nitekim sonraki mısradaki Âkif: “Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helâl...” diyerek buna atıfta bulunmaktadır. Türkler, din için, vatan için, bayrak için milyonlarca şehit vermişlerdir, kanlarını dökmüşlerdir. Şayet mağlup olurlarsa bu kanlar boşa gitmiş olacaktır. İşte Türk ırkının kahramanlığı buradan gelmektedir. Nitekim Âkif, diğer mısradaki da: “Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklâl.” diyerek bu durumu bir kez daha tekrarlamaktadır. Türk milletinin özelliği budur. Türkler, Hakk'a tapan bir millettir. Diğer milletler, Türkleri bu yüzden sevmektedirler. Âkif'in burada kahraman deyip sevdiği millet, din için milyonlarca şehit vermiş, Allah'a tapan, inanan, bağlı, onun ismini dünyanın her tarafına yaymaya çalışan, Türk milletidir. Bunu söylemesi, bilinen Âkif profiliyle bir terslik meydana getirmez. Böyle demesinde bir yanlışlık da yoktur.

Türk milleti, “ehl-i Kur'an” bir millettir. Müslümanlıkla Türklük eşdeğer hale gelmiştir. Milliyeti, İslâm'la birleşmiştir. Bunu tefrik etmek mümkün değildir. Öyle ki eskiden bir kişi Müslüman olunca, Türk oldu denilirdi. Bu durum Balkanlarda hâlâ devam etmektedir. Türk denilince Müslüman akla gelmektedir. Türklerin bütün mefahiri, İslâm namına tarihe geçmiştir. Bunu kimse silemez. Yukarıda verilen ayette de olduğu gibi Türkler, Allah'ı sevmektedirler. Onu sevecek işler yapmışlardır, Allah da onları sevmektedir. Bu özelliğinden dolayı Kur'an'ın senasına mazhar olmuşlardır.

Bu yüzden bazı kesimlerin, İstiklâl Marşı'nda neden Türk kelimesi geçmiyor, bazı kesimlerin de İstiklâl Marşı'nda, neden kahraman ırkıma deniyor, demeleri doğru bir davranış

değildir. Yine aynı şekilde bir kesimin de Âkif'in "kahraman ırkıma" ifadesinden kendilerine pay çıkarmaya çalışmaları da doğru bir davranış değildir.

### **3. Kıta:**

**Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım.**

**Hangi çılgın, bana zincir vuracakmış? Şaşarım!**

**Kükremiş sel gibiyim: Bendimi çiğner, aşarım;**

**Yırtarım dağları, enginlere sığmam taşarım.**

*(Ben ezelden beridir yani var olduğum gündən bu güne hep hür yaşadım, yine var olduğum müddetçe hep hür yaşayacağım, esir olmayacağım. Hangi çılgın bana zincir vuracakmış yani beni esir ve köle yapacakmış şaşarım. Kükremiş bir sel gibiyim, bendimi çiğner, aşarım. Dağları yırtarım, enginlere sığmam, taşarım.)*

Mehmet Âkif'in bu kıtada kullandığı "ben" kelimesi, eğer kendisi olarak alınırsa, o zaman burada şöyle bir anlam ortaya çıkmaktadır: Mehmet Âkif, Türk milletinde, ordusunda mağlup olacağız, düşmanın işgali altına gireceğiz diye düşünenlere, kafalarından böyle düşünceler geçenlere hatta mandacılığı isteyenlere, bunu iyi görenlere seslenerek bunun mümkün olmayacağını, kendisinin ezelden beri hür yaşadığını, yine hür yaşayacağını, kendisine zincir vurulamayacağını yani esir ve köle olmayacağını, bunu düşünenlerinin çılgın olduklarını ve onların akıllarına şaştığını söylemektedir. Devamında Mehmet Âkif, bu söylediğine delil de getirmektedir. Kendisini de bir ferdi olarak gördüğü Türk ordusunu yani Anadolu direnişini kükremiş yani taşmış, kabarmış, coşmuş bir sele benzetiyor. Nasıl ki böyle bir sel, dağları aşar, enginlere sığmaz taşarsa, Türk ordusu da karşısında ne kadar büyük ve güçlü düşman olursa olsun onu mağlup eder, ülkeden kovar, çıkarır demektedir. Küçük küçük yağmur damlaları birleşerek önünde durulmaz bir sel olabiliyorsa, Anadolu'daki insanlar da birleşmişler, bir ordu olmuşlardır. Artık onların da önünde hiçbir şey duramaz. Mehmet Âkif, böyle diyerek millete ve orduya cesaret vermekte, onlara yiğitlik aşılacaktır. Onların mağlup olacağız, esir olacağız yönündeki endişelerini bu şekilde gidermektedir.

Eğer Mehmet Âkif'in burada kullandığı bu "ben" kelimesi Türk milleti ve ordusu olarak alınırsa yani bunları onlar söylüyorlar diye kabul edilirse ki doğrusu da bu olsa gerektir, o zaman da şöyle bir anlam ortaya çıkmaktadır: Millet ve ordu hep bir ağızdan bu kıtayı bağırarak söylemektedirler. Mehmet Âkif, onlara bu sözleri söyletmiş, onların bu ruh hâlinde olmalarını sağlamıştır.

Belki de İstiklâl Marşı'nın marş olmasına, marş şeklinde söylenmesine en uygun yeri burası ve bundan sonra gelen kıtasıdır. Bu iki kıtayı şu şekilde tasavvur etmek lazımdır: Millet ve ordu, emperyalist ve sömürgeci güçlere karşı, tek dişli kalmış medeniyet denilen, bu hayâsızca akını

yapan alçaklara karşı bağırarak, hep beraber, marş şeklinde bunları söylemektedirler. İşte o zaman bu iki kıtanın daha da bir anlam ve ehemmiyet kazandığı görülecek, bu iki kıtaya bakış değişecektir.

Burada şunu da ifade etmek lazımdır; bu kıtada geçen: “Kükremiş sel gibiyim: Bendimi çiğner, aşarım; Yırtarım dağları, enginlere sığmam taşarım.” mısraları açıklanırken genellikle Ergenekon Destanı’yla bir ilişki kurulmak istenilir, fakat bu doğru değildir.<sup>8</sup> Burada Âkif, selden ve ona vurulmak istenilen bentten bahsetmektedir. Ergenekon Destanı’nda böyle bir durum yoktur. Etraflarına bent vurulmamıştır. O yere, saklanmak için girmişlerdir. Daha sonra çoğalıp buraya sığmaz olunca oradan çıkmak istemişler, bunu yapmak için de demir madenin olduğu yer seçilmiş, maden eritilerek oradan çıkmışlardır. Yırtarım dağları derken buradaki dağ, o eritilen dağ değildir. Suların çıktığı yerler, genellikle dağlardır. Âkif, suların coşkun akmasını dağları yırtmak olarak vermiştir ki bu, hakikate uygun bir benzetmedir.

#### 4. Kıta:

**Garb’ın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar;**

**Benim îman dolu göğsüm gibi serhaddim var.**

**Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir îmânı boğar,**

**“Medeniyet!” dediğin tek dişi kalmış canavar?**

*(Batı’nın ufuklarını çelik zırhlı duvar sarmışsa, benim de iman dolu göğsüm gibi serhaddim - sınır boyum vardır. Ulusun, korkma! “Medeniyet” dediğin tek dişi kalmış canavar böyle bir imanı boğamaz.)*

Bu kıtayı da yine yukarıda olduğu gibi iki şekilde de okumak mümkündür. Şayet yine Mehmet Âkif’in söylediği olarak kabul edilirse, o zaman buradan şöyle bir anlam ortaya çıkmaktadır: Âkif, bir önceki kıtada söylediklerine gelebilecek şu şekildeki bir itirazı burada bertaraf etmektedir: “Doğru diyorsun ama düşmanın silahı ve sayısı bizden fazla, âdeta çelik zırhlı bir duvar gibi ufuklarımızı sardılar, kapladılar, çok silahları var, onları yenebilir miyiz veya nasıl yeneceğiz?” -Nitekim bunu Millî Mücadele aleyhinde olanlar da söylüyorlardı.- Mehmet Âkif, buna karşı Garb’ın -bu Batı olarak alınabildiği gibi, ülkenin batı tarafı olarak da alabilir- ufuklarını çelik zırhlı duvar sarmışsa yani bu kadar çok silahları olsa bile buna karşı benim de iman dolu göğüslerden oluşmuş serhaddim yani sınır boyum vardır, demektedir. Onların çelik zırhlı silahları karşısına iman dolu göğüsleri yani imanlı askerleri çıkarmaktadır. Bu, dini anlayışa da uygun bir davranıştır. Türk ordusu tarihte bunun birçok örneğini vermiştir. Ordulara savaşı kazandıran, askerinin sayısı ve teçhizatı değil, aksine inancı ve anlayışındır. (Kaplan 2011:190) Türk askeri, ölürsem şehit, kalırsam gazi olacağım anlayışıyla savaşmaktadır, düşman orduları gibi geçici

---

<sup>8</sup> bk. Duymaz 2014:15.

dünya ve onun zevkleri için değil. "Nice az birlik vardır ki, Allah'ın izniyle sayıca çok birliği yenmişlerdir." (Bakara 249. ayet) ayetinde olduğu gibi Türk ve İslâm tarihinde böyle sayısız zaferler vardır. Mesela, Müslümanlar, Bedir'de 1000 kişilik orduya karşı 305 sahabeyle galip gelmişlerdi. Yahya Kemal'in "Akıncılar" şiirinde dediği gibi Türkler bin atıyla nice dev gibi orduları yenmişlerdi. Allah, yukarıda da verildiği gibi inananları görünmeyen askerlerle yani meleklerle destekler. Bununla ilgili ayetler şöyledir:

*Rabbinizden yardım dilediğiniz zamanı hatırlayın. Hemen size, 'Meleklerden peşi peşine gelen binlik kuvvetlerle ben size yardım edeceğim,' diye cevap verdi."* (Enfal suresi, 9. ayet)

*"O zaman inananlara şöyle diyordun: 'Rabbinizin, indirilen üç bin melek size yardım etmesi sizin için yeterli değil mi?' Evet, eğer siz sabır gösterip disiplinli davranırsanız, onlar şu anda süratle üzerinize gelseler bile rabbiniz size nişanlı beş bin melek yardım edecektir. (Âl-i İmran suresi, 124-125. ayetler.)*

Mehmet Âkif'in söyledikleri bu ayetlere de uygun sözlerdir.

Mehmet Âkif, bu yüzden millete ve orduya: "Ulusun, korkma!" demektedir. Yani düşmanın ufuklarımıza kadar gelip ulumasına bakmayın, korkulacak bir şey yoktur, onlar, canavardır ama tek dişi kalmış bir canavardır, bize bir şey yapamazlar. Nasıl ki tek dişi kalmış canavar, yani ihtiyarlamış, zayıflamış, güçsüzleşmiş, dişleri dökülmüş bir canavar bir av boğazlayamaz, avlayamazsa aynı onun gibi bu düşman da bizim bu istiklâle, bağımsızlığa, yurdumuzu kurtaracağımıza olan imanımıza, inancımıza bir zarar veremez, onu boğamaz, demektedir.

Bunlar, kuru, basit, hamasi öylesine söylenmiş sözler değildir. Mehmet Âkif, bunları o zor zamanda söylemektedir. Bunlar, yukarıda da söylendiği gibi kuvvetli bir imanın söylediği sözlerdir. Nitekim Mehmet Âkif, çok fazla bir süre geçmeden bu söylediklerinde haklı çıkmıştır. Bir sonraki kıtada geçtiği gibi belki yarın, belki yarından da yakın bir süre sonra bu iman, yine galip gelmiştir. Batılıların güçleri, silahları bir işe yaramamıştır. Milli Mücadele kazanılıp düşman, ülkeden çıkarılmıştır. Böylelikle onların Mehmet Âkif'in dediği gibi tek dişi kalmış bir canavar oldukları ortaya çıkmıştır.

Burada geçen: "medeniyet denilen tek dişi kalmış canavar" ifadesi, dar manada Milli Mücadele'de savaşılan Yunanlılar olarak alınabilir. Yahya Kemal'in Avrupa'dan ülkeye Nev-Yunanîlik diye yanlış bir akımla döndüğü bilinmektedir. Daha sonra Yakup Kadri ve diğer bazı kimseler de onu desteklemişlerdi. Yahya Kemal, Yunan medeniyetini(!) övmeye, yüceltmeye kalkmış, onların taklit edilmesini istemişti. Fakat Balkan Savaşlarında Yunan mezalimi ortaya çıkınca, bunun ne kadar yanlış bir düşünce olduğu anlaşılmıştı. Kendisi de bu düşüncesinden vaz geçmişti.

Ya da geniş manada emperyalist Batı olarak da alınabilir. On dokuzuncu asır, Batıcılık görüşünün ve Batı hayranlığının Osmanlı'da artarak görüldüğü bir asırdı. Fakat Birinci Dünya Harbi, onların gerçek yüzünü ortaya çıkarmıştı. Böyle bir medeniyetin(!) devam etmesi mümkün değildi. Küfür devam eder fakat zulüm devam etmezdi.

Burada şu hususa da dikkat etmek lazımdır. Mehmet Âkif, mısra da medeniyet dememekte, medeniyet dediğin, şeklinde bir ifade kullanmaktadır. Batılı emperyalist güçlerin ve onların Anadolu'da maşa olarak kullandıkları Yunanlıların yaptıklarının medeniyetle bir alakası yoktur. Onların medeniyetleri, sadece kitaplarındadır. Uygulamalarına bakınca ne kadar vahşi oldukları görülmektedir. Mehmet Âkif, burada, onlara medeni diyenlere seslenmektedir. İşte sizin medeni dediklerinizi görün. İşgal ettikleri yerlerde neler yapıyorlar. Bunlara taraftar olunur mu? Bu akıllılık mıdır, bunları tenkit etmek medeniyet düşmanı olmak mıdır? Emperyalist güçler, gittikleri yerlere medeniyet mi götürmektedirler yoksa yakıp yıkmakta mıdır?

Burada Mehmet Âkif, medeniyeti ve medeniyetin kendisini değil, medeni denilenlerin yaptıklarını tenkit etmektedir. Bu mısra, aslında Batı medeniyetini(!) savunanlara da bir cevaptır. Âkif böylelerine, işte, sizin medeniyet dediğiniz budur, yani canavarlık. Bunları medeni insanlar yapabilir mi? Savunduğunuz medeniyetin gerçek yüzü budur, demektedir.

Âkif burada millete ve orduya seslenerek siz de bunlara medeniyet demeyin, yani onlar daha medeni, daha gelişmiş, bizden üstünlerdir demeyin, onlardan çekinmeyin bizi yeneceklerini zannetmeyin, onların ulumalarına bakmayın, onlar medeni değil, tek dişi kalmış canavarlardır demektedir.

Eğer yine bu söylenenler, millet ve ordu olarak alınırsa yani bunları onlar söylüyorlar diye kabul edilirse ki doğrusu da bu olsa gerektir, onların yukarıdaki kıtada olduğu gibi bunları da hep bir ağızdan, beraber marş söyler gibi söyledikleri görülür. Yukarıdaki durumu burada da devam ettirmektedirler. Mehmet Âkif, milletin ve ordunun ruh hâlini bu şekilde vermektedir. Onların bu ruh hâlinde olmalarında Mehmet Âkif'in büyük katkısı vardır.

##### **5. Kıta:**

**Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma sakın;**

**Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.**

**Doğacaktır sana va'dettiği günler Hakk'ın...**

**Kim bilir, belki yarın, belki yarından da yakın.**

*(Arkadaş, sakın yurduma alçakları uğratma. Gövdeni siper et, bu hayâsızca akın dursun. Hakk'ın sana vadettiği günler kim bilir, belki yarın, belki yarından da yakın doğacaktır.)*

Bu kıtada Mehmet Âkif, millete ve orduya seslenmektedir. Yukarıdaki dördüncü ve beşinci kıtalardaki milletten ve askerlerden bu sözleri işiten Âkif, bu defa kendisi devreye girmekte ve



onlara bunları söylemektedir. Aşağıdaki kıtalarda özelliklerini saydığı yurduna, alçakları sakın uğratmayın, demektedir. Bu topraklar iyi insanlar içindir, tek dişi kalmış canavardan farksız olan, memleketimize hayâsızca saldıran düşmanı, sakın bu topraklara sokmayın demektedir. Çünkü onlar bir yere girdiler mi, ne yaptıkları bellidir. Bu cennet vatanı cehenneme çevireceklerdir. Mehmet Âkif, milletten ve ordudan bunun için gerekirse vücutlarını siper etmelerini ister.

Burada Mehmet Âkif'in, düşmana alçak demesinin başka bir sebebi daha vardır. Mehmet Âkif, daha önce onların mesela Yunanlıların Balkan Savaşlarında neler yaptıklarını biliyordu. *Safahat*'ta bunlara genişçe değinmişti (Safi 2011:261-289). Burada örnek olması açısından bir kısmını vermek istiyoruz:

*Minareler serilip- hâke, sustu ma'bedler;  
Yıkıldı medreseler; dümdüz oldu merkadler.  
Mesâcidin çoğu meydanda yok, kalanlar ise,  
Ya gördüğün gibi meyhanedir, ya bir kilise.  
Şehirde evlere baskın; kazada katl-i nüfûs;  
Kurada kalmadı telvis olunmadık nâmûs!  
Yapan da kim? Adı Osmanlı, ruhu Yunanlı,  
Bu işde en mütehassıs bölük bölük kanlı!  
"Mukaddes ordu"yu te'yîd eden bu azgınlar  
Saçıp savurdular etrafa öyle yangınlar-.  
Ki uğradıkları yerlerde tütmüyor bir ocak...  
Kıyâm-ı haşre kadar, belki tütmeyip duracak! (Safahat, s. 262)*

Mehmet Âkif, bu yapılanları bildiği için onlara alçak demektedir. Nitekim o, Yunanlılara ve diğer batılı emperyalist devletlere alçak demekte yine haklı çıkmış mesela Yunanlılar Anadolu'ya geldikten sonra da yine aynı şenaatleri yapmışlardır. Bunların haberleri her taraftan gelmekteydi. Mehmet Âkif, vaazlarında bunları anlatıyordu. Âkif, bu yüzden onların saldırısına hayâsızca bir saldırı, demektedir. Bu yapılanlardan insan olanlar utanır ama onlar, utanmamaktadırlar.

Yukarıda geçen: "Medeniyet! dediğin tek dişi kalmış canavar?" sözünün daha iyi anlaşılabilmesi için burada kullanılan alçak ve hayâsızca kelimelerinin de anlaşılması lazımdır. Canavarlaşan bir kurt, sürüye daldığında, ortaya nasıl kötü bir durum koymaktaysa, bu canavarlar da gittikleri yerlerde aynı öyle şeyler yapmaktaydılar. Çekilirken bile her tarafı yakıp yıkıyorlardı. Mehmet Âkif, bunu bildiği için millete ve orduya seslenerek, yurdumuza bu alçakları uğratmayın, ne yapıp edip onların bu hayâsız saldırılarını engelleyin, demektedir. Çünkü yaptıkları şeyler, çok kötü şeylerdir. Nasıl ki canavarlaşan bir kurdu öldürmek lazımdır, ona merhamet edilmez, çünkü

canavarlaşmıştır, fitratı bozulmuştur. Açlığını gidermek, rızkını elde etmek için sürüye saldurmamakta, aksine telef etmek için saldırmaktadır. Öyle de bu canavarlaşan insan sürüsünü de ancak o şekilde öldürerek durdurabilirsin. Bunun başka yolu yoktur. Canavarlığının önüne başka türlü geçemezsin. Mehmet Âkif, bu yüzden millete ve orduya seslenerek, vücudunu siper et, bu saldırıyı durdur, demektedir. Yoksa bu fitratı bozulmuş, canavarlaşmış düşman, önüne geleni yani çoluk çocuk, yaşlı, kadın demeden vahşice öldürecektir.

Mehmet Âkif'in medeniyet denilen batılı emperyalist güçler için bu sözleri söylemesinde, onların işgal döneminde utanmadan yaptıkları alçaklıklarının da etkisi vardır. Âkif, bu yüzden onlara için bu sözleri kullanmaktadır.

Mehmet Âkif, bu mısraların devamında millete ve orduya, sakın boşuna öleceğinizi yani canınızı vermenin boşa gideceğini düşünmeyin de demektedir. Yani sizler ölünce, düşman bu topraklara giremeyecektir. Allah'ın size vaadi vardır. Vadettiği günler yani zafer yakındır. Kim bilir, belki yarın, belki yarından da yakın bir zamanda o günler doğacaktır. Bundan şüpheniz olmasın. O yüzden seve seve canınızı verin, bu hayâsızca saldırıyı durdurun, demektedir.

Mehmet Âkif'in burada bahsettiği Allah'ın vaadiyle ilgili Kur'an-ı Kerim'de geçen bazı vaat ayetleri şöyledir:

*Bizim uğrumuzda elinden gelen çabayı sarf edenlere gelince, onları bize ulaşan yollara mutlaka yöneltiriz. Kuşkusuz Allah iyilik yapanların yanındadır.* (Ankebut suresi, 69. ayet.)

*Andolsun ki elçi olarak gönderdiğimiz kullarımıza geçmişte söz vermiştik: Zafere mutlaka onlar ulaşacaklar. Galip gelenler kesinlikle bizim ordumuz olacak.* (Saffat suresi, 171-173. ayetler.)

*De ki: "Hak geldi bâtil yıkılıp gitti! Zaten bâtil yıkılmaya mahkûmdur.* (İsra suresi, 81. ayet.)

*Onlar ağızlarıyla Allah'ın nurunu söndürmek istiyorlar. Hâlbuki kâfirler istemeseler de Allah nurunu tamamlayacaktır.* (Saf suresi, 8. ayet.)

Bu âyet-i kerîmelerde Allah, zaferin, üstünlüğün peygamberlerin, inanların, Müslümanların, iyilerin olacağını söylemekte; inkârcılara, putperestlere, hak ve adalet yolundan sapmışlara, kötülere karşı onların galip geleceklerini vadetmektedir.

Allah'a vaadinde hulf etmek yani ahdinden dönmek, caymak yoktur. (Rum suresi, 6. ayet.) Allah, bunlardan münezzehtir. Mehmet Âkif de bunu millete ve orduya hatırlatarak, Allah'ın vadettiği zaferi kendilerine vereceğini söylemektedir. Millet ve ordu, bu inançla Millî Mücadele'yi vermiş ve ondan zaferle çıkmıştır. Bunu onlara aşıl原因larının başında da Mehmet Âkif gelmekteydi.

## **6. Kıta:**

**Bastığın yerleri “Toprak!” diyerek geçme, tanı!**

**Düşün altındaki binlerce kefansız yatanı.**

**Sen şehîd oğlusun, incitme, yazıktır, atanı:**

**Verme, dünyâları alsan da, bu cennet vatanı.**

*(Bastığın yerleri “Toprak” diyerek geçme, tanı! Altında binlerce kefansız yatanı düşün. Sen şehit oğlusun, yazıktır, atanı incitme, dünyaları alsan da bu cennet vatanı verme. )*

Bu kıtada Mehmet Âkif, yine yukarıdaki kıtada olduğu gibi millete ve orduya seslenerek orada söylediği yurt kavramını burada biraz daha açmakta, yurdun belirgin bir özelliğini daha söylemektedir. Bu yurt yani vatan, sıradan bir toprak değildir. Altında binlerce kefansız yatanı yani şehitleri vardır. Bu vatan için binlerce insan, daha önceleri canlarını seve seve vermişlerdir. İşte bu topraklar, böyle bir topraktır. Toprak, böyle vatan olur. Şehitler elbiseleriyle defnedilirler. Mehmet Âkif, millete ve orduya seslenerek onlardan bunun ne anlama geldiğini bir düşünmelerini ister. Yani senin ataların, cetlerin, baban, dedelerin bu topraklar için canlarını vererek şehit olmuşlardır. Bu toprakları bize böyle vatan etmişlerdir. Sen, o şehitlerin oğlusun. Onları bir düşün, çektiklerini, niçin şehit olduklarını? Bu yüzden dünyaları alsan da bu cennet vatanı vererek onları incitme, demektedir.

Türk ordusunun o sıralarda dünyaları alacak bir durumu yoktur. Vatanın büyük bir kısmı elden çıkmıştır, geri kalan kısmı da çıkmak üzeredir. Durum böyle iken Mehmet Âkif burada niçin böyle bir ifade kullanmaktadır? Bunun birkaç açıklaması olabilir. Burada onlar üzerinde durmak istiyoruz.

Yukarıda Mehmet Âkif'in, millete ve orduya bu toprakları düşmana asla veremeyeceklerini ihtar etmekteydi. Oradaki açıklamalara göre; dünyaları almak demek, esareti kabul etmek ya da mandacılık anlamına gelmektedir. Âkif, millete ve orduya seslenerek onların vatanı vererek böyle zilletle yaşamayı kabul etmemelerini, onun yerine izzetle ölmelerini yani şehit olmalarını istemektedir.

Bu yerin başka bir açıklaması da şöyledir: Âkif burada bu vatan, bütün dünyadan daha güzeldir, demektedir. O zaman da mana şöyle olmaktadır: Sana, bu topraklara karşı dünyaları verseler bile yine sen bu toprakları verme, çünkü bu vatan, dünyalara değişilmeyecek kadar güzeldir.

Mehmet Âkif'in vatanla ilgili böyle başka güzel ifadeleri de vardır. Bunlardan bir tanesi Balıkesir'in Yunanlılar tarafından işgalinin ikinci yılı dolayısıyla kaleme aldığı (Büyük Taarruz'dan iki ay evvel), “Karesi” başlıklı şiirde (30 Haziran 1922) geçen şu mısralardır:

*Ey benim her taşı bir mâbed-i iman yurdum,*

*Seni ergeç bana bir gün verecek ma'budum (s.547)*

Mehmet Âkif, başka bir şiirinde de yine vatan için şu güzel sözleri söyler:

*Enbiyâ yurdu bu toprak; şühedâ burcu bu yer;*

*Bir yıkık türbesinin üstüne Mevlâ titrer!*

*Dışı baştanbaşa bir nesl-i kerîmin yâdı;*

*İçi boydan boya milyonla şehîd ecsâdı,*

*Öyle meşbû'-i şehâdet ki bu öksüz toprak;*

*Oh, bir sıkısa adam otları, kan fişkırarak!*

*Böyle bir yurdu elinden çıkaran nesl-i sefil,*

*Yerin üstünde muhakkar, yerin altında rezil! (s.165)*

Mehmet Âkif'e göre bu vatanın, her taşı, bir iman mabedidir. Yani taşı, toprağı, her yeri kendisine büyük bir sevgi ve saygı ile bağlanılacak kadar değerlidir. Bu topraklarda, peygamberler, şehitler, evliyalar yatmaktadır. Bir yıkık türbesinin üstüne Allah titremektedir. Öyle kutsal topraklardır. Mehmet Âkif, bu mısradaki millete ve orduya seslenerek işte bu yüzden dünyaları alsan da bu toprakları verme, demektir.

Diğer bir mana da şehitlik üzerinden verilebilir. Mehmet Âkif, burada şehitliği yani vatan için canını verip dünyadan ayrılmayı anlatmaktadır. Millete ve orduya seslenerek, eğer vatan için dünyadan ayrılmayı değil de dünyada kalmayı tercih ediyorsanız, bunu yapmayınız, demektir. Dünya karşılığında bu cennet vatanı, vermeyiniz. Canınız pahasına ona sahip çıkınız demektir. "Veyeşterune bihi semenen kalila" (Bakara suresi, 174. ayet.) ayetinde olduğu gibi cennetteki mükâfatı yanında bu çok ufak bir şey olarak kalır. Bu yüzden böyle yapmayınız, demektir.

Böylelikle bu kıtada Mehmet Âkif, konuyu şehitlik meselesine getirmektedir. Dini inanca göre şehitler, diğer ölümler gibi değillerdir, ölmeyip başka bir hayat mertebesinde yaşamaktadırlar, kendilerini diri bilmektedirler.<sup>9</sup> Âkif, millete ve orduya seslenerek, onlara eğer bu vatan için canınızı veremezseniz, bu dünyada kalmış olmayı tercih ederseniz yani bu vatanı düşmana teslim edip esareti kabul ederseniz, şehit cetlerinizi incitirsiniz, demektir. Böyle yapmamalarını istemektedir. (Bu şekildeki bir yorum, diğerlerine göre daha doğru durmaktadır.)

Bu kıtada Mehmet Âkif'in, millete ve orduya, şehitliğin yanında başka bir değer üzerinden de seslendiği görülmektedir. Onların baba, dede, ata duygularına vurgu yapmakta, bunu harekete geçirmek istemektedir. Her çocukta, atalarına karşı saygı ve onlara layık olmak hissi vardır. Onları utandıracak, zarar verecek şeyler yapmak istemezler. Aksine gururlandıracak, sevindirecek

---

<sup>9</sup> Bununla ilgili Kur'an-ı Kerim'deki âyetler şöyledir: "Allah yolunda öldürülenleri sakın ölümler sanma! Bilâkis onlar diridirler; Allah'ın, lütuf ve kereminden kendilerine verdikleriyle sevinçli bir halde rableri yanında rızıklara mazhar olmaktadır. Arkalarından gelecek ve henüz kendilerine katılmamış olan şehid kardeşlerine de hiçbir keder ve korku bulunmadığı müjdesinin sevincini duymaktadırlar." (Âl-i İmran Suresi, 169, 170. ayetler.)

faydalı işler yapmak isterler. Âkif de burada, milletin ve ordunun bu duygularına hitap etmekte, onların bunun için de düşmana karşı mücadele etmelerini istemektedir.

#### **7. Kıta:**

**Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki fedâ?**

**Şühedâ fişkırarak toprağı sıksan, şühedâ!**

**Cânı, cânânı, bütün vârimı alsın da Hudâ,**

**Etmesin tek vatanımdan beni dünyâda cüdâ.**

*(Bu cennet vatanın uğruna kim feda olmaz ki? Toprağını sıksan, şehitler fişkırarak, şehitler! Allah, canı, cananı, bütün varımı alsın da, beni tek dünyada vatanımdan ayrı etmesin.)*

Bu kıtada Mehmet Âkif, sözü bu defa şehitlere vermekte, onları söyletmektedir. Yukarıda kullandığı “cennet vatan” ifadesini burada da devam ettirmekte, orada söylediği gibi burada da: dünyalara tercih edilmeyen bu cennet vatanın uğruna kim feda olmaz ki, diye sormaktadır. Nitekim toprağı sıksan, şehitler fişkıracaktır yani pek çok kişi, bu vatan için canını seve seve vermiştir. Bu vatan, uğruna canını verecek kadar, güzel bir vatandır. Yine aynı şey olacaktır, millet ve ordu, bu vatan için canını, cananı, bütün varımı, kendinden önceki şanlı ataları gibi verecektir.

İstiklâl Marşı'nın en güzel yeri denilebilecek bu kıtanın ilk iki mısraında Âkif, âdeta sehl-i mümteni tarzında, vatanın ve onun için ölmenin güzelliğini, bunun çok kolay bir şey olduğunu, millete ve orduya böyle güzel ifadelerle vermektedir. Düşünecek, korkacak bir şey yoktur. Bu cennet vatan için, gözünü bile kırpmadan, bir saniye bile düşünmeden, seve seve can verilir. Baksanıza, toprağı sıksan şehit fişkırarak, kaç kişi bu vatan için canlarını vermiştir. Biz mi veremeyeceğiz? Değil canımı, hatta cananı, bütün varımı bile veririm bu vatan için. Yeter ki Allah'ım beni bu vatanımdan ayrı etmesin, demektedir. Şehitler, bu ruh hâli içerisinde, bu düşüncelerle vatan müdafaasına koşmuşlardır, bu duygularla vatanları için şehit olmuşlardır. Mehmet Âkif, onların bu ruh hâllerini, duygu ve düşüncelerini burada böyle güzel bir şekilde vermektedir.

#### **8. Kıta:**

**Rûhumun senden İlâhî şudur ancak emeli:**

**Değmesin ma'bedimin göğsüne nâ-mahrem eli;**

**Bu ezanlar -ki şehâdetleri dînin temeli-**

**Ebedî, yurdumun üstünde benim inlemeli.**

*(Allah'ım, ruhumun senden isteği ancak şudur: mabedimin göğsüne namahrem eli değmesin ve şahitlikleri dinimin temeli olan bu ezanlar benim yurdumun üstünde sonsuza kadar inlesin.)*

Bu kıtada, Mehmet Âkif yine şehitleri konuşturmuştur. Şehitler, çok sevdikleri Allah'ına seslenerek: Allah'ım, ruhumuzun senden emeli, arzusu isteği şudur, mabedimin göğsüne, namahrem eli değmesin ve şahitlikleri dinimizin temeli olan ezanlar, yurdumun üzerinde sürekli olarak okunsun, demektedirler. O'ndan bu şekilde bir istekte bulunmaktadırlar.

Burada Mehmet Âkif, diğer kıtalarda söylediği bayrak, bağımsızlık, hürriyet, iman, vatan ve şehitlik duygularının yanında mabet duygusuna da yer vermektedir. Mabedimin göğsüne namahrem eli değmesin, demektedir. Şehitler, Allah'ın isimlerinin anıldığı mescitlere, camilere, ibadet yerlerine bu şekilde bakmaktadırlar. Onları, namusları gibi görmektedirler. Onlara yapılan bir şeyi namuslarına yapılmış gibi algılamaktadırlar. Yarabbi, biz canımızı, cananımızı, bütün malımızı vermeye yani onlardan geçmeye hazırız ama ne olur mabetlerimize dokunulmasın, demektedirler. Mabetlerimize dokunulmasın ve ezanımız ki şahadetleri dinin temelidir, yurdumuzun üzerinde ebediyen okunsun. Şiirde iade edilen sözlerle, canlarını uğruna verdikleri sevgili Allah'larından bunları istemektedirler.

Ezan, sadece namaza çağırma vesilesi değildir. Ezanın, insanlara namazı hatırlatma, onların namaza meyillerini artırma, onları cemaate davet etme özelliği yanında daha başka pek çok önemli özelliği de vardır. Bunlardan birisi de Mehmet Âkif'in burada işaret ettiği gibi "tevhid"i yani Allah'ın varlığını, birliğini insanlarla birlikte bütün kâinata ilan etmektir.

Ezanlar aynı zamanda bu ülkenin, bir İslâm ülkesi olduğunu, burada İslâm'ın gereği olan namazın kılındığını, Allah'a ve Peygambere inanıldığını da ilan etmektedirler. Bu yüzden yurdun üzerinde ebediyen okunmalıdırlar yani bu ülke kıyamete kadar İslâm ülkesi olarak kalmalıdır. Müslüman olmayanların eline geçmemelidir. Şehitler, Allah'tan mükâfat olarak bunu istemektedirler. Bunun için canlarını vermişlerdir.

#### **9. Kıta:**

**O zaman vecd ile bin secde eder -varsa- taşım;**

**Her cerîhamdan, İlâhî, boşanıp kanlı yaşım,**

**Fıskırır rûh-i mücerred gibi yerden na'sım!**

**O zaman yükselerek Arş'a değer, belki, başım.**

*(O zaman –varsa- mezar taşım, kendinden geçerek bin secde eder. Allah'ım, her yaramdan kanlı yaşım boşanıp cesedim bedeni olmadan sadece bir ruh gibi bulunduğu yerden yukarı fırlar! Başım o zaman yükselerek belki Arş'a değer.)*

Bu kıtada Mehmet Âkif, şehitleri konuşturmaya devam etmektedir. Şehitler şunları söylemektedir: Bunlar sağlandıktan sonra yani mabedimin göğsüne namahrem eli değmedikten, ezanlar susmadıktan, ülke düşman işgalinden kurtulduktan ve İslâm ülkesi olarak kaldıktan sonra işte o zaman mezar taşım -şayet varsa- kendinden geçme ile bin secde eder, bütün yaralarım kanlı yaşlarım boşalır cesedim yerden bedeni olmadan sadece ruh olarak yukarı fırlar. Başım o zaman yükselir ve belki Arş'a değer.

Burada Mehmet Âkif, şehitlerin ruhlarının memnun olmalarını bu şekilde vermektedir. İstiklâl Marşı'nın en edebî yeri burasıdır. Zaten bu kıta, bunu sağlamak için diğerlerine göre biraz daha farklı bir dille yani biraz daha sade ve açık olmayan bir dille yazılmıştır. Şehitler isteklerine kavuşunca mezarlarında rahat edeceklerdir, o zamana kadar cesetlerini terk edip cennetteki yerlerine uçmayacaklardır yani mezarlarında rahat etmeyeceklerdir. Mehmet Âkif bunu edebî bir dille ve böyle güzel bir şekilde vermektedir.

Nitekim Allah, onların bu isteklerini kabul etmiş ve cennet vatanlarının düşman eline geçmesine izin vermemiştir. Artık şehitler, rahatlıkla manevî makamlarına ulaşabilirler, huzur içerisinde olabilirler. Şehitlerin bunu isteme hakları vardır. Bu kadar nazlanmaları, Allah'a bu şekilde seslenmeleri gayet normaldir. Çünkü büyük bir iş başarmışlardır.

Mehmet Âkif, İstiklâl Marşı'nda en çok şehitliğe yer vermiştir. Onun son üç kıtayı yani yedinci, sekizinci ve dokuzuncu kıtaları şehitlere ayırması anlamlıdır. Vatan şehit verilmeden geri alınamaz, düşmandan kurtarılamaz. Bu yüzden zaferde en büyük pay şehitlerindir. Şehitler, vatanları için en değerli şeyleri olan canlarını vermişlerdir. Elbette şiiirde de en büyük yeri onlar alacaktır.

#### **10. Kıta:**

**Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilâl!**

**Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helâl.**

**Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlâl:**

**Hakkıdır, hür yaşamış, bayrağımın hürriyet;**

**Hakkıdır, Hakk'a tapan, milletimin istiklâl.**

*(Ey şanlı hilâl, sen de şafaklar gibi dalgalan. Dökülen kanlarımın hepsi artık sana helal olsun. Sonsuza dek, sana ve ırkıma bir yok olma, yıkılma yoktur. Hürriyet, hür yaşamış bayrağımın, bağımsızlık da Allah'a tapan milletimin hakkıdır.)*

Bu son kıtada Mehmet Âkif, yine ikinci kıtada olduğu gibi tekrar bayrağa seslenerek artık onun şafaklar gibi dalgalanmasını istemektedir. İkinci kıtada nazlı demekteydi çünkü hilâl, millete ve orduya nazlanmaktaydı, bu son kıtada ise şanlı demektedir çünkü millet ve ordu, düşmanı mağlup etmişlerdir, bayrağın düşman eline geçmesini önlemişlerdir, ona şanlı bir zafer

daha kazandırmışlardır. Şehitler, bayrağın dalgalandığını görünce yani zaferin kazanıldığını, dökülen kanlarının hepsini helâl ederler, bundan memnun olurlar. Artık bundan sonra ebediyen bayrağa ve millete yok olma, yıkılma yoktur. Çünkü en kötü durum buydu. Bir daha böyle bir duruma düşülmesi mümkün değildir. Hürriyet, şimdiye kadar hep hür yaşamış Türk bayrağının hakkıdır. Bağımsızlık da Allah'a tapan Türk milletinin hakkıdır.

Bu satırların, Millî Mücadele sırasında yazıldığının unutulmaması gerekir. Girişte de verildiği gibi Mehmet Âkif'in ifadesiyle marş "Bin bir fecayi karşısında bunalan ruhların ıstıraplar içinde halâs dakikalarını beklediği bir zamanda yazılmıştır." Daha zafer kazanılmamıştır. Âkif, olacakları söylemekteydi. Millete ve orduya zaferin kazanılacağını telkin etmekteydi, bunun müjdesini vermekteydi. Bu kehanet değil, kerametti. Âkif'in imanının yani Allah'a olan güveninin kerameti idi.<sup>10</sup> Bu yüzden son kıtada, ikinci kıtada olduğu gibi bir kez daha üstüne basarak: Hakkıdır Hakk'a tapan milletimin istiklâl!" demekteydi. Şiirin şekil formatının dışına çıkarak ona böyle bir mısra daha eklemekteydi.

Bu son kıta da şu şekilde tasavvur edilebilir. Diğer dokuz kıtada anlatıldığı gibi; Mehmet Âkif, millet ve ordu ile beraber düşmana karşı, bağımsızlık için büyük bir mücadele vermiştir. Bu mücadele, şanlı bir zaferle nihayete ermiştir. Bayrak, tekrar göklerdeki yüksek yerini elde etmiştir. Mehmet Âkif, bayrağın şafaklar gibi dalgalanmasını seyrederken, aklına bu uğurda verilen büyük mücadele, şehitlerin akıttığı kanlar gelmekte, gözünün önünden o anlar geçmektedir. Bayrağın dalgalanması yani bağımsızlık mücadelesinin kazanılması, düşmanın mağlup edilip yurttan çıkarılması, bunların hepsine degecek bir manzaradır. İkinci kıtada, sana helal olmaz, dediği dökülen kanlarının hepsini bu kıtada helal etmektedir. Artık gönül rahatlığı içerisinde. Bu mücadeleyi kazandık ya; artık ebediyen bayrağa, millete yok olma, yıkılma yoktur. Mehmet Âkif, bunun güvencesini vermektedir.

Mehmet Âkif, haklı çıkmıştır. İlk kıtada söylediği "Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak!" sözü gerçekleşmiştir. Gerçekten de bu şafaklarda nazlı nazlı yüzen, dalgalanan, süzülen bayrak sönmemiştir ve şafaklar gibi dalgalanmaya devam etmiştir. Âkif'in buna teminat olarak gösterdiği yurdun üzerinde tüten ocaklardaki insanlar, ordu, millet bunu başarmışlardır. Onun güvencesini boşa çıkarmamışlardır.

Mehmet Âkif'in İstiklâl Marşı'nda bazen kendi konuştuğu, bazen de millet ve orduyu konuşturduğu görülmektedir. Bazen de sözü şehitlere vermiş, onları konuşturmuştur. Bazen bunların karıştığı da görülmektedir. Böyle bir durumda, konuşanın bunlardan hangisinin

---

<sup>10</sup> Mehmet Âkif, Mısır'dan döndükten sonra kendisiyle yapılan bir röportajda bu hususa dikkat çekiyordu. Muhabirin kendisine sorduğu İstiklâl Marşı'nı nasıl yazdınız sorusuna marşın ancak kuvvetli bir imanla yazılabileceğini söylüyordu: "Yavaşça yatağında doğruluyor, yastıklara yaslanıyor, sesi birden canlanıyor: -Doğacaktır, sana vadettiği günler Hakk'ın!.. Bu ümitle, imanla yazılır. O zamanı düşünün.. İmanım olmasaydı yazabilir miydim? Zaten ben, başka türlü yazanlardan değilim. Bu elimden gelmez. İçimde ne varsa, bütün duygularım yazılarımdadır (Kandemir 2011:74).



olduğunun anlaşılması zorlaşmaktadır. Mehmet Âkif, İstiklâl Marşı'nda böyle bir anlatım yolu tercih etmiştir. Kendisini millet ve orduyla birlikte göstermiş, onlarla beraber bu sözleri söylemiştir. Böyle bir anlatım yolunun tercih edilmesinin, Marş'ın başarılı olmasında ve insanlara tesir etmesinde, onları heyecanlandırmasında rolü büyüktür.

Burada hilâl kelimesi üzerinde de biraz durulması lazımdır. Hilâl simgesi, pek çok manayı taşımaktadır. Bunlardan bir tanesi de İslâm âlemidir. Hilâl simgesi, sembolik olarak İslâm âlemini temsil etmektedir. Haç ise Hristiyan âlemini. Hilâle haçın mücadelesi, tarih boyunca hep devam etmiştir. İslâm tarihi, bu mücadelede şanlarla doludur. Millî Mücadele döneminde haç, hilâle karşı galip gelmiştir. Fakat bu, muvakkat olmuştur. Tekrar bir zafer daha kazanılmıştır. İşte nazlı hilâle bu zaferle şanlı bir zafer daha hediye edilmiştir. Artık şafaklar gibi dalgalanabilir. O, tekrar layık olduğu yüksek makama ulaştırıldı. Bunun için dökülen kanlar ona helal olsun.

Bu geçici mağlubiyet zamanında, bazı kesimler “haç”a, “hilâle” karşı bir haklılık payı vermeye kalkmışlar, biz sizi yendik, dolayısıyla hak biziz, bize itaat edin diyebilmişlerdi. O dönemde bazı kimselerin aklından da bunun doğru olabileceği düşüncesi geçmişti, şüpheye düşebilmişlerdi. Hâlbuki hak, kuvvette değildi; kuvvet, haktaydı. “Haç” kuvvetli olabilirdi ama haklı değildi. Emperyalist ve sömürgeci bir mantıkla, batıl bir anlayışla ülkeyi işgal etmişlerdi. O yüzden onların galip gelmeleri mümkün değildi. Nitekim mağlup olup gittiler. Eğer bu mantıkla bakılacak olsaydı bin senedir onlar yeniliyordu, üstün taraf, onlar değildi, neden o zaman hak İslâmiyet'in deyip Müslümanlara tabi olmadılar? Hürriyet, hür yaşamış bayrağın, bağımsızlık da Allah'a tapan milletin hakkıydı. Bu geçici yanılğı da bu şekilde izah edilmiş oldu. Mehmet Âkif, İstiklâl Marşı'nda bir başka yanılğıyı da bu şekilde düzeltilmiş oldu.

Bu vesileyle İstiklâl Marşı'ndaki diğer yanılğaların da burada bir kez daha verilmesinde fayda vardır. Bunlar da şöyledir:

1. Bu şafaklarda yüzen al sancağın sönecek olması. Âkif bu yanılğıyı “Korkma” diyerek bertaraf etmiştir.

2. Millete zincir vurulacağı yanılğısı. Âkif bu yanılğıyı “Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım.” diyerek bertaraf etmiştir.

3. Garb'ın afakını çelik zırhlı duvarlar sarmış, onları yenemeyiz yanılğısı. Âkif bu yanılğıyı: “Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var, medeniyet denilen tek dişi kalmış canavar benim bu imanımı boğamaz.” diyerek bertaraf etmiştir.

4. Bu bağlamda, Âkif'in “medeniyet”i çok güçlü, büyük ve güzel farz etme yanılğısını da bertaraf ettiği söylenebilir. Âkif, medeni olmadıklarını, tek dişi kalmış bir canavar olduklarını söylemiştir. Bu yanılğıyı da bununla düzeltilmiştir. Batı hayranlığı, Batıcılık akımı, İslamcılık akımı karşısında mağlubiyete uğramıştır. Onların gerçek yüzü ancak Birinci Dünya Savaşı sırasında anlaşılabilmiştir.

## Sonuç

İstiklâl Marşı yarışması “Türk milletinin içerde ve dışarıda bağımsızlık uğruna girişmiş olduğu mücadeleyi ifade ve terennüm için” açılmıştır. Mehmet Âkif yarışmaya katılmamıştır. Sebebi de yarışmaya konulan ödüldür. Onun böyle yapması İstiklâl Marşı’na gelebilecek, ısmarlama şiir ve para için yazıldı dedikodularının da önünü kesmiştir. Âkif, yarışma bittikten sonra şiirini yazmıştır. Şiir, 10-12 günlük bir sürede yazılmıştır. Bu da onun kuvvetli bir ilham ile yazıldığını göstermektedir. Fakat bu şiirin, bir de arka planı vardır. Âkif, daha önceden de böyle bir şiir yazmakla uğraşmaktaydı.

Yarışmaya pek çok kişi katılmıştı. Fakat herkes biliyordu ki bu şiiri ancak Âkif yazabilirdi. Âkif, “Çanakkale Şehitlerine” şiiriyle bunu ispatlamıştı. O büyük zaferin destanını Mehmet Âkif yazmıştı. Bu Mücadele’nin marşını da en iyi o yazabilirdi.

Mehmet Âkif, Millî Mücadele’nin en önemli manevi önderlerinden ve kahramanlarından. İrşat heyeti üyesi olarak Anadolu’da halkın içerisinde çalışıyordu, onlarla görüşüyordu. İstiklâl Marşı’nda milletin ruhunu ve heyecanını tam olarak verebilmesinde bunun etkisi de vardır.

İstiklâl Marşı, Millî Mücadele’ye bilfiil katılmış, milletin içinde bulunmuş, orduyu ve milleti çok iyi tanıyan birisi tarafından yazılmıştır. Onların ruhunu, duygularını, mücadelesini, en iyi anlatan şiirdir.

Şiir, Meclis’te müzakerelerden sonra Hamdullah Suphi Tanrıöver tarafından okununca ayakta ve sürekli alkışlanarak dinlenilmiştir. Yine Hamdullah Suphi Tanrıöver, Marş’ı başka üç şiirle birlikte orduya göndererek kendilerini en çok etkileyen eserin hangisi olduğunu bildirmelerini istemiştir. Gelen cevaplarda da ordunun en çok Mehmet Âkif’in kaleme aldığı şiirden etkilendiği bildirilmiştir. Bunlar da gösteriyor ki orduyu ve milleti en çok heyecandıran, onların duygularına tercüman olan şiir, Mehmet Âkif’in yazdığı şiirdir.

Mehmet Âkif, İstiklâl Marşı’nda bayrak, hak, hürriyet, istiklâl, vatan, millet, kahramanlık, ecdat, Allah, iman, şahadet, ezan, mabet gibi millî ve dinî pek çok motifi başarılı bir şekilde kullanmıştır. Bunlar aynı zamanda Millî Mücadele’yi gerçekleştiren insanların da taşıdığı duygulardır.

İstiklâl Marşı’nın yazılış gayesine uygun olarak açıklamasının yapıldığı bu çalışmada elde edilen bazı dikkatler şöyledir:

1. Mehmet Âkif, daha birinci kıtada, Marş’ın yazılma amaçlarından birisi olan, Türk milletinin ve ordusunun endişelerini ve korkularını izâle etmeyi, yerine getirmektedir. Bağımsızlığın kaybedilmeyeceğinde asla şüphesi yoktu. Bunun garantisini ve sözünü, millete ve

orduya vermekteydi; bu imanı, onlara da aşılıyordu. Millî Mücadele'de de böyle insanlara ihtiyaç vardı. Bu yüzden Mehmet Âkif, Millî Mücadele'nin en önemli manevi önderlerinden ve kahramanlarındandır.

2. Mehmet Âkif'in Türk milletine ve ordusuna “Korkma!” diye seslenmesi dini kültürden de gelmektedir. Bu kültürü bilmeyenler veya ona yabancı olanlar veya başka art niyet taşıyanlar, elbette bu ifadeyi anlamayacaklar veya ondan rahatsız olacaklardır.

3. İstiklâl Marşı'nın anlaşılmayan, tenkit edilen, problemleri olarak gösterilmeye çalışılan yerlerinden birisi de şafak kelimesinin geçtiği mısradır. Mehmet Âkif, burada şafak kelimesini Arapçadaki şekliyle kullanmayı tercih etmiştir. Arapçada şafak kelimesi, güneş battıktan sonra ufukta kalan kızılık manasındadır yani akşam kızılığdır. Burada ayrıca bayrağın güneşe benzetilmesi de yoktur. Şafak, rengi itibariyle bayrağa benzetilmiştir. Âkif, bu yüzden böyle bir ifade kullanmıştır. Güneş batmıştır, ufukta Türk bayrağının rengi belirmiştir. Burada benzetilen güneş değil, güneşin batarken meydana getirdiği renktir.

4. Mehmet Âkif, birinci ve ikinci kıtada, Türk bayrağının üç özelliğini de şiirinde kullanmıştır. Bayrağın rengi olan kırmızılığa, “al sancak” diyerek; hilâle, “nazlı hilâl” diyerek, yıldızda da “o benim milletimin yıldızıdır” diyerek şiirinde yer vermiştir.

5. Mehmet Âkif'in ikinci kıtada kullandığı “Kurban olayım” ifadesi, İstiklâl Marşı'nın en samimi, en içten ifadesidir. “Nazlı hilâl” dediği bayraktan kaşlarını çatmamasını, kahraman Türk milletine gülmesini isterken yumuşak ve saygılı bir ifade kullanmaktadır. Tıpkı çok sevdiği birini istemeyerek kıran, üzen ve bunun pişmanlığından kalbi parçalanma derecesine gelen bir kimsenin sevdiğine yalvarması, onun gönlünü almaya çalışması gibi.

6. İstiklâl Marşı'nın tenkit alan, problemleri olarak görülen, tartışma konusu edilen yerlerinden birisi de “kahraman ırkımıza” ifadesinin geçtiği mısradır. Burada “ırk” kelimesinden ziyade “kahraman” kelimesi üzerinde durulması lazımdır. Türk milleti, bin yıldır İslâm'ın bayraktarlığını yapıp Allah yolunda sayısız başarılar kazanmıştır. Türk milletinin kahramanlığı buradan gelmektedir. Türkler i'lây-ı kelimetullah yani Allah'ın ismini yüceltmek, yaymak uğruna milyonlarca şehit vermişlerdir. Bu yüzden Mehmet Âkif'e göre kahraman bir ırktırlar. Âkif, sonraki mısradaki: “Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helâl...” diyerek de buna atıfta bulunmaktadır. Türkler din için, vatan için, bayrak için milyonlar şehit vermiş, kanlarını dökmüşlerdir. Âkif, diğer mısradaki da bu durumu bir kez daha tekrarlar: “Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklâl.” der. Türk milletinin özelliği budur. Türkler, Hakk'a tapan bir millettir. Âkif'in burada kahraman deyip sevdiği millet, din için milyonlarca şehit vermiş, Allah'a tapan, inanan, bağlı, onun ismini dünyanın her tarafına yayan Türk milletidir. Bu şekilde bakıldığında onun “kahraman ırkıma” demesinde daha önceki söylemleriyle çelişen bir durum olmadığı görülecektir.

7. İstiklâl Marşı'nın toplu olarak marş şeklinde okunmasına en uygun yerleri üçüncü ve dördüncü kıtalarıdır. Bu iki kıta, şu şekilde tasavvur edildiğinde bu durum daha iyi olarak anlaşılacaktır: Türk milleti ve ordusu emperyalist ve sömürgeci güçlere karşı, tek dişi kalmış medeniyet denilen, bu hayâsızca akını yapan alçaklara(!) karşı bağırarak, hep beraber, marş şeklinde bu iki kıtadaki sözleri söylemektedirler.

8 - “Kükremiş sel gibiyim: Bendimi çiğner, aşarım; Yırtarım dağları, enginlere sığmam taşarım.” mısraları açıklanırken genellikle Ergenekon Destanı'yla bir ilişki kurulmak istenir ve ondan bahsedilir. Fakat bu doğru değildir. Burada Âkif, selden ve ona vurulmak istenilen bentten bahsetmektedir. Suların yeryüzüne çıktıkları yerler, genellikle dağlardır. Âkif, suların coşkun akmasını, dağları yırtmak olarak vermiştir ki bu, hakikate daha uygun ve daha güzel bir benzetmedir. Bunun Ergenekon'daki dağla ve dağın eritilmesiyle pek bir ilgisi yoktur.

9. Mehmet Âkif'in Batılı emperyalist güçlerin çelik zırlı silahlarının karşısına Türk milletinin ve ordusunun iman dolu göğüslerini çıkarması da dini anlayışa uygun bir davranıştır. Tarihte bunun çok örneği vardır. Türk İslâm tarihine bakıldığında böyle sayı ve teçhizat bakımından daha güçlü olan düşmanlara karşı kazanılmış sayısız zaferlerin olduğu görülecektir.

10. Mehmet Âkif, Batılı emperyalist güçlerin en güçlü oldukları bir zamanda, ülkenin her tarafını işgal ettikleri bir zamanda Türk milletine ve ordusuna “Ulusun, korkma!” diye seslenmesi, onları tek dişi kalmış yani ihtiyarlamış, zayıflamış, güçsüzleşmiş, dişleri dökülmüş bir canavara benzetmesi öylesine söylenmiş bir söz değildir. Nitekim Mehmet Âkif, çok kısa bir süre sonra bu söylediğinde haklı çıkmıştır. Batılıların güçleri, silahları Türk milletinin ve ordusunun imanı karşısında bir işe yaramamıştır ve böylece onların tek dişi kalmış bir canavar oldukları anlaşılmıştır.

11. Mehmet Âkif, dördüncü kıtanın sonunda, “medeniyet dediğin”, şeklinde bir ifade kullanmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, Âkif'in, “medeniyet” değil de “medeniyet dediğin” demesidir. Yani burada Âkif, medeniyete bir şey dememekte, medeni denilenlerin yaptıklarını tenkit etmektedir. Bunlara medeni diyenlere seslenmekte, sizin medeniyet dediğiniz budur yani canavarlıktır, demektedir. Bu kötülükleri yapanlara medeni denilebilir mi, diye sormaktadır. Mehmet Âkif, Türk milletine ve ordusuna da seslenerek artık sizler de bunlara medeni demeyin yani onlar daha medeni, daha gelişmiş, bizden üstünler demeyin, onlardan çekinmeyin, bizi yeneceklerini zannetmeyin, onların ulumalarına bakmayın, onlar medeni değil, tek dişi kalmış canavarlardır, demektedir.

12. Beşinci kıtada Mehmet Âkif'in, düşmana alçak demesi boşuna değildir. Daha önce Balkan Savaşlarında Yunanlıların yaptıkları ortadadır. Mehmet Âkif, *Safahat*'ta bunlara değinmişti. Yunanlılar Anadolu'ya geldikten sonra da aynı alçaklıkları yapmışlardır. Bunların haberleri her taraftan gelmekteydi. Mehmet Âkif, bunları vaazlarında anlatmaktaydı. Âkif, Yunanlıların saldırısına, hayâsızca bir saldırı, demektedir. Bu iki kelime yani alçak ve hayâsızca

kelimeleri üzerinde durulmadığı için daha önce geçen: “Medeniyet! dediğin tek dişi kalmış canavar?” sözü iyi anlaşılamiyordu. Âkif, medeniyet düşmanı gibi gösterilmeye çalışılıyordu.

13. Mehmet Âkif'in: “doğacaktır sana vadettiği günler Hakk'ın” mısraında söylediği Allah'ın vaadi; zaferin, üstünlüğün peygamberlerin, inananların, Müslümanların, iyilerin; mağlubiyetin ise inkârcıların, putperestlerin, hak ve adalet yolundan sapmışların, kötülerin olacağıdır. Kur'an-ı Kerim'de Allah, Müslümanlara bunu vadedmektedir.

14. “Verme, dünyaları alsan da bu cennet vatanı” mısraında Mehmet Âkif, millete ve orduya seslenerek, onlara bu topraklar dünyalar alınsa bile verilmeyecek kadar değerli topraklardır, eğer vatan için dünyadan ayrılmayı değil de dünyada kalmayı tercih ediyorsanız, bunu yapmayınız, dünya karşılığında bu cennet vatanı vermeyiniz, canınız pahasına ona sahip çıkınız demektir.

15. İstiklâl Marşı'nın en güzel yeri, yedinci kıtasıdır. Bu kıtada Mehmet Âkif, âdeta sehl-i mümteni tarzında vatanın ve onun için ölmenin güzelliğini, bunun çok kolay bir şey olduğunu, bu cennet vatan için, gözünü bile kırpmadan, bir saniye bile düşünmeden, seve seve canların verileceğini hatta değil canların, sevdiklerin, bütün varlıklarını bile verileceğini şehitlerin ağzından söylemektedir. Nitekim daha önceleri de böyle olmuştur. Pek çok kişi bu vatan için canlarını vermişlerdir. Öyle ki toprağı sıksan adeta şehit fişkıracaktır. Şehitler, şimdi de sıra bize gelmiştir, bizler de onlar gibi vatanımız için canımızı her şeyimizi vereceğiz, demektirler. Şehitler, bu ruh hâlinde dirler, bu düşüncelerle vatan müdafaasına koşmuşlardır, vatan için canlarından olmuşlardır. Mehmet Âkif, onların ruh hâllerini bu kıtada böyle çok güzel bir şekilde vermektedir.

16. Sekizinci kıtada Mehmet Âkif, diğer kıtalarda söylediği bayrak, bağımsızlık, hürriyet, iman, vatan ve şehitlik duygularının yanında burada “Mabedimin göğsüne namahrem eli değmesin” diyerek mabet ve ezan mefhumlarına da yer vermektedir. Şehitler, Allah'ın isimlerinin anıldığı mescitlere, camilere, ibadet yerlerine bu şekilde bakmaktadırlar. Onları namusu gibi görmektedirler. Onlara yapılan bir şeyi, kendi namuslarına yapılmış gibi kabul etmektedirler.

Yine aynı şekilde burada ezanın, sadece namaza çağırma vesilesi olmadığı da görülmektedir. Ezanın insanlara namazı hatırlatma, onların namaza meyillerini artırma, onları cemaate davet etme özelliği yanında daha başka pek çok önemli özelliği de vardır. Bunlardan birisi de Mehmet Âkif'in burada işaret ettiği gibi “tevhid”i yani Allah'ın varlığını, birliğini insanlarla birlikte bütün kâinata ilan etmektir.

17. İstiklâl Marşı'nın en edebî ve sanat endişesiyle yazılmış yeri dokuzuncu kıtasıdır. Zaten bu kıta bunu sağlamak için diğerlerine göre biraz daha farklı bir dille yani biraz daha sade ve açık olmayan bir dille yazılmıştır. Şehitler isteklerine kavuşunca mezarlarında rahat edeceklerdir, o zamana kadar cesetlerini terk edip cennetteki yerlerine uçmayacaklar yani mezarlarında rahat etmeyeceklerdir. Mehmet Âkif bunu edebî bir dille güzel bir şekilde vermektedir.

18. Mehmet Âkif'in yedinci, sekizinci ve dokuzuncu kıtaları şehitlere ayırması anlamlıdır. Çünkü bu zaferde en büyük pay onlarıdır. Bu vatan için en değerli şeyleri olan canlarını vermişlerdir. Elbette şiirde de en büyük yeri onlar alacaklardır.

19. Mehmet Âkif'in ilk kıtada söylediği "Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak!" sözü gerçekleşmiştir. Gerçekten de bu şafaklarda nazlı nazlı yüzen, dalgalanan, süzülen Türk bayrağı sönmemiştir ve şafaklar gibi dalgalanmaya devam etmiştir. Bunu Anadolu topraklarının üzerinde tüten ocaklardaki insanlar, millet, ordu başarmıştır. Mehmet Âkif, daha zafer kazanılmadan sanki bunu görmüş gibi şiirin son kıtasını yazmıştır.

20. Hilâl simgesi, pek çok manayı taşımaktadır. Bunlardan bir tanesi de İslâm âlemidir. İstiklâl Marşı'nda Mehmet Âkif, hilâl kelimesinin bu anlamını da kullanmıştır. "Hilâl", sembolik olarak İslâm âlemini, "Haç" ise Hristiyan âlemini temsil etmektedir. "Hilâl"le "Haç"ın mücadelesi denilirken bu mana kastedilmektedir. Bu mücadele, tarih boyunca hep devam etmiştir. Millî Mücadele döneminde ise "Haç, "Hilâl"e karşı galip gelmiştir. Bu geçici mağlubiyet zamanında bazı kesimler "Haç" a yani Hristiyanlığa İslâmiyet'e karşı bir haklılık payı vermeye kalkmışlar, biz sizi yendik, dolayısıyla hak biziz, öyleyse bize itaat edin, diyebilmişlerdi. Bazı kimselerin aklından da bunun doğru olabileceği düşüncesi geçmişti, şüpheye düşebilmişlerdi. Hâlbuki hak, kuvvette değildi, kuvvet haktaydı. "Haç" kuvvetli olabilirdi ama haklı değildi. Emperyalist ve sömürgeci bir mantıkla, batıl bir anlayışla ülkemizi işgal etmişlerdi. O yüzden onların bizi yenmeleri mümkün değildi. Nitekim mağlup olup gittiler. Eğer bu mantıkla bakılacak olsaydı, bin senedir de "Hilâl" "Haç"ı mağlup ediyordu. Kendileri neden Hristiyanlığı bırakıp İslâm'ı kabul etmemişlerdi?

Mehmet Âkif, hürriyet, hür yaşamış bayrağımızın, bağımsızlık da Allah'a tapan milletimizin hakkıydı, diyerek bu yanlışlığı yani üstün geldikleri için Hristiyanlığın hak olduğu, mağlup oldukları için de İslâmiyet'in batıl olduğu yanlışlığını da bu şekilde düzeltilmiş oldu.

Mehmet Âkif'in İstiklâl Marşı'nda düzelttiği diğer yanlışlar da şöyledir:

a. Bu şafaklarda yüzen al sancağımızın sönecek olması. Âkif bu yanlışlığı "Korkma" diyerek bertaraf etmiştir.

b. Milletimize zincir vurulacağı yanlışlığı. Âkif bu yanlışlığı "Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım." diyerek bertaraf etmiştir.

c. Garb'ın afakını çelik zırhlı duvarlar sarmış, biz onları yenemeyiz yanlışlığı. Âkif bu yanlışlığı "Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var, medeniyet denilen tek diş kalmış canavar benim bu imanımı boğamaz." diyerek bertaraf etmiştir.

d. Bu vesileyle Âkif'in "medeniyet"i çok güçlü, büyük ve güzel farz etme yanlışlığını bertaraf ettiğini de söyleyebiliriz Âkif, onların tek diş kalmış bir canavar olduklarını, medeni olmadıklarını, canavar olduklarını söyleyerek bu yanlışlığı da düzeltilmiştir. Batı hayranlığı,

Batıcılık akımı, İslamcılık akımı karşısında mağlubiyete uğramıştır. Onların gerçek yüzü ancak Birinci Dünya Savaşı sırasında anlaşılabilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nda ise tam manasıyla ortaya çıkmıştır. Dünyaya yangın yerine çevirmişler, bin yıllık insanlık tarihinin bütün mefahirlerini yok etmişlerdir. Bunlar yetmiyormuş gibi şimdi de üçüncüsünü çıkarmaya çalışmaktadırlar.

İstiklâl Marşı, sade, basit, anlaşılır gibi görünse de ilk bendinden son bendine kadar derin manalar, izahı zor meseleler içeren, büyük bir metin olduğu görülmektedir. İstiklâl Marşı'nda pek çok değer başarıyla işlenmiştir. İstiklâl Marşı, son derece heyecanlı duyguları da içeren bir metindir. Okuyana bu duyguları vermektedir. Onların hislerini harekete geçirmektedir.

İstiklâl Marşı, yazıldığı dönemin insanlarını etkileyebilmiş, onların duygularını heyecana getirebilmiş, ruhlarına hitap edebilmeyi başarabilmiştir. Bu özelliğiyle tarihi bir değere sahiptir. Mehmet Kaplan hocanın dediği gibi, İstiklâl Savaşı'nın manasına, Türk halkının ruhuna uygun, bu milleti yaşatan temel kıymetleri anlatan güzel bir şiiirdir. Ve böyle bir şiiiri ancak o büyük tarihi günleri yaşayan, Âkif'in mizaç ve karakterinde bir şair yazabilirdi. İstiklâl Marşı, Mehmet Âkif'in şair olarak büyüklüğünü gösterdiği gibi, vatansever olarak da büyüklüğünü gösterir.

Bu çalışma, İstiklâl Marşı ve yazarının değerini, ehemmiyetini, büyüklüğünü de ortaya çıkarmaktadır.

## **Kaynakça**

- Banarlı, Nihad Sami (2011), "İstiklâl Marşı'nın Manası", *İstiklâl Şairimiz Mehmed Âkif*, 2. bs., haz., Mustafa İsmet Uzun, İstanbul, Bağcılar Belediyesi Yayınları, 183-186.
- Bilgin, Azmi (2012), "İstiklâl Marşı ve Üzerine Yapılan Çalışmalar", İstanbul, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (2007), C. 37, 23-34.
- Çetin, Mehmet (2003), *İstiklâl Marşı ve Mehmet Âkif Ersoy*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Çetin, Nurullah (2010), *İstiklâl Marşımızı Anlamak*, Ankara, Öncü Kitap.
- Duymaz, Recep (2014), "İstiklâl Marşı'mıza Yakından Bakış", Edirne, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 7, 1-40.
- Emil, Birol (tarihsiz) "İstiklâl Marşımızın Kabulünün 65. Yıldönümü", Türk Kültür ve Edebiyatından 2, Şahsiyetler, Ankara, Akçağ Yayınları, 193-200.
- Ersoy, Mehmed Âkif (1988), *Safahat*, İstanbul, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Mehmed Âkif Araştırmaları Merkezi.
- Fergan, Eşref Edib (2001), *Mehmed Âkif, Hayatı Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, 2. bs., haz., Fahrettin Gün, İstanbul Beyan Yayınları.
- Kandemir, F. (2011), "Millî Edebiyatın En Kuvvetli Yazıcısı: Mehmed Âkif", İstiklâl Şairimiz Mehmed Âkif, 2. bs., haz., Mustafa İsmet Uzun, İstanbul, Bağcılar Belediyesi Yayınları, 73-78,

Kaplan, Mehmet (2011) “Türk İstiklâl Marşı”, *İstiklâl Şâirimiz Mehmed Âkif*, 2. bs., haz., Mustafa İsmet Uzun, İstanbul, Bağcılar Belediyesi Yayınları, 187-192.

Özgül, Orhan ve diğçerleri (2021), *Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklâl Marşı*, Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı

Safi, İhsan (2011), “Mehmet Akif in Osmanlının Yıkılışı Karşısındaki Duygu ve Düşünceleri” *Mehmet Âkif Millî Mücadele ve İstiklâl Marşı*, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliğı, Mehmet Âkif Ersoy Araştırmaları Merkezi, 261-289.

Sarıhan, Zeki (1996), *Mehmet Âkif*, İstanbul, Kaynak Yayınları.

Uçman, Abdullah (1986), “Âkif ve Millî Mücadele”, *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif Ersoy*, İstanbul Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, 11-30.

### **İnternet Kaynağı:**

Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim, <https://kuran.diyamet.gov.tr/mushaf>

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr> ,

Kubbealtı Lügati, <http://lugatim.com/>



## **Extended Abstract**

Turkish National Anthem competition was initiated for “expressing and singing the struggle of Turkish nation inside and outside for independence”. The competition was announced in the newspaper named *Hâkimiyet-i Milliye* on 25 October.

Mehmet Âkif did not participate in the competition because of the prize put in the competition. He wrote this poem after the competition was over. Mehmet Âkif finished the poem in 10-12 days. This shows that the poem was written with a strong inspiration.

Many people participated in the competition. However, everyone knew that only Âkif could write this poem. He proved this with his poem titled "Çanakkale Martyrs". It was Mehmet Âkif who wrote the epic of that great victory. He would be able to best write the anthem of this Struggle as well.

Mehmet Âkif was the spiritual leader and hero of the National Struggle. As a member of the enlightenment committee, he was working and meeting with the people in Anatolia. This has an effect on his ability to reflect the people's soul and excitement on the Turkish National Anthem.

The Turkish National Anthem was written by someone who actively participated in the National Struggle, was together with the people, and knew the army and people very well. It is the poem that best describes their soul, feelings, and struggle.

When the poem was read by Hamdullah Suphi Tanrıöver after the negotiations in the Assembly, it was listened to by audiences standing and applauding constantly. Hamdullah Suphi Tanrıöver sent the Anthem together with other three poems to the army and asked them to report which work was the most impressive. It was stated in the replies that they were most influenced by Mehmet Âkif's poem. This shows that the poem that excited the army and the people the most and reflected their feelings was the poem written by Mehmet Âkif.

Although the Turkish Anthem seems simple and understandable, it contains deep meanings and issues that are difficult to explain from the first verse to the last verse. It is also a great poem in a literary sense.

Mehmet Âkif successfully used national and religious motifs such as flag, right, freedom, independence, homeland, nation, heroism, God, faith, martyrdom, ezan and temple in the Turkish National Anthem. These were also the feelings of the people who were involved in the National Struggle.

Mehmet Âkif speaks to the army and the nation in the first stanza and the crescent on the flag in the second continent. In the third stanza, he speaks to people who think that they will be defeated and occupied by the enemy and even to those who desire and support mandate. In the fourth stanza, he speaks to those who could object to his thought in the previous stanza with the following statements “You are right but the enemy has army and they are more in number. They

have covered our horizons like a steel armored wall. They have many weapons, so can we defeat them or how will we defeat them?" He speaks to the army and the nation in the fifth and sixth stanzas, as in the first stanza. He gives the martyrs the right to speak in the seventh, eighth and ninth stanzas. He makes them speak. In the tenth and last stanzas, he speaks to the flag as in the second stanza.

The statement in the first stanza "Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak!" has come true. The flag floating, flying, and flowing delicately in the sky did not disappear and continued to fly. The people, the army, and the nation in the homes whose chimneys were puffing out clouds of smoke over the country achieved this. They did not disappoint him. The last stanza of the poetry narrates this.



**BİLGE KARASU ÖYKÜLERİNDE YABANCILAŞMA**  
**ALIENATION IN BİLGE KARASU'S SHORT STORIES**

**ÜLKÜ ELİUZ**

Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Öğretim Üyesi

*Prof. Dr. Karadeniz Technical University, Faculty of Literature,  
Department of Turkish Language and Literature*

[ulkueliuz@ktu.edu.tr](mailto:ulkueliuz@ktu.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0001-9921-2916>

**GÜLŞAH ŞİŞMAN**

Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü Öğretim Üyesi

*Asist. Prof. Dr. Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Arts and Sciences, Department of  
Turkish Language and Literature*

[gulsah.sisman@erdogan.edu.tr](mailto:gulsah.sisman@erdogan.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0002-3222-7774>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-2, Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 15.05.2021  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 25.05.2021  
Sayfa-*Pages* : 35-52

## BİLGE KARASU ÖYKÜLERİNDE YABANCILAŞMA<sup>1</sup>

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ\*

Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN\*\*

### Özet

Genel itibarıyla kişiyi çevresinden ve kendinden uzaklaştıran, başka bir şeye, çevresine ya da kendine yabancı hale gelmesine yol açan gelişme şeklinde tanımlanabilecek olan yabancılaşma psikolojik, sosyolojik, felsefi, teolojik ve ekonomik alanlarla da iç içedir. Her açıdan değişimlerin yaşandığı uzun bir süreci kapsayan insanlık tarihi boyunca farklı nedenlere bağlı olarak kişiyle toplum arasında meydana gelen uzaklaşma ve kopmalar, özellikle 18. yüzyılda tin, insan, doğa ve nesnelere arasındaki bir aşkınlık düzlemine evrilir. 19. ve 20. yüzyıllarla birlikte modernleşme paralelinde kentleşme ve kapitalizmin hakimiyeti sonucu mevcut yapının değişmesi ile sosyal, siyasal, ekonomik, bilimsel ve teknolojik alandaki değişimler ve gelişmeler neticesinde her alanda belirginleşen yabancılaşma olgusu, edebiyatın da ilgi alanına girerek çeşitli edebî türlerin içerisinde varlığını hissettirir. Türk edebiyatında Tanzimat'la başlayan ve Doğu-Batı ekseninde değerlendirilen kavramın serüveni, modernleşme süreci ile bağlantı ve ilişki içerisinde belirginleşir. II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle 1950 sonrası edebî eserler üzerindeki etkisini artıran, varlık sorgulaması hâlindeki Varoluşçuluğun alt başlıkları olarak nitelendirilebilecek kaygı, bunaltı, saçma, özgürlük, hiçlik, yabancılaşma, ölüm gibi izlekler bütün edebî türlerde kendini göstermeye başlar. Herhangi bir edebî topluluğa dahil olmayı tercih etmeyerek yapıtlarını bireysel çizgide oluşturan, 1960 sonrasında kendini gösteren yeni arayışlarla bağlantılı olarak postmodern metin örnekleri de veren Bilge Karasu, ilk edebî ürünlerinden itibaren tüm yapıtlarında, dönemin düşünsel ve duygusal atmosferine bağlı olarak yabancılaşma ve paralelinde yalnızlık, iletişimsizlik, ötekilik gibi temaları işler. Çalışmada Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Kısmet Büfesi*, *Lağım Aranası ya da Beyoğlu* ve *Susanlar* adlı kitaplarında toplanan öyküler yabancılaşma merkezli ve onunla ilişkili söz konusu izlekler bağlamında tahlil edilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Bilge Karasu, hikâye, yabancılaşma.

<sup>1</sup>Bu makale, 25-27 Ekim 2018 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen 5. Uluslararası Filoloji Sempozyumu'ndaki "Yabancılaşma" başlıklı panelde sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

\* Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
[ulkueliuz@ktu.edu.tr](mailto:ulkueliuz@ktu.edu.tr)

\*\*Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
[gulsah.sisman@erdogan.edu.tr](mailto:gulsah.sisman@erdogan.edu.tr)

## ALIENATION IN BİLGE KARASU'S SHORT STORIES

### *Abstract*

Alienation, which can be defined as a development that distracts a person from his/her environment and himself/herself and causes him/her becoming a stranger to another thing, environment or himself/herself, is interrelated with psychological, sociological, philosophical, theological, and economical fields. Revulsions and dissociations between human and society which occur depending upon different reasons throughout the history of mankind that contains a long process having changes in every aspect evolve a transcendency level among soul, human, nature, and objects especially in 18th century. With changing current structure as a result of domination of urbanization and capitalism parallel to modernization with the 19th and 20th centuries, alienation phenomenon that clarifies as a result of social, political, economical, scientific, and technological alterations and developments makes its presence be felt among literary genres through being of interest to literature. The adventure of concept, which starts with Tanzimat in Turkish literature and is being evaluated in East-West axis, becomes clear within connection and relation to modernization process. Themes like concern, anxiety, absurd, freedom, nothingness, alienation, and death which can be considered as subtitles of Existentialism as an existence questioning that lifts effectiveness on literary texts with influence of the Second World War start to come into prominence in all literary genres. Bilge Karasu, who composes his works of art individually without preferring to be involved in any literary community and produces examples of postmodern texts as a result of new searches that come forward after 1960, handles themes like alienation, loneliness, miscommunication, and otherness depending on the period's intellectual and emotional atmosphere in all his works from the beginning. In this study, short stories of Bilge Karasu that are gathered in *Troya'da Ölüm Vardı*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Kısmet Büfesi*, *Lağımlarınası ya da Beyoğlu*, *Susanlar* are going to be analyzed within the context of alienation and the relevant themes.

**Keywords:** Bilge Karasu, short story, alienation.

### **Giriş: Yabancılaşma Kavramı**

*Varoluşun kendisi bir yabancılaşmadır.*

Thietmar Wernsdörfer

Yabancılaşma, insanın varoluşunu anlamlandırmak için hem kendisine hem de doğaya yönelmesi sonucunda ortaya çıkmış ve insanın ya farkındalığını artırmış ya da büsbütün kendisine ve çevresine karşı mesafeli konuma getirmiş bir olgudur. Benlik yitimi, kaygı durumları, kuralsızlık (anomi), umutsuzluk, kişiliksizleşmek, köksüzlük, yalnızlık, iletişimsizlik, anlamsızlık, amaçsızlık, değer ve inanç yitimi gibi kavramlarla açıklanmaya çalışılan ve birçok düşünce sisteminde görülen bu olgu, ilk olarak teolojide varlığını hissettirir. 'Özgün anlamı içinde, bir şeyi

ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme' (Cevizci 2000: 1617) olarak tanımlanan yabancılaşma, psikolojik olarak kişinin kendini evinde hissetmemesi, normsuzluk, anlamsızlık gibi his ve duygular; sosyolojik açıdan toplumsal ilişki ve süreçlerin rasyonelleşmesi, mekanikleşmesi ve bunun sonucu olarak da dünyanın büyüünün bozulması, uzmanlaşmanın artması ve yine toplumsal süreçlerin bireyler için kontrol edilemez oluşu; ontolojik ve teolojik bakımdan insan özünün kurucu bir unsuru olduğu şeklinde farklı anlamları barındıran karmaşık bir sürece karşılık gelir.

Genel anlamda bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam ve süreçten uzaklaşmalarını anlatan yabancılaşma, felsefi anlamda daima kopma, aslına/ kendine/ fitratına sırt dönme, uzaklaşma, sürgün, anlamsızlık anlamında kullanılır. Evrenin değiştiğinin tescilli olan yabancılaşma, materyalist dünya görüşüne göre ürünlerin, üretim ilişkilerinin; toplumsal ilişki, kurum ve düşüncelerin yani insanların kendi etkinlikleri yoluyla ortaya koymuş oldukları toplumsal güçlerin insanlara yabancı, onların istemlerinden bağımsız, kendilerini aşan güçlerce yönetiliyormuş gibi gözüktüğü toplumsal ilintidir. Her açıdan değişimlerin yaşandığı uzun bir süreci kapsayan insanlık tarihinin organik bütünlüğünden farklı nedenlerle kişiyle toplum arasında mesafeler yaratan kopmalar meydana gelir.

İlksel kullanımlarında “uzaklaşma”, “kopma”, “daha az pay alma” anlamları ile doğa, insanlar, nesnelere, genel olarak şeyler arasında bir içkinlik düzlemi kazanan yabancılaşma, sonraki dönemlerde özellikle 18. yüzyılda tin, insan, doğa ve nesnelere arasındaki bir aşkınlık düzlemine dayandırılır. Günümüzdeki yabancılaşma olgusu, bireyselleşme ve birey aşaması ile bağımlı açıklanır. Duygu, düşünce, kültür açısından vasat insanın üstünde olabilen kişi olarak birey, tek başına hareket edebilme, çevresinde olup bitenleri sorgulayabilme özelliklerine sahiptir. Modernleşmeyle aklın öncelenmesi ile insanın bağımsız hareket etme ve toplum kurallarının dışına çıkma davranışları yabancılaşma olgusunun ilk aşaması olan bireyleşmeyle başlar. Akıl ve bilimin bu devirde ön plana çıkarılması, sanayileşme sonrası yaşanan değişimle birlikte insanın değer yitimine maruz kalması, bir boşluk duygusu oluşturması, kargaşaya itilmesi ile yabancılaşma kavramı, varoluşsal anlamda bugünkü içeriğine modern çağda kavuşur. Yaşam tipik olarak ileri derecede bölümlere ayrılır, bu bölünmenin (çoğulculuk) bilinç düzeyinde tezahürleri ortaya çıkar. Modern dünyanın çoğulcu ilişkilerinin karmaşık yapısı, standart işlem süreçlerine olduğu gibi bireyin bilincine de kısıtlamalar getirir.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda kentleşme ve kapitalizmin egemenleşmesi sonucu mevcut yapının değişmesi ile yabancılaşma olgusu, sosyal, siyasal, ekonomik, bilimsel ve teknolojik alandaki değişimler ve gelişmeler ile her alanda belirginleşir. İnsani değerlerden uzaklaşan bir toplum yapısı, iletişimi en alt seviyeye indiren kentli yaşam ve varlığını sömüren kapitalist sistem içerisinde insan kendisini bir nesne olarak hissetmeye başlar ve yabancılaşır. Temelinde son iki yüz yıldır yaşanan ve aklın belirli yönlerinin, ilkeselliğinin, dürtü ve duyguların

bastırılması ile bütünsel, eleştirel aklın yerini teknik/araçsal aklın alması yatan süreçte çıkarıcı ve faydacı bir 'akıl yürütme' önem kazanır. Bu durum, bütün varlık alanlarının bir 'araçlar alanı'na dönüştürülmesi ve öznenin yok oluşu şeklinde özetlenir. Toplumda normatif kuralların gücünü veya geçerliliğini yitirmesi olarak tanımlanabilecek 'anomi' ve yabancılaşmanın en son evresi olarak değerlendirilen 'şeyleşme', 'fetişizm' gibi kavramlar ile yakın ilişkisi ise, anlam evreninin sınırlarını çizer. 'Şeyleşme' ya da 'fetişizm' insanın kendi maddi ve zihinsel yaşamının koşulları üzerinde hiçbir denetim ve yetkiye sahip olamaması olarak tanımlanabilir. 'Şeyleşme', aklın öznellesmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucudur; insan faaliyetinin bütün ürünlerinin metaya dönüştüğü sanayi toplumunun doğuşuyla birlikte baskın bir hale gelir. Toplumsal ilişkiler sistemi olarak fetişistik bir karaktere sahip kapitalizme özgü olan 'meta fetişizmi' hız ve yoğunluğun artmasıyla daha da artar. Kapitalist süreçte ürünlerin metaya dönüşmesi ile birlikte insanların emekleri de değişim sürecinde satılabilen bir metaya dönüşmektedir. Böylece emek ile üretim araçları ve üretim ile tüketim birbirinden ayrılmaktadır.

Kavramı olumsuzlayan görüşlerin ana eksenini insani özden uzaklaşma; insanın doğadan ayrı düşmesi, kozmik bütünlükten kopması, nesneleşmesi, gönlüyle bağını koparması, gönlünü unutmaması; benliğin kendi kendini aldatmasıdır. Yabancılaşma, rayından çıkmış modern toplum karşısında 'çağın isteklerine boyun eğmeyen' ve bu isteklere yabancı kalan bireyin 'insani olan taraf'ını korumaya yönelik tavır alış, bir çeşit savunma mekanizması olarak da değerlendirilir. Böylece, insani özünü yitiren ve toplumun şaşırması karşısında kalan bireyin iç dengelerini, psikolojisini, ruh sağlığını koruma içgüdüsünün dışavurumudur. Bu durumda birey pencerelerini kendi iradesi dışında akıp giden sosyal hayata kapatır ve köşesine çekilerek yalnız kalmayı seçer. Endüstrileşme ile birlikte yaşam biçiminin, üretim tarzlarının, insanla nesne arasındaki ilişkinin yeni bir hal alması; nesnenin insanı geri plana itmesi, ürünün onu üretenin önüne geçmesi yabancılaşmayı tetikleyen ana etmenlerdir. Geleneksel toplumdan endüstri toplumuna geçiş sürecinde yol göstericilerin (gelenek, din vs.) hayattan tasfiye edilmesi, insanın kutsallarından sıyrılması, bireyi dünyada dayanaksız/tek başına bırakır. Kendini herhangi bir kültüre, sosyal gruba ya da yapıya, bir inanca, değerler sistemine, herhangi bir kültür coğrafyasına ait hissetmeyen; bütün bu yapıyla fiziksel ilişkinin dışında duygusal/düşünsel anlamda herhangi bir bağ/yakınlık kuramayan birey yabancılaşır. Bu durum bireyi, yaşadığı muhitte tek başına bırakır. Tinsel olanı devre dışı bırakan birey şeylerin, metanın, maddi olanın kısılcacında asli olanı yitirir, insani özden uzaklaşır ve büyük bir bunalım içine düşer. Süreçte yabancılaşan birey güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, tecrit edilmişlik durumları yaşar.

## **Türk Edebiyatında Yabancılaşma**

Teoloji, felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi birçok disiplinde görülen yabancılaşma, edebiyatın da ilgi alanına girerek çeşitli edebî türlerin içerisinde varlığını hissettirir. Türk edebiyatında bu

olgu, Devlet-i Aliye'nin yeni bir medeniyet dairesi olan Batı medeniyetinin üstünlüğünü dünya kamuoyuna duyurmasının miladı sayılan Tanzimat'la başlar; Doğu-Batı ekseninde değerlendirilir ve yanlış Batılılaşmanın getireceği sonuçların trajikomik olarak çizildiği karakterler aracılığıyla yansıtılır. Kavramın serüveni ise, modernleşme süreci ile bağlantı ve ilişki içerisinde belirginleşir. Türk yazınında toplumsal gerçekçi çizginin baskın olduğu yıllarda kültürel ve siyasi değişimler edebiyat ortamında yansımaları bulur. 1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle ortaya çıkan ve Türkiye'de çeviriler aracılığıyla tanınmaya başlayan Varoluşçuluk ve Gerçeküstüculük, 1950 sonrasında edebi eserler üzerindeki etkisini artırır. Varlık sorgulaması görünümündeki bu akımlar, özünde bireyin kendini tanımlamasını, seçimler ve sorumluluklar ile yüzleşmesini ve varoluşsal atılımlar gerçekleştirmesini ön görür. Tüm türlerde yeni bir kabuğa bürünmede en önemli tetikleyici olan bu bakış açısı, değişen hatta dönüşen yeni bir insan tipini ortaya çıkartır. Varoluşçuluğun alt başlıkları olarak nitelendirilebilecek kaygı, bunalım, saçma, özgürlük, hiçlik, yabancılaşma, ölüm gibi izlekler bütün edebi türlerde kendini göstermeye başlar. 1950'li ve 60'lı yılların, varoluşun yeterince gerçekleştirilemediği bir baskı ve bunalım dönemi olması (Bezirci 1987: 55) insanın bireyselliğini ve biricikliğini öne çıkarmada bir diğer etken olur. Artık değişen, yeni bir insan tipi söz konusudur. Bütün bu unsurlar neticesinde Türk edebiyatı bir nevi değişime uğrar, yeni bir kabuğa bürünür. İnsan varlığının yabancılaşması ve anlamsızlaşması; hiçliğe, kaygıya, bunalıma, umutsuzluğa ve saçmalığa itilmesi; yalnızlık, kuşatılmışlık türünden duyguları yoğun bir şekilde hissetmesi gibi konular dönemin roman ve öyküsünün malzemesi haline gelir. Batı edebiyatında Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar* (1864), Franz Kafka'nın *Dönüşüm* (1915) ve *Dava* (1925), Herman Hesse'nin *Step Kurdu* (1927), Elias Canetti'nin *Körleşme* (1935), Jean Paul Sartre'nin *Bulantı* (1938) ve Albert Camus'nun *Yabancı* (1942) romanları ile hem genel hem de özel yabancılaşma bağlamında modern yaşamın bireyi/ aydını nasıl bir cendere altına aldığı vurgulanmaya çalışılır.

Yazarlar, bireyin iç dünyasını derinlemesine vermeyerek kendilerini her fırsatta okuyucuyu yeni ve yabancı hayat tarzına karşı uyarma ihtiyacı içerisinde hissederler. Türk edebiyatında yabancılaşmayı modernist bağlamda hem teknik olarak hem de insanın iç dünyasını teşhir ederek ortaya koyan eserler 20. yüzyılın başlarına aittir. Bu eserlerde de Doğu-Batı çatışması görülse de artık kentte yaşayan insanın kendisine, topluma ve de yaşadığı zamana ve mekâna karşı uyumsuzluğu, yalnızlığı ve yabancılaşması dikkate sunulur. Yabancılaşma olgusu Türkiye'de özellikle 1970'lerden sonra sanayileşmeyle birlikte değişen sosyo-ekonomik duruma bağlı olarak ele alınır. Daha önceki karakterlere benzemeyen anti-kahramanlar söz konusu olguyu çarpıcı bir şekilde göz önüne sererler.

1940'lı yıllarda Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıca'daki Eniştemiz* (1944) ve *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952) adlı üç romanında sadece kendi küçük dünyasında yaşayan ve çevre/ toplum tarafından "deli" olarak görülen üç 'yabancı' (Fahim Bey,



Vamık Efendi ve Ali Nizamî); Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940) ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943) romanlarında kimi kez doğa-kent, kimi kez de birey-toplum çatışmaları ekseninde bireyin kendini arayışı; Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1953) romanında Kamarot Hasan karakteriyle toplumsal çözümlü; Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959) ve *Anayurt Oteli* (1973) romanlarında toplum değerlerini reddeden ve kendi gerçeğini kurmaya çalışan bireylerin yalnızlaşması; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) romanında Hayri İrdal'ın temsil ettiği bireyin ve toplumun ironikleşmesi; Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1972) romanında burjuva aydınının yaşadığı topluma ve hayata karşı yalnızlığının tutunamamaya dönüşmesi anlatılarak yabancılaşma izleğinin farklı izdüşümleri yansıtılır. Sonrasında Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* (1960), *Peygamberin Son Beş Günü* (1992), *Bıyık Söylencesi* (1995), *Vatandaş* (1995), *Yalan* (2002), *Kumru ile Kumru* (2005), *Gökdele* (2006); Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973) ve *Bir Düğün Gecesi* (1979); Ferit Edgü'nün *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977); Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983); Vüsat O. Bener'in *Buzul Çağının Virüsü* (1984); Bilge Karasu'nun *Gece* (1985); Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1995) ve *Kayıp Hayaller Kitabı* (1999); Hilmi Yavuz'un *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* (1991); Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (1990) ve *Kar* (2002); Elif Şafak'ın *Mahrem* (2000) ve *Araf* (2004); Aslı Erdoğan'ın *Mucizevi Mandarin* (1996) ve *Kırmızı Pelerinli Kent* (1998) gibi birçok romanda yabancılaşma, modernizmin ve sonrasında da postmodernizmin etkisiyle Türk edebiyatını besleyen önemli bir kaynak olarak yerini alır.

### **Bilge Karasu Öykülerinde Yabancılaşma**

Bilge Karasu'nun ilk edebi ürünlerinden itibaren tüm yapıtlarında, dönemin düşünsel ve duygusal atmosferine bağlı olarak yabancılaşma ve paralelinde yalnızlık, iletişimsizlik, ötekilik gibi temalar öne çıkar. Modernizmin etkisiyle geline nokta insanın içinde bulunduğu açmazlar ve sıkıntılar, bireyin kendi kendisi için sorunsal hale gelişini yansımasını bulur. Onun eserlerinde yabancılaşma temi psikolojik, sosyolojik, felsefi ve bireysel açımlarıyla var olur. Bir takım sosyolojik ve psikolojik dış etmenlerden dolayı kişinin kendi benliğini kaybetmesi, çevresiyle uyum sağlayamaması ve iletişimsizliğin son safhaya ulaşması olan yabancılaşma, Karasu'nun öykülerine temelde bir başkalaşma olarak yansır.

Ölümünden sonra, 2009'da yayımlanan ve Serdar Soydan tarafından hazırlanan *Susanlar*, Karasu'nun gazete ve dergilerde kalmış öykülerini, şiirlerini, okuma notlarını, edebiyat ve sanat yazılarını, verdiği röportajların bir kısmını içerir. Kitapta yer alan dokuz adet öykünün yazılış tarihleri 1952-1961'dir. "Depo", "Sarı Leke", "Büyü II", "İlk Susan", "Susanların Son Hikâyesi", "Arkamdakiler", "Susanlar III – Kör Nokta", "Susanlar VII – Kapalı" ve "Kedili Meryem" adlarını taşıyan öykülerin ortak çerçevesi kitabın adından da anlaşılacağı üzere susku, suskunluktur.

Karasu'nun 'benim' dediği ilk yazısı (öyküsü) Mart 1952'de "Seçilmiş Hikâyeler" (Sayı 2) dergisinde yayımlanan "Depo"dur. Bu metinde, kendi iç yalnızlığını yaşayan depodaki bir eşyanın öyküsü anlatılır; ne olduğu belirtilmeyen bu eşya aracılığıyla simgesel boyutta bireysel tükenişler ve depoya dönüşen dünya imlenir. Kişinin, kalabalıklar içinde bile yalnızlığı duyumsayabileceği, depoya kapatılmış bu eşyada sembolleştirilir:

*Dışarısı aydınlık ve gürültülü. Burası kalabalık, karanlık ve meyvasını durmadan döken bir ağacın yalnızlık sesi ile dolu. Yalnızız bu kalabalıkta, her birimiz yalnızız.*  
(Karasu 2009a: 17)

Terkedilen sevgilinin aşkının dile getirilişi niteliğindeki "İlk Susan" adlı öyküde ismi belirsiz başkışı duygularını eski sevgilisinin kendisine değil, onun hayaline anlatır gibidir. Monolog şeklindeki konuşmalarla dışa yansıyan duygu durumu, ayrılık sonrası yalnızlığa, iletişimsizliğe vurgu yapar:

*İçime, birden öyle geldi ki, hayatım, sonuna kadar, bir yolun, bir şehir yolunun taş kenarında önüne dizilen bir sonsuz sıra eş ve kuru, tok adım sesinden ibaret olacak... Sonra uzaklardan, şehrin dalgalarca koparılan ışıkları... Her şeyin ölüme doğuşu, yeniden ölümlerle... (Karasu 2009a: 41)*

*Susanlar*'daki öykülerden biri olan "Arkamdakiler"de takip edildiğini düşünen ismi belirsiz başkışının başından geçenler anlatılır. Arkasından sürekli olarak birilerinin gelmekte olduğu hissine kapılan başkışının durumu, bireyin kendiyle mücadelesini yansıtır. Gölge arketipi mahiyetindeki takipçiler, bu süreç boyunca tek bir kişi ile diyaloga geçmeyen öykü kahramanının yalnızlığını belirginleştirir:

*Bütün bu farklı, birbirinden başka kimseleri şimdiye kadar hiç görmedim. Hepsi arkamda duruyor, benimle birlikte arkalarına dönüyorlar. Her gün takip edilmekteyim. Arkamda biri var, değişiyor ara sıra. Ama ben hep önlerinde duruyorum. (Karasu 2009a: 52)*

"Kedili Meryem", Beyoğlu'ndaki kedi sever bir kadının yaşantısı üzerinden Beyoğlu'nu ve oradaki yaşayışı anlatan bir öyküdür. Kedili Meryem adıyla anılan kadının kediler başta olmak üzere hayvanlarla kurduğu dostluk, anlatının merkezinde yer alır. Yaşamını arkadaş, eş, dostla değil de hayvanlarla paylaşmayı tercih edişi karakterin dışa kapalılığının, insanlarla kuramadığı bağı/iletişimi hayvanlara yönelttiğinin göstergesidir:

*Meryem saatini o günlerde, o yıllarda durdurmuş olsa gerekti. Giysileri bunu gösteriyordu. Saatini durdurduğu için zamanı yok etmişti, var olmayan bir zamanda var olmayan gençlerin var olmayan gülüşleriyle alayları da var olmazdı. (Karasu 2009a: 66)*

Aşağıdaki tablo, her bir öyküde sus- fiilinden türeyen sözcüklerin kullanım sıklığını gösterir. Bunların, dört adet öykünün isminde de yer almakla birlikte toplamda otuz bir kez tercih edilmiş olması dikkat çeker:

Kedili Meryem	susmak(1) susarlar(1)
Depo	sustuklarında(1)
Sarı Leke	sustular(1) susmuştu(1)
Büyü II	susmağa(1)
Susanlar VII - Kapalı	susuyor(1) susmuş(1) susanlar(1) susmakta(1) sus(1) susuyoruz(1)
İlk Susan	susan(1) susmağa(1) susuyor(1) susuyorsun(1) susuyordum(1)
Susanlar III - Kör Nokta	susalım(4) sus(1) susanlar(1) susmaz(1)
Susanların Son Hikâyesi	sustum(2) susuyordum(1) susuyordu(1) susanların(1) susar(1) susmuş(1)

Konuşmaktan kaçınmayı bildiren bir durum olarak suskunluk, bu metinlerde bireyin toplumsal ilişkilerindeki dışlanmışlığına, iletişimsizliğine vurgu yapar. 9 öykünün 4 tanesinin adında sus- kelimesinin geçmesi, isimden içeriğe varan bir açılımla bireyin yalnızlığına da göndermede bulunur.

Dört erkek arkadaşın çocukluktan beri süregelen dostluklarını ve anneleriyle olan ilişkilerini konu edinen; kişi, zaman, mekân düzleminde birbiriyle bağlantılı 13 anlatının yer aldığı *Troya'da Ölüm Vardı*'daki bu anlatılarda yabancılaşmanın en belirgin sonucu yalnızlıktır. Özellikle erkek dünyasının yalnızlığına dikkat çekilen öykülerde bu katı yalnızlık, erkekleri geçit vermez bir ağ gibi sarar. “Yalnızlık vardı erkeklerin içinde.”, “Biz yalnızız.” (Karasu 2009b: 40,41) gibi ifadelerle, verilmek istenen duyguya vurgu yapılır. Müşfik'in erkek kedisi Hans bile sahibine “erkek yalnızlığının içinden” (Karasu 2009b: 83) bakar. Öykülerdeki Nimet, Dilâver, Rânâ, Lerzan gibi kadın karakterlerin yalnızlığı ise hayatlarındaki erkeklerle ilişkilerindeki eksiklik ve tutarsızlıktandır. Suat'ın annesi Nimet, bir sohbet esnasında Müşfik'e durmadan yalnızlıktan, yalnızlığın ne olduğundan bahseder:

*Beni böyle bırakıyor, yalnız, yapayalnız bırakıyorsunuz da sonra neden hastalandım diye şaşırıyorsunuz. Sevmiyorsunuz ki beni, sevmiyorsunuz ki... Sevmiyorsun ki... Yorgun, durdu. Bir adım daha attım. Çarşaf kıvrımları içinden ince, yontulmuş eli uzandı. “Gel, gel yanıma. Bütün ömrüm yalnızlık içinde geçti. Gel, gel, biraz otur, hemen gitme, Suat da yok, gel bari, sen otur biraz yanımda.” (Karasu 2009b: 66)*

Kocalarını ve oğullarını arkadaşlarıyla paylaşamayan eşler ve anneler, kendilerini onların dünyalarının dışında konumlandırırlar ve yalnızlığa mahkûm ederler. Bu karakterler kendilerini onlara dayatılan varoluş ile özdeşleştirirler ve yabancılaşmış varoluşları tarafından yutulur, yabancılaşmış yaşamları içinde kaybolup giderler (Marcuse 2010: 26-27). Kadın karakterlerin yalnızlığı kendi kendilerine yetememelerinden, kendilerini çocukları ya da kocalarıyla tanımlamalarından kaynaklanırken eşcinsel ilişki içerisindeki erkek karakterlerdeki

yabancılaşmanın sebebi ise toplumun kabul gören norm ve değerlerin dışında kalmaları, gelenekselleşmiş davranış kalıplarına uymamalarıdır.

*Annemin için için, belli etmeden, belki de şerefine yediremediği için bir şey söylemeden bana kızdığımı, Suat'la her gece bulduğum, balığa çıktığım için, niçin çıktığımı bildiği için benden ağır ağır soğuduğunu düşünmek istememeğe çalıştım.*  
(Karasu 2009b: 64)

Benzer bir ilişkiler ağı yazarın *Lağım-laranası ya da Beyoğlu* adlı öykü kitabında yer alan “Aşk” adlı opera librettosu ile ondan uyarlanan “Sevilmek” adlı radyo oyununda da kurgulanır. “Evli bir çift (“Aşk”ta Riyan ve Sinan, “Sevilmek”te Esin ve Sinan) ile kocanın erkek arkadaşı (“Aşk”ta Rasin, “Sevilmek”te Ercan) arasındaki ilişkilerin sorgulandığı anlatılarda erkeğin evliliğinden önceki yaşantısına ait bir unsur olan erkek arkadaş, karı koca arasına giren üçüncü kişi olarak öne çıkar.” (Şişman 2018: 185) Eşlerini onların erkek arkadaşlarından kıskanan, evliliklerindeki konumunu o ikili arasındaki ilişkiye göre belirlemeye çalışan iki kadın, kocalarının yalnızlığının belirginleşmesinde pay sahibidir. Geçmişin yükünü üzerlerinde taşıyan erkek karakterler (her iki anlatıda da Sinan) geçmiş ilişkinin izlerini şimdiki ilişkilerine taşımamayı başaramaz ve eşleriyle iletişim kurmakta zorlanırlar. “Aşk” adlı librettoda Riyan’ın, Rasin hakkında söyledikleri kıskançlık duygularına vurgu yaparken kocası Sinan ile arasındaki iletişimsizliğe de dikkat çeker:

*Evlendiğimiz gün, mektubunuz geldi. O güne değin sözünüzü hiç etmemişti ama en güzel günlerini benimle paylaşmak istemediğini öyle belli ediyordu ki bekliyordum, karanlıktan, birini sıyrılıvermesini... Sizin o... Yıldızlar kaydı o gün, elinden bırakmıyordu mektubunuzu. Saadet dilekleri vardı belki o mektupta ama okumadım, okumadı bana. Daha o gün aramıza girmiştiniz. Merak ediyordum sizi. Kıskançlık duymamağa, sizi sevmeğe çalıştım...* (Karasu 2004: 195-196)

Keşiş Andronikos’un, Bizans’ta, bir tapınma biçimi olan resimlerin yasaklandığı dönemde yaşadığı inanç-baskı çatışmasını konu edinen “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” adlı öyküde yabancılaşma, başkişinin getirilen yasak ile inancı arasındaki bocalaması üzerinden işlenir. Resimlere tapınmanın yasaklandığı ikonakırıcılık döneminde o güne dek inandığı ve doğru bildiği şeylerden vazgeçmek istemeyen bir keşişin içsel yolculuğunu, yaşadığı baskı inanç çatışmasını işleyen öyküde başkişi Andronikos, bu yasak ile inancını sorgulamaya başlar. “İnsanların büyük inanç sarsıntıları sırasında(ki) davranışları” (Menemencioğlu 1971: 3), putlara tapınmanın yasaklanmasına yönelik getirilen yeni inancı kabul etmek istemeyen Andronikos’un şahsında sorgulanır. Keşişlerin bu konuda yemin edeceği büyük toplantıya katılmak istemediğinden manastırdan kaçarak adaya sığınan Andronikos, orada kendi başına, inancının sağlığını test ederek geçireceği sürenin, karar yürürlüğe girdiği gün ne yapması gerektiğine yönelik karar almasını kolaylaştıracağını umar. Andronikos’un adada geçirdiği süreç “inanç

üzerine, kimlik üzerine, esaret ve özgürlük üzerine, doğru(cu)luk üzerine bir öz-sorgulama” (Hassan 2014: 2) içerir:

*İnancı uğruna zindana atılmağı bile göze alamayan adamın inandığı söylenebilir mi? O halde, gerçekte, inanmıyorum. O halde, yıllarca, bilmeden, farkına varmadan yalan söyledim. Yalanımı yaşadım, yaşattım başkalarına da. Kendimi aldatmakla kalmamışım, herkesi de aldatmışım. (..) Yıllarca dilim alıştığı, aklım alıştığı için inandığımı sandığım şeylere, gerçekte inanmadığımı bugün anlıyor, bu inanç uğruna zindana atılmağı korkusuzca yüzleme gücünü kendimde bulamıyorsam, yeni bir şeye nasıl inanabilir, nasıl herkesle birlikte kendimi de bir kez daha aldatabilirim?* (Karasu 2012a: 38)

Andronikos’un içinde bulunduğu durum yabancılaşmanın ‘güçsüzlük’ ya da ‘iktidarsızlık’ boyutuyla ilişkilidir. Başkişinin kaderinin kendi denetimi altında olmaması; dış güçler ya da kurumsal düzenlemeler tarafından belirlenmesi onu yabancılaşmaya iten temel faktördür:

*Yeni inancı, değişikliği kabul ederse, ömründe bir kez daha, söylenen, istenen, uyulması buyurulan, kendisini herkesle birleştiren, herkese bağlayan şeyi yapmış olacaktı... (Karasu 2012a: 33)*

O güne kadar savunduğu değerler üzerinden giriştiği içsel sorgulama sonucunda bu süreci kendi lehine çevirmeye karar veren Andronikos, mücadelesinin boş bir işin ötesine geçmesi, attığı adıma anlam kazandırabilmesi için kaçtığı şeyle yüzleşmesi gerektiğini düşünür. Özgür olmak için manastıra geri dönmek ve inancı uğruna, çarpıtılacağı cezayı göğüslemek durumundadır. Sürüye uymayı değil özgürlüğü tercih etmesi ve ölümü göze alarak manastıra dönmesi, kaderini kendi elleriyle çizmek istemesinden kaynaklanır.

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda konu edilen Bizans’taki baskı ortamının “çağdaş zaman dilimi içinde, iki ayrı zaman noktasında yeniden öykülenişi” (Onart 1978: 265) olan “Dutlar” ise önceki öyküde olduğu gibi yönetilenle yönetenin (ezen-ezilen) çatışmasını işler. Bir yandan 1960 Türkiye’sinin baskı ortamını ele alırken diğer yandan İtalya’daki Mussolini döneminden bir kesit sunan bu öykü de güç ve baskı karşısında halkın içine düştüğü iletişimsizliği yansıtır. 1960’ın Mayıs ve Haziran aylarında yaşananları konu edinen öyküde, 27 Mayıs öncesi Türkiye’sine koşut olarak Mussolini dönemi ele alınır. Ülkede barışı sağlayacağını öne sürerek başa geçen ancak getirdiği diktatör rejim ile faşizmi ülkenin başına musallat eden Mussolini’nin sadece başka halklara değil kendi halkına da kısımlar yapması, onun yönetimindeki baskı ortamının göstergesidir. O dönem İtalya’sı öyküde Gigi ve Giulia adlı bir çiftin yaşadıkları üzerinden aktarılır. Baskı karşısında İstanbul’a kaçan karı kocanın kaçmadan önce baskıya karşı gösterdikleri direniş cılızdır, etkisizdir ve bir çözüm yolu sunmaz (Adalı 1973: 10). Ülkeden kaçarak kurtulduklarını sanmaları ise bir aldanıştan ibarettir ve tıpkı Andronikos ile İoakim’de olduğu gibi kaçış onları kurtarmaya yetmez:

*İstanbul Gigi'ye göre değilmiş. Giulia ders bulmağa, geçimini sağlamağa başlamıştı. Gigi'nin çalıştığı şilep İstanbul'a döndüğünde, Gigi'nin Buenos Aires'te iş bulup kaldığını bildiren mektup da geldi. Üç yıl sonra Gigi İstanbul'a gelmiş, ağlayarak Giulia'nın daha bir yıl sabretmesi gerektiğini söylemişti ama Giulia artık bir yerlere gidecek değildi. Güzeldi, yiğitti, şakacıydı, şendi ama Mussolini'nin adamlarıyla dünyanın öbür ucundan nasıl uğraşırды? (Karasu 2012a: 137)*

Türkiye'de de benzer bir ortam söz konusudur. Toplumda yaşananların dut ağacı ve tırtıllar üzerinden sembolize edildiği öyküde ezilenler dut ağacı iken ezenler tırtıllardır. Yaprakları yiyen ama hiçbir şeye dönüşmeyen tırtıllar öyküde askerinin ve faşizmin sembolüdür. Bu anlamda dut yaprakları ile tırtılların mücadelesi sembolik olarak ezen-ezilen mücadelesine gönderme yapar. Dut ağacının Türkiye'nin her yerinde yetişmesi, ezilenlerin ülkenin her yerinde olmasına işaret eder. Sendikaların yasaklanması, mektupların gecikmesi, gazete ve dergilerin gelmemesi ise sansür ve baskı döneminin yol açtığı iletişimsizliğin dışavurumudur.

*İki kilometre ötedeki alanda insanlar kaynaşiyor, şarkılar söylüyor, kovalanıyor, kaçıyor, dayak yiyor, yakalanıyor, korkmuyor, şarkılar söylüyor, kaynaşıyor, yürüyorlardı. Oysa burada, savut çatıp cıgara tüttüren askerler, hafif hafif gülüşüyor, konuşuyordu. Tırtıllar yaprakları kemiriyor, salgılarının uzatıp durduğu ipliklerin ucunda semiz semiz sallanıyordu. Mektuplar gecikiyor, gazeteler, dergiler gelmiyordu. Birkaç gün sonra, tek yaprak kalmayacaktı ağaçların tümünde. (Karasu 2012a: 129)*

“Yaşamı, insanı, insanın diğer varlıklarla ilişkilerini, bu ilişkilerin derinliklerini çözmeye, irdelemeye, kavramaya yönelik” (Özel 2016: 51) öykülerden oluşan *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde yer alan “Korkusuz Kirpiye Övgü”, “Yağmurlu Kentin Güneşçisi”, “İncitmebeni” ve “Bir Başka Tepe”de yabancılaşma ben x öteki diyalektiği ile öne çıkar. “Korkusuz Kirpiye Övgü”nün başkişisi kirpi, kendisine yaşam alanı tanımayan kent ve kent sakinleri ile çatışma halindedir. Bu insanlar içerisinde ben-anlatıcının bahçenin duvar dibinde gördüğü kirpiyi elindeki sopayla rahatsız eden komşusu; kirpinin annesinin yaşadığı yerde onları yok sayıp öldüren, yaşam alanlarını yok eden işçiler ve inşaat sahipleri de yer alır. Kirpinin gözünde insanların genelini temsil eden bu gibi kimseler onun bakış açısıyla tanıtılır:

*Bir kez, insanlara akıl erdiremiyorum. Cırnakları gözüküyor, yok belki de. Sonra öbürlerinden çok daha ağır kanlılar. Ama bu yüzden de ne yapacaklarını hiç mi hiç kestiremiyor, apışıp kalıyorum karşılarında. Onların başka yerlerinde bir gücü, bir savutu, ya da bir dikenleri var ama ben yerini çıkaramadım. (Karasu 2012b: 67)*

Etrafta neler olup bittiğini görmek, dünyayı tanımak amacıyla yola çıkan ve fiziksel olduğu kadar zihinsel bir yolculuk da yaşayan kirpi, karşılaştığı türlü tehlikelere rağmen pes etmeyerek ayakta kalmayı bilir. Öykü, korkusuz bir kirpinin şahsında toplum tarafından

dayatılanı kabul etmeyip kendi bildiği yolda giden, kendini gerçekleştirme serüvenini deneyimlemek isteyen bireyin durumunu yansıtır.

Yağmursuz bir günün geçmediği kentte umudunu hiç yitirmeden güneşin çıkıp çıkmayacağını görmek üzere her sabah pencereden dışarıyı kollayan “Yağmurlu Kentin Güneşçisi”ndeki başkişi, bu özelliğiyle diğer kent sakinlerinden ayrılır. Kimseye kötülüğü dokunmamış, kimseyi kırmamış başkişinin tek kusuru, eşini dostunu tedirgin eden tek yönü günün birinde güneş açacağını umut etmekten vazgeçmemesidir.

*Kendini tutamaz, çılgınlık olduğunu bile bile, yatağından kalkar, pencereye gelir, yağmurdan çizik çizik olmuş camın ardından gökyüzüne bakar. Dışarıdan bakan birinin dalgalı dalgalı göreceği yüzünde, merak izi bile bulamayacağı, umut izi bile sezemeyeceği yüzünde, salt gözleri canlıdır sanki adamın. Gökyüzüne bakar, belki güneş çıkmıştır diye, çıkacaktır diye. (Karasu 2012b: 85)*

Yağmurun durması ile alışageldikleri düzenin bozulacağını hesaba katmayan başkişi, “yaşanacak dönüşümün yaratacağı değişimi düşünmez” (Sarpkaya 2014: 68). Bu yönüyle o, güneşin hiç açmamasını kabullenen, sürekli yağın yağmuru sıradan bir şey gibi algılayan diğer kent sakinlerinin karşısında yadırganan, dışlanan bir öteki’dir.

“İncitmebeni” adlı öykünün ismi bilinmeyen başkişisi hiçbir şeye sahip olmamak isteği ile insanların genelinden ayrılır:

*Herkesin, kim bilir, belki de ancak “çoğu insanın” demeli ya, giyinmek için uğraşmış didindiği bir dünyada, insanların arkasını kat kat kalınlaştırmak için olmasa bile, kış aylarının acı soğuğu estiği zaman sırtını pek tutabilmek için çalışmış yaşadığı bir ülkede soyunmaktan başka şey dilemeyen bir adamın masalı bu. (Karasu 2012b: 130)*

Yaşadığı ülkeyi bir köpeğin arabasının altında kalarak ölümüne şahit olduğu için terk edip adaya yerleşen ve geçimini öğretmenlikle sağlayan başkişi için bilgilerini paylaşması da bir nevi arınma/ soyunmadır. Fazlalık olarak gördüğü her şeyden kurtulmak isteğindeki başkişi, maddi değer taşıyan her şeyi yük gibi görür. Adada yaşadığı sade hayat sonucunda varlığı günden güne artmakta olan adamın bu durumdan duyduğu rahatsızlık şu sözlerle ifade edilir:

*Zaten pek sınırlı olan gereksinimleri, farkına varmadan da olsa soyunma ilkesine bağlı kalmakta başarı gösterdiğinden mi ne, daha da azalmış olsa gerekti ki varlığı artıyordu. (Karasu 2012b: 136)*

Kazandığı paralara ihtiyaç duymaması, sahip olduğu bütün birikimi adanın tepesine gömmesi, somut varlığı olduğu kadar soyut varlığı da yük gibi algılayıp içine yerleşen mutluluk duygusunu sıyırıp atması gereken en önemli şey olarak görmesiyle o, genel eğilimin dışında kalan öteki’ni temsil eder.

“Bir Başka Tepe” hiç kimsenin ulaşamadığı bir tepeye çıkmak, o zirveye ulaşır oranın görgüsüne sahip olmak için mücadele veren bir adamın öyküsüdür. Yaptığı bu yolculuk onun açısından bir nevi kendini tamamlama sürecidir. Tepeye varmayı tek hedefi haline getirdiği için tırmanmak, yukarıya çıkmak gibi eylemler neredeyse bütün hareket döngüsünü oluşturur. Geçtiği arazilerin zorlu, yorucu ve eziyetli olması onu yolundan alıkoymaz. Ona göre tırmanmak aynı zamanda öğrenmek, yükselmek, yücelmek demektir. Kendi yürüyüşünü, yol alışını tekerleğin ilerlemesine benzeten başkişi sonunda hedefine ulaşır. Doruğa vardığında gördüğü manzara, ilk başta bilgisiyle ve büyüklüğüyle her şeyin üstünde durduğunu hissettirir. Karşı tepede, tıpkı kendisi gibi bir başka adamın varlığını fark etmesiyle bütün algısı tersine çevrilir:

*Bakıyor, doruktaki adam, bakıyor, bakıyor, orada, uzakta, bir tepe daha görüyor. Kendi tepesinden çok daha küçük ama gene de tepe denecek bir tepe. O tepenin üzerinde bir şeyler kımıldar gibi; bir böcek, bir hayvancık gibi... Duruyor, donuyor, o böceğin, o hayvancığın, kendi gibi bir insan olduğunu anlayınca. Bakıyor. Bakıyor. Bakıyor. Karşısında bir insan var doruktaki adamın. Çok uzakta, dolayısıyla küçücük, küçücük, bir böcek, bir hayvancık kadar küçük görünüyor. Tam karşısında ama; o da dönüp bakıyor kendisine galiba. (Karasu 2012b: 207)*

Karşı tepede duran adamın gözüne bir böcek kadar küçük gözüktüğü an, kendisinin de o kişi tarafından aynı şekilde görüldüğünü fark ettiği andır. Bu fark ediş ile o zamana kadarki çabası hiçlenen, o bilgiye ve görgüye erişen tek kişi olma utkusu sönen başkişi ve aynı bilgiye, görgüye sahip karşı doruktaki adam birbirleri için öteki haline gelirler.

Karasu'nun görsel'e, görsel niteliğe dayanan metinlerinin yer aldığı *Kısmet Büfesi*, yola çıkış noktaları gerçek ya da kurmaca resimler olan on anlatıdan oluşur. Kitaba adını veren anlatı yabancılaşma, ötekileşme, yalnızlık temleri üzerinden incelenmeye uygundur. Öykünün başkişisi Ferdane Hanım, çatışma halinde olduğu kart karakterler Hikmet ve Şefika hanımlarla ben x öteki diyalektiği içinde yer alır. Aralarındaki ilişkinin karşılıklı bir ötekileşme algısı içerdiği üç kadından Ferdane Hanım, Şefika Hanım'ın bakış açısından şu sözlerle tanıtılır:

*yaşını gizlemeğe çalışmadığı halde hâlâ gencecikmiş gibi kılığına, görünüşüne özen gösteren kadınların, ya da, kendine duyduğu saygıyı başkalarına da aşılayabilen, bu dünyada kendini yakıştırdığı yüksek yeri ikide bir karşısındakilere anımsattığı için pek çok kimseye çekilmez bir yaratık gibi görünse bile bu davranışını kişiliğinin bir parçası haline getirebilen kendini beğenmiş ... (Karasu 2009c: 87-88)*

Titizliğinden dolayı hizmetçisiyle anlaşamayan, evindeki eşyaların yerlerinin değiştirilmesine tahammül edemeyen, selam verilmesini istemedikçe ya da istediğini belli etmedikçe yanına yanaşlamayan bu kadın aynı dernekte görevli olduğu diğer iki kadınla karşıtlık içerisinde kurgulanır:



*Ferdane Hanım, bıraktığımızda, iki şeyi anlamış durumdaydı: Okuduğu kitaplarda sözü geçmiş olabilecek “ölüm tohumu”nun, gerçek bir ölüm olasılığı haliyle, bir yürekte taşınabileceğini; bir de bu tohumu taşımanın verdiği korkuyu untabilmek için arkadaşlıklarına sığındığı bu iki kadının ortaklaşa niteliğine karşıt bir nitelik taşıdığını. (Karasu 2009c: 121-122)*

Bu karşıtlık, hayata bakışlarında da ortaya çıkar. İçlerinden geçeni açığa vurmaktan çekinmeyen, başkalarının bilmediği bir yaşamları olduğunu duyumsayabilmek için hayatlarını herkesin gözü önünde yaşamaktan korkmayan Hikmet ile Şefika Hanım’ın tersine Ferdane Hanım, “arka odalarının dünyasında başkalarının dirimini eme eme” (Karasu 2009c: 122) yaşar. Pastanede oturduğu koltukta, diğer iki kadının şaşkınlık ve korku dolu bakışları altında “kolları dirseklerinden bükülmüş, başına doğru giden elleri yarı yolda durmuş, biraz irice bir taş bebeğe” (Karasu 2009c: 121) dönüşürken toplumsal ilişkilerindeki dışlanmışlığın ve yalnızlığın, kendini saran sevgisizliğin kurbanı olur:

*Bu kibar pastanenin koyu şarap rengi kumaş döşeli, ceviz çerçeveli koltuğunun birköşesinde, değişmezliğe, yaşlanmazlığa, kirlenmezliğe, yaşamazlığa ererek, içinin tahtakurularına yuva olabilecek kıtıklarından artık bütünüyle habersiz, dirseklerinden bükülü kollarının, başına hiçbir zaman kendiliğinden ulaşamayacak ellerinin donmuşluğu içinde ölüm korkusundan, ölümü beklemekten kurtulan bu taş bebek, niye, bölünmekten yorgun düşmüş Ferdane Hanım olmasın? (Karasu 2009c: 122)*

Ferdane Hanım’ın dışlanmışlık, yalnızlık ve sevgisizlik sonucunda taş bebeğe dönüşmesi; bireyin kendini gerçekleştirmedeki en önemli yollardan biri olan konuşma yetisini yitirmesi, kendini ifade edemeyecek olması anlamına gelir. Her türlü ilişkiyi belirleyen, besleyen yönüyle iletişimin artık gerçekleşmeyecek olması, bireysel açmazların en korkutucusu olarak belirir.

## **Sonuç**

İnsanın değerler bakımından yoksullaşması noktasındaki bir görüş olan yabancılaşma, genel hatlarıyla insani özden uzaklaşma, insani özden uzaklaşan sosyal bütüne bireyin tepkisi; bireysel özyapının toplumsal özyapı karşısında hareketsiz/edilgen kalması ve bireyin kendini gerçekleştirememesi; insanın hâkim güç tarafından süjeden objeye indirgenmesi, bir özne değil, bir araç olarak ele alınması; toplumsal yapının bireyin iç dünyasına müdahil olması ve bireyin doğal olanla toplumsal olan arasındaki kısırılmışlık hali; bilinçliliğin yaşamı değil, yaşamın bilinçliliği belirlemesi sonucunda bireyin sürekli bir iç çatışma yaşaması ve ruh dinginliğine bir türlü erişememesi; nesnel koşulların belirlediği insanın varlığı ile insanın özü arasındaki çelişki durumu biçimlerinde ortaya çıkan sürecin adıdır.

Kaleme aldığı eserleri vasıtasıyla çağına tanıklık etme gayesindeki Bilge Karasu, Türk edebiyatı içerisinde yaşamın kurgusuna yazının yaratıcı evrenini eklemleyen bir düş adamı kimliğiyle var olur. Bir simyacı titizliği ile dizayn ettiği metinleri kendilik arayışının bireysel, toplumsal ve evrensel göndergelerinin aynalandığı bir yapıya sahiptir. İnsanın varlığıyla aynı tarihe uzanan ve günümüze kadar taşınan ölüm, sevgi, çözümlüş, tükeniş, iletişimsizlik, korku, arayış, kaçış, yalnızlık, yabancılaşma, umutsuzluk gibi temalar onun metinlerine özgün ve orijinal bir tarzda yansır. Yabancılaşma ve onun görüngülerinden olan yalnızlık, ötekilik, iletişimsizlik; Bilge Karasu metinlerinde kendine özgü açılımlarla dışa vurur.

Metinlerinde tedirgin bir “öteki”nin sesini aktaran; çağ insanını “öteki”ne karşı anlayışsız, acımasız ve yok sayıcı olarak gören; yazdıklarında “bizi ötekinden ayıran durumu” anlatmaya çalışan Bilge Karasu’nun öykülerinde yabancılaşma teması felsefi, sosyolojik, psikolojik, toplumsal ve bireysel çeşitli yönleri ve katmanlarıyla işlenir.

*Susanlar* adlı eserinde yer alan ve sanat yaşantısının yaklaşık olarak ilk on yılına dahil olan öykülerinde toplumsal ilişkilerdeki dışlanmışlığın yol açtığı yabancılaşma ön plandadır. *Troya’da Ölüm Vardı*’da bu izlek toplumun kabul gören, gelenekselleşmiş davranış kalıplarına uymama, alışlageldik norm ve değerlerin dışında kalma ekseninde vücut bulur. Konu, zaman, mekân, kişiler dünyası bakımından birbiriyle ilişkili bu öykülerde eşcinsel ilişkilere yer verilmesi, yabancılaşmayı doğuran bir diğer etken olarak göze çarpar. Dış güçlerin ya da kurumsal düzenlemelerin birey üzerindeki etkisinin anlatıldığı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nda yer alan öykülerde yabancılaşmanın güçsüzlük ya da iktidarsızlık boyutu baskı, güç, iktidar söylemi üzerinden metne taşınır. *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Lağımbaranası ya da Beyoğlu* ve *Kısmet Büfesi*’ndeki öykülerde ise toplumun dayattığı normlar üzerinden kendini tanımlamak istemeyen karakterlerin bireysel mücadelesi, bu mücadele esnasında öteki konumuna düşmeleri söz konusudur. Ben x öteki diyalektiğinde kurgulanan bu anlatılarda sanatkârın, bildiği gibi yaşamak isteyenlerle başkalarını da kendi bildiği gibi yaşatmak isteyenleri karşı karşıya getirmesi Hegel’in, aynı insanın özne, yani kendini gerçekleştirilmeye çalışan yaratıcı insan ve nesne, yani başkaları tarafından etkilenip yönlendirilen insan olarak ikiye ayrılışının sonucu olarak gördüğü yabancılaşma anlayışına yakın olduğunu gösterir.

Yazmayı, yaşamın benzeri bir iş yapmakla eşdeğer gören Bilge Karasu, bireyi merkeze alarak oluşturduğu, insanlık durumlarına ayna tutan yapıtlarında yabancılaşma temasını yalnızlık, iletişimsizlik, ötekilik, dışlanmışlık, güçsüzlük, iktidarsızlık, kabul gören değerlere uyum sağlayamama, bireyin özne ve nesne olarak ayrımı gibi çeşitli yansımalarıyla ele alır.

## Kaynakça

Adalı, Bilgin (1973), “ ‘Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’ Üstüne”, *Dost*, 101: 8-11.

Bezirci, Asım (1987), *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Gözlem Yayınları.

- Cevizci, Ahmet (2000), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Hassan, Amal (2014), “Aron Aji ile Söyleşi”, (çev. Nilay Kaya), *Kanat*, 44: 2-3.
- Karasu, Bilge (2004), *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*, İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2009a), *Susanlar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2009b), *Troya’da Ölüm Vardı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2009c), *Kısmet Büfesi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2012a), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2012b), *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Marcuse, Herbert (2010), *Tek Boyutlu İnsan*, (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Menemencioğlu, Nermin (1971), “Putlar ve insanlar”, *Dost*, 79: 3-4.
- Onart, Ülker (1978), “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Üzerine”, *Türk Dili*, 319: 252-265.
- Özel, Ayşe (2016), “Bilge Karasu’nun “Göçmüş Kediler Bahçesi”ne Teknik ve Estetik Yaklaşım”, Hacı İbrahim Delice (Ed.). *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı 1. Cilt* (51-56). Bartın: Bartın Üniversitesi Yayınları.
- Sarpkaya, Doğuş (2014), “Bitimsiz Masallar Toplamı: Göçmüş Kediler Bahçesi”. *İzafi*, 12: 66- 69.
- Şişman, Gülşah (2018), *Bilge Karasu İnsan ve Eser*, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi: Basılmamış Doktora Tezi.

### **Extended Abstract**

Alienation, which is a fact that occurs through human's turning to both themselves and nature in order to explain the meaning of their existence and that either increases their awareness or renders them a distant position to themselves and the environment, is interrelated with psychological, sociological, philosophical, theological, and economical fields. It corresponds to a complex process that contains different meanings as sort of feelings like persons' not feeling themselves at their home, normlessness, meaningless psychologically; social relations and processes becoming rational, mechanical, and in the end breaking the spell of the earth, increasing specialization, social processes becoming not to be controlled by individuals sociologically; inner person's being a constituent element ontologically and theologically.

Alienation that had gained an immanence level among nature, people, objects, and generally things with "distancing", "breakaway", "get less share" meanings in primary usages was based upon a transcendency level among soul, human, nature and objects in the later periods especially in the 18th century. Alienation phenomenon is being explained in the context of the phase of individualization and individual at the present time. With changing current structure as a result of domination of urbanization and capitalism parallel to modernization with the 19th and 20th centuries, alienation phenomenon becomes clarified in every area through social, political, economical, scientific and technological alterations and developments. The person starts to feel himself/ herself as an object and alienates in a social structure that wanders from human values, citizen life that degrades communication to bottom level and capitalist system that exploits his/ her existence.

Alienation that occurs in many disciplines like theology, philosophy, psychology and sociology makes its presence felt among literary genres through being of interest to literature. In Turkish literature, this fact starts with Tanzimat, which is accepted as a milestone of the announcement about the superiority of Western civilization to the whole world, and is being evaluated in the East-West axis. As for, the adventure of concept is being clarified with connection and relation to the modernization period. Themes like concern, anxiety, absurd, freedom, nothingness, alienation, and death which can be considered as subtitles of Existentialism as an existence questioning that lifts effectiveness on literary texts with influence of the Second World War start to come into prominence in all literary genres. From now on a changing new human type is in question. As a result of all these factors, Turkish literature suffers a change and assumes a new cover in some ways. Topics like human beings' becoming alienated and meaningless; being pushed to nothingness, concern, anxiety, hopelessness and nonsense; feeling a deeper loneliness and a siege mentality become materials for novels and short stories of the period.

Bilge Karasu who aims to witness the age he lives through his works of art exists as a dream man in Turkish literature by attaching creative universe of writing to fiction of life. His texts that are designed with an alchemist's accurateness have a structure in which individual, social, and universal referents are reflected. Themes like death, love, disintegration, exhaustion, miscommunication, fear, searching, escape, loneliness, alienation, hopelessness, which reach to the same history with existence of human, reflect to his works in a unique and original way. Alienation and its phenomena like solitude, otherness, and miscommunication are externalized by distinctive declinations in Bilge Karasu's works.

Bilge Karasu quotes the voice of uneasy "other"; evaluates the human being of the age as considerate, cruel and disregarding towards "other"; tries to narrate "situation that separates us from other" in his texts. The theme of alienation is processed with various philosophical, sociological, psychological, social, and individual aspects and layers in Bilge Karasu's short stories. Alienation which is person's losing his/ her selfness because of some sociological and psychological external factors, non-adaptation to his/ her environment, and miscommunication's reaching to extremity reflects to Karasu's short stories as an alteration basically.

In his short stories that take place in *Susanlar* and include first ten years of his art life, alienation that is the result of exclusion from social relations is at the forefront. In *Troya'da Ölüm Vardı*, this theme forms in the axes of misfit to behavioral patterns of society that are approved and time honored, and staying out of ordinary norms and values. Giving a place to homosexual relations in these short stories that are related to each other in terms of issue, time, place, world of person draws the attention as another reason that causes alienation. In short stories in *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* which narrates the effect of external powers or institutional arrangements on individual weakness or inability dimension of alienation is transferred to the text by means of oppression, power and government discourse. In short stories in *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Lağımın Arması ya da Beyoğlu* and *Kısmet Büfesi*, individual fight of characters who do not want to identify themselves above norms that society imposes and become marginalized is in question. In these narratives that are fictionalized at me x other dialectics, the author faces off the ones who want to live as they know and who want to make others to live as they know. This attitude shows that he is close to the understanding of alienation that Hegel evaluates as a result of the discrimination of a person as the subject who tries to realize himself/ herself as a creative human being and the object which is influenced and canalized by others.

Bilge Karasu who considers writing as a job similar to living handles the theme of alienation with its various aspects like loneliness, miscommunication, otherness, anomy, weakness, inability, non-adaptation to well accepted values, separation of individual as subject and object in his works of art that he creates through putting individual in the center and in which he mirrors humanity situations.



**KUTADGU BİLİĞ'DE YAZ-/YAZIL- FİİLLERİ**  
**VERBS TO WRİTE / BE WRİTTEN İN KUTADGU BİLİĞ**


**ASLI ZENGİN**

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

*Asist. Prof. Dr. İstanbul University, Faculty of Literature,*

*Department of Turkish Language and Literature*

[aslhuygun@istanbul.edu.tr](mailto:aslhuygun@istanbul.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0002-0892-9880>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-2, Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 14.02.2021  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 09.04.2021  
Sayfa-*Pages* : 53-74

## KUTADGU BİLİĞ'DE YAZ-/YAZIL- FİİLLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Aslı ZENGİN\*

### Özet

*Kutadgu Bilig*, İslami Türk Edebiyatının ilk eseridir. Eserin ait olduğu dil devresi, fonetik, morfolojik, sentaktik ve semantik açılardan kendisinden önceki devirden belli bir oranda ayrılmaktadır. Ancak dil bir bütündür. Özellikle kelimeler üzerinde semantik bakımdan yapılan incelemelerde, “anlam”ın dil devreleri arasında ne şekilde değiştiği, dönüştüğü yahut sabit kaldığı anlaşılmaktadır. Bu makalenin konusu *Kutadgu Bilig*'de tespit edilen eş sesli iki ayrı yaz- fiili ile *Divânu Lügati't-Türk*'ten itibaren tespit edilen üçüncü bir yaz- fiilinin anlamlarının tarihî ve günümüzde kullanılan belli başlı çağdaş lehçelerde ne şekilde anlamlandırıldığına tespitine dayanmaktadır. Bu bağlamda *Kutadgu Bilig*'de yaz- ve yazıl- fiillerinin geçtiği beyitler tespit edilmiş, beyitlerdeki anlamlandırma bağlamdan yola çıkılarak değerlendirilmiştir. Tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinde bu iki fiilin anlamları incelenerek bir karşılaştırma yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Kutadgu Bilig*, yaz-, yazıl-, tarihi ve çağdaş Türk lehçeleri.

## VERBS TO WRITE / BE WRITTEN IN KUTADGU BILIG

### Abstract

*Kutadgu Bilig* is the first work of Islamic Turkish Literature. The language circuit to which the work belongs differs to a certain extent from the previous period in certain phonetic, morphological, syntax and semantic aspects. However, language is a whole. It can be seen that the periods that we can distinguish with sharp lines in language classifications are not that sharp when examining the works. Especially when words are subjected to semantic analysis, it is understood how the "meaning" changed, transformed or remained constant between periods. The subject of this article is based on the determination of how the meanings of the two distinct verb *to write* in *Kutadgu Bilig* and a third verb *to write* since *Divânu Lügati't-Turk* are interpreted in historical and contemporary dialects. In this context, the couplets in which the verbs *to write* and *be written* in *Kutadgu Bilig* were determined and the meaning in the couplets was evaluated

---

\* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Dili Anabilim Dalı, İstanbul – Türkiye. Elmek: asluygun@istanbul.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-0892-9880

according to the context. A comparison was made by examining the meanings of these two verbs in historical and contemporary Turkish dialects.

**Keywords:** *Kutadgu Bilig*, to write, be written, historical and contemporary Turkish dialects.

## Giriş

*Yaz-* ve *yazıl-* fiillerinin art zamanlı ve eş zamanlı olarak incelemeye tabi tutulacağı bu çalışmada çıkış noktamız *Kutadgu Bilig*'dir. İslami Türk Edebiyatının ilk eseri olan *Kutadgu Bilig* sahip olduğu söz varlığı ve bu söz varlığını oluşturan kelimelerin taşıdığı anlam zenginliği açısından oldukça kıymetli bir eserdir. Anlam bilimi çalışmalarında kelimelerin anlamlarının tam bir tespitinin yapılabilmesi için bağlamdan hareket etme mecburiyeti bulunmaktadır. Bugün Türkiye Türkçesinde *yaz-* ve *yazıl-* fiillerini “(yazı) yazmak” ve “(yazı) yazılmak” anlamlarında kullanıyoruz. Ağızlarda farklı anlamlar bulunabilmekle birlikte aklımıza gelen ilk anlam bunlar oluyor. Eski Türkçenin başından itibaren ele almaya çalışacağımız bu iki kelimenin sahip olduğu anlamlar neydi? Bu kelimeler anlam genişlemesi yoluyla yeni anlamlar mı kazandı? Yoksa art zamanlı eserlerde karşılaştığımız *yaz-* ve *yazıl-* fiilleri sadece eş sesli kelimeler miydi?

Bu hususta bizden önce yapılmış çalışmalarda özellikle *yaz-* fiilinin “yazı yazmak” anlamı üzerinde durulmuştur. Şinasi Tekin, 1990 yılında *Tarih ve Toplum* Dergisinin Haziran 1990 tarihli 78. sayısında *Bilin Bakalım Yazı Yazmak Nereden Geliyor?* başlıklı bir yazı yayımlar. Ona göre “yazı yazmak” anlamına gelen *yaz-* ile “hata etmek, günah işlemek” anlamındaki *yaz-* fiili ve Eski Türkçe *yalgan*, *yangıl-*, *yangluk* “günah” ve *yanglış* kelimeleri aynı kökten gelmektedir. Eski Türkçede “yazı yazmak” için *biti-* diye bir fiil, “hata etmek, günah işlemek” için de *yaz-* diye bir olduğunu ifade eder. Tekin, XI. asırdan itibaren Oğuzların konuşma dilinde “yazı yazmak” manasının, “günah işlemek” manasındaki *yaz-* fiilinin omuzlarına yüklendiğini belirtir. Karahanlı Türkçesinde ise böyle bir durumun bulunmayışını, onların Müslüman olduktan sonra kendi yazı dillerini kurmalarına bağlar. Ayrıca Oğuzlarda her iki anlamın bir *yaz-* fiilinde birleştirilmesini İslam dinindeki “günahların kaydedilmesi” keyfiyeti ile ilişkilendirir (1990: 10-13). Talat Tekin ise Şinasi Tekin'in bu görüşüne yine *Tarih ve Toplum* Dergisinin 85. sayısında *Yazı Yazmak 'Günah İşlemek' Değildir* başlıklı yazısıyla karşı çıkar (1991: 22-24). Şinasi Tekin, Talat Tekin'in bu makalesindeki görüşlerine aynı derginin 88. sayısında *Tekin'ler Yanıtlaşıyorlar* başlıklı yazısıyla karşılık verir (1991: 9-12). Bunun üzerine Talat Tekin, derginin 90. sayısında *Yazı Yazmak ve Yanılmak Üzerine* başlıklı bir yazı yayımlar. Tekin “yazı yazmak” anlamındaki *yaz-* fiilinin Ana Türkçede kısa *a* ile yazıldığını, “günah işlemek” anlamındaki *ya:z-* fiilinin ise uzun *a* ile yazıldığını, dolayısıyla bu fiillerin aynı sayılamayacağını belirtir (1991: 9-14).

Hatice Şirin “yazı yazmak” anlamındaki *yaz-* fiilinin kökünü Türk lehçelerinin birçoğunda canlılığını koruyan *yar-* ~ *yır-* fiilleri ile aynı köke bağlar. “kazımak, hakketmek, oymak, çentmek,



nakşetmek, resim yapmak” gibi anlamları olan *yaz-* fiilinin son sesindeki *r ~ z* nöbetleşmesi sonucu *yaz-* fiilinin ortaya çıktığı görüşünü ortaya koymuştur (2004: 570). Şirin makalesinde ayrıca “yazı yazmak” üst bilgisine ulaşıncaya, dolayısıyla kâğıt ve kalemi buluncaya kadar bütün eski toplumların da Türk toplumu gibi “kazımış, yarmış, yırmış, oymuş, tokımış, urmuş veya biçmiş” olduklarını yani kelimenin tekâmülünün bütün eski kültürlerde ortak olduğunu belirtmiştir (2004: 570).

Gülşen Özçamkan, kerten, kesen, çentem insan da bu edinimini türlü ihtiyaçlarında kullanır olmuştur ki sözleşmelerin kaydı da bunlardan biridir diyerek bu fiil etrafında bir silsile halinde an(t)laşma-sözleşme davranışlarına dikkat çeker (2013: 3).

Makalenin konusunu oluşturan *yaz-* ve *yazıl-* fiilleri *Kutadgu Bilig*’deki anlamlarından hareket edilerek tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinde incelenecek ve bir sonuca varılmaya çalışılacaktır. *Kutadgu Bilig*’de *yaz-* ve *yazıl-* fiillerinin dokuz ayrı anlamda kullanıldığı görülmüştür. Bu anlamlar “(çiçek) açmak /açılmak, açmak, (zülûf, saç, kaş) çözmek, gülmek, yayılmak; günah işlemek, kusur işlemek, suç işlemek ve şaşırmaq” şeklindedir. Ancak bu anlamları iki ayrı grupta değerlendirmek mümkündür. Yani burada *yaz-* fiilinin çok anlamlılığından ziyade iki ayrı grupta ele alınacak eş sesli bir *yaz-* fiilinden bahsetmek daha yerinde olacaktır. Zira “(çiçek) açmak /açılmak, açmak, (zülûf, saç) çözmek, yayılmak” anlamlarındaki *yaz-* ile “günah işlemek, kusur işlemek, suç işlemek ve şaşırmaq” anlamlarındaki *yaz-* fiili eş sesli iki ayrı fiildir. Zirâ Ana Türkçe “sapmak, yoldan çıkmak, yanılmak” anlamlarını taşıyan *ya:z-* fiili (Tekin (1991: 9-14; 1995 : 175), Türkmencede yine uzun ünlülü olarak ancak “çözülme, açılmak” anlamlarında yaşamaktadır (Tekin; Ölmez; Ceylan; Ölmez 1995: 685). Bunun dışında bugünkü Türkmencede uzun ünlülü olarak yaşayan bir de *a:z-* fiili bulunmaktadır. Bu fiilin anlamı “azmak, yoldan çıkmak, ahlak bakımından bozulmak” şeklindedir (Tekin; Ölmez; Ceylan; Ölmez 1995: 41). Bu durum da *ya:z-* fiili ile *a:z-* fiili arasında bir bağlantı olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca Eski Türkçeden itibaren takip edebildiğimiz ve “yoldan çıkmak” anlamına gelen bir *az-* fiili de bulunmaktadır. *Ongin Yazıtının* 11. satırında “Teñri Bilge Kaganta adrılmalım **azmalım** tēyin anca ütledim.” “Efendi Bilge Kağandan ayrılmayalım, **yoldan çıkmayalım** diye, bu şekilde öğüt verdim” (Ölmez 2012: 191-192). *Türkische Turfan Texte I*, 8, 33’te (Caferoğlu 1968: 29), *Divânu Lügati’t-Türk*’te (Atalay 2006: 59), *Atebetü’l-Hakayık*’ta (Arat 2006 : LXXII), TİEM 73 numarada kayıtlı olan *Kur’an Tercümesi*’nde (Ünlü 2004 : 349), *Nehcü’l-Ferâdis*, *Kısâsü’l-Enbiyâ*, *Mukaddimetü’l-Edeb*, *Mu’inü’l-Mürîd*, *Harezmi Türkçesi Satır Arası Kur’an Tercümesi*, *Hüsrev ü Şirin*, *İbni Mühennâ Lügati*’nda (Ünlü 2012 : 69), *Baytaru’l-Vâzih*, *Gülistan Tercümesi*, *İrşâdü’l-Mülûk ve’s-Selâtin*, *Münyetü’l-Guzât*, *Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugalî ve Tuhfetü’z-Zekiyye*’de (Toparlı; Vural; Karaatlı 2007: 19) ve *Şeyh Süleyman Lügati*, *Mevlâna Sekkâki Divânı*, *Gülistan Tercümesi*, *Nevâdirü’n-Nihâye*, *Hüseyin Baykara Divânı*, *Lütfi Divânı*, *Fevâyidü’l-Kiber*, *Mahbûbû’l-Kulûb* ve *Leylî vü*

*Mecnûn*'da (Ünlü 2013 : 81) *az-* fiili “yoldan çıkmak, şaşırarak, sapmak” anlamlarındadır. Clauson tarafından *az-* fiilinin bütün çağdaş Türk dillerinde yaşadığı belirtilmiştir (1972: 279). Orhun Abidelerinde ayrıca “günah işlemek, yanılmak, yolunu şaşırarak, itaatsizlik etmek” anlamında Bilge Kağan yazıtının doğu yüzünün 16. ve 17. satırlarında sadece *yazın-* fiiline rastlanmaktadır (Ergin 2000: 38-40). Abidelerde bu şekilde dönüşlülük eki almış *yazın-* fiili dışında müstakil bir *yaz-* fiili bulunmamaktadır. Abidelerde ayrıca *yazukla-* “hata yapmak” anlamında bir fiil de bulunmaktadır. (Ercilasun 2016: 729) *Yaz-* fiilinden türemiş olan bu fiiller *yaz-* şeklinde bir fiilin bu dönemde ve hatta daha öncesinde var olabileceğini düşündürmektedir. Bilge Kağan yazıtında görülen *yazın-* fiilinin bu *az-* fiili ile bir ilgisi olduğu açıktır. Ancak temel anlamı “yoldan çıkmak” olan *az-* fiilinin, daha önceden *yaz-* şeklinde olabileceği ve hatta mecazî bir anlam kazanarak türemiş halde kullanıldığını söylemek mümkündür. Böylece *yaz-* fiilinin birincil, *az-* fiilinin ikincil bir kullanımla bu devirden itibaren görülmeye başlandığını söylemek mümkün olabilir. Eski Doğu Türkçesinde ve devamı olan Türk şivelerinde kelime başı *y-* / *≠*'lerin > Halaççada *h-* / *≠* > Çuvaşçada *≠* / *ś* şeklinde ses denkliliğini tespit eden Gürer Gülsevin bu makalesinde *yaz-* ~ *az-* > Hal. *hā<sup>4</sup>z-* şeklinde aynı anlamda yaşadığını belirtmiş ancak bu kelimelerdeki protez veya düşme hadiselerine değinmemiştir (1982: 181-182). *Kutadgu Bilig*'de de *az-* fiili on yedi yerde “azmak, yolu şaşırarak, yoldan çıkmak” anlamında kullanılmıştır (Arat 2005: 1108). Hatta bir beyitte her iki kelime de yan yana kullanılmıştır:

sözüg sözledeçi *azar* hem *yazar*  
ukuşluğ eşitse oñarur tüzzer (K. B. 205)

*Sözü söyleyen yanılabilir ve şaşırır; anlayışlı isterse, bunu düzeltir ve tashih eder.*

Metinde *yaz-* fiilinin bir isimle birleşerek deyimleştiği bazı örnekler de görülmektedir. Bu deyimler “yanılmamak, açık elli olmak, sevinmek / yüzü gülmek, (ağız) açmak, (dügüm) çözölmek, (eli) çözölmek” anlamlarıyla karşımıza çıkmaktadır (Önler 1999: 119-186).

Şu hâlde *yaz-* fiilini metinde eş sesli iki ayrı fiil olarak değerlendirirsek, *yaz-* fiilinin biri “(çiçek) açmak / açılmak, açmak, (zülûf, saç, kaş) çözmek, gülmek, yayılmak” anlamlarındadır. *yaz-* fiilinin bu beş anlamıyla tespit edildiği beyitler şunlardır:

**(çiçek) açmak / açılmak:** *yaz-* fiilinin *Kutadgu Bilig*'de *yaz-* ve pasiflik-meçhullük fonksiyonunda fiilden fiil yapma ekiyle oluşmuş olan *yazıl-* şekline “(çiçek) açmak / açılmak” anlamlarında rastlanmaktadır. Metnin dizininde bu beyitlerde geçen *yaz-/yazıl-* fiillerine “çözmek / çözölmek” anlamları verilmiştir. Metinde tespit edilen beyitler şunlardır:

kalık kaşı tügdi közi yaş saçar  
çiçek *yazdı* yüz kör küler katğurar (K. B. 80)

*Gök kaşını çattı, gözünden yaş serpiliyor; çiçek yüzünü açtı, bak, gülmekten katılıyor*

tümen tü çiçekler **yazıldı** küle  
yıpar toldı kafur ajun yıd bile (K. B. 70)

*Binlerce çiçekler gülererek açıldılar; dünya misk ve kâfur kokusu ile doldu.*

yağa tursu yağmur **yazılsu** çiçek  
kurumuş yığaçtın salınsu küjek (K. B. 118)

*Yağmur yağmakta devam etsin, çiçekler açılsın; kurumuş ağaçlardan perçemler sarksın.*

üçünçi bu tün toğsa yirke isig  
çiçek **yazlur** anda tümen miñ tüsig (K.B. 829)

*Üçüncüsü — bu güneş doğunca, yere sıcaklık gelir; o zaman binlerce renkli çiçekler açılır.*

kayu bağka tegse suv eksümedin  
çiçek **yazlur** anda tümen tü yıdın (K.B. 1808)

*Hangi bahçe devamlı sulanırsa, orada binlerce renkli ve kokulu çiçek açılır.*

yağız yir yaşıl suv yaraştı bile  
ara miñ çiçekler **yazıldı** küle (K. B. 3212)

*Kara toprak, mavi su birbiri ile uyuştu; ortada binlerce çiçek gülererek, açıldı.*

**açmak:** yaz- fiili metinde bir örnekte “açmak” anlamında kullanılmıştır. Metnin dizininde bu fiilin anlamı da “çözmek” şeklinde bırakılmıştır (Arat 2005: 1274). Tespit edilen beyit şu şekildedir:

taķı yakşı aymış biliglig özi  
tügülmüş köñülni **yazar** beg sözi (K. B. 3182)

*Bilgili ne kadar güzel söylemiş:- Beyin sözü kapalı gönülleri açar.*

**(zülüf, saç, kaş) çözmek:** yaz- fiili iki yerde “(zülüf, saç, kaş) çözmek” anlamlarında görülmektedir:

küjek **yazdı** rumi kıızı örtti yüz  
ķara saç boduğı ajun toldı tüz (K. B. 4885)

*Rûmî kızı zülüflerini çözerek, yüzünü örttü; her taraf siyah zülüf rengini aldı.*

yaşık **yazdı** bolğay örüglüg saçı  
tiyiñ kiş öñi tuttı dünya içi (K.B. 5825)

*Güneş örülmüş saçını çözmüş olacak, dünya içi sincap ve samur rengine büründü.*

sav altun **yazar** ol tügülmüş kişig  
sav altun iter ol buzulmuş işig (K. B. 3044)

*Çatılan yüzleri som altın çözer, bozulmuş işleri som altın yoluna koyar.*

**gülmek:** *yazıl-* fiiline iki yerde “gülmek” anlamıyla tesadüf edilmektedir. Bu fiille metnin dizininde “çözölmek” anlamları verilmiştir (Arat 2005: 1274-1275).

sevindi tidükte sasitur söker

**yazıldı** tidükte buşup kaç tüger (K. B. 4756)

*O "memnun oldu" derken, ortalığı berbat eder, söger; "yüzü güldü" derken, hiddetlenir, kaşlarını çatar.*

biliglig **yazılmaz** sakınçın tögük

biligsiz sevinçin küler katgura (K.B. 6612)

*Bilgilerin yüzü gülmez, onun yüzü her vakit düşünceli ve çatıktır; biligsiz dâima sevinç içinde katıla katıla güler.*

**yayılmak:** *yazıl-* fiilinin metinde karşımıza çıkan bir diğer anlamı “yayılmak”tır. Fiile metnin dizininde de “yayılmak” anlamı verilmiştir (Arat 2005: 1275).

**yazıldı** ajunka anı tirtgüsüz

eşitti tözü halk anı örtgüsüz (K. B. 2685)

*Dünyaya yayılır ve artık toplanmaz; onu bütün halk duyar, artık örtülemez.*

*yaz-* şeklinde karşımıza çıkan ve “günah işlemek, kusur işlemek, suç işlemek ve şaşırmaq” anlamlarında kullanılan eş sesli olabileceği düşünülen diğer fiile şu beyitlerde rastlanmıştır:

**günah işlemek:** *yaz-* fiili metinde iki yerde “günah işlemek” anlamıyla görölmektedir. Dini bir terim olarak karşımıza çıkan ifadenin metinde Karahanlı Türkçesi ile yazıldığı düşünülen iki Kur’an Tercümesinde (Ata 2004: 769; Ünlü 2004: 750) geçtiği gibi *yazuk kıl-* şeklinde dört yerde geçtiği görölmektedir. (bkz. K.B. 3435, 3769, 5983, 6306). Metnin dizininde bu fiil “şaşırmak, yanılmak” anlamlarıyla karşılanmıştır (Arat 2005: 1275).

apa **yazdı** erse bayat kınadı

bu dünyağ tünek kıldı erklig idi (K. B. 3520)

*Adem günah işleyince, Tanrı onu cezalandırdı; kadir Tanrı bu dünyayı ona zindan yaptı.*

saña **yazdı** sindin küredi özüm

bu kün sığnu keldim saña yalvara (K.B. 6639)

*Sana karşı günaha girdim, senden kaçtım; bugün yalvararak, tekrar sana sığınyorum.*

**kusur işlemek:** *yaz-* fiilinin “kusur işlemek” anlamında geçtiği bir örnek bulunmaktadır. “Günah işlemek” dini bir fiil iken “kusur işlemek” bir insanın bir başka insana karşı işlediği bir

fiil olarak görülmektedir. Bu fiil de metnin dizininde “şaşırmak, yanılmak” şeklinde anlamlandırılmıştır (Arat 2005: 1275).

saña **yazsa** men sen keçürmege sen  
keçürgey idim miñ yazuķ kılsa men (K. B. 3769)

*Sana karşı bir kusur işlersem, sen beni affetmeyeceksin; rabbim beni, bin günah işlesem dahi, affeder.*

**suç işlemek:** yaz- fiili aşağıdaki beyitlerde “suç işlemek” anlamındadır. Zafer Önler tarafından metinde geçen *elke yaz-* ifadeleri birer deyim olarak kabul edilmiş ve “halka karşı suç işlemek” şeklinde anlamlandırılmıştır (Önler 1999: 140). Ancak yaz- fiilinin aşağıdaki örnekte de görüldüğü üzere müstakil olarak “suç işlemek” anlamı da bulunmaktadır:

kara ilke yazsa kuritur başın  
tili sözde **yazsa** uşatur tişin (K. B. 2515)

*Avam memlekete karşı suç işlerse, başı gider; konuşurken dili suç işlerse, dişi kırılır.*

yaz- fiili sadece *ilke yaz-* “memlekete karşı suç işlemek” şeklinde geçmemiş, 2515. beyitin ikinci mısrasında da görüldüğü gibi “konuşurken dili suç işlerse” anlamında kullanılmıştır.

Burada “suç işlemek” anlamıyla tespit ettiğimiz yaz- fiili metnin dizinde “şaşırmak, yanılmak” madde başının altında sıralanmıştır (Arat 2005: 1275).

başıñ kolsa begler sözün sözleme  
yana ilke **yazma** başıñnı yime (K. B. 2514)

*Başını korumak istersen, beylerin söylemesi icap eden sözleri sen söyleme ve memlekete karşı suç işleyerek, kendi başını yeme.*

telim körmüşim bar tegimsiz kişi  
turup ilke **yazdı** kesildi başı (K. B. 2516)

*Çok görmüşümdür, liyakatsiz kimseler günün birinde memlekete karşı suç işlemişler ve başları kesilmiştir.*

**şaşırmak:** yaz- fiilinin metinde karşımıza çıkan bir diğer anlamı “şaşırmak”tır. Metnin dizininde de “şaşırmak, yanılmak” anlamları verilmiştir (Arat 2005: 1275).

sözüg sözledeçi azar hem **yazar**  
ukuşluğ eşitse oñarur tüzer (K. B. 205)

*Sözü söyleyen yanılabilir ve şaşırır; anlayışlı isterse, bunu düzeltir ve tashih eder.*

bilişmez kişiler karağı sanı  
karağı yorık **yazsa** sökme anı (K. B. 493)

*Tanıdığı olmayan insan kör gibidir; kör yolunu şaşırırsa, onu ayıplama.*

**yaz-/yazıl- Fiilleri ile Oluşmuş Deyimler:** *yaz-* ve *yazıl-* fiillerinin bir isim ile birlikte kullanılarak kalıplaştığı yani deyimleştiği bazı örnekler de metinde mevcuttur. Bu deyimleri şöyle sıralamak mümkündür: *bilig yazma-*, *elig yaz-*, *kaş / köz yaz-*, *til yaz-*, *tügün yaz-/yazıl-* (Önler 1999: 119-186). Metnin dizininde bu yapılar ayrı bir madde başı olarak ele alınmadığı için bu beyitlerde geçen *yaz-/yazıl-* fiilleri yine “çözmek, çözülmek veya şaşırarak, yanılmak” anlamlarıyla karşılanmışlardır (Arat 2005: 1274-1275).

***bilig yazma-*:** *bilig yazma-* fiili metinde sadece bir yerde “yanılmamak” anlamında deyimleşmiş halde kullanılmıştır (Önler 1999: 128).

ilig aydı uktum köni sözlediñ

kereki bu erdi *bilig yazmadıñ* (K. B. 2175)

"*Hükümdar dedi ki, anladım, doğru söyledin; gereken de buydu, yanılmadın.*"

***elig yaz-*:** *elig yaz-* fiili metinde bir yerde “eli açık olmak” anlamında deyimleşmiştir (Önler 1999: 137).

üçünçi *elig yazsa* bolsa ağı

tegürse budunka bağırsaklığı (K.B. 5904)

*Üçüncüsü eli açık ve cömert olmak, halka karşı şefkat göstermek.*

***kaş/köz yaz-/yazıl-*:** *kaş/köz yaz-/yazıl-* deyimini “sevinmek, yüzü gülmek” anlamında kullanılmıştır. Ancak *yazıl-* fiilinin yukarıda da belirtildiği üzere müstakil olarak da “gülmek” anlamını karşıladığı örnekler metinde tespit edilmiştir. Deyim halinde karşımıza çıkan örnekler ise şunlardır (Önler 1999: 145).

şeker teg süçiyü barır ol kişi

sevinçlig bolur anda *yazlur kaşı* (K.B. 813)

*O insan benden şeker gibi tatlı tatlı ayrılır; sevinir ve yüzü güler.*

begi yarlığı bolsa edgü söze

kulı köñli yükser *yazar kaş köze* (K.B. 1809)

*Bey onun hakkında iyi sözler sarf ederse, kulun gönü açılır ve yüzü güler.*

ikigü sözi tındı bir söz öze

sevinçin turup çıktı *kaşın yaza* (K. B. 5010)

*Bu söz üzerinde ikisi de mutabık kaldılar; Öğdülmiş, yüzü gülerek, sevinç içinde oradan ayrıldı.*

tegürdi iligke uşulmuş sözün

sevindi ilig **yazdı** *kaşın közin* (K. B. 5015)

*Konuşulan sözleri hükümdara arz etti; hükümdarın sevinç içinde yüzü güldü*

ilel tip turup çıktı ögdülmişe

eviñe kelip tüşti **yazdı** *kaşa* (K. B. 5668)

*Ögdülmiş "baş üstüne!" diyerek, kalkıp çıktı ve sevinç içinde evine döndü.*

sakinç kıldı kaç kün bu ögdülmişe

keçürdi bu kadğu **yazıldı** *kaşa* (K.B. 6340)

*Ögdülmiş birkaç gün yas tuttu; matem günleri geçince, nihayet bir az kendine geldi.*

**til yaz-**: *til yaz-* fiilinin metinde “dili çözülmek, ağzını açmak, konuşmak” anlamıyla görüldüğü beyit metnin dizininde “çözmek” anlamında verilmiştir. Metinde *yaz-* fiilinin bu anlamına sadece bir örnekte tesadüf edilmiştir (Arat 2005: 217).

bu yağlıg körüp bu özüm eymenip

ötüg ötnümez men **tilimni yazıp** (K. B. 791)

*Bu hâli görünce, korkudan, ağzımı açıp, bir söz söyleyemedim.*

**tügün yaz-/yazıl-**: *tügün yaz-/yazıl-* filleri metinde “düğüm çözmek/çözülmek” deyim anlamıyla anlamında on bir yerde geçmektedir (Önler 1999: 177).

bilig birdi yalguk bedüdi bu kün

ukuş birdi ötrü **yazıldı** *tügün* (K. B. 150)

*Ona bilgi verdi ve insan bugün yükseldi; ona anlayış verdi ve böylece düğümler çözüldü.*

öküş sözleme söz birer sözle az

tümen söz *tügünün* bu bir sözde **yaz** (K. B. 172)

*Sözü çok söyleme, sırasında ve az söyle; binlerce söz düğümünü bu bir sözde çöz.*

içdi yakşı aymış azıglıg kür er

azıglıg eren berk *tügünler* **yazar** (K. B. 283)

*Cesur ve yiğit er çok yerinde söylemiş; cesur insan sıkı düğümler çözer.*

neçe bulğanuk işke tegse süzer

neçe ters *tügün* erse baksa **yazar** (K.B. 1856)

*El sürdüğü iş ne kadar bulanık olursa olsun, süzülmüş, sâf bir hâle gelir; ne kadar ters düğüm varsa, bir bakışla onu çözer.*

bilig birle **yazlur** *kamuğ* ters *tügün*

bilig bil ukuş uq tirilgil *ögün* (K. B. 3168)

*Bütün kör düğümler bilgi ile çözülür; bilgi bil, anlayışlı ol, akıl ile yaşa.*

sini me tiler emdi ilig bu kün

elig bir kılıp **yazsa** beglik *tügün* (K. B. 3469)

*Elele verip, beylik düğümünü çözmek için, hükümdar bugün seni de istiyor.*

men emdi ayayın eşitgil ögün

sen öğren **yazılsu** saña bu *tügün* (K. B. 4029)

*Şimdi ben anlatayım, düşünerek dinle; öğren ve senin için bu düğüm çözülsün;*

idi yakşı aydıñ bu sözler bu kün

**yazıldı** maña bu tügülmüş *tügün* (K.B. 5817)

*Bu sözleri bugün çok iyi söyledin; bu düğüm benim için çözülmüş oldu.*

bayattın maña çın ‘ata sen bu kün

seniñdin **yazıldı** kamuğ berk *tügün* (K.B. 5888)

*Sen bugün bana Tanrının gerçek bir ihsanısın; bütün çetin düğümler senin sayende çözülmüştür.*

*yaz-* fiilini eş sesli iki ayrı fiil olarak değerlendirdiğimizde birinci grupta karşımıza çıkan “(çiçek) açmak /açılmak, açmak, (zülûf, saç, kaş) çözmek, gülmek ve yayılmak” anlamlarının tarandığı tarihi Türk lehçeleri ve ulaşılan sonuçlar şunlardır:

*Kutadgu Bilig* ile aynı devirde yazılmış olan *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te *yaz-* fiili “çözmek” anlamlarındadır. *yazıl-* fiiline “açılmak, yayılmak; yalabımak, güzelleşmek; çözülmek” anlamları verilmiştir (Atalay 1999: 765-766). Ayrıca *tügün* ismiyle deyimleşmiş olarak *tügün yazıl-* fiili de “düğüm çözülmek” anlamında eserde yer almaktadır (Kaçalın; Ölmez 2019: 578-579).

*Atebetü'l-Hakayık*'da *yaz-* fiili “açmak” anlamında bir yerde kullanılmıştır (Arat 2006: LXXII).

*yaz-* fiili *Türkçe İlk Kur'an Tercümesi*'nde (*Rylands Nüshası*) “döşemek, yaymak” (Ata 2004: 768) anlamındadır. *TİEM* 73 numarada kayıtlı olan *Kur'an Tercümesi*'nde “yaymak, çözmek” (Ünlü 2004: 749) anlamlarındadır. Ayrıca *yazıl-* fiiline de “açılmak, yayılmak, yalabımak, güzelleşmek, çözülmek” anlamlarında tesadüf edilmiştir (Ünlü 2004: 749).

*Kıtasü'l-Enbiya*'da ve *Hüsrev ü Şirin*'de *yaz-* fiilinin “yaymak, sermek” anlamı bulunmaktadır. *Hüsrev ü Şirin*'de fiilin ayrıca “çözmek, açmak” anlamı da bulunmaktadır. *Yazıl-* fiilinin ise *Kıtasü'l-Enbiya*'da “yazılmak”, *Hüsrev ü Şirin*'de “yayılmak, açılmak, serilmek” anlamlarıyla geçtiği görülür (Ünlü 2012: 674).



Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Codex Cumanicus*’ta yaz- fiilinin anlamı “karışık bir şeyi çözüp ayırmak”, *El-İdrâk Haşiyesi*’nde “göz önüne açıp yaymak”tır. yazıl- fiilinin anlamı *Codex Cumanicus*’ta “açılmak, çözülmek”, *Gülistan Tercümesi*’nde “yayılmak, serilmek” şeklindedir (Toparlı;Vural;Karaatlı 2007: 316).

Çağatay Türkçesi eserlerinden *Şeyh Süleyman Lüğati*, *Bedayi’u’l-Vasat*, *Babür Divânı*, *Gülistan Tercümesi*, *Nevâdirü’n-Nihâye*, *Hüseyin Baykara Divânı*, *Lütfî Divânı*, *Târih-i Enbiyâ ve Hukemâ*, *Münşe’ât*, *Yusuf Emirî Divânı*, *Şecere-i Terâkime*, *Fevâйдü’l-Kiber*, *Şiban Han Divânı*, *Mahbûbû’l-Kulûb* ile *Leylî vü Mecnûn*’da kelimenin anlamları “yaymak; açmak”tır. yazıl- fiilinin anlamı *Bedayi’u’l-Vasat*, *Nevâdirü’n-Nihâye*, *Hüseyin Baykara Divânı*, *Lütfî Divânı*, *Yusuf Emirî Divânı*, *Fevâйдü’l-Kiber*, *Şiban Han Divânı*, *Mahbûbû’l-Kulûb*, *Gül ü Nevruz* ile *Leylî vü Mecnûn*’da “yayılmak” şeklindedir (Ünlü 2013: 1244).

*Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü*’nde yaz- fiili “yaymak, sermek, açmak, dağıtmak” şeklinde anlamlandırılmıştır. Bu maddede *Süheyl ü Nevbahâr*’dan *Anun şayhına içelüm / Humâr yazalum, gönlümüz açalum* örneği verilmiştir. Sözlük’te yazıl- fiili de “yayılmak, serilmek, dağıtmak” şeklinde anlamlandırılmıştır (Kanar 2011: 755-758).

*Kutadgu Bilig*’de “açmak” anlamları tespit edilen yaz- fiili *Atebetü’l-Hakayık* (Arat 2006: LXXII), *Hüsrev ü Şirin*’de (Ünlü 2012: 674) ve *Şeyh Süleyman Lüğati*, *Bedayi’u’l-Vasat*, *Babür Divânı*, *Gülistan Tercümesi*, *Nevâdirü’n-Nihâye*, *Hüseyin Baykara Divânı*, *Lütfî Divânı*, *Târih-i Enbiyâ ve Hukemâ*, *Münşe’ât*, *Yusuf Emirî Divânı*, *Şecere-i Terâkime*, *Fevâйдü’l-Kiber*, *Şiban Han Divânı*, *Mahbûbû’l-Kulûb* ile *Leylî vü Mecnûn*’ da (Ünlü 2013: 1244) görülmüştür.

*Kutadgu Bilig*’de “çözmek” anlamı tespit edilen yaz- fiili *Dîvânu Lugâti’t-Türk*’te (Atalay 1999: 765), *Karahanlı Türkçesi Satır Arası Kur’an Tercümesi*’nde (Ünlü 2004: 749), *Hüsrev ü Şirin*’de (Ünlü 2012: 674) ve *Codex Cumanicus*’ta (Toparlı; Vural; Karaatlı 2007: 316) görülmektedir.

*Kutadgu Bilig*’de “yayılmak” anlamı tespit edilen yazıl- fiiline *Karahanlı Türkçesi Satır Arası Kur’an Tercümesi*’nde (Ünlü 2004: 749), *Hüsrev ü Şirin*’de (Ünlü 2012: 674) *Gülistan Tercümesi*’nde (Toparlı; Vural; Karaatlı 2007: 316) ve *Bedayi’u’l-Vasat*, *Nevâdirü’n-Nihâye*, *Hüseyin Baykara Divânı*, *Lütfî Divânı*, *Yusuf Emirî Divânı*, *Fevâйдü’l-Kiber*, *Şiban Han Divânı*, *Mahbûbû’l-Kulûb*, *Gül ü Nevruz* ile *Leylî vü Mecnûn*’da (Ünlü 2013: 1244) tesadüf edilmiştir.

*Kutadgu Bilig*’de “açılmak” anlamı tespit edilen yazıl- fiiline *Türkçe İlk Kur’an Tercümesi*’nde (Rylands Nüshası) (Ata 2004: 768), *Hüsrev ü Şirin*’de (Ünlü 2012: 674) ve *Codex Cumanicus*’ta (Toparlı; Vural; Karaatlı 2007: 316) tesadüf edilmiştir.

*Kutadgu Bilig*’de deyim anlamıyla tespit edilen *tügün yazıl-* fiili de *Dîvânu Lugâti’t-Türk*’te (Kaçalın; Ölmez 2019: 578-579) görülmektedir.

*Kutadgu Bilig*'de beş ayrı anlamı tespit edilen *yaz-* fiilinin tarihî Türk lehçelerinde “gülmek” anlamı dışında kalan dört anlamına ve bir de deyim anlamına rastlanmıştır.

*yaz-* fiilini eş sesli iki ayrı fiil olarak değerlendirdiğimizde ikinci grupta karşımıza çıkan “günah işlemek, kusur işlemek, suç işlemek ve şaşırmaq” anlamlarının tarandığı tarihi Türk lehçeleri ve ulaşılan sonuçlar şunlardır:

Orhun Abidelerinde “itaatsizlik etmek” anlamında Bilge Kağan yazıtının doğu yüzünün 16. ve 17. satırlarında sadece *yazın-* fiiline rastlanmaktadır (Ergin 2000: 38-40). Abidelerde bu şekilde dönüşlülük eki almış *yazın-* fiili dışında müstakil bir *yaz-* fiili bulunmamaktadır. Abidelerde ayrıca *yazukla-* “hata yapmak” anlamında bir fiil de bulunmaktadır (Ercilasun 2016: 729).

*yaz-* fiilinin Uygur Hanlığı döneminden kalan *Moyun Çor (Şine Usu) Yazıtının* batı yüzünün 5. satırında olumsuz şekliyle “hata işlememek” anlamında geçmektedir (Ölmez 2012: 273). *Türkische Turfan Texte 5. 10, 109*'da “hata etmek, günah işlemek, yanılmak, karşı gelmek” anlamları ile kullanılmıştır. (Caferoğlu 1968: 292).

*Kutadgu Bilig* ile aynı devirde yazılmış olan *Divânu Lugâti't-Türk*'te *yaz-* fiiline “şaşmak, yanılmak” anlamları verilmiştir (Atalay 1999: 765).

*Atebetü'l-Hakayık*'da *yaz-* fiili “kusur etmek, hata etmek” anlamlarında bir yerde kullanılmıştır. (Arat 2006: LXXII).

*yaz-* fiili *TİEM 73* numarada kayıtlı olan *Kur'an Tercümesi*'nde “yanlış yapmak, karşı gelmek, inkar etmek, şaşmak, yanılmak” (Ünlü 2004: 749) anlamlarında kullanılmıştır.

Harezmi-Altınordu Türkçesi eserlerinden *Kıyasü'l-Enbiyâ, Harezmi Türkçesi Satır Arası Kur'an Tercümesi* ve *İbnü Mihenna Lügati*'nde *yaz-* fiilinin anlamı “günah işlemek, karşı gelmek, suç işlemek, doğru yoldan çıkmak, yanılmak” şeklindedir (Ünlü 2012: 674).

Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Kitâbu Bulgatü'l-Müşâk, Gülistan Tercümesi* ve *El-İdrâk Haşiyesi*'nde *yaz-* fiilinin anlamı “yanılmak, hata etmek”; *Münyetü'l-Guzât*'ta “şaşırmaq”; *Codex Cumanicus* ve *El-Kavanînü'l-Küllîye*'de “hedefe isabet ettirememek”tir (Toparlı; Vural; Karaatlı 2007: 316).

Çağatay Türkçesi eserlerinden *Lütfi Divânı*'nda kelimenin anlamı “yanlış yapmak, yapmağa ve olmağa çalışmak”; *Şeyh Süleyman Lügati, Bedayi'u'l-Vasat, Babür Divânı, Gülistan Tercümesi, Nevâdirü'n-Nihâye, Hüseyin Baykara Divânı, Lütfi Divânı, Târih-i Enbiyâ ve Hukemâ, Münşe'ât, Yusuf Emiri Divânı, Şecere-i Terâkime, Fevâidü'l-Kiber, Şiban Han Divânı, Mahbûbü'l-Kulûb* ile *Leyli vü Mecnûn*'da “yanılmak” anlamındadır (Ünlü 2013: 1244).

Eski Anadolu Türkçesinin oluşumundan önce karşımıza çıkan Karışık Dilli Eserler Devresine ait *Behçetü’l-Hadâyik*’ta yaz- fiilinin ikinci anlamı “yanılmak”tır ve bu anlamda sadece iki yerde geçmektedir (Somuncu 2018: 1248- 1249).

*Kutadgu Bilig*’de “kusur işlemek, yanılmak” anlamları tespit edilen yaz- fiili *Moyun Çor* (*Şine Usu*) Yazıtı (Ölmez 2012: 273), *Türkische Turfan Texte* 5. (Caferoğlu 1999: 190), *Dîvânu Lugâti’t-Türk* (Kaçalın;Ölmez 2019: 578-579), *Atebetü’l-Hakayık* (Arat 2006: LXXII), *Karahanlı Türkçesi Satır Arası Kur’an Tercümesi* (Ünlü 2004: 749) ile *Harezmi, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi* ile yazılmış eserlerden yukarıda ismi zikredilenlerde ve *Behçetü’l-Hadâyik*’ta (Somuncu 2018: 1248- 1249) tespit edilmiştir.

*Kutadgu Bilig*’de “suç işlemek” anlamları tespit edilen yaz- fiiline *Orhun Abideler*’inde “itaatsizlik etmek” anlamında Bilge Kağan Yazıtının doğu yüzünün 16. ve 17. satırlarında yazın- şeklinde tesadüf edilmiştir (Ergin 2000: 38-40). *Uigurica II*, 76, 5’te “itaatsizlik etmek” anlamında bir yazın- fiili bulunmaktadır (Caferoğlu 1968: 292). *Kıyasü’l-Enbiya*’da yaz- fiilinin üçüncü anlamı “suç işlemek”tir (Ata 1997: 720).

*Kutadgu Bilig*’de “şaşırmak/yoldan çıkmak” anlamları tespit edilen yaz- fiiline *Kıyasü’l-Enbiyâ*, *Harezmi Türkçesi Satır Arası Kur’an Tercümesi* ve *İbnü Mihenna Lügati*’nde (Ünlü 2012: 674) ve *Münyetü’l-Guzât*’ta (Toparlı; Vural; Karaatlı 2007: 316) rastlanılmıştır.

*Kutadgu Bilig*’de dört ayrı anlamı tespit edilen yaz- fiilinin tarihî Türk lehçelerinde “günah işlemek” anlamı dışında kalan dört anlamı tespit edilmiştir.

Ayrıca *Dîvânu Lugâti’t-Türk*’ten itibaren takibini yapabildiğimiz ve Oğuzca olduğu kaydedilmiş “(yazı) yazmak” anlamında üçüncü bir yaz- fiili bulunmaktadır (Atalay 1999: 765). Bu anlamda fiil Hakaniye lehçesinin hâkim olduğu *Kutadgu Bilig*’de bulunmamaktadır.

Sir Gerard Clauson tarafından hazırlanan *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish* isimli etimoloji sözlüğünde Clauson’un yaz- fiili için tespit ettiği üçüncü anlam “(yazı) yazmak”tır. Bu kelimenin Oğuzca kökenli olduğundan söz eden Clauson, kelimenin çok eski bir kelime olduğunu ve Moğolcada “çizmek, resmetmek” anlamındaki *ciru-*, Erken Dönem Türkçede ve (Proto Bulgarca vasıtasıyla) Macarcada *ir-* şeklinde görüldüğünü belirtir (Clauson 1972: 1028).

Harezmi-Altınordu Türkçesi eserlerinden *Kıyasü’l-Enbiya*’da ve *Hüsrev ü Şirin*’de yaz- fiilinin “(yazı) yazmak” anlamı bulunmaktadır.

Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Kitâbu Bulgatü’l-Müşâtık*, *Baytarü’l-Vâzih*, *Codex Cumanicus*, *Dürriyetü’l Mudiyye*, *Gülistan Tercümesi*, *İbnü Mühenna Lügati*, *Kitâb Fî İlmi’n-Nüşşâb*, *Kitâb Fî’l-Fıkh*, *Kitâbü’l-İdrâk Li-Lisâni’l-Etrâk*, *El-Kavanînu’l-Küllîyye Li-Zabti’l-Lügati’t-Türkiyye*, *Münyetü’l-Guzât*, *Kitâb Fî Riyâzâtî’l-Hayl*, *Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî*

ve *Acemî ve Mugalî ve Tuhfetü'z-Zekiyye*'de *yaz-* fiilinin anlamı “(yazı) yazmak”tır (Toparlı; Vural; Karaatlı 2007: 316). Bu durum “(yazı) yazmak” anlamının *biti-* fiili karşısında oldukça yaygınlık kazandığını göstermektedir. *biti-* fiili sadece *Codex Cumanicus* ve *Kitâbü'l-İdrâk li Lisâni'l-Etrâk*'ta görülmekteyken (Toparlı; Vural; Karaatlı, 2007: 33), *yaz-* fiili *Codex Cumanicus* ve *Kitâbü'l-İdrâk li Lisâni'l-Etrâk* da dahil olmak üzere dönemin tüm eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır (Toparlı; Vural; Karaatlı 2007: 316).

Çağatay Türkçesi eserlerinden *Şeyh Süleyman Lügati*, *Bedayi'u'l-Vasat*, *Babür Divânı*, *Gülistan Tercümesi*, *Nevâdirü'n-Nihâye*, *Hüseyin Baykara Divânı*, *Lütfi Divânı*, *Târih-i Enbiyâ ve Hukemâ*, *Münşe'ât*, *Yusuf Emirî Divânı*, *Şecere-i Terâkime*, *Fevâйдü'l-Kiber*, *Şiban Han Divânı*, *Mahbûbü'l-Kulûb* ile *Leylî vü Mecnûn*'da kelimenin anlamları “yaymak; açmak”tır. *yazıl-* fiilinin anlamı *Bedayi'u'l-Vasat*, *Nevâdirü'n-Nihâye*, *Hüseyin Baykara Divânı*, *Lütfi Divânı*, *Yusuf Emirî Divânı*, *Fevâйдü'l-Kiber*, *Şiban Han Divânı*, *Mahbûbü'l-Kulûb*, *Gül ü Nevruz* ile *Leylî vü Mecnûn*'da “(yazı) yazmak” şeklindedir (Ünlü 2013: 1244).

Eski Anadolu Türkçesinin oluşumundan önce karşımıza çıkan Karışık Dilli Eserler Devresine ait *Behçetü'l-Hadâyık*'ta *yaz-* fiilinin ilk anlamı “yazmak, nakşetmek”tir. Bununla beraber *Behçetü'l-Hadâyık*'da *biti-* fiili de iki yerde geçer (Somuncu 2018: 1248- 1249). Ancak *yaz-* fiili elli yerde geçerek kelimenin bu anlamıyla yerleştiğini gösterir durumdadır. Eserde *yazıl-* fiilinin ilk anlamı “takdir olunmak”, ikinci anlamı “yazılmak” olarak kaydedilmiştir (Somuncu 2018: 1250). Dönemin diğer eserlerinden *Kıssa-i Yusuf*'ta (Cin 2004: 1045-1046) yirmi üç, *Kitab-ı Güzide*'de (Erdem 1992: 453-454) beş, *Ferâiz Kitabı*'nda (Tekin 1973-1974: 59-157) yirmi iki yerde *yaz-* fiili “yazmak” anlamıyla geçmiştir. *Karışık Dilli Kur'an Tercümesi*'nde (Uygun 2017: 718-719) de *yaz-* ve *yazıl-* fiilleri bugünkü anlamıyla kullanılmıştır.

Clauson'un Oğuzca olduğunu söylediği *yaz-* fiilinin anlamı *İskendername*'de “çizmek” *Süheyl ü Nevbahar*'da “süslemek, bezemek, nakşetmek, işlemek, resmetmek”tir. *Süheyl ü Nevbahar*'da *yazıl-* fiili de “resmedilmek, nakşedilmek” anlamlarındadır (Kantar 2011: 755-758).

*yaz-* fiilinin *Dîvânu Lugâti't-Türk*'ten itibaren takibini yapabildiğimiz “(yazı) yazmak” anlamına *Harezmi-Altınordu*, *Kıpçak ve Çağatay Türkçesi*, *karışık dilli eserler* ve *Eski Anadolu Türkçesi* devresinden kalan ve yukarıda adı zikredilen eserlerde bu anlamda rastlanmaktadır.

*yaz-/yazıl-* fiillerinin çağdaş Türk lehçelerinde karşılaşılan anlamları şu şekildedir:

#### **Altay Lehçelerinde:**

*Tuva Türkçesi*: *çazıl-* > *çaslır-* > *çastır-* “çözülme, açılmak” (Karaşlar 2015: 32-33).

*Teleüt Türkçesi*: *d'as-* “sökmek, çözmek (örgü, ip)” (Ryumina-Sırkaşeva- Kucigaşeva. 2000: 24).

**Sibirya Lehçelerinde:**

*Altay Türkçesi:* *cas-* 1. tedavi etmek. 2. parmaklarını gevşetmek. 3. yanılmak, şaşkırmak (Gürsoy-Naskali; Duranlı 1999: 55).

*Şor Türkçesi:* *cas-* açmak, düğümü çözmek, iyileştirmek (Kaya 2018: 121).

*Altay Türkçesi:* *cazil-* 1. (saçlar için) dağılmak, çözülmek. 2. iyileşmek, sağlığı düzelmek (Gürsoy-Naskali; Duranlı 1999: 57).

**Çağatay Grubu Lehçelerde:**

*Özbek Türkçesi:* *ëzmaq:* I. yazmak, kaydolmak. II. yaymak. III. 1. *adaşmaq* (*adaşmak*) “şaşırmak, şaşmak, yanılmak” 2. *йўлдан ëzmaq* (*yoldan yazmak*) “yoldan çıkmak” (Ma'rufov 1981: 254).

*Yeni Uygur Türkçesi:* *yezil-* “çözülmek, açılmak” (Necip 1995: 468).

**Oğuz Grubu Lehçelerde:**

*Türkiye Türkçesi:* *yaz-* I. 1. söz ve düşüncüyü özel işaret veya harflerle anlatmak. 2. yazı ile anlatmak, yazıya dökmek. 3. yazar olarak görev yapmak. 4. yazı ile bildirmek, haber vermek. 5. bir bilim veya edebiyat eseri oluşturmak. 6. sayaç vb. sayılarla niceliği belirtmek. 6. kaydetmek. 7. bir göreve almak. 8. mecaz. insanın geleceğini belirlemek. 9. halk ağzında. gelinin yüzünü süslemek. III. 1. halk ağzında yaymak, sermek. 2. halk ağzında açmak (<https://sozluk.gov.tr/>).

*Türkiye Türkçesi:* *yazıl-* 1. yazma işi yapılmak. 2. kendini bir yere yazdırmak, kaydolmak. 3. birine tutulmak, sevmek (<https://sozluk.gov.tr/>).

*Azerbaycan Türkçesi:* *yaz-* yazmak (Akdoğan 1999: 800).

*Türkmen Türkçesi:* *yaz-* (*ya:z-*): 1. çözülmek, açılmak. 2. yerinden çıkmak, kırılmak. 3. başka yana çevrilmek (Tekin; Ölmez; Ceylan; Ölmez 1995: 685). Ayrıca *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*’nde kelimenin “yaymak” anlamı da tespit edilmiştir (Ercilasun; Mehmedoğlu Aliyev; Şayhulov; Zadualı Kajıbek; Konkobay Uulu; Yusuf; Göklenov; Maħpir; Çeçenov 1991: 979).

**Kıpçak Grubu Lehçelerde:**

*Tatar Türkçesi:* *яз-* (*yaz-*) 1. yanılmak, sapmak, uzaklaşmak; 2. ayırmak (Ganiyev; Ahmet’yanov 1997: 440).

*Tatar Türkçesi:* *языл-* (*yazıl-*) serilmek, yayılmak (Ganiyev; Ahmet’yanov 1997: 441).

*Kırgız Türkçesi:* *caz-*: II. 1. yazmak; 2. tasarlamak, 3. yaymak, açmak; genişletmek. III. yanılmak, hedefe değdirememek; yolu şaşkırmak (Yudahin 1998: 193-194).

*Kırgız Türkçesi: cazıl-* 1. yazılmak; 2. abone olmak; gazetaga cazıl- gazeteye abone olmak; 3. yayılmak; cazılğan talaa: geniş step; 4. ayrılmak, çözülmek; çinğırğan ünü basılбайт; çinğırığı cazılбайт folk.: acı sesi dinmiyor, ciyak ciyak bağıışı kesilmiyor (Yudahin 1998: 195).

*Kutadgu Bilig*'de “açmak, açılmak” anlamları tespit edilen *yaz-* fiilinin Şor Türkçesinde (Kaya 2018: 121), *cas-*, Türkiye Türkçesinde (<https://sozluk.gov.tr/>) *yaz-*, Türkmen Türkçesinde (Ercilasun; Mehmedoğlu Aliyev; Şayhulov; Zadualı Kajıbek; Konkobay Uulu; Yusuf; Göklenov; Mahpir; Çeçenov 1991: 979) *yaz-* (*ya:z-*), Kırgız Türkçesinde (Yudahin 1998: 195). *caz-* Yeni Uygur Türkçesinde (Necip 1995: 468) *yezil-* şeklinde aynı anlamda yaşadığı tespit edilmiştir.

*Kutadgu Bilig*'de “(saç, züluf) çözmek” anlamları tespit edilen *yaz-* fiilinin Teleüt Türkçesinde (Ryumina-Sırkaşeva- Kuciğaşeva 2000: 24) *d'as-*, Şor Türkçesinde (Kaya 2018: 121) *cas-* şeklinde aynı anlamda yaşadığı tespit edilmiştir.

*Kutadgu Bilig*'de *tügün yaz-* şeklinde “dügüm çözmek” anlamında deyimleşmiş olarak tespit edilen anlam, Şor Türkçesinde (Kaya 2018: 121) *cas-* şeklinde “açmak, düğümü çözmek, iyileştirmek” anlamlarıyla görülmüştür.

*Kutadgu Bilig*'de “yayılmak” anlamında da kullanılan *yazıl-* fiilinin Tatar Türkçesinde (Ganiyev; Ahmet'yanov 1997: 440) *yazıl-* şeklinde yaşadığı görülmektedir.

*Kutadgu Bilig*'de *yaz-/yazıl-* fiillerinin birinci grupta ele aldığımız beş, deyimleşmiş olarak kullanılan altı anlamı görülmüş, bu anlamlardan dört tanesinin çağdaş Türk lehçelerinde yaşadığı tespit edilmiştir.

*Kutadgu Bilig*'de “şaşırmak, yanılmak” anlamları tespit edilen *yaz-* fiilinin Özbek (Ma'rufov, 1981, s. 254), Altay (Gürsoy-Naskali; Duranlı 1999: 55) ve Tatar Türkçelerinde (Ganiyev; Ahmet'yanov 1997: 440) *yaz-* Kırgız Türkçesinde (Yudahin 1998: 195) *caz-* şeklinde bu anlamda yaşadığı tespit edilmiştir.

*Kutadgu Bilig*'de *yaz-/yazıl-* fiillerinin ikinci grupta ele aldığımız dört anlamından bir tanesinin çağdaş Türk lehçelerinde yaşadığı tespit edilmiştir.

Ayrıca “(yazı) yazmak” anlamında *Divânu Lüğati't-Türk*'te geçen ve Oğuzca olduğu kaydedilen *yaz-* fiili Oğuz Grubu lehçelerde, Özbek ve Kırgız lehçelerinde bu anlamda tespit edilmiştir.

## Sonuç

*yaz-* fiilinin *Kutadgu Bilig*'de eş sesli olduğu düşünülen iki ayrı şekli bulunduğu görülmüştür. *yaz-* ve *yazıl-* fiillerinin Türk dilinde tarih içinde tesadüf edilen anlamları ortaya konulmuş, bugünkü Türk lehçelerindeki kullanım şekilleri belirtilmiştir. Elde edilen veriler ışığında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. *yaz-* fiilinin “açmak, açılmak” anlamları tarihî lehçelerden Karahanlı, Harezmi-Altınordu ve Çağatay lehçelerinde; çağdaş lehçelerden Çağatay, Kıpçak, Oğuz ve Sibirya lehçelerinde bu anlamda tespit edilmiştir.

3. *yaz-* fiilinin “çözmek” anlamı tarihî lehçelerden Karahanlı, Harezmi-Altınordu ve Kıpçak lehçelerinde; çağdaş lehçelerden Altay ve Sibirya lehçelerinde görülmektedir. Kelimenin tesiri alanı geniş olan yazı dilleri kapsamında bu anlamı ile kullanımının azaldığı görülmektedir.

4. *Kutadgu Bilig’de tügün yaz-* şeklinde “düğüm çözmek” anlamında deyimleşmiş olarak tespit edilen anlam, *Divânu Lügati’t-Türk’te tügün yazıl-*; Şor Türkçesinde *cas-* şeklinde görülmüştür (Kaya 2018: 121).

5. “Kusur işlemek, yanılmak” anlamlarında *yaz-* fiili Eski Türkçe, Karahanlı, Harezmi-Altınordu, Kıpçak ve Çağatay lehçelerinde; çağdaş lehçelerden Sibirya, Çağatay ve Kıpçak Grubu lehçelerde tespit edilmiştir. Ancak doğrudan fiil kökü olan bulunmamakla birlikte *yazuk, yazuklu, yazuksuz* gibi türevleri ile Batı grubu lehçelerinde günümüze kadar kullanılagelmiştir.

6. *Kutadgu Bilig’de “açılmak; gülmek ve yayılmak”* şeklinde üç ayrı anlamı tespit edilen *yazıl-* fiilinin bu üç anlamına da sadece Karahanlı Türkçesi metinlerinde rastlanmıştır. “Yayılmak” anlamı ise tarihî lehçelerden Karahanlı, Harezmi-Altınordu ve Kıpçak lehçelerinde; çağdaş lehçelerden Kıpçak grubu lehçelerde tespit edilmiştir. *Yazıl-* fiilinin *yağıl-> yazıl-* şeklini almış olması fonetik seyir bakımından mümkün görünmekle beraber, Karahanlı dönemine ait metinlerden itibaren ikili şekilde yani *yağıl-* ve *yazıl-* fiillerinin aynı anda görülüyor olması “yayılmak” anlamında müstakil bir *yazıl-* fiilinin bulunduğunu düşündürmektedir.

6. *Divânu Lügati’t-Türk’te yaz-* fiilinin Oğuzca olarak kaydedilen “(yazı) yazmak” anlamı Harezmi, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi ile karışık dilli eserler ve Eski Anadolu Türkçesi ile yazılmış eserlerde görülmüştür. Türkiye Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi, Özbek Türkçesi ve Kırgız Türkçesinde de bu anlama yine ilk anlam olarak rastlanmıştır. *yaz-* fiili Harezmi Türkçesi metinlerinden itibaren “(yazı) yazmak” anlamında *biti-* fiilinden çok daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Kıpçak Türkçesi metinlerinde *yaz-* fiilinin “(yazı) yazmak” anlamının tamamen yerleştiğini söylemek mümkündür. Bu anlamın yerleşmesinde Oğuzcanın tesiri olduğu muhakkaktır. Bu anlamdaki *yaz-* fiili Türkçede öteden beri kısa ünlüyle yazılmıştır (Tekin 1991: 9-14). Karahanlı ve Uygur Türkçesi metinlerinde karşılaştığımız “(çiçek) açmak /açılmak, açmak, (zülûf, saç, kaş) çözmek; günah işlemek, kusur işlemek, suç işlemek ve şaşımak” anlamları bu lehçelerde artık ikinci, üçüncü anlam olarak görülmeye başlamıştır. Bu anlamdaki fiillerle eş sesli özelliğe sahip üçüncü bir *yaz-* fiili böylece ortaya çıkmıştır. Bu fiilin ortaya çıkışında Hatice Şirin’in de belirttiği gibi *yar-* fiilinin son sesindeki *r ~ z* nöbetleşmesinin tesiri olabilir (2004: 570).

*Kutadgu Bilig* 'de tespit ettiğimiz iki, *Divānu Lügati 't-Türk*'ten itibaren takip edebildiğimiz üçüncü bir *yaz-* fiili ile tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinde üç ayrı *yaz-* fiilinin anlamları ve dönemler içindeki durumları ortaya konulmuştur. Ancak “yoldan çıkmak” anlamındaki *az-* fiilinin *yaz-* fiili ile ilgisi, kelime başındaki sesin protez mi yoksa düşme hadisesi mi olduğu ya da her ikisinin de ayrı kelimeler olup olmadığı izâha muhtaç görünmektedir.

### **Kaynakça**

Akdoğan, Yaşar (1999). *Azerbaycan Türkçesinden Türkiye Türkçesine Büyük Sözlük*. İstanbul: Beşir Kitabevi.

Arat, Reşid Rahmeti (2005). *Yusuf Has Hacib, Kutadgu Bilig*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

\_\_\_\_\_ (2006). *Atebetü'l-Hakayık*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ata, Aysu (2004). *Türkçe İlk Kur'an Tercümesi (Rylands Nushası)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

\_\_\_\_\_ (1997). *Rabguzî-Kıssaşü'l-Enbiyâ (Peygamber Kıssaları)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Atalay, Besim (1999). *Divānu Lûgat-it-Türk Dizini*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Caferoğlu, Ahmet (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Cin, Ali (2004). “Ali-Kıssa-i Yûsuf, İnceleme-Metin-Dizin”. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.

Clauson, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford: At the Clarendon Press.

Ercilasun, A. Bican; Alaeddin Mehmedoğlu Aliyev; Almas Şayhulov; Erden Zadaalı Kajıbek; Kadıralı Konkobay Uulu; Berdak Yusuf; Cebbarmehmed Göklenov; Valeriy Uyguroğlu Mahpir; Ali Çeçenov (1991). *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2016). *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, İstanbul: Dergah Yayınları.

Erdem, Melek (1992). “Kitâb-ı Güzide (76a-134a) İnceleme-Metin-Sözlük”. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.

Ergin, Muharrem, (2000). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Ganiyev, Fuat; Ahmet'yanov, Rifkat; Açıkgoz, Halil (1997). *Tatarca-Türkçe Sözlük*. Kazan-Moskova: İnsan Yayınevi.

Gülsevin, Gürer (1987). “Türk Dilinde Kelime Başı Ünsüzü Üzerine”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, s. 173-200.

Gürsoy-Naskali Emine; Duranlı, Muvaffak (1999). *Altayca Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karaşlar, M. Selda (2015). “Altay Dillerinde Edilgenlik Eki”. *İdil Dergisi*, C. 4. S. 18: 32-33.



- Ryumina-Sırkaşeva L. T.; Kucigaşeva N. A. (2000). *Teleüt Ağzı Sözlüğü*. (çev. Şükrü Haluk Akalın - Çaştegin Turgunbayev). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kaçalin, Mustafa S. – Ölmez Mehmet (2019). *Divânu Lugâti’t-Türk*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Kanar, Mehmet (2011). *Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kaya, Mehmet (2018). “W. Radloff’un “Opıt Slovarya Tyurkskih Nareçiy” Adlı Eserinde Geçen Şor Türkçesine Ait Kelimeler ve Bu Kelimelerin Çağdaş Şor Türkçesi ile Mukayesesi”. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Ma’rufov, Z. M. (1981). *Uzbek Tilining İzâhli Lugati I (A-R)*. Moskova: Rus Tili Neşriyatı.
- Necip, Emir Necipoviç (1995). *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü*. (çev. İktil Kurban). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ölmez, Mehmet (2012). *Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan’daki Eski Türk Yazıtları*. Ankara: BilgeSu Yayınevi.
- Önler, Zafer (1999). “Kutadgu Bilig’de Yer Alan Deyimler”. *Türk Dilleri Araştırmaları* 9: s.119-186.
- Özçamkan, Gülşen (2013). “Eylem ~ Söz Dönüşümünde Ant”. *Acta Turcica*. Kültürümüzde Yemin, Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun. Yıl V. Sayı 2.
- Somuncu, Melike (2018). “Behçetü’l-Hadâyık (Karşılaştırmalı Oğuzca Metin, Gramer, Sözlük)”. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Şirin, Hatice (2004). “Türkçede Yaz- “Yazı Yazmak” Fiili Üzerine”. *Türk Dili Dergisi*, Ekim 2004. cilt: LXXXVIII. S: 634. Ankara: TDK Yayınları: s. 563-571.
- Tekin, Şinasi (1973-1974). “1343 Tarihli Bir Eski Anadolu Türkçesi Metni ve Türk Dili Tarihinde Olga Bolga Sorunu”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*. s. 59-157.
- \_\_\_\_\_ (1990). “Bilin Bakalım Yazı Yazmak Nereden Geliyor”. *Tarih ve Toplum*. S. 78. s. 10-13.
- \_\_\_\_\_ (1991). “Tekinler Yanıtlaşıyorlar”. *Tarih ve Toplum*. S. 88. s. 9-12.
- \_\_\_\_\_ (2001). *İştikakçının Köşesi*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Tekin, Talat; Ölmez, Mehmet; Ceylan, Emine; Ölmez, Zuhâl; Süer Eker (1995). *Türkmence-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1991). “Yazı Yazmak Günah İşlemek Değildir”. *Tarih ve Toplum*. S. 85. s. 22 -24.
- \_\_\_\_\_ (1991). “Yazı Yazmak ve Yanılmak Üzerine”. *Tarih ve Toplum*. S. 90. s. 9-14.
- Toparlı, Recep; Vural, Hanefî; Karaatlı Recep (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uygun, Aslı (2007). “Karışık Dilli Bir Kur’an Çevirisi Yazmanın 144b -183a Yaprakları Üzerinde Dil İncelemesi”. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Ünlü, Suat (2004). “Karahanlı Türkçesi Satır Arası Kur’an Tercümesi, TIEM 73 235v/3-450r/7 Giriş-Metin-İnceleme-Analitik Dizin”. Basılmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

\_\_\_\_\_ (2012). *Harezmi-Altınordu Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

\_\_\_\_\_ (2013). *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Yudahin, K. K. (1998). *Kırgız Sözlüğü Cilt:1 (A-J)*. (çev. Abdullah Taymas). 4. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

### **İnternet Kaynakları:**

<https://sozluk.gov.tr/>

### **Kısaltmalar:**

a.g.e. adı geçen eser.

bkz. bakınız.

çev. çeviren.

K. B. Kutadgu Bilig.

s. sayfa.

TIEM Türk ve İslam Araştırmaları Enstitüsü

### **Extended Summary**

In this study, the verbs of writing and being written in *Kutadgu Bilig*, which is the first work of Islamic Turkish Literature, are analyzed semantically and evaluated. In this context, the couplets in which the verbs to write and be written in *Kutadgu Bilig* were examined in terms of meaning and nine different meanings of these verbs were determined. These meanings are: “(flower) to open / unfold, to unfold, to dissolve (hair), to laugh, to spread; to sin, to commit wrongdoing, to commit crimes and to be surprised.” However, the study made it possible to talk about a homonymous rather than a richness of this verb. Because the verb *ya:zmaq*, which means "to deviate, go astray, to be wrong" in native Turkish, lives in Turkmen as a long vowel but only as "to dissolve, to open up". Apart from this, there is also a verb *a:z-* that lives as a long vowel in this Turkmen language. The meaning of this verb is "to go astray, to be morally corrupt" (Tekin; Ölmez; Ceylan; Ölmez 1995: 41). This situation suggests that there is a connection between the verb either *a:z-* and the verb *yaz-*. In addition, there is a verb of the same meaning that we can follow since Old Turkish. The use of the verbs *to write* and *to be written* in historical Turkish dialects and contemporary Turkish dialects is subject to semantic evaluation and an investigation has been made.

Some examples in which the verb *to write* is combined with a noun in the text can be seen in the text. These idioms appear with the meanings of "not being mistaken, being open-handed, rejoicing / laughing, (mouth) opening, (knot) unraveling, (hand) untying," (Önler 1999: 119-186).

In this context, it has been observed that the writing elephant has two different forms in *Kutadgu Bilig*, which are thought to be homonymous. The meanings of the verbs to write and to be written in the Turkish language have been put forward and their usage in Turkish dialects are specified.

This verb to write also means "writing" which has been determined since *Dîvânu Lugâti't-Turk* that its meaning is seen in the works written in Harezm, Kipchak and Chagatay Turkish and mixed language works and in the works written in Old Anatolian This meaning is used as the first meaning in Turkey Turkish, Azerbaijani Turkish, Kyrgyz and Uzbek Turkish. It has been observed that since the texts of Harezm Turkish, the verb of to write began to be used in the meaning of "writing" rather than the verb *biti-*. It is possible to say that the meaning of the verb "to write" is completely established in Kipchak Turkish texts. It is certain that Oghuz has an influence on the settlement of this meaning. Because the words we encounter in the texts of Karahanlı and Uyghur Turkish “(flower) to unfold, to unfold, to dissolve (hair); the meanings of sinning, committing wrongdoing, committing a crime and being surprised” are now seen as the second and third meanings in these dialects. The meaning of the verb "to open" are in the historical dialects of Karahanlı, Harezm-Altınordu and Çağatay; It has been identified in this sense in the

contemporary dialects Çağatay, Kıpçak, Oğuz and Siberia. The meaning of the verb to write is "to solve" in the historical dialects of Karahanlı, Harezmi-Altınordu and Kıpçak; It is seen in the Altai and Siberian dialects of the contemporary dialects. It is seen that the use of the word in this sense has decreased within the scope of written languages with a wide area of influence. In *Kutadgu Bilig*, the meaning, which is defined as "to untie the knot" in the form of *writing knot*, is *to be written* in the *Divânu Lügati-Türk*; it was seen as *cas-* in Şor Turkish (Kaya 2018: 121). The verb *to write* in the sense of "committing a fault, to be wrong" is in Old Turkish, Karahanlı, Harezmi-Altınordu, Kıpçak and Çağatay dialects; among the contemporary dialects, the Siberian, Çağatay and Kıpçak group have been identified in the dialects. However, although it does not exist as a direct verb, it has been used in Western group dialects with its derivatives such as *yazuk*, *yazuklu* and *yazuksuz*. In *Kutadgu Bilig*, three different meanings of the verb *to be written*, such as "opening, laughing and spreading", are found only in the texts of Karahanlı Turkish. The meaning of "spreading" is in the historical dialects of Karahanlı, Harezmi-Altınordu and Kıpçak; The Kıpçak group of contemporary dialects has been identified in dialects. Although it seems possible in terms of phonetic course that the verb *to be written* has taken the form of *yadı- > yazı-*. The fact that both verbs are seen at the same time since the texts belonging to the Karahanlı period suggests that there is a separate verb *to be written* in the sense of "spreading". In *Kutadgu Bilig*, it has been determined that there are essentially two verbs *to write* and verbs *to be written* in three different meanings. The meanings of three verbs of *yaz-* verb in historical and contemporary Turkish dialects and their situations within periods are revealed with two verbs that we have determined in *Kutadgu Bilig* and a third verb that we can follow since *Divânu Lügati-Türk*. However, the relation of the verb *az-* in the sense of "going astray" with the verb to write, whether the sound at the beginning of the word is a prosthesis or a falling incident, or whether both are separate words seems to need explanation.

It is hoped that the study of the verbs *to write* and *be written* will contribute to the field in terms of presenting the whole field in both historical and contemporary terms, providing ease of use to researchers and providing data about the whole field. In addition, the third verb *to write*, which is not included in our study, is reflected in the text as it appears in historical and contemporary texts under the influence of the Oghuz dialect.




**BİR TÜR OLARAK ‘HATIRA’NIN TÜRK DİLCİLİK TARİHİNE KATKILARI:  
MEHMET NECİP TÜRKÇÜ ÖRNEĞİ**  
THE CONTRIBUTIONS OF MEMOIRS, AS A LITERARY GENRE, TO THE HISTORY  
OF TURKISH LINGUISTICS: THE EXAMPLE OF MEHMET NECİP TÜRKÇÜ

**BAHRİ KUŞ**

Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Öğretim Üyesi

*Asist. Prof. Dr. Sakarya University, Faculty of Arts and Sciences,  
Department of Turkish Language and Literature*

[bahrikus@sakarya.edu.tr](mailto:bahrikus@sakarya.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0002-1866-4281>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-2, Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 10.12.2020  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 14.03.2021  
Sayfa-*Pages* : 75-87

## BİR TÜR OLARAK ‘HATIRA’NIN TÜRK DİLCİLİK TARİHİNE KATKILARI: MEHMET NECİP TÜRKÇÜ ÖRNEĞİ<sup>1</sup>

*Dr. Öğr. Üyesi Bahri KUŞ\**

### *Özet*

Edebî bir tür olması dolayısıyla edebiyat incelemelerine konu olan hatıranın aynı zamanda muhtelif ilmî araştırmalarda (özellikle tarih ve ona bağlı alt dallarda) bir kaynak olarak kullanılabilmesi, bu türün arşiv belgeleri, çeşitli dergi, gazete ve kitaplar ile birlikte bir kaynak eser olarak ele alınabileceğini göstermektedir. Bu yazıda, hatıra için edebî tür ya da kavramsal bir çerçeve çizilmeyerek, M. Necip Türkçü’nün dil hakkındaki görüşlerinin ne yolda şekillendiği hatıralarından hareketle ortaya konmaya çalışılacaktır. Türkçü’nün çocukluk döneminden itibaren zihin planındaki ilerlemelerini takip edebildiğimiz hatıraları, onun dil, kadın ve sosyal hayat, çok uluslu Osmanlı milleti gibi kavramlar hakkındaki fikirlerini tanıklarıyla ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Hatıra, Necip Türkçü, dil, dilbilim

## THE CONTRIBUTIONS OF MEMOIRS, AS A LITERARY GENRE, TO THE HISTORY OF TURKISH LINGUISTICS: THE EXAMPLE OF MEHMET NECİP TÜRKÇÜ

### *Abstract*

The memoirs, since it is a literary genre, has been subjected of literary studies. It can be used as a resource in various scientific studies (especially in history and its subordinate branches) at the same time. This article that this literary genre can be evaluated as a source beside archive documents, various magazines, newspapers and books. In this study, it is not going to draw a conceptual framework, and will not be debated whether it is literary or not. We aim to put forward how M. Necip Türkçü’s views or ideas about Turkish Linguistics are shaped or improved throughout his memoirs. We are able to observe his progress in the mind plan since his childhood by the way of his memoirs. His ideas about those concepts such as language, women, social life, and multinational ottoman society can be analyzed by means of his memoirs as well.

**Key Words:** Memoirs, Necip Türkçü, language, linguistics

---

<sup>1</sup>Bu makale 3-5 Mayıs 2018 tarihlerinde Ankara’da düzenlenen *Uluslararası Kültür ve Bilim Kongresinde* sunulan ve yalnızca özeti basılan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

\*Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, bahrikus@sakarya.edu.tr

## Giriş

Bir bilim dalının tarihi, o sahayı ilgilendiren/etkileyen tabaka ve unsurların bütününe ele alan bir özellik taşır. Türk dili tarihi de yazılı ürünleriyle Türkçe konuşmanın tarihinin aktarıldığı bir alandır. Bu konuda müracaat edilen birincil kaynaklar yazılı belgeler (ve sözlü kaynaklar) olmakla birlikte sınıflamayı belirli hâle getiren unsur dilbilgisel denklimlerdir. Bu yolla hazırlanan bütüncü gramer unsurlarının ele alınan zaman dilimindeki durumunu gösterir. Ancak dil olaylarına yön veren ve dil dışı sayılan pek çok etkenin olduğu da görülmektedir. Bu noktadan hareketle göçler, savaşlar, yaşam biçimlerinin değişmesi, dâhil olunan yeni kültürel ve dinî muhitlerin dil kullanıcılarında bir eğilim hâlini alan değişiklikleri meydana çıkardığı söylenebilir.

Bir devri etkisi altına alan fikrî hareketlerin beslendiği ve ortaya çıktığı çevreler ile onlara yön verenlerin gayeleri, dönemin siyasî ve toplumsal durumu ile yakından ilgili olagelmıştır. Tecrübe edilen vakalar karşısında insanı harekete geçiren iç dinamiklerin neler olduğunun anlaşılması, ortaya atılan/savunulan muhafaza/değişiklik/inkılâp gibi olguların deşifre edilmesinde kullanılabilir.

Yüksek tahsil yapma imkânı bulamamış, altı yıl süren askerlikten sonra iki yıl hapiste kalan ve Anadolu ile Rumeli'nin pek çok yerini dolaştıktan sonra yaklaşık elli sene İzmir'de ikamet eden Mehmet Necip Türkçü'nün<sup>2</sup> hatıraları, Türk dili araştırmaları tarihi bakımından oldukça önemli bilgileri barındırmaktadır.<sup>3</sup>

Necip Bey, hatıralarıyla birlikte İzmir'in siyasî, sosyal ve fikrî yapısını ortaya koymuş, Bıçakçızâde İsmail Hakkı<sup>4</sup> ile ihtilaf yaşadığı noktaları ve dönemin edebiyat ortamını da aktarmıştır (Asan 2011: 125).

İzmir, 19. ve 20. asırlarda ticarî ve ekonomik faaliyetler bakımından son derece canlı bir yerdi. Aynı zamanda burada meskûn bulunan yabancı nüfus ile olan temaslar neticesinde yerli ahalide de milliyet bilinci canlı kalıyordu. Fikrî ve toplumsal hareketlerin beslenmesi ve yayılması için ona uygun bir ortamın gerekliliği konusunda İzmir, somut bir örnek oluşturmaktadır. Bu duruma benzer şekilde, Balkan coğrafyasında çetecilik faaliyetlerinin eşlik ettiği milliyetçilik hareketlerinin bizzat görülebilmesine olanak tanıyan ve Avrupa'ya yakın olması dolayısıyla Selanik<sup>5</sup> de söze konu edilebilir (Levend, 2010: 272-282).

İzmir'in kültürel hayatının şekillenmesinde etkili olan Türk Ocağı'nın başkanlığını da yürüten Necip Türkçü, bu görevi süresince hem ulusal hem de sosyal yaşam, halk sağlığı gibi yerel konularda konferanslar tertip ederek şehrin kültürel hayatına yön vermeye çalışıyordu. İzmir

---

<sup>2</sup> Hayatı için ayrıca bk. Huyugüzel, 2000.

<sup>3</sup> Ayrıca bk. Birinci, 1998.

<sup>4</sup> Ayrıca bk. Gökçek, 1990.

<sup>5</sup> Fındıkoğlu (1955: 90), sahip olduğu idarî imtiyazlar sayesinde Selanik'in İstanbul'a kıyasla daha canlı bir kültür hayatının olduğunu belirtir.

basımının Türk Ocağı'nın faaliyetlerini sayfalarına taşımalarıyla yapılanlara muhatap bir kamuoyu da oluşturuluyordu (Sürgevil 2009: 133).

“İzmir’de Türklük ve Türk Dili Hareketi Tarihi” adıyla *Anadolu* gazetesinde 17 Temmuz / 12 Kasım 1934 tarihleri arasında 83 tefrika halinde yayımlanan hatırat, Necip Türkçü’nün öncülerinden olduğu Türk dili hareketinin ne yolda ilerlediğini gösteren ve bu hareketi doğuran fikrî hazırlık safhasının aşamalarını ihtiva eden bir niteliğe sahiptir (Huyugüzel 2003).

Hayat hikâyesinden Türklük ve Türkçülük fikrine sıkı sıkıya bağlı bulunduğu anlaşılan Mehmet Necip Türkçü’nün hatıraları, Türk dili araştırmaları tarihine iki önemli katkı sunmaktadır. Bunlardan ilki 1911 yılında Selanik’te ortaya çıkan Yeni Lisan hareketinin tarihiyle; diğeri gerçekleştirilmek istenen millî uyanışların özellikle niçin dil üzerinden yapılmaya çalışıldığı ile ilgilidir. Bununla beraber, bu hatırat, toplumsal hayatta kadının rolü, beslenme politikası, çok uluslu yapılarda asıl unsurun statüsü, eğitim öğretim faaliyetleri gibi farklı konulara dair bilgiler de bulunmaktadır.

### **İzmir Yeni Lisanı ve Selanik Yeni Lisanı**

1911 senesinde, dilde tam olarak yerleşmemiş bulunan her türden yabancı unsurun terk edilmesi, İstanbul ağzını esas alan bir yazı diline geçilmesi ve yabancı kelimeler karşısında Türkçe karşılıklarını tercih etme ilkeleriyle ortaya çıkan Yeni Lisan hareketinin Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ali Canip gibi tanınmış isimlerle bir dönemi etkisi altına almış bir hareket olduğu bilinmektedir.<sup>6</sup>

Necip Türkçü, hatıralarının oldukça ayrıntılı ön sözünde Türkleri birleştirecek, ilerletecek Türklük fikir ve duygusunu güçlendirecek aynı zamanda konuşma diliyle yazmanın faydaları ve bu yoldaki gayretlerin ilkin İzmir’de başladığını ve açıktan açığa Yeni Lisancılarının bu fikirleri İzmir’den Selanik’e götördüklerini belirtir.

Necip Bey’in *Hizmet* gazetesinde yazdığı fikirlerin Ömer Seyfettin’in öncülüğündeki Yeni Lisan hareketine etki ettiği kabul edilir (Huyugüzel 2001: 66). Bu tesir daha sonra, yaklaşık otuz yıl kadar, Mehmet Esad Andelib’in *Fikirler*<sup>7</sup> mecmuasında neşrettiği “İzmir’de Yeni Lisan” adlı makalesinde<sup>8</sup> Ömer Seyfettin’in İzmir’de bulunduğu sıralarda Necip Bey’den etkilendiği şeklinde dile getirilmiştir (Özdemir 2008: 85).

<sup>6</sup> Genç Kalemler dergisinin ikinci cildinin ilk sayısında neşredilen *Yeni Lisan* makalesi, Selanik’te başlayan bu hareketin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu makalenin yayımlanma tarihi, bizim de daha önce yaptığımız gibi, birçok kaynakta 11 Nisan 1911 olarak birçok kaynakta geçmektedir. Ancak N. H. Polat’ın yeni belgeler ışığındaki tespitine göre bu tarih kesin olarak 21 Nisan 1911’dir. (Polat, 2020: 23)

<sup>7</sup> Fikirler mecmuasının Hakkı Tarık Us koleksiyonunda bulunan sayıları şunlardır: I : 1-30 (1 Temmuz 1927-30 Teşrinisâni 1928); II : 31-48 (1 Kânunusâni 1929-15 Kânunusâni 1930); III : 49-50 (30 Kânunusâni 1930-15 Mart 1930); IV : 51-76 (31 Mart 1930-15 Kânunusâni 1932); V-XIV : 77-151, 153-165, 169-176, 178-206, 210-211, 216, 238-249, 254-259, 286-287 (15 Şubat 1932-31 Ocak 1945); 298-299 (31 Temmuz 1945); 334 (Haziran 1947). ET: 15.01.2021.

<sup>8</sup> Mehmet Esad Bey, 1 Temmuz 1927’de İzmir’de çıkmaya başlayan Fikirler dergisinde *İzmir’de Yeni Lisan* adını taşıyan seri makaleler neşretmiştir. Bu yazılarda, İzmir’de başlayan sadeleşme hareketinin mahiyetini



Sütunlarını bu yolda tahsis eden *Hizmet, Osmanlı Ticaret ve Ziraat Gazetesi, Hıfzussıha, Ahenk, İzmir* gibi gazete ve dergilerde Türkçülük fikrine dayalı olarak şuurlu bir şekilde konuşma diliyle yazılar kaleme alınır ve bu hareketin ilmî sisteme dayanarak İzmir’de 1900 yılından itibaren yapılageldiği ancak Selanik’in öne çıktığı ifade edilir.

İzmir’de cereyan eden bu hareketin hak ettiği ölçüde yer bulamaması Necip Türkçü tarafından şu şekilde gerekçelendirilmiştir:

1. *Bu Türklük veya dil hareketinin İstanbul’a nispetle sönük ve sapa düşen, ilmî ve millî bir merkez olarak tanınmamış olan, ancak ticarî faaliyet ve ehemmiyetiyle anılan bir yerde ortaya çıkması,*
2. *İstanbul’u asırlarca payitaht olması neticesi olarak büyük görenlerin milliyet tarihinde yer tutacak Türklüğe ait bütün hareketlerin ancak İstanbul’da olabileceği ve İzmir gibi bir şehirde vukuuna imkân verememeleri,*
3. *İzmir’de bu hareketle ilişkisi olan kimselerin veya kimsenin bunun çevresine, yakınında veya uzağında önceden veya sonradan Selânik’te veya İstanbul’da yapılmış olduğu gibi sürekli bir reklâm yaparak, herkesi bu harekete celp etmeye veya taraftar kazanmaya özenmemeleri,*
4. *İzmir’de “Türkçe Dilimiz” veya başka ad altında yapılan neşriyatın haftalık mecmualarda, risalelerde değil; yırtılıp bir tarafa atılacak gündelik gazete veya gazetelerde yapılması (Huyugüzel 2003: 4).*

Birkaç yıldan beri İzmir’de devam eden Türk dili hareketinin *Yeni Lisan*’a mâl edilmesine karşı bu hareketin İzmir’den Selanik’e götürüldüğünü kendisinden başka tasdik edenlerin de olduğunu belirten Türkçü’nün şu ifadeleri oldukça önemlidir:

*1911 tarihinde şimdiki hâlde Bayraklı Alkol Fabrikası sahibi Küçük Talat Bey İzmir’e geliyor. Beni tam aratmakta bulunduğu sıralarda ben de ziyaretine gitmiş oluyorum. Benim adımlı ve nereli olduğumu öğrendikten sonra:*

---

ve Mehmet Necip Türkçü’nün çalışmalarını tetkik eder. Derginin ilk sayısında yer alan yazısında, M Esad Bey, Türkçenin halkın konuşma dilinin esas alınması suretiyle sadeleştirilmesi uğraşında Mehmet Necip Bey’in lisaniyat ilminin usul ve esaslarıyla hareket ettiğini belirtir. Aynı yazıda Ömer Seyfettin’in başında bulunduğu hareketin İzmir’den esinlendiğini ise şöyle dile getirilir: “*Mamañih bu mesainin daha canlı tesirleri de oldu. Selânik’teki Yeni Lisan hareketinin başında bulunan Ömer Seyfettin merhum bu fikri İzmir’de bulunduğu sırada Necip Bey’in neşriyatından almıştı. Ömer Seyfettin, Necip Bey’in ortaya attığı esasları görmüş, kabul etmiş ve hatta bu yolda küçük hikâyeler yazmıştı. Genç Kalemler’de müdafaa edilen davanın vazı’ olduğunu Selânik hareketinin yine salâhiyetdar bir rüknünden öğrendiğimiz Ömer Seyfettin İzmir’de bu hakikate iman edenlerdendi. Ali Canip Bey’in Ömer Seyfettin’in hatırat defterinden naklen neşrettikleri notlarda tesadüf ettiğimiz kanaatler de Necip Bey tarafından 27 sene evvel İzmir’de ortaya atılan hakikatlerdir. İşte biz şu makaleler serisini bu kadar vâsi ve şâmil tesirleri görülen İzmir hareketini tetkike hasrediyoruz. Neticede görülecektir ki İzmir hareketi ne Kâzım Nami Bey’in vaktiyle zannettiği gibi alelade bir takip ve taklit gayreti ve ne de ‘Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi’ müellif-i muhteremin dediği gibi sağır ufuklara çarparak sönen bir sadadır.” (Fikirler, 1: 2).*

- Sana Selânik'ten iki kişiden selâm var: Biri hemşehrin Edirneli Talat Beyden –ki gözlerinden öper, çok selâm eder-, diğeri evvelce İzmir'de jandarma zabıtlığıyla bulunmuş olan Ömer Seyfettin'den. O da çok selâm ediyor. Ali Canip isminde bir arkadaşıyla burada olduğu gibi Selânik'te de bir lisan hareket ve inkılâbı yapmak istediğini bana size 'Haber ver' dedi.

Talat Bey ayrıca kendisinden:

- Bunlar Ziya Gökalp isminde âlim ve kuvvetli bir zatı aralarına alarak beraber çalışacaklar dedi.

İlk defa olarak gördüğüm Küçük Talat Beyden İzmir'i takliden Selânik'te bir dil hareketi yapılacağını öğrenmiştim.

İkinci şahadet: Vaktiyle Selânik'te çıkan Genç Kalemler'in imtiyaz sahibi Nesimi Sarım Bey bir gün, lise edebiyat muallimi Esat Bey'in yanında, Selânik'te ortaya çıkarılan Yeni Lisan'ı Ömer Seyfettin'in İzmir'den getirdiğini söyledi. Hakikatin herkesçe bilinmesi için bu yolda bir şey yazması münasip olacağı teklifine karşı:

- Ali Canip Beyi gücendirmek istemem demişti.

Bundan başka merhum Nesimi Sarım Bey, şimdi kim olduklarını hatırlayamadığım birkaç kişinin yanında –bunlardan birinin Filorinalı Rüştü Bey olduğunu zannediyorum- İzmir lisan hareketine vakıf Faik Bey isminde bir gencin sualine cevaben:

- Selânik'teki Yeni Lisan'ın anavatanı İzmir'dir. Ömer Seyfettin onu buradan Selânik'e götürdü dedi. (Huyugüzel 2003: 3).

M. Necip Türkçü, arkadaşlarıyla birlikte yürüttükleri hareket için kendilerinden önce ileri sürülen görüşleri inkâr etmeden sistemli bir çalışma yaptıklarını özellikle vurgular. Çünkü ona göre Selânik'te faaliyet gösteren Yeni Lisancılar, İzmir'de gösterilen gayret ve meydana getirilen eserleri görmezden gelerek kendilerini bu hareketin öncüleri olarak görmektedirler. Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip'in İzmir hareketini yürütenlere haklarını teslim etmek konusunda bir gurur meselesi yaşadıklarını belirten Türkçü'ye göre onlar sadece İzmir'de bulunanları değil Şemsettin Sami'yi de görmezden gelmektedirler.

*Selânik Yeni Lisancılarının İzmir'deki Türklük, hususiyle yeni yazı dili hareketinden pek tabii olarak haberleri vardı. Bana buraya yukarıda naklettiğim haberi gönderen Ömer Seyfettin merhumun bu hareketten bahsetmemesi ihtimali var mıdır? Ancak sonradan İzmir'deki yeni hareketi taklitten söz açmaya galiba gururları mâni olmuştu. Yahut bu işte mucit gibi davranmayı daha muvafık gördüler. Eğer İzmir'den ve İzmir'deki yeni yazı dili hareketinden bahsederlerse mucitliğe dokunmaz mı? Bu gibi birtakım sebeplerden İzmir hareketini; bilmemezlikten, işitmezlikten*

*geliyorlardı. İşte aynı sebeple –öyle sanıyorum- Türkçülük Tarihi'nde Ziya Gökalp Bey 312 (1896) tarihinde İstanbul'da dilde Türkçülük hadiselerinden bahsederken arada on beş yıl kadar boşluk bırakarak Selânik'te Yeni Lisan meselesine intikal ediyor. O yıllar içinde onun bildiğine ve kanaatine göre gerek İstanbul'da ve gerek başka bir memlekette Türklük namına bir kıpırtı olmamış veya öyle bir kıpırtıdan haberi olmuş bile olsa ona, anlaşılan ehemmiyet vermemiş. Merhum Ziya Bey İzmir'de eskiden ortaya çıkan dil hareketini faraza öğrenmemiş, öğrenmiş de hatırandan çıkmış olsun! Acaba Yeni Lisan'dan iki üç sene evvel İzmir'de neşredilmeye başlayan gündelik Köylü gazetesi gözüne hiç ilişmedi mi? Bundaki yazılış ve üslubun sade ve halk diliyle olduğunu görmedi mi? İzmir Selânik'e İstanbul'dan uzak bir yer değil, ikisi de deniz kenarında birbirine karşı iki şehir... Yahut onlar Yeni Lisan'la uğraşırken bir hayır sahibi ellerine bizim Köylü'yü tutuşturmadı mı? İzmir, Selânik'e veya İstanbul'a, bizim Türkçülerin de bahsettiği Rusya'dan, Azerbaycan'dan Kırım'dan çok yakın. Halka doğru, halkla beraber, halk için gibi yazışlar düşünen bu zat, halk diliyle, halk için İzmir'de çıkan Köylü gazetesinin varlığından hususiyle siyasî bir fırka merkezi azası olmak sıfatıyla uzun yıllar esnasında bilmem nasıl haberdar olamıyor? Buna ben elan hayret ederim!.. Bununla beraber Türklük için uğraşanların, eserlerini Arapça veya Acemce yazmış olduğu için haberdar olamamalarını şüpheli gördüğüm Şeyh Cemallettin Efgani'nin kendisini sık sık ziyaret eden Emin Beyi irşat ettiğini büyük ve mühim bir hadiseymiş gibi söylemeyi unutmuyor. Keza yukarıda işaret ettiğim gibi Türkiye haricinde yetişen Türkçüleri bize tanıtmaya çalışıyor (Huyugüzel 2003: 5).*

### **Konuşma Dili ile Yazı Dilinin Birleştirilmesinin Gerekçeleri**

Çeşitli zamanlarda Türkçenin ıslahı yahut sadeleşmesi yönünde ortaya çıkan uğraşların sebepleri, Daşdemir tarafından şöyle tespit edilmiştir:

*Bu bazen başka milletler karşısındaki zafer ya da mağlubiyetlerin Türk ruhunda uyandırdığı gurur veya isyan hissinden; bazen Türk nüfusunun bir cazibe merkezi olmak gibi siyasi amaçlarla Türk boyları, beylikleri ve devletleri arasında ortaya çıkan atalar mirasına sahip çıkma yarışından; bazen Türk entelektüeli tarafından yabancı dillere ve kültürlere duyulan büyük hayranlığa karşı geliştirilen bilinçli bir itirazdan; bazen egosu şişirilmiş şairlerin imkânsız başarıp sanat yapmaya hiç müsait olmayan dille (!) şiir yazabileceğini ispat etme fantezisinden; bazen de toplumu eğitmek isteyen halis aydınların geniş kitlelere ulaşma çabasından kaynaklanmakta idi (2013: 54).*

Bu gerekçelere, öngörülen yakın bir gelecekteki kırılmalara hazırlıklı olmak ile siyasi ve sosyal olarak kamuoyu oluşturma da eklenebilir.

Askerlikten sonra memuriyet hayatına atılan Necip Türkçü, kısa bir müddet sonra hapis cezasına çarptırılır. Hükûmete muhalif faaliyet gösteren İttihat ve Terakki cemiyetinin faaliyetlerini artırdığı ve aynı nispette siyasi otorite tarafından karşılık bulunduğu zamanlara (1895) denk gelen bu tutukluluk, Necip Türkçü'nün Şeref ve Faik Beylere siyasi meseleler hakkında yazdığı mektupların ortaya çıkması yüzünden olmuştur. Hatta Şeref Bey'e şifreli olarak yazdığı mektupta *Yıldız Sarayı erbab-ı zekânın kasaphanesi olmuştur* sözünün geçtiği söylenir (Huyugüzel 1988: 26-27).

Aynı suç dolayısıyla hapisshanede birlikte kaldığı Hafız İbrahim ve Talat Bey'e nispetle esasen siyasi meseleler konusunda aşırı davranışları bulunmayan Necip Türkçü'nün zaman zaman bu meselelere kafa yorduğu sezilmektedir.

Necip Türkçü, istibdat aleyhtarlığı konusunda son derece heyecanlı ve şiddetli duygulara sahip Talat ve Hafız İbrahim Beylerin *padişahın görevden el çektirilmesinin* yaşanan sıkıntıları sona erdireceğini ve istibdat yönetimi altında bunalan halkın da rahatlayacağı fikrine karşı daima mesafeli durmuştur. Çünkü ona göre halk istibdat yönetiminin farkında değildir:

*Fakat bu anlayıştan ne hasıl olacak?.. Bir defa halkın kânûn-ı esasî, meşrutiyet idaresi ve hürriyetle alâkası yok. Bunlar ha olmuş ha olmamış, onun için hepsi bir! Zaten halk istibdatın öyle farkında değil. Bunlar hakkında esaslı malûmat sahibi bile az. Meselâ bir inkılâp olursa bundan acaba hakikaten istifade imkânı var mıdır? Öyle bir şey vuku bulduğu zaman ne olacağını ve herkese ne vazife düşeceğini ve ne yolda davranmak lâzım geldiğini, bu inkılâbı isteyenler bile belki o kadar iyi bilmiyorlar. Yalnız 'Bir şey olsun' diyorlar(...) Yerinde ve zamanında olarak, Papaz Mabli'nin Bir Vatandaşın Vazife ve Hukuku diye ufak bir eseri hatırıma geldi. Bundan mülhem olarak bir Türk'ün ferdî, siyasî, içtimaî vazife ve hakları neden ibaret olacağına dair bir eser yazılmasını mümkün gördüm. Öyle ya neden böyle bir eser yazılamasın? Asıl işin mühim kısmı, bu eser mümkün olduğu derecede konuşulduğu gibi yazılacak. Eğer böyle yazılırsa, bunu artık okuyanların anlaması pek kolay olur. Hem de gazetelerin kullandığı lisan gibi bu da lâyıkıyla anlaşılacak olursa o vakit ne faydası olur? (...) İstiyordum ki halkımız yani Türkler, haklarını, vazifelerini ve bunların envaini, hududunu öğrenmeli. Bu fikir ve bilgiler Türklerin uyanık takımının zihinlerinde yer etmeli. Bunlar lâpa gibi durmaz. Bu inkılâptan istifade etmek için öne ve ileri atılır (Huyugüzel 2003: 113-114).*

Toplumda oluşması beklenen bilincin gerçekleştirilebilmesi için dilin aracılığına ihtiyaç duyulmaktadır. Zira, "bir milliyet, etkisini, karakterini, ferdiyetini, her defasında olmasa da fiziki coğrafyadan ve biyolojik ırktan değil kültürel ve tarihi güçlerden alır. Dil bunlardan ilki ve önde gelenidir" (Hayes, 2010: 13). Necip Bey'in yukarıdaki ifadelerinden tebaadan vatandaşa dönüşen bir sosyal kimlik olduğu görülmektedir. Bu, aynı zamanda yöneten yönetilen ilişkisinde de

kendini gösteren bir dönüşümün belirtisidir. Bu noktadan hareketle yöneten ile yönetilen arasındaki dilin anlaşma zeminini muhkem surette muhafaza eden bir yapıda olmasının arzu edildiği sonucuna ulaşılabilmektedir.

### **Sonuç ve Değerlendirme**

Necip Türkçü'nün insana, cemiyete ve dünyaya dair ilk farkındalıkları sezgiye dayalı olarak okul çağlarında başlamıştır. Yüksek tahsil yapamamış olmasına rağmen kendini yetiştirmeyi başarmış olan Necip Türkçü için Türklük bilincine sahip, eğitilmiş kadın ve erkeklerden oluşan bir toplumun inşa edilebilmesi çok mühimdir. Bir gelecek tasavvuru olarak tanımlanabilecek bu hedefe ulaşmanın dil üzerinden gerçekleşebileceği fikrinin ön planda olduğu görülmektedir. M. Necip Türkçü'nün dilin sadeleştirilmesi bahsinde ortaya koyduğu çabaların yaslandığı arka plan, milleti yükseltmek fikridir. Bu fikrin gerçekleşebilmesi için işe dilden başlanması gerektiğine kani olmuş ve çalışmalarını dilin toplumsal işlevinden yola çıkarak şekillendirmiştir. M. Esad Bey'in *Fikirler* dergisinde yazdığı seri makalelerde de bu konu açıkça dile getirilmiştir<sup>9</sup>.

Sonuçları itibarıyla eğitim öğretim süreçlerinin eşlik ettiği yazı diliyle konuşma dili arasındaki büyük boşluğun/farkın teorik ve pratik denklikte meydana getirdiği arızaları gidermenin yolunu *anlamak* ve *anlaşmayı* merkeze alınmasında gören Necip Bey'in bu yoldaki fikir ve eylemlerinin benzerlerinin Tanzimat'tan itibaren görüldüğü bilinmektedir.

Özellikle Tanzimat'ın birinci nesli arasında birtakım farklılıklar olsa da benzer görüşleri paylaştıkları görülmektedir. Bununla beraber dilin sadeleşmesi konusunda Servet-i Fünûncuların sade Türkçe ile eser vermedikleri gibi bu anlayışı küçümsedikleri görülmektedir. (Özdemir 2008: 56).

Her ne kadar kendileri sade Türkçeyle yazmamış da olsalar Mehmet Emin'in *Türkçe Şiirler*'i için Tevfik Fikret'in yaklaşımı ve Şahabettin Süleyman'ın Ömer Seyfettin'in gayretlerini millî bir görev olarak nitelemesine bakıldığında dilin sadeleşmesi yolundaki çabaları fikrî planda kabul ettikleri de söylenebilir (Kuş 2013: 10).

Siyasî şartların imparatorluklara tanıdığı yaşam hakkının giderek azaldığı dönemlerde öne çıkan ulus devlet fikri, yeni bir oluşumun ötesinde yeni yaratım şeklinde de ele alınabilir. Ulus devlet ile sonuçlanacak bu sürecin nispeten ortalarına denk gelen Tanzimat'la birlikte edebiyatın estetik kaygılardan başka halka ulaşmak için kullanılan bir araç olarak yeni bir vazife üstlenmesi

---

<sup>9</sup> Necip Bey lisanın gökten inmiş bir müesseseye olmadığını çok iyi biliyordu. Lisanın ictimaî hayattaki vazifelerini tamamen kavramıştı. Lisanı ıslah etmenin cemiyeti düzeltmek demek olduğunu müdrikti. Bu sebeptendir ki İzmir'deki lisan hareketi halka doğru gitmeyi, halkın dilini mihver yaparak bütün ilmi tedkikatı onun etrafında teksif etmeyi kendine en esaslı umde telakki etmişti. Bu hareket ilmi bir Türkçecilik hareketi idi. Davanın en esaslı tezi Türk milliyetperverliği idi. Türk milletinin maruz bulunduğu büyük tehlikelerden korunmak endişesi idi. Bunun için de Türk'ü kendi diline sahip kılmak lüzumuna iman ediliyordu. Türkçe istiklalini kazandıktan sonra bu lisanla millete ait her şey konuşulabilecekti. (Andelib, 1927: 2).

oluşan bu yeni paradigmanın işaretleriydi. Ziya Paşa, Namık Kemal ve Şinasi gibi isimlerin çabaları<sup>10</sup> da bu yoldaki somut örneklerdir.<sup>11</sup>

Sınırları içinde cepheden cepheye savrulan ve her savruluşta bir parçasını yitiren Osmanlı İmparatorluğu'nun bünyesindeki unsurları kuşatan fikir, o dönemde, baştanbaşa milliyetçilik idi. Dünyanın o zamanki hâkim ideolojisi olan milliyetçilik, özellikle Balkan Harbi'nden sonra Türk aydınının da zorunlu bir kaderi durumundaydı.

Başlangıçta ister kadim geleneğin Batı tekniği ile yaşatılması ister eskiyi topyekûn reddederek tamamen yeninin tarafı tutulmuş olsun millî bilincin oluşturulması için takip edilecek yolun kendi içine kapanmaktan geçtiği, bir vaka olarak karşımızda durmaktadır.

Bir milleti millet yapan unsurlar etrafında birleşebilme arzusuna ulaşmak için takip edilen sürecin imparatorluk dinamiklerinden ayrıldığı ve imparatorlukların heterojen; ulus devletin homojen olduğu ifade edilir (Ulukütük 2019: 71).

Millet olma ve millet olarak yaşama sürecindeki en önemli unsur olan dilin diğer dillerden belirgin farklarla ayrılmış olması kazanılacak millî kimliğin mühim bir noktasını temsil etmektedir. Bu cümleden olmak üzere, Osmanlı'nın son dönemlerinde yoğun olarak görülen gramer ve sözlük çalışmaları da Osmanlı Türkçesinin Arapça ve Farsçadan farklı ve müstakil bir dil olduğunun kanıtlanma çabaları olarak değerlendirilebilir. Necip Bey'in ilk mektep sıralarındaki düşüncelerini ifade eden şu cümleleri de bu yolda birer tanık olabilir:

*Mahalle mektebinde Arapça diye bir dil olduğunu öğrendim ... İşte artık o tarihlerde Türkçe hakkında bir fikir edinmiştim. Bundan başka Arapça ve Acemce diye iki dil daha bulunduğunu da biliyordum. Dışarıda Rumca, Bulgarca denilen diller olduğunu evvelden öğrenmiştim.* (Huyugüzel 2003: 23-24).

Sınırı kendi içinde yeniden var olmak olarak modernizm tarafından belirlenen ulus fikrinin milliyetçilik arka planına yaslanarak ilerlemesi kadar bu sürecin sonunda veya muayyen bir noktada tutunulacak mevzinin kaderinin *dile* bağlanması; dil üzerindeki değişikliklerin, en azından ilk aşamada, dile tam manasıyla yerleşmemiş yabancı kelimelerin çıkarılması, yeni kelimelerin Türkçenin kendi imkânlarıyla yapılması, terimlerin Türkçeleştirilmesi gibi temel prensipler etrafında toplanılması ve lisan hareketlerinin muhit ve nisbî olarak devirleri farklı olsa bile birbirlerine tesir etmeleri de son derece doğaldır.

Yeni Lisan hareketini başlatan kadronun, düşüncelerindeki ortak noktalardan da anlaşılacağı üzere Şemsettin Sami ve Necip Bey gibi isimlerden haberdar oldukları

<sup>10</sup> Ayrıca bk. Argunşah, 2006.

<sup>11</sup> Ne var ki Tanzimat'ın bu ilk dönemlerinde ortaya konan dil ve lügat meseleleri henüz imparatorluğun ayakta kalacağı düşüncesini gösterir şekilde okunabilir. Ayrıca bk. Yavuzarslan, 2004.

anlaşılmaktadır. Ancak bu mühim adımların kesin bir sonuca bağlanmadığını ifade eden Özdemir, *zaman*'ın<sup>12</sup> galip geldiğini söyler (2008: 87).

*Milli kültürü yansıtan milli bir edebiyat ve dil yaratmak isteyenlerin iddiası şuydu: Arapça ve Farsçanın etkisi altında vücuda getirilen bir dil ve onun ürünü olan bir edebiyat ile halk arasında çatışma meydana gelmektedir. Çünkü bu dil ve edebiyat halk arasında yaşayan milli değerleri yansıtmıyor ve haliyle milli bir bilincin yaratılmasına katkı sağlamıyordu* (Örücü-Çakmak 2020: 343).

Bu bakımdan yirminci asrın başlarında ister İzmir, ister Selanik yahut başka bir yerde olsun konuşma diline yakın bir yazı dili tesis etme ve sadeleş(tir)me çabalarından hangisinin<sup>13</sup> mukaddem olduğunun ötesinde, bu gayretlerin içinde bulunulan şartlar bakımından zorunlu bir uğraş olduğu görülmektedir.

Ayrıca, farklı/aynı/yakın zaman ve mekânlarda ortaya çıkan hareketlerin benzer özellikler göstermesi tabii karşılanmalıdır. Süren zaman içinde maruz kalınan etkilere gösterilen tepkilerdeki ortaklık, Türklük fikrine sıkı sıkıya bağlı aydınların beslendiği kaynakların da ortak olmasından ileri gelmektedir.

Bir yönüyle millî bir kimlik oluşturma arzusunun yönlendirdiği dilde sadeleşme hareketlerinin Cumhuriyet devrinde ortaya çıkan arı dil fikrine ön ayak olup olmadığı veya sadeleşme çabalarının en azından ana hatlarıyla gerçekleştiği kabul edilirse, buna paralel olarak milli bir edebî anlayışın tesis edilip edilmediği de ayrıca cevaplanması gereken sorular olarak burada zikredilebilir.

Mehmet Necip Bey'in hatıratı edebiyat, kültür ve dilticilik tarihimize mühim katkılar yapmaktadır. Dilde sadeleşme hareketlerinde İzmir'in temsil ettiği yeri açıkça ortaya koymaktadır. Bizzat kendi ifadeleri bu hareketin başlangıç yerinin İzmir olduğunu söylemektedir. Ancak yukarıda kısmen temas edildiği üzere, inşa süreçlerinde, hareket noktasının birleştirici niteliği sabit olan dil üzerinden başlaması tabii bir yoldur. Burada, özellikle anılması gereken noktalardan biri de kendini ve dünyayı tanıyan, bilinçli bir toplum ideali kuran ve bu amaç için çalışan bütün aydınlar gibi Necip Bey'in de samimi his ve ilmî dikkatleri ile Türklük fikrine olan bağlılığı ve bu yoldaki gayretidir.

---

<sup>12</sup> Ancak görüyoruz ki Yeni Lisan hareketi, dilimizin sadeleşmesi konusunda çok önemli ve büyük adımların atılmasına vesile olmasına rağmen, bu konuda kesin bir sonuca ulaşamamıştır. Çünkü her iki tarafın da tartışmalardan “muzafferiyet-i kat'iyeye” ile çıkmaları mümkün olmamıştır. Süleyman Nazif'in de dediği gibi, Yeni Lisan ve dilde sadeleşme konusundaki tartışmalar, edebiyatımızda bir “mesele-i müebbed”dir. Fakat tartışmalar esnasında ve sonrasında, tarafların hiç dikkate almadıkları “zaman” da yapması gerekeni, yani en doğru olanı yapmıştır. Ve aslında tartışmaların “haklı” tarafı ve gerçek galibi hep “zaman” olmuştur, olmaya da devam edecektir. (Özdemir 2008: 87).

<sup>13</sup> Türkçecilik faaliyetlerini üç devreye ayıran Fındıkoğlu (1955: 90), Ziya Gökalp'in Diyarbakır'da ortaya koyduğu fikir ve gayretlerin Selanik'te de ifa edildiğini ve Gökalp'in Selanik'e gitmesiyle Diyarbakır ile Selanik hareketlerinin birleştiğini ifade eder.

## **Kaynakça**

- Andelib, Mehmet Esat (1927), “İzmir’de Yeni Lisan”, *Fikirler Dergisi*, 1: 2-3.
- Argunşah, Hülya (2006), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (Editör Ramazan Korkmaz), 3. bs., Ankara.
- Asan, Nuray (2011), *Anı Türü Eserlerde İzmir*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Birinci, Ali (1998), “Hatırat Türünden Kaynakların Tarihi Araştırmalarındaki Yeri ve Değeri”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 41: 611-620.
- Daşdemir, Muharrem (2013), “Çağdaş Dil Biliminin Işığında Yeni Lisan Hareketi ve Türk Dil Devrimi’nin Karşılaştırılması”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2/3: 53-58.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri (1955), *Ziya Gökalp*, M. Sıralar Matbaası, İstanbul.
- Gökçek, Fazıl (1990), *Bıçakçızâde İsmail Hakkı’nın Hayatı ve Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Hayes, Carlton J. H. (2010), *Milliyetçilik: Bir Din Batı Siyasal Düşüncesinde “Ulusalcılık” Tasavvuru*, 2. bs. (Çev. Murat Çiftkaya), İz Yayıncılık, İstanbul.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2000), *İzmir Fikir ve Sanat Adamları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_ (2001), “İzmir’de Kültür Kurumları”, *21. Yüzyıl Eşiğinde İzmir*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Necip Türkçü’nün Hatıraları ve Dil Yazıları*, TDK Yayınları, Ankara.
- Kuş, Bahri (2013), “Millî Lisan Anlayışının Ömer Seyfettin’in Hikâyelerindeki Yansımaları”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 49: 9-16.
- Levend, Ağâh Sırrı (2010), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, (4. bs), Dil Derneği Yayınları, Ankara.
- Örücü, Mustafa ve Çakmak, Samet (2020), “İki Uluslaşma Örneği: Yunanların Arı Dil Projesi “Katharevusa” ve Türklerin “Öztürkçe” Girişimi”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 20: 338-347.
- Özdemir, Mehmet (2008), *II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Divan Edebiyatı Tartışmaları*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Polat, Nazım Hikmet (2020), “Yeni Lisan’da Divan Edebiyatı Eleştirisi”, *Türk Dili*, 821: 18-29.
- Sürgevil, Sabri (2009), *II. Meşrutiyet Döneminde İzmir*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir.
- Ulukütük, Mehmet (2019), “İmparatorluğun Ontolojik Grameri versus Ulus-Devletin İdeolojik Mantiği”, *Liberal Düşünce*, 94: 67-86.
- Yavuzarslan, Paşa (2004), “Türk Sözlükçülük Geleneği Açısından Osmanlı Dönemi Sözlükleri ve Şemsettin Sâmî’nin Kâmûs-ı Türkî’si”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 44/2: 185-202.



### Expanded Summary

It was tried to reveal, in this study, the way in which M. Necip Türkçü's views on language were shaped, based on his memories. The role of the political and social conditions on the issue of simplification of the language was tried to be clarified in the meantime. The memories of Türkçü, from which we can follow his intellectual development since his childhood, reveal his ideas on concepts such as language, woman and social life, and the multinational "Ottoman nation". The contributions of "memory", as a genre, to our recent political and literary history are known. The memories of Mr. Necip are a concrete example of the contributions that this genre has made to our linguistic history. This memoir is in a valuable position not only in terms of showing how the idea of the ideal individual and society was formed in the mind of a conscious Turkish intellectual, but also in terms of showing the efforts made for the realization of this idea. Mr. Necip wrote articles and held conferences on social and national issues in İzmir where he was exiled, and thanks to these activities, Mr. Necip was able to establish a cultural neighborhood in İzmir, however, his special interest has always been language. Although the center of his efforts in this direction was the simplification of Turkish, the time spent on using Turkish as a language of science is also substantial. The aim of all these efforts is to make a language that can be understood by bringing the written and spoken language closer together and to spread the use of this language. In the foreword of his memoirs, Mr. Necip clearly states that the "Yeni Lisan" movement, which emerged under the leadership of Ömer Seyfettin, moved from İzmir to Thessaloniki. He states that the views put forward in the Yeni Lisan were taken by Ömer Seyfettin while he was in İzmir and criticizes the fact that this is not mentioned. According to the memoir, there are two Yeni Lisan: İzmir Yeni Lisan and Thessaloniki Yeni Lisan. It was stated that at the beginning of the twentieth century, a great deal of progress was made in İzmir, especially through the newspapers *Hizmet* and *Köylü*, regarding the simplification of the language, but these activities in İzmir were ignored. In fact, it is known that the simplification movements in the language started from the first quarter of the 19th century. In this respect, although there were some attempts in earlier periods, it is seen that the idea of "pure language" has been dealt with systematically and intensively since the 19th century. This period is a period in which the West is taken as reference in terms of science and literature. The tension between the values highlighted and the traditional values invalidated by the modernity has pushed societies to a new construction process. The idea of nationalism, the dominant ideology of this period, surrounded the empires throughout. One of the issues that emerged with this situation and needed to be drawn into a framework was the national identity and the elements that formed the national identity. Language, therefore, gains importance as a phenomenon at the center of a national identity or union. The reason why we start with language in the construction and revitalization processes is that language is a common point that brings the nation together and is a tool that will provide an agreement that appears as a need. In this respect, it should be welcomed that the movements that occur in different / same / recent

times and places show similar characteristics. The commonality in the reactions to the effects experienced over time stems from the fact that the resources fed by the intellectuals who are firmly attached to the idea of Turkishness are also common.



**ÇOĞULCU ESTETİĞİN TÜRK ROMANINA YANSIMALARI  
(1980-2000)**


REFLECTIONS OF PLURALIST AESTHETICS IN TURKISH NOVEL  
(1980-2000)

**EKREM GÜZEL**

Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü Öğretim Üyesi

*Asist. Prof. Dr. Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Arts and Sciences, Department of  
Turkish Language and Literature*

[ekrem.guzel@erdogan.edu.tr](mailto:ekrem.guzel@erdogan.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0002-7949-5063>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-2, Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 21.04.2021  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 05.05.2021  
Sayfa-*Pages* : 88-118

## ÇOĞULCU ESTETİĞİN TÜRK ROMANINA YANSIMALARI\*

(1980-2000)

Dr. Öğr. Üyesi Ekrem Güzel\*\*

### Özet

Estetik algısıyla kozmoloji ve gerçeklik anlayışı arasında bir ilişki vardır. Her dönemin nasıl bir gerçeklik ve evren tasavvuru varsa ona göre de bir estetik anlayışı söz konusudur. Bu yüzden de tarih boyunca mimetik (yansıtmacı), dinî ya da gerçekçi, insan-merkezli estetik anlayışlarının oluşturduğu dönemler ve buna göre şekillenen paradigmlar görülmüştür. Günümüzde, postmodern edebiyatın ürettiği estetik tutuma en uygun ifadelerden biri “çoğulcu estetik”tir. Çoğulluk ve çoğulculuk bu estetik anlayışın varlık sebebidirler. Gerçekçi romandan postmodern romana gelişen seyirdeki önemli duraklardan biri olan “modernist roman” da ciddi anlamda çoğulluk içermektedir. Ancak postmodernizmde çoğulculuk daha ileri bir düzeye taşınır ve ayrıcalıkların ortadan kalktığı daha katılımcı bir çoğulcu yapı ortaya çıkar. Bu makalenin amacı, öncelikle çoğulcu estetiğin art alanını oluşturan bazı düşünürlerin fikirlerine değinmek; çoğulculuk ve çoğulcu estetik teriminin kavramsal çerçevesini ortaya koymaktır. Sonra da 1980-2000 yılları arasında kaleme alınan Türk romanlarında çoğulcu estetiğin yansımalarını göstermektir. Çoğulcu bir yapının oluşmasında, kurgunun parçalı ve süreksiz olmasına, bakış açısının çoğullaşmasına, tematik skalanın genişlemesine dikkat çekmek; metinlerarası ve türlerarası ilişkilerin yarattığı melezliğin romanda ne gibi yansımaları olduğunu tespit etmektir. Bu bağlamda *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, *Sessiz Ev*, *Yeni Hayat*, *Kafes*, *Fındık Sekiz*, *Mahrem*, *Bir Cinayet Romanı*, romanları örnek olarak incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, postmodern roman, çoğulcu estetik, 1980 sonrası Türk romanı.

## REFLECTIONS OF PLURALIST AESTHETICS IN TURKISH NOVEL

(1980-2000)

### Abstract

There is a relationship between the perception of aesthetics and the understanding of cosmology and reality. Every era has an understanding of aesthetics in accordance with the conception of reality and the universe it has. For this reason, periods of mimetic (reflective), religious or realistic, human-centered aesthetic understandings and paradigms shaped accordingly

\* Bu makale, Prof. Dr. İsmet Emre danışmanlığında hazırladığım “1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar” başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [ekrem.guzel@erdogan.edu.tr](mailto:ekrem.guzel@erdogan.edu.tr) ORCID: 0000-0002-7949-5063

have been seen throughout history. Today, one of the most appropriate expressions for the aesthetic attitude produced by postmodern literature is “pluralist aesthetics”. Plurality and pluralism are the reason for the existence of this aesthetic understanding. The “modernist novel”, which is one of the important stops in the progress from the realistic novel to the postmodern novel, also includes a serious plurality. However, in postmodernism, pluralism is taken to a higher level and a more participatory pluralist structure where privileges disappear emerges. The aim of this article is to mention the ideas of some thinkers who form the background of pluralist aesthetics and to reveal the conceptual framework of pluralism and pluralist aesthetics. It is also aimed to show the reflections of pluralist aesthetics in Turkish novels written between 1980 and 2000, to draw attention to the fragmentation and discontinuity of the fiction, the pluralization of perspective, and the expansion of the thematic scale in the formation of a pluralist structure, and to determine what kind of reflections the hybridity created by inter-textual and inter-genre relations have in the novel. In this context, the novels titled *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, *Sessiz Ev*, *Yeni Hayat*, *Kafes*, *Fındık Sekiz*, *Mahrem*, *Bir Cinayet Romanı* will be examined as examples.

**Key Words:** Postmodernism, postmodern novel, pluralist aesthetics, Turkish novel after 1980.

## Giriş

Gerçeklik algısıyla estetik arasında doğrudan veya dolaylı yakın ya da uzak bir ilişki hep olmuştur. Tarih, yalnızca olguların değil, algıların da tarihidir. Bu yüzden her dönemin nasıl ki bir gerçeklik ve evren tasavvuru varsa ona göre de bir estetik anlayışı vardır. Geçmişte, mimetik (yansıtmacı), dinî ya da gerçekçi, insan-merkezli estetik anlayışın oluşturduğu dönemler ve buna göre şekillenen paradigmlar olmuştur. Dilek Doltaş, daha ziyade Batı düşüncesini ölçüt olarak klasik çağdan günümüze üç gerçeklik, dolayısıyla da estetik kategoriden bahseder. Bunlardan birincisi Tanrı’yı merkeze alır ve gerçekliğin ölçütü Tanrı’dır, ikincisi insan-merkezli düşünce biçimidir, üçüncüsü ise merkezsiz düşünce biçimidir (2003, s. 20). Bu anlamda postmodernizm, insanı ve aklı kutsayan modern projeye karşı çıkışı ve meydan okumayı içeren merkezsiz düşünce ve “çoğulcu estetik”le ön plana çıkar. Bir estetik hareket olarak da merkezsiz düşünce biçiminin ve gerçeklik anlayışının sanattaki karşılığı olarak görülür. Sanatın özerk bir alan olarak inkişafı, estetiğin bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkışı gibi gelişmeler yeni evren tasavvuru ve gerçeklik algısıyla yepyeni bir estetik bakışa beşiklik eder. Bu anlamda postmodern estetik için en uygun ifadelerden biri “çoğulcu estetik”tir. Çoğulluk ve çoğulculuk bu estetik anlayışın varlık sebebidir. “Modernist roman” da, gerçekçi romandan postmodern romana doğru uzanan seyirdeki önemli duraklardan biri olarak, ciddi anlamda çoğulluk içermektedir.<sup>1</sup> Ancak postmodernizmde

---

<sup>1</sup> Modernist roman, V. Wolf, F. Kafka, J. Joyce, M. Proust, R. Musil gibi isimlerin en belirgin örneklerini verdikleri metinlerden oluşur. “Estetik modernizm” de denilen bu dönem, 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsar.

çoğulculuk daha ileri bir düzeye taşınır, daha katılımcı ve ayrıcalıkların ortadan kalktığı bir çoğulcu yapı ortaya çıkar. Bu anlamda postmodernlik kendinden önceki aydınlanmanın bütünlük ve tamamlanmışlık gibi projeleri karşısında “çoğulcu ve açık bir demokrasi üzerinde durur” (Sarup, 2004, s. 187). Günümüze kadar hayatın çoğu alanında bütünlüğün temel amaç olduğu görülür. Bu anlamda, Hasan Aksal tarih boyunca, Eski Yunan’dan Ortaçağa, hatta Aydınlanmaya kadar Avrupa’da ‘birlik’ ve bütünlük fikrinin “büyük bir fazilet” olduğunu söyler; bu bağlamda Ernst Cassirer’in “Ortaçağ’ın baskın kültürü, derin birlik hissi ve türdeşlik ısrarından geliyordur ve bu tabloda, modern uygarlığın ‘tüm çatışma, çelişki ve uyumsuzluklar[1] yok gibi görünmekte’ idi” düşüncesine yer verir (Aksakal, 2015, s. 83). Ancak günümüzde çelişkiler ve uyumsuzluklar üzerinden bir paradigma üretilir. İkinci dünya savaşına kadar Avrupa’yı tek çatı altında birleştirmeye yönelik niyetlerin birçok devletin ve tarihsel figürün niyeti olduğu bilinmekte ve bunun yarattığı savaşlar tarih kitaplarında büyük bir yekûn tutmaktadır. Bu anlamda Avrupa birliği fikri ile romandaki çoğulluğun oluşması benzer düşüncelerin farklı düzlemlerdeki karşılığı gibidir. Avrupa birliğinin bütün toplumların ve milletlerin kendi ülkelerine ve özerkliklerine sahip oldukları bir yapı olması gibi çoğulcu estetiğe sahip romanlar da farklılıkların bir arada olabildikleri parçalı bir yapıdır.

Bir edebi tür olarak roman, zaten doğası gereği bir çoğulluk barındırır.<sup>2</sup> Çoğulcu estetik ise postmodernizme doğru uzanan uzun bir sürecin sonucunda meydana gelir. Bu süreçte belli düşünürleri ve düşünceleri anmak gerekir. Her ne kadar bu düşünürler için “postmodernist” nitelmesini kullanmasak da onları anmadan postmodern estetiğin neden böylesine bir doğaya sahip olduğunu, nasıl bir sürecin ve hangi itirazların sonucunda ortaya çıktığını tam anlamıyla anlamak çok da mümkün değildir. Bu düşünürlerden özellikle S. Freud, F. Nietzsche, J. Derrida, M. Foucault gibi isimlerin çoğulcu anlayışın oluşumuna kaynaklık eden fikirlerine temas etmek gerekir.

Filozof-şair olarak da bilinen Nietzsche, yalnızca söyleyiş bakımından değil, düşünceleriyle de şok etkisi yaratmış; kıta Avrupa felsefesinin metafizik olduğu ve hakikat sanılan şeylerin aslında bir yorum ya da yanılısama olduğu itirazında bulunmuştur. Büyük ve sistemli bir “Hakikat”in olduğuna itirazda bulunan Nietzsche’ye göre “*Olgular yoktur yorumlar vardır (PA, III:2.) Hakikat yoktur (Gİ, 666). Ne kadar göz varsa, o kadar hakikat vardır, yani hakikat yoktur (Gİ, 534).*” (Nietzsche'den aktaran: İnam, 2011, s. 23). Nietzsche, her şeyi içeren ve her durumda hazır ve nazır bir “Hakikat” yoktur; fakat hakikatler, yani yorumlar vardır diyerek perspektivizme yer açmış; bu hakikatlerin yorum olduklarının asla akıldan çıkarılmayacak geçici duraklar olduğuna vurgu yapmıştır. Metafizik ve mutlak hakikate olan güveni yerinden eden

---

<sup>2</sup> Mihail Bahtin, romanın çoğulcu ve gelişimci yapısını “Epik ve Roman” başlıklı incelemesinde anlatır. Romanın klasik ve geleneksel türlerden ayrılmasını doğasındaki dönüştürücü, çoğullaştırıcı ve değişime açıklık üzerinden anlatır. Romanın diğer türleri *romanlaştırılan* ve onları *parodileştirerek* bünyesine taşıyan çoğul bir yapı olarak daima geliştiğini ve şimdiki eksene alarak gelişmeye açık olduğunun altını ısrarla çizer. Bkz. (Bahtin, 2001, s. 164-208)

Nietzsche, çağdaş düşüncenin tüketilemeyen bir kaynağı hâline gelir.<sup>3</sup> Fragman yazı ve perspektivizm postmodern romanın çoğulcu bir görünüm arz etmesinde çok önemli iki teknik olmuştur. Roman yazarları, Alman Romantiklerinin de çokça kullandıkları, parçalı, kopuk ve süreksiz yazı ile kurguda çizgiselliği ve bütünlüğü askıya alırlar; perspektivizm ile de bakış açılarının çoğullaşmasını sağlarlar. Artık olaylar, bir değil birçok yönden ve birden fazla anlatıcı tarafından görülmektedir. Bu deyim yerindeyse, *hâkimi mutlak* anlatıcının ölümü de demektir. Gerçeklik görülebildiği kadarıyla okura nakledilmektedir. Bu yüzden Nietzsche'nin üslubu ya da edebî mirası doğrudan ya da dolaylı postmodern romancıları etkilemiştir gibi bir yargıya varmak mümkün görünmektedir.

Freud, gerçekçi romanın temel bileşenlerinden olan bilincin karşısına bilinçdışının çıkarılmasında temel referanslardan biri olmuştur. Bilinçdışı, *istenilmediği, kabul edilmediği, yasaklandığı için bastırılan veya unutilan ve bu nedenle doğrudan erişilemeyen, anıları, duygusal çatışmaları, arzuları, dürtüleri olduğu kadar saldırganlık, cinsellik, vb. gibi temel biyolojik içgüdüleri ve itkileri de içinde barındırır* (Budak, 2003, s. 133). Bilinçdışı, “iç organlarımız gibi doğuştan sahip olduğumuz bir şey değildir,” bir sürecin sonunda meydana gelir, üretilir (Lucy, 2003, s. 23). Bu anlamda Freud, insanın bilinçten çok daha fazlası olduğu, bilincin bireyin kendisini koruma kalkanı oluşturmak için yarattığı bir yüzey olduğuna dair tezler de üretir. Freud'un bu tezleri modernist ve postmodernist romandaki bilinç akışı tekniğinin kaynaklarından olur (Lončar-Vujnović, s. 69-70). Gerçekçi romanın akli başında, ne söylediğini bilen kişisi/anlatıcısı, yerini bilinçdışının kaotik dünyasını yansıtan kişilere/anlatıcılara bırakır. Bu fikirlerden ilham alan romancılar, bilincin indirgemeciliği yerine bilinçdışının karmaşık ama gerçeğe, insan doğasına daha sadık atmosferine yer vermeye başlarlar. Dolayısıyla romanlarda, toplumun ve ahlaki normların eğip büktüğü, şekillendirdiği (bildungs), bir biçimde kendisini kabul ettirdiği bilinçle birlikte ve ona karşı bireyin bilinçdışına bastırıldığı, süpürdüğü şeyler de yer almaya başlar. Bilinç akışı tekniğini uygulayan modernist ve postmodernist romanlarda

---

<sup>3</sup> *Postmodernist eleştirilenlerin neredeyse hepsi, batı felsefesinin yapı taşları olan, hakikat, nesnellik, evrensellik, nedensellik ve kartezyen özne kavramlarını alışı ederek bunların hepsinin yanılısına olduğunu savunması; bu yanılısıların tekil bakış açısı yerine farklı yorumları getiren perspektivizm ve dizge karşıtlığı; erk istenciyle bilgi ve hakikat istenci bağlarını göstermesi; bedeni yaşamsal dürtüleri onaylaması; dili ve yaratıcılığı ön plana çıkarması; özneyi dilin ve düşüncenin ürünü olarak ele alması; bengi dönüş öğretisiyle çizgiselci ve gelenekçi tarihe karşı şimdi'yi başat kılması şeklinde özetlenebilecek olan düşünceleriyle Nietzsche'nin, postyapısalcılığın ve postmodernizmin temel öncüllerini bir yüzyıl öncesinden ortaya attığı konusunda uzlaşırlar* (İkizler, 2006, s. 127).

Kasım Küçükalkp *Nietzsche ve Postmodernizm* başlıklı kitabında, meşhur Alman filozofun düşünceleri ile postmodernizm arasındaki benzerlikleri “olumsallık, anti-hümanizm ve perspektivizm” başlıkları altında incelemiştir; perspektivizm bahsinde şunları yazmıştır: “Nietzsche ve postmodern felsefe açısından bakıldığında, bütün insanî kavramlar, yani her türlü bilme etkinliği yorumlardan ibaret olduğundan ve biz de sürekli olarak yorumlarımızı şeylere yansıtıyor olduğumuzdan dolayı, anlam diye ortaya konulabilecek her şey, herhangi bir dilsel ölçütün merkezî bir rol oynamayacağı perspektiflerden ibarettir. Bu anlam çerçevesi içerisinde perspektivizm, geleneksel hakikat kavramının imtiyazlı statüsünü ortadan kaldırarak, yaratıcı bir yorum oyununun önünü açmaktadır. (Küçükalkp, 2017, s. 218-219)

bireyin bilinçdışı “big bang” gibi patlamalar yaşar; bu patlamalardan, tıpkı evren gibi her okumada genişleyerek büyüyen, bir anlamlar dünyası çıkar.

Michel Foucault'nun tarih, bilgi, iktidarın dili ve söylem biçimini alternatif çözümleme girişimleri, tarihe yaklaşımı değiştirir. Nietzsche'nin tarihe bakışından büyük ilhamlar alan, “Bilginin iktidara yol açmadan var olmasının imkânsız” olduğunu söyleyen Fransız filozofa göre tarih, iktidarın söylem alanlarından biri olmuştur. *İktidarı yalnızca bastırma, sınırlama ya da yasal olarak anlamak yetmez: İktidar ‘gerçekliği üretir’; ‘nesne alanlarını’ ve ‘doğruluk ritüellerini’ belirler* (Sarup, 2004, s. 112). Modern bilincin, aklın dışladıklarıyla ilgilenen Foucault, “*dünyayı bütün yönleriyle açıklama savında olan her türden kuramsallaştırmaya karşıdır* (Sarup, 2004, s. 89).” Postmodern tarihî anlatıların geçmişle olan ilişki biçimlerine büyük bir ilham kaynağı olur. Bu yüzden de makro tarih, meta-anlatı, yerini daha minör bir tarihe ve anlatılar çeşitliliğine bırakır. Anlatılan artık yalnızca muktedirin değil, farklı olanın da hikâyesidir.<sup>4</sup> Postmodern tarihî anlatılarda bunun yansımaları meta anlatıların ve resmi tarihi söylemlerin altının oyulması ve bunların göz ardı ettiklerinin bir biçimde söz hakkı bulmaları şeklinde olur. Bu durum, postmodern romanın poetikasını meydana getiren temel belirleyicilerden olur.

Nietzsche'yi takip eden *postyapısalcı* düşünürlerden olan Derrida, dilin dikkate alınmaksızın “otantik bir doğruya ulaşılabileceğine” dair inancı Batı metafiziğinin bir yanılması olarak görmüştür (Küçükalp, 2017). Söze (logocentrism) karşı metni ön plana çıkaran filozofa göre “metin dışında bir şey yoktur” (il n'ya pas de hors-texte); metni ve dili dikkate almadan mutlak bir gerçekliğe ulaşılabileceğine dair inanç metafizik bir yanılısamadır (Derrida, 1967, s. 158). Dil ve metin dışında bir içerik ve gerçeklik olmadığını ileri süren Derrida, çoğulcu bir yorum anlayışı benimser. Bunu da, yapısalcıların sandığı gibi, “gösteren ile gösterilen arasında öyle sanıldığı değişmez bir ayrım”ın olmadığına bağlar.<sup>5</sup> Çünkü *bir sözcüğün anlamına bakmak için sözlüğe baktığınızda, bir göstergenin başka bir göstergeye yol açtığına/gönderdiğine tanık olursunuz* (Sarup, 2004, s. 53). Bir göstergenin başka bir göstergeye yol açtığı bir düzlemde anlam, *kolayca sabitlenemez, hiçbir zaman tümüyle sadece bir göstergede bulunamaz; fakat sürekli bir mevcudiyet-namevcudiyet hâlinde var olur* (Eagleton, Edebiyat Kuramı, 2011, s. 139). Bu durumda, “anlam hiçbir zaman kendisiyle özdeş” değildir (Sarup, 2004, s. 54). Dolayısıyla göstergelerin başka göstergelere gönderme yapması gibi, metin de sürekli bir şekilde başka metinlere gönderme yapar (metinlerarasılık) ve okuru sürgit başka bir metne ya da yere gönderir (Küçükalp, 2017, s. 228). Bu durumda postmodernizm, bir yandan gerçekçiliğin yansıtmacılığına, modernizmin ikilikler ve zıtlar üzerine kurulan düşüncesine karşı söylemler üretirken diğer

<sup>4</sup> Yine bu bağlamda, “Büyük öyküler kötü, küçük öyküler iyidir.” diyen ve “doğru/yanlış ayrımı yerine küçük/büyük anlatı” ölçütünü koyan Lyotard'ı da anmak gerekir (Sarup, 2004, s. 209).

<sup>5</sup> Derrida, yapısöküm kuramıyla yapısalcıları da eleştirerek “üzerinde tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilebileceği sarsılmaz bir temele, bir ilk ilkeye, sağlam bir zemine dayanan tüm düşünce sistemlerini ‘metafizik’ olarak değerlendirir (Eagleton, Edebiyat Kuramı, 2011, s. 143).”



yandan da tekçi hakikat fikrinin yitip gittiğini, onun yerini sınırsız sayıda gerçeklik ve yorumların aldığını gösterme niyeti taşır.

Nietzsche, Freud, Foucault, Derrida ve Baudrillard gibi öncü simaları takip eden bazı isimler, bu düşünürlerin tezleri ve eleştirilerinin yansımalarının oluşturduğu bir sanat ve edebiyat atmosferi tarif ederler, bir bakıma postmodern estetiğin poetikası diyebileceğimiz bazı belirlemelerde bulunurlar. Özellikle postmodern düşünür ve yazarların bütünlük ve mutlakiyet fikrini reddederken bu isimlerden çokça ilham aldıkları gözden kaçmaz. Bu anlamda, *postmodernler bütünlüğü reddederlerken dil oyunlarının, zamanın, insan öznesinin ve toplumun kendisinin parçalılığı üzerinde dururlar* (Sarup, 2004, s. 211). Bütünlüğün ve mutlakiyetin reddi, parçalılığı, kopukluğu, süreksizliği, dil oyunlarını içeren bir çoğulcu estetiği belirginleştirir. Yukarıda andığımız isimlerin felsefe, tarih ve psikoloji gibi alanlarda yaptıklarının edebiyat ve roman dünyasına da çok bariz yansımaları olmuştur. Böylece çoğul bir estetiğin giderek belirgin bir hâl alması kaçınılmaz olur.

Ihab Hassan, postmodernizmi “estetik modernizm” gibi *kültür, sanat, edebiyat, mimari ve felsefe alanlarını kapsayan, düzen yerine düzensizliği* vurgulayan bir sanatsal hareket olarak göreyerek postmoderniteden ayırır (Doltaş, 2003, s. 193-195). Hassan’ın postmodernizmi modernizmle karşılaştırarak sunduğu bir panoramada, postmodernizmin neredeyse bütün hususiyetlerinin çoğulculuğu mümkün kılan özellikler gösterdiği dikkatlerden kaçmaz: *karşı biçim, oyun, şans, anarşi, sessizlik, süreç, katılım, yapı çözme, antitez, mevcut olmama, dağıtma, metinlerarası, yüzey, yoruma karşı/farklı okuma, gösteren, yazılabilirlik, karşı-anlatı, kişisel lehçe, şizofreni, farklılık, ironi, belirlenmemişlik...* (Hassan, 2019, s. 319-320) Bu bağlamda yine Mikhail Epstein, bu ayrımı belirginleştirmek için “modernite ve modernizm” ayrımından hareket eder:

*Epstein’e göre modernizm, modernitenin yalnız son elli yılına damgasını vuran, onun bireyselliğinin bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını (sembolizm, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi) da içinde barındıran bir sanat ve kültür akımıdır* (Doltaş, 2003, s. 193).

Bu ayrımdan hareketle Epstein de, Hassan’da olduğu gibi, postmodernizmi kültürel ve sanatsal bir hareket olarak daha geniş anlamdaki postmoderniteden, postmodern durumdan ayırır. Bu ayrımlar daha çok çoğulcu bir estetik üzerinden yapılmaktadır. Romanın bir tür olarak en deneysel biçimlerden birine sahip olduğunu söyleyen Terry Eagleton da bu anlamda, postmodernizmin “genellikle kültürün bir biçimine” göndermede bulunduğunu, postmodernlik teriminin ise “özgül bir tarihsel dönemi” çağrıştırdığını ifade eder (Eagleton, Postmodernizmin Yansımaları, 2011, s. 9). Eagleton’un gerçeklik ile romanın ilişkisi bağlamında oluşan estetik çoğulluğu ima eden *modern dünyanın, romanın toparlayamayacağı kadar parçalı bir yapıya sahip olduğunu; modernist romanın da, bize, artık gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bütünlük duygusunun bir tür boş gösterenini sunduğu* ifadelerini de yine bu anlamda anmak gerekir (Eagleton, 2012, s. 31).

Bu anlamda, Georg Lukacs'ın romanı, "tanrıların terk ettiği bir çağın epiği" olarak nitelemesini hatırlamak gerekir. Her ne kadar genel olarak roman türü için kullanılsa da Eagleton'un ifadelerinden hareketle bu ifadenin postmodern anlatılara çok daha uygun düştüğü söylenebilir.<sup>6</sup>

Postmodernist edebiyatın önemli temsilcilerinden biri olarak anılan Italo Calvino'nun *gelecek bin yılın yazını için önerdiği altı ilkedden biri çoğulculuktur. Calvino, "artık potansiyel olmayan, varsayımsal olmayan, çoğul olmayan bir bütünlüğü düşünme (nin)" olanaksızlaştığı postmodern çağın yazınına göndermede bulunur (Calvino'dan aktaran: Kızıler, 2006, s. 176). Doğasındaki parçalılığa ve çoğulluğa dikkat çeken Frederic Jameson da postmodernizmi, modernist türde heybetli ürünler vermeyen ama daha önce varolan metinlerin parçalarını, eski kültürel ve toplumsal üretimin inşa edilmiş bloklarını birtakım yeni ve abartılı tarzlar (yaptakçılıklar) içerisinde aralıksız yeniden karıştırıp duran arı ve rastlantısal bir gösterenler oyunu olarak betimleyerek ondaki çoğulluğa vurgu yapar (Sarup, 2004, s. 247). Yıldız Ecevit, çoğulculuk "postmodern edebiyatın ana estetik ilkesidir" sözleriyle çoğulcu estetiğin varlığına ve binlerce yıldır etkisini sürdüren *mimetik*, geleneksel estetiğin sonunu ilan ettiğine göndermede bulunur (2008, s. 62-70). Ecevit'e göre;*

**Görecelilik, belirsizlik ve olasılık** gibi kavramlarla çizilen yeni gerçekliği kurmaca düzleme taşıyan edebiyat ürünleri, uyumdan çok uyumsuzluğu yansıtır; heterojen bir yapıları vardır; onları tek bir anlam çerçevesinde dizginlemek olanaksızdır; her yöne çekilebilen açık yapıtlardır bunlar; çözümlenemezler; Derrida'nın dediği gibi, **aporia**'da dögümlenirler (2008, s. 175).

Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* isimli eserinde, metin ve tür ilişkisini irdelerken sözü postmodern edebiyata ve onun türlerin sınırlarını ortadan kaldıran teşebbüslerine getirir. Parla, postmodernistlerin tür kavramını sorguladıklarını yazan R. Wellek'in *sınırları sürekli ihlal edilmekte, türleri birleştirilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler atılmakta ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır* ifadelerini aktarır. Parla, postmodernistlerle ilgili bölümü "yazın türü artık modası geçmiş bir kavramdır" cümlesiyle bitirir (2008, s. 33-34). İsmet Emre, postmodern metnin doğasındaki *karmaşık, paradoksal ve belirli bir tanıma gelmeyecek kadar tanımsızlığa* vurgu yapar; *postmodern metin anlayışının, modern ve klasik anlatıların kabul*

---

<sup>6</sup> Orhan Koçak, Lukacs'ın *Roman Kuramı* kitabına yazdığı sunuş yazısında, "Roman biçimi, aşkın bir yurtsuzluğun ifadesidir," ya da "roman, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir." sözlerinin yorumu mahiyetindeki şu ifadeleri yazar: "Lukacs'a göre modern çağın başat edebi türü olarak romanın doğuşu, insan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düşer: Modeli eski Yunan toplumu olan "bütünlüklü" bir deneyimden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçiş. Bütünlüklü çağlarda hayat kendiliğinden anlamlıdır ("anlam hayata içkindir"), başka bir deyişle hayatla öz arasında bir uçurum yoktur. Bu, insanın arzuları ve eylemleriyle dış dünya arasında bir uyum olduğu anlamına da gelir. Bir tür olarak epik ve özellikle Homeros'un büyük destanları, böyle bir çağın özgül edebi biçimleridir (Lukacs eski Yunan toplumundaki epik-dışı anlatı örneklerine hiç değinmez). (...) Roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epiğidir. Lukacs'ın bazı ünlü formülasyonları da bu tanımın değışkeleridir: "Roman biçimi, aşkın bir yurtsuzluğun ifadesidir," ya da "roman, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir." (Koçak, 2003, s. 12-13)

ettiği bütün konvansiyonel kurguları reddederek, kendince daha kaotik bir metinsellikle karşımıza çıktıklarını ifade eder. Emre, *kaotik bir metinsellik* kavramsallaştırmasıyla çoğulcu estetiğe özellikle vurguda bulunur (2004, s. 101). Mustafa Apaydın da *Postmodern Türk romanlarında da Batıdaki örneklerinde olduğu gibi, çoğulcu estetik, ana belirleyici unsurlardan biri olmuştur.* diyerek 1980 sonrası postmodern metinlerdeki çoğulcu estetiğe dikkat çekmiştir (2009, s. 32). Apaydın, postmodern estetiğin bu çoğulcu ve imtiyaz tanımayan tutumunun bazı kazanımların ve değerlerin göz ardı edilmesi bağlamında bir eleştiri barındırdığını da işler. Bu bağlamda bazı düşünürler, postmodernizmin bu imtiyaz tanımayan çoğulcu ve katılımcı tutumunu eleştirmiş; modernite ve aydınlanmanın kazanım sayılabilecek değerlerini değersizleştirdiği, hatta bazı gerici sayılabilecek fikirlerin ve tutumların yeniden kendilerine söz hakkı bulmalarına, gündeme gelmelerine çıkmasına çanak tuttuğunu ileri sürmüşlerdir. Çoğul estetik, günümüz gerçeklik algısının oluşturduğu bir estetikdir. Sonuç itibarıyla Eagleton'un ifadeleriyle özetlersek *gerçeklik daha karmaşık ve parçalı hal aldıkça onu temsil etme biçimleri de zorlaşır* (Eagleton, 2012, s. 33). Dolayısıyla günümüz postmodern anlatıları, karmaşıklaşmış ve parçalanmış gerçekliğin estetik düzlemedeki yansıması ve biçimidirler.

Okurun esere katılımını da çoğulcu estetik bağlamında, burada anmak gerekir. Hassan'ın parçalanmaya gönderme yapan ismiyle *Orpheus'un Parçalanışı* kitabının Kafka'yı anlattığı bölümün başlığı, yarattığı belirsiz ve çoğulcu estetiğe göndermede bulunacak şekilde, "Kafka: Belirsizliğin Hükümleridir"dir. Bu bölümde geçen *Kafka'nın kurgusu, içimizdeki yorumcuyla çilginca provoke eder* sözleri, aslında belirsizliğin/çoğulluğun okurun bir yorumcu, tamamlayıcı öge olarak iştirakine ihtiyaç duyduğunu da ima eder. Kafka metinlerinde çıkan birçok anlamlandırmadan bahseden yazar, *Bu bakış açılarından hiçbirini dışlamaz, Kafka'nın sanatı tüm bakış açılarına açıktır* diyerek çoğulcu estetiğin mimarlarından olan Kafka'nın okuru ve yorumcuyla olan ilişkisine dikkat çeker (Hassan, 2019, s. 155). Bu anlamda, çoğulcu estetiğin olduğu metinlerde, temsiliyet yerini katılımcılığa bırakır, okur merkezli alımlama estetiği öne çıkar. Ne kadar okursa varsa o kadar anlamlandırma ihtimali vardır. Okur ve metin arasındaki karşılıklı ve canlı bir ilişki olduğuna dair kanaatlere sahip olan alımlama teorisi (reception theory) bağlamında, Roland Barthes'in görüşleri açıklayıcıdır. Barthes bu anlamda, "yazılabilir metin" ifadesini kullanır. Buna göre;

*Yazılabilir metin sürekli şimdiki zamandır, tutarlı hiçbir söz konmaz üzerine (konsaydı, ister istemez geçmişe dönüştürürdü onu); yazılabilir metin, tekil bir dizge (İdeoloji, Tür, Eleştiri) dünyanın (oyun olarak dünyanın) sonsuz oyunu içinden geçerek onu kesip, durdurup, yumuşatıp girişlerin çokluğuna, ağların açıklığına dillerin sonsuzluğuna gelmeden önce, yazmakta olan biz'iz."* (Barthes, *Yazı ve Yorum*, 1999, s. 127).

Yine Barthes'e göre bu tarz metinler "bir gösterenler 'galaksi'sidir, geriye çevrilebilir; içine hiçbirinin ana giriş olduğunu söyleyebilemeyeceğimiz birkaç girişten ulaşılabilir (Barthes, *Yazı*

ve Yorum, 1999, s. 127).” Bu tek bir girişi olmayan “gösterenler galaksi”sinde, her okur da kendi anlamını devşirebilme ihtimaline sahip, çoğul yapı ve açık uçlu bir metinle karşı karşıyadır.

Postmodernist romanlarda çoğulluk biçim ve içerik olarak sağlanır. Postmodern romanın en belirgin özellikleri parçalı yapı, paradoks, güvenilmez anlatıcı, gerçekçi olmayan kurgu, parodi, paranoya gibi unsurlardır ki bunlar büyük oranda Aristotelesçi kurgu ve mimesisin çok belirgin bir biçimde terk edildiğini gösterir. Biçim olarak farklı edebi türlere ait eklentiler ve parçalarla romanın yapısı form bakımından esnetilirken içerik bakımından da olaylar örgüsünü oluşturan bileşenlerin çokluğu ve olaylara müdahil olan kahramanların eşit düzlemde olma arzuları görülür.

### **Çoğul Estetiğin 1980 Sonrası Türk Romanına Yansımaları**

1980 sonrasında yazılan Türkçe romanlarda, deneysel metinlerin ve çoğulcu yapının giderek arttığına tanık oluruz. Estetik değişimin izleri ciddi bir şekilde görülür. Gerçekçi romana özgü özelliklerin önemli ölçüde askıya alındığını, amorf hale getirildiğini görürüz. Bu aynı zamanda, Türk edebiyatında, romanın başından beri toplumsal ve siyasal belirlemelerden doğrudan etkilenmesine karşı da bir durumdur. Roman yazarı, estetik bir dönüşüm yaşayarak estetik özerkliğini romanın dünyasında gerçekleştirir. Sanatı ve sanatçıyı temel belirleyici yaparak mimetik estetikten uzaklaşır, gerçeği yeni bir düzlemde algılar. Gerçekliğin temsili, ne Tanzimat romanında olduğu gibi umum halkı eğitmek, ne Cumhuriyetin ilk çeyreğindeki romanlar gibi yeni sistemin öğretilerini temsil etmek ne de sosyal gerçekçiler gibi ezilen ve sömürülenlerin hak arayışına girişmek ve ne de *hidayet romanlarında* olduğu gibi hidayet etmek gibi doğrudandır. Sosyolojinin günümüzdeki gibi yaygınlaşmadığı dönemlerde romanın sosyolojinin işini de ifa ettiği ifade edilmiştir. Fakat günümüz romanı böylesi bir iddia taşımamakta, daha çok bireyin dünyası üzerine odaklanmakta, değişen dünya karşısında huzursuzluğu da artan bireyin dünyasına yönelmektedir. Ancak bu yeni dünyada *hipergerçek*, *simülakrlar* bir durum söz konusudur.<sup>7</sup> Gerçeklik doğrudanlığını ve temsiliyetini yitirir; boşlukların olduğu parçalı ve kuşkulu bir hâl alır; bağlamsallaşır. Gerçekliğe, etrafımızda olan bitene inancımızı yitirmemize sebep olan değişimlerin kurmaca dünyaya taşınmaması düşünülemez. Bunun romana yansması da gerçekçi romanın hem yapısında hem de taşıdığı söylemlerde radikal değişimlerin meydana gelmesinde görülür. Gerçek dünya karşısında huzuru kaçırmış insanın yanı sıra metin karşısında huzuru kaçırmış okuru da görürüz. Buna örnek olarak dünya edebiyatından Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Umberto Eco, Italo Calvino gibi

---

<sup>7</sup> “Burada “hiper” öneki, gerçeğin bir model uyarınca üretilmesiyle ortaya çıkan gerçeğin, gerçekten daha gerçek olduğunu ifade eder. Baudrillard’ya göre hipergerçek, modellerin gerçeğin yerine geçtiği bir durumdur.” (Kellner, 2011, s. 148); Baudrillard, simülakrlar kavramını “gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm” olarak ele alırken bu durumun gerçeklikte yarattığı durumu da şöyle ifade eder: “Günümüzde gerçek artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır.” (Baudrillard, 2005, s. 15-16)

isimlerin metinlerini verebiliriz. Türk romanında ilk belirtilerini *Aylak Adam*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Tutunamayanlar* gibi metinlerde gördüğümüz bu yeni durumun Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Hasan Ali Toptaş, Ferit Edgü, Tezer Özlü, Latife Tekin, Elif Şafak, Pınar Kür gibi yazarların metinlerinde daha açık bir şekilde giderek belirginleştiğine tanık oluruz.

Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* klasik gerçekçi romanlarla karşılaştırıldığında olay örgüsü bakımından sınırlarda dolaşan bir metindir. Varoluşçu edebiyatın Türkiye'deki temsilcilerinden olan yazar, bu tarz romanlara özgü bir biçimde yazdığı metinlerinde kurgu durağan ve hareketsizdir. Hatırlama ve bilinç, bilinçaltı gibi unsurların devreye girdiği bu romanlarda olaylar ve konular arasındaki geçiş, hızlı ve bulanıktır. Bu hadiselerin kronolojik, çizgisel bir şekilde nakledilmemesi ve eş zamanlı olarak sunulmasına sebep olan durum, olay örgüsünü parçalı bir yapıya büründürür. Ancak postmodern anlatıların parçalı, kopuk, süreksiz, her türlü çağrışımı uyandıran kaotik yapısı ve olay örgüsünün tamamen ortadan kalkmış şeklinin olduğunu söylemek de ileri bir yorum olur. Varoluşçu edebiyatın örneklerini veren Tezer Özlü'nün bu romanında olaylar epizotlar biçiminde, klasik öyküleme esas alınmaksızın anlatılır. Eser, olay örgüsü bakımından klasik romandan çok günlük ve anı izlenimi de verir. Nitekim yazar da Leyla Erbil'e yazdığı mektupta "Artık bir roman yaratmak, insanlar, tipler çizmek bana gereksiz görünüyor. Alabildiğine iç dünyanı anlatabilirsene ne ala." gibi sözlere yer vererek klasik gerçekçi romandan farklı bir şey yazmak istediğini ifade eder (Erbil, 1996, s. 25). Aynı duruma temas eden Leyla Erbil de şu soruları sorar: "Kitapta geleneksel romanda mutlaka görmeye alıştığımız insanın köklerine, gerilerine, tarihe bakmayı. Biraz da bu yüzden kendime hep sordum okurken: bu kitap bir roman mı? Bizler gibi klasik romanın tiryakisi kesilmişler için hiç de romanlık bir hali yoktur kitabın (Duru, 1997, s. 32)." Bu sorular, romanın türsel olarak da sapma yaşadığını ve çoğullaştığını gösterir. Dolayısıyla bu tarz metinler, bir edebi tür olan romanın sınırlarına girmekle birlikte onda değişiklikler de meydana getirirler. Bu anlamda, olayların günlükler şeklinde nakledilmesi de klasik roman türünün kalıplarını türler arası bir noktaya taşır. Hem olayların parçalı, sıradüzen bakımından süreksizliği hem de roman türünün biçimsel olarak aşındırılması çoğulluğa neden olur. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde, hem metinlerarasılık hem de diğer edebî türlerin biçimlerinden izler görülür. Pavese'den etkilenmelerini ve metne taşıdıklarını gizleme kaygısı gütmeyen Tezer Özlü'nün bu eserinde, yine varoluşçu edebiyatın önemli temsilcilerinden olan Dostoyevski'nin romanlarının okunduğuna tanık oluruz:

*Hemen Zola'nın -acı dolu- birkaç kitabını okuyorum. Sonra Günk ile birlikte Dostoyevski'nin roman dünyasına ve kişilerine dalıyoruz. Guruşenka'nın sarhoş babasının neden içtiğini anlatışı beni çok etkiliyor. Bu romanlar, yaşadığımız dünyayla ne kadar bağdaşiyor. (Özlü, 2002, s. 21)*

Özlü, etkilenme endişesini kendince çözmüş görünmektedir. Leyla Erbil, Tezer Özlü'nün metinlerarasılık bağlamında özgünlüğü yakaladığını, *-kendi olmayı hiç reddetmeden-*, kendi

ruhundaki acılardan taşarak akraba acıların dünyasına ulaşmaktadır. Bu ise küçümsenecek bir nitelik değildir, kalıcıdır sözleriyle ifade eder (Erbil, 1996, s. 17). Bu tarz tecrübeler, postmodern metinlerde, etkilenme kaygısı ve orijinallik algısının farklı bir düzeye taşındığını gösterir örneklerdir.

1980 öncesinde, gerçekliği kendisine ana ilke olarak seçen romancıların yerini zamanla gerçek ve fantastik konulara yer veren yazarların almasıyla beraber Türk romanında yeni yönelimler meydana gelir. Bu yeni metotlardan biri olan fantastiğe yönelme ya da büyüli gerçekçilik, Latife Tekin'in romanlarında da görülür. İlk baskısı 1983 yılında yapılan *Sevgili Arsız Ölüm* de fantastik edebiyatın kendisine yer bulduğu son dönem Türk romanlarından. Olay örgüsü bakımından modern romanın bilinen yapısından ayrılan *Sevgili Arsız Ölüm* masalı, destanı ve halk hikâyelerini anımsatan niteliklere sahiptir. Bu tarz eserler, klasik yapısını nispeten muhafaza etmekle birlikte romanı geleneksel türlerle mezcetmeyi benimserler. Bu anlamda *Sevgili Arsız Ölüm*, Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında görülen büyüli gerçekçiliğin bir örneğidir. Onda, gerçekçi roman kurgusunun ana öğelerinden biri olan nedensellik ortadan kalkar; tam anlamıyla parçalı ve kopuk bir yapı ortaya çıkar. Küçük hikâyeler ve masallar şeklinde anlatılan olaylar arasında doğrudan doğruya organik bir bütünlük kurmak zorlaşır. Çoğul estetiği mümkün kılan yöntemlerden biri bu parçalı (fragmental) yazı/yapıdır. Parçalı yazı özellikle Nietzsche gibi filozoflarda, Alman Romantikleri ve modernist yazarlarda görülen ve postmodernistlerce de tercih edilen bir yazı biçimidir. Bu parçalı yapı, postmodern anlatıların çoğulluğu da mümkün kılan estetik tercihidir.<sup>8</sup> Gerçekçi modern romanlarda, bir olay diğer bir olayın sebebi ya da sonucudur, art ardalık bir kurgusal kabuldür. Ancak burada olaylar arasında düz mantıkla algılanacak ilişkiler ağı ortadan kalkar. Romanda sürekli gelişen küçük olaylar, masallardaki gibi başlar ve başka bir olaya bağlanmadan biter. Daha sonra, aynı çevrede ve kişiler arasında geçmesine rağmen, birbirleriyle çok da ilgili olmayan başka hadiseler geçilir. Böylece hadiseler arasında kopukluk, süreksizlik meydana gelir. Olağanüstü olaylara ve fantastiğe yer verilmesi yönüyle de gerçekçi romanın hem içerik hem de biçimsel olarak uzağına düştüğünü görmek mümkündür. Özellikle masal gibi geleneksel anlatı türlerine çokça yer

---

<sup>8</sup> Kubilay Aktulum bu konuda şunları yazar: “Postmodernizm büyük ölçüde modernitenin temel ilkelerine, geleneksele bir karşı çıkış olarak tanımlanır. Ancak yine de kurallar dayatan modernist yazının yöntemlerine bütünüyle sırt çevirmeden ondan yararlanan, bu yöntemleri geliştiren, yeni kavramlar ekleyerek sürdüren ya da, daha çok, yeniden üreten bir sanat biçimi ve kültür olgusudur. Bu kaba, yalın ve yetersizliğinin ayırımında olduğumuz olası tanımlama içerisinde, örneğin, bir sanatsal ürünün yapılarını sökerek onun çoğulluğunu ortaya koyma, çoğulluğunu ortaya koymaya çalışırken yapının görünürdeki bütünlüğünün gerisindeki parçaların tam olarak birbirine iliştilmediğini, çelişkilerin sürekli olarak göze çarptığını, metnin durmadan başka metinlere yansılarını gönderdiğini, başka metinlerden izlerle örüldüğünü kanıtlamaya uğraşır. Ötekinden yola çıkan yeni metin bir mozaik görüntüsünde ayrışık parçaların yan yana eklenmesiyle oluşturulur. Bütünlük arayışının temel estetik bir seçim durumuna getirildiği klasik yapıt ve yazı düşüncesi değiştirilerek bütünlüğün parçalandığı, çizgiselliğin koparıldığı, ayrışıklığın estetik bir seçim durumuna getirildiği postmodern metinler çöksesliliğin elverişli bir alanıdır. Modernizmin bir ürünü olan parçalılık, parça yazı kullanımını orada alabildiğine serbest bırakılmıştır. Postmodernist söylemin irdelenmesinde temel bir yöntem olarak benimsenen postyapısalcılık parçalılığı, parça yazı kullanımını ve metinlerarasılığı başköşeye oturtmuştur.” (2008, s. 3-4)

verilmesi türler-arasılığı mümkün kılan bir biçimsel çoğulculuktur. Bu, masala yakınlaşma ve romandan uzaklaşma aile bireylerinin başından geçen ve her seferinde çözüme ulaştırılan inandırıcılıktan ve derinlikten yoksun, birbirine benzer hadise parçalarıyla olur. Dolayısıyla metinde,

*Daha çok eylemlerine ağırlık verilen kahramanların kullanıldığı, sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, yer ve zamanın belirsiz bırakıldığı bu yapıtlar mitlerin, halk hikâyelerinin, destanların, masalların yapısal yanından da yararlanır. Bu yönleriyle büyümlü gerçekçi romanlar, birebir yansıtmacı bir anlayışın egemen olduğu gerçekçi romanların zaman ve karakter anlayışından ayrılırlar (Turgut, 2003, s. 2).*

Kubilay Aktulum, parça yazı kullanımını “Çizgiselliği silen, bitmiş bir anlam iletme çabasını ortadan kaldıran bir biçim (stile)” olarak tanımlar (2008, s. 3). Bu tanıma dâhil edebileceğimiz bu romanda da olay örgüsünün kopuk, parçalı olması postmodern anlatıların çoğulcu estetiğine örnektir. Bir taraftan modern zaman unsurlarının bulunduğu metinde, diğer taraftan eski inanışların ve gerçeküstü olayların bulunması, karnavalesk bir zemin oluşturur.<sup>9</sup> Bahtin karnaval kavramıyla halk festivallerine, eğlence kültürüne ve yaşama biçimlerine göndermede bulunur. Karnavalesk metinleri de ciddi olanın fesada uğradığı bir zemin olarak tarif eder (2001). Bu bağlamda *Sevgili Arsız Ölüm* romanında, *Zaman ve mekân*, *betimleme*, *olay örgüsü* ve *karakter gibi temel roman öğelerine yeni bir yaklaşım denendiğini ve bu konuda halk edebiyatından yararlanılmaya çalışıldığını görürüz* (Moran, 2003, s. 76). Dolayısıyla bir karnaval alanı gibi çeşitli, çoğul, türler-arası ve metinlerarası göndermeleri olan eğlenceli ve ironik bir düzlem izlenimi vermektedir.

Bilge Karasu'nun *Gece* romanı, sahip olduğu daha doğrusu sahip olmadığı birçok özelliğiyle klasik ve modern anlayışa göre anlamlandırılacak bir zeminden uzaklaşır ve karmaşık izlenimli kurgusuyla bireysel yorumlara göre değer kazanır. Onda ne nedensellik bağı, ne kronolojik hadise nakli ne de anlamlandırılabilir klasik bir tahkiye anlayışı vardır. Tam anlamıyla bir kopukluk ve süreksizlik mevcuttur. Dolayısıyla bu tarz eserlerde, herkesçe kabul edilecek, anlamlı ve bütüncül bir olay örgüsü aramak ve bulmak zordur. Klasik olay örgüsünün ortadan kalktığı bu durum ise postmodern çoğulculuğun çizgisel ve bütüncül olay örgüsünü aşındırmaya yönelik tutumuyla örtüşmektedir. Bu yönüyle *Gece*, Barthes'in ifadesiyle, “yazılabilir” bir metindir. “Yazılabilir” olmak, okurun metnin oluşumuna ve edebiyat kamuoyunda anlamlandırılmasına iştirakidir. Metinlerarasılık ve türsel melezlik bağlamında ise *Gece*'de diğer edebî nevilerin, bunlardan en ön plana çıkanı gündüktür, kalıplarından istifade edilir; ancak başka eserlerden istifade edildiğini ortaya koyan açık işaretler mevcut değildir. *Gece* de başta günlük olmak üzere mektup ve deneme gibi edebî türleri akla getiren bir teknikle oluşturulur. Söz konusu

<sup>9</sup> Karnavallaşma, toplumsal ayrıcalıklar, hiyerarşi, statü ve öncelikleri büyük oranda askıya alır. Bu yüzden bu tarzda yazılan romanlarda ayrıcalıkların, önceliklerin ve tanımların olduğu bir yapı yerini çoğul bir ortama bırakır. Bkz. (Bahtin, 2001, s. 85-164)

durum onun herhangi bir türün sınırlarına girebilecek bir hüviyetten uzaklaşmasına ve birçok türün kendine yer bulduğu karmaşık bir anlatı olarak algılanmasına sebep olur. Böylece roman türünün intizamlı unsurları yerini kendi içinde anlamlı, ancak bütün içinde çelişkiler doğuran parçalara bırakır. Dolayısıyla türler arası bağlamında bir çoğulluğun olduğu söylenebilir. Anlatıcıların çokluğunun yarattığı perspektif çoğulluğu yine ondaki çoğulcu estetiğin bileşenleri arasındadır. Bu bakımdan *Gece*'de birden fazla ben anlatıcı ve bakış açısı vardır. Dört ayrı ben anlatıcının var olmasının yanında bu anlatıcıların bazen hangi bölümleri naklettikleri de belirsizleşir. Olaylar farklı görüş açılarına, anlayışlara göre anlatılır. Anlatıcılar yazar ve okur ile diyaloga girer. *Süreksizliğin ön plana çıktığı yapıtlarda anlatıcı çoğu zaman okura seslenip ona yapıtın nasıl okunması gerektiği konusunda ipuçları verdiği gibi, çelişik söylemlerle okurun yönünü şaşırtmaya çalıştığı da olur. Süreksizlik anlatısı çelişkilerle dolu bir anlatıdır bu nedenle.* (Aktulum, Parçalılık Metinlerarasılık, 2004, s. 53). Bu anlamda, *Gece*'nin anlatıcılarından biri hem okur ile bir dirsek teması kurmaya yönelir hem de bir çeşit özerklik talebinde bulunan şu ifadeleri kullanır:

*Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabın dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat değil mi? İsteddiğine istediğini yaptırmak, söyletmek... Yapıtı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz? (Karasu, Gece, 2007, s. 157)*

Anlatıcıların çokluğu ve müphemliği ile talepleri, metni çoğul bir bakış açısı kazandırırken kurgunun da çatallaşmasına sebep olur. Ayrıca okuru yönlendirecek bir perspektif genişliğinden, yaklaşımdan söz edilemez. Dolayısıyla anlatıcı ile okur arasındaki kinaye mesafenin oldukça daraldığı bir durum söz konusudur. Barthes'in yapıt (work) ve metin (text) ayrımında vurguladığı *metinsellik*, anlatıcıların olaylara ışık tutacak, onları okurun zihninde tecessüm ettirecek şekilde bir anlatım tekniğine sahip olmamaları, beraberinde muğlak olaylar dizisi meydana getirir.<sup>10</sup> Böylesi bir durumda hadiseler arasında kurulacak düz mantık bir sebep sonuç ilişkisi de ortadan kalkar. Okur yönlendirilmez, daha çok eserin teşekkülüne dâhil edilir. Sonuç olarak Karasu, *Zamanın eriyip dağılıverdiği, kişilerin bölük pörçük, bakanın gözünde taşıyabilecekleri tek gerçeklikle, o parça bölük gerçeklikle, görünüp yittiği bir kitap nasıl çatılabilir?* sorusunun cevabını *Gece* romanında vermeye çalışmış gibidir (2009, s. 70).

*Kafes* romanı, Neveser Reşat isimli kahramanın başından geçenlere dayanan olay örgüsüne, söz konusu metin kişinin sabah evden çıkıp çalıştığı yayınevi olan Yıldız Eserler'e

<sup>10</sup> "Yapıttan Metne" (de l'Oeuvre au Texte) isimli yazısında "metin" kavramını "yapıt"tan ayıran Barthes'e göre metin, basit ayırım ve hiyerarşilerin parçası olmayan, paradokslar barındıran, anlamların birlikte var olmalarından çok bir geçiş ve aşamasının olduğu, çoğulcu bir yapı arz eden, tüketilemeyen, okurun rahatça dünyasına adım atmadığı, okurun tüketimden çok katılım bekleyen ve bu bağlamda daha birçok özelliği sahip bir yapıdır." (Barthes, Dilin Çalışması, 2013, s. 69-79)



uğramasına ve oradan ayrılıp vapurla tekrar geri dönmesine dayanır. Çok kısa bir müddet zarfında anlatılan olayların kahir ekseriyeti kahramanın hatıralarına ve bilinç akışına dayanır. Sanatçı romanı (künstlerroman) olarak tanımlanabilecek olan *Kafes*, Neveser Reşat'ın hatıralarında bir dönemin romancılığı ve romancılarını anlatma kaygısını da ihtiva eder (İleri, 2005). Neveser Reşat'ın bir günlük hayatına rastladığımız metinde, geriye dönüşler ve genişlemeyle beraber olay örgüsü yaklaşık seksen yıllık bir zamana yayılır. Bu daha çok modernist ve postmodernist romanlarda görülen bir özelliktir. Aktüel zamanın çok kısa olmasına rağmen hatıralar, bilinç akışı ve geriye dönüşlerle zamanın psikolojik olarak genişlemesi söz konusudur. Bu durum kurgunun düz bir çizgide ilerlemesinden çok çatallaşmasına sebep olmaktadır. Vakaların eş zamanlı olarak nakledilmesi, bilinçten ziyade bilinçdışı unsurlarının varlığı olay örgüsünü karmaşık bir karnaval alanı hâline getirir. Buna bir de romanın, açık ve gizli göndermelerle, metinlerarasılıkla bünyesine taşıdığı farklı unsurları da eklersek olay örgüsünün daha da karmaşıklaşması ve çoğullaşması kaçınılmaz olur. Dolayısıyla bu tarz metinler, edebiyat ve kültür tarihine vakıf okur talep etmektedir. Konu bütünlüğünün olaylara dayanmaması, daha çok anılar ve hatırlamalarla geriye dönüşlerin olması, kurguyu oluşturan parçalar arasında kopukluk ve süreksizlik yaratır, bir parça (fragmental) yazı izlenimi verir. Aynı kitapta pek çok farklı konudan bahsedilmesi rahatına düşkün okurun genel geçer bir kanaat sahibi olmasını da engeller, onun rahatını bozar. Çünkü yazar gerçekçi ve modern romanların intizamı, nedensel ve çizgisel kurgusunu askıya alır. Bunda olay olarak algılanabilecek şeylerin azlığı ve daha ziyade hatırlama, iç monolog ve bilinç akımının olması etkilidir. Anlatıcının bir ayağı geçmiştedir, diğer ayağı ise şimdiki zamanda. Hadiselerin eş zamanlı/parçalı olarak kendine yer bulması, bilinç akımı tekniğini kullanılması ve çift kutuplu olması metnin rahat okunurluğunu ve anlaşılabilirliğini sekteye uğratır. Dolayısıyla hadiseler belli bir düzene sahip olmadığı için onları tanzim etme işi okura düşer. *Kafes*, yazarın diğer birçok eserinde olduğu gibi metinlerarası bir düzlem olarak inşa edilir. Dünya edebiyatından, özellikle de Türk edebiyatı, sinema ve kültür tarihinden izler taşıyan metin, edebiyat ve sanat dünyasında yapılan gezintilere dayanır. Bunları daha çok parodi yöntemiyle yapar. Bu anlamda, *Gerek olayları gerekse roman anlatımını parodileştirme eğilimi Kafes'te de açıkça görülür. Neveser Reşat hem romancı Vefik Naci ile çekişir içinden hem Samipaşazade Sezai'nin Sergüzeşt'inin kahramanı Dilber'in yazgisına üzülür, hem de Mis Singir'in Hollivud'daki muhteşem partisinden içeri girer* (Oktay, 2008, s. 81). Birçok edebî türe ait izlerin, etkilerin söz konusu olduğu bu metin, metinlerarasılık tekniğinin bilinçli şekilde kullanıldığı postmodern anlatılara örnek gösterilebilir. Bu anlamda *Kafes*, farklı türlerin ve seslerin kendilerine yer bulduğu *bir karnaval alanı* gibidir.<sup>11</sup> *Kafes* romanında genel olarak hâkim bakış açısı kullanılır. Ancak metnin ilerleyen bölümlerinde

<sup>11</sup> "Metinlerarası göndermelere, yani ayrışık sözcüklere çok yer verilen postmodern yapıtlar, çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri de olurlar; yani aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel vb. söylemlere de yer verilir (Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, 2007, s. 9-10)."

ben anlatıcının da devreye girdiği görülür. Bununla birlikte hangi anlatıcının nerede söz aldığı ve yerini diğer anlatıcıya terk ettiği noktasında da bir muğlaklık yaşanır. Bilinç akışı tekniğinin kullanılması, hatıraların ve içinde bulunulan gerçekliğin birlikte verilmesi kurguda ciddi anlamda bir çağrışımlar manzumesi yaratmaktadır. Bu nedenle de metnin, yazarın birçok romanında karşımıza çıkan çoğulcu estetiğin belirgin izlerini taşıdığı görülür.

Ferit Edgü, *Yeni Ders Notları* isimli kitabının başına epigraf olarak Marcel Duchamps'ın *Söz konusu ne olursa olsun, bir şeyi tamamlamanın çağı değildir çağımız. Parçalar zamanını yaşıyoruz* sözlerine yer vererek, bir bakıma bazı eserlerinde kullandığı parçalı yapıyı ima eder (1991, s. 6). Bütüncül bir metin anlayışını terk eden yazarlar arasında sayılabilecek Ferit Edgü'nün birbirinden bağımsız parçalardan oluşan metinlerine verilebilecek en spesifik örneklerinden biri *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* başlıklı anlatıdır. Bir şeyleri tamamlama kaygısı gütmeyen yazar, hacim olarak küçük sayılabilecek eserini kurgularken birbirinden bağımsız hâlde görülen ve aralarında net bir organik bağ kurulamayan iki hikâyeyi bir araya getirmeye çalışır. "Çakır'ın Öyküsü"nden oluşan ilk hikâye, fotoğraf albümü (31 foto) şeklinde meydana getirilirken "Ara" isimli kısa ve açıklayıcı bölümden sonra "Su Testileri" başlıkla ikinci bölüm gelir. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, başka türlerden aldığı biçim ve üslup özellikleriyle romanın sınırlarını bir hayli zorlar. Ferit Edgü metnin farklılığına gönderme yaparak "öykü roman", "küçük roman" gibi isimler önerir.<sup>12</sup> Romanın tür olarak diğer edebi türleri içerisinde barındırmasına örnek olarak 12. Fotoğraf karesi verilebilir:

*Çakır ve kuşamsız, çıplak bir tay.*

*Çakır'ın sağ elinde, her zaman boynuna bağladığı*

*Türden büyükçe bir mendil var.*

*Tayının terini siliyor. Taya, bir sevgiliye ya da küçük*

*Bir çocuğa bakar gibi bakıyor (Edgü F. , 2005, s. 31).*

Burada hem biçim olarak hem de anlatım olarak destansı bir hava olduğu görülmektedir. Edgü'nün metni, Bahtin'in ifadesiyle, diğer edebi türleri romanlaştırmaktadır.<sup>13</sup> *Eylülün*

---

<sup>12</sup> Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı yapıtınız, roman, uzun öykü ve romanesk olarak farklı görüşlerle anılmakta. Siz bu yapıtınızın türü ile ilgili olarak ne dersiniz?" sorusunun "Ne öykü, ne roman. Türkçe'de karşılığı anlatı. Ama anlatıda, anlatmak var, dolayısıyla ben, bu yapıtım için bu sözcüğü pek uygun buldum. Roman değil de, romana yakın anlamında romansı dedim, ama tutmadı. Dilerseniz, küçük, kısa öykü gibi küçük roman diyelim." şeklinde cevap verir. (Ferit Edgü ile Edebiyat ve Dil Üzerine Söyleşi, Söyleşiyi yapan: Mutlu Deveci, 17 Mart 20015, roportajlik.com.)

<sup>13</sup> Bahtin, romanın diğer türlerle ilişkisini şöyle açıklar: "Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsımsızlığı açığa vurur; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapı içine katar. Edebiyat tarihçileri bazen bunu yalnızca edebi eğilimlerin ve ekollerin mücadelesi olarak görmeye meyleder." (Bahtin, 2001, s. 167) Romanın diğer tür kategorisi ve diğer türlerle olan ilişkisinde Tery Eagleton da Bahtin'le hemfikir görünür. Ona göre roman, "bir türden çok bir anti-türü andırır. Öteki edebi türleri yamyam gibi parçalayıp, arta kalanları gelişigüzel bir şekilde bir araya getirir. Bir romanda epik, pastoral, hiciv, tarihi anlatı, ağıt, trajedi ve başka pek yazınsal türün yanı sıra şiir ve diyalogun da kullanıldığını görebiliriz." (Eagleton, 2012, s. 7)

*Gölgesinde Bir Yazdı*'da geleneksel edebî türlerden, özellikle destandan istifade edilir. Bu durum, eserin tür noktasında bir problematik yaşamasına sebep olur. Ancak metnin geneline hâkim olan ve başka metinlerden alıntılara dayanan metinlerarasılık denemelerine rastlanmaz. Bu durum ise eserde türler-arası bir metinlerarasılık tekniğinin başka türlerin kalıplarından istifade şeklinde kullanıldığı anlamını taşır.<sup>14</sup> Bu da Edgü'nün metninin hem şiirsel hem de geleneksel türlerle gün yüzüne çıkmasının doğal sonucudur. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, birden fazla bakış açısına ve anlatıcıya sahiptir. Hâkim bakış açısı, müşahit bakış açısı ve ben anlatıcının bakış açısı ile sunulan eser, buna bağlı olarak üçüncü tekil şahıs ve birinci tekil şahıs anlatıcılar olmak üzere iki farklı anlatıcı tipine de sahiptir. Müşahit bakış açısı Çakır'ın Öykü'sünde, birinci tekil şahıs bakış açısı Su Testileri bölümünde, hâkim bakış açısı ise daha çok giriş ve Ara başlıklı bölümler ile Su Testileri hikâyesinde kullanılır. Ancak anlatıcıların kim olduğu noktasında muğlaklık da yaşanır. Anlatıcı ile okur arasındaki mesafe bazen çok daralır, çünkü anlatıcı da sadece gördükleriyle sınırlı bir bilgiye sahiptir. Bu bağlamda, Çakır'ın fotoğraflarını yorumlayan anlatıcının tahminî ifadelerinden bazıları şöyledir:

*Kavanozların arasında hayal meyal, yaşlı, kel bir erkek başı duruyor. Patronu olmalı. Çakır, sanki bu fotoğrafın çekilmesinden hemen önce, birkaç hıyar turşusuyla, birkaç parça lahana turşusunu mideye indirmiş ve bundan kel kafalı patronun haberi olmamış....*

*.... 'Bey'Çakır"ın ilk patronlarından bir olsa gerek.*

*Belki de ahırın, arabanın ve atların sahibi. (Edgü F. , 1991, s. 26-32)*

Anlatıcıların ve bakış açılarının çokluğu, bir perspektivizm doğurur. İki farklı hikâyeden meydana gelen eserin birinci kısmında bir, ikinci kısmında ise altı farklı anlatıcı söz konudur. Hadiseler doğal olarak birçok perspektiften nakledilir, kahraman ve durumlara yaklaşımda bir eşitlik kurulmaya çalışılır. Bütün anlatıcıların kendilerine göre birtakım şeyler anlattıkları bir düzlemin ortaya çıkması, eserin bütün cepheleriyle ele alınmaya çalışıldığını gösteren bir işaret olarak değer kazanır. Bakış açısı ve anlatıcıların böylesine çeşitli olması durumu, okuru yönlendirmeden kaçınan yazarın tarafsız tutumunu aksettirir. Bu tutum ise postmodernistlerin katılımcı ve çoğul bakış açısıyla birebir örtüşür. Sonuç olarak farklı olaylar ve bu olayları nakledenlerin bakış açıları ile romanın diğer türlerden ödünç alarak kullandığı teknikleri çoğul estetiğin kendisini yoğun hissettirdiği bir metin ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda da Barthes'in "yazılabilir metin" dediği bir yapı söz konusudur.

*Sessiz Ev*, Orhan Pamuk'un postmodernizmin izlerinin görüldüğü ikinci romanıdır. Pamuk'un iç monolog ve bilinç akımı tekniğini kullandığı bu eseri ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'na göre daha parçalı ve çoklu bakış açıları içerir. Halim Kara, "müphemiyetin inşası"

<sup>14</sup> "Bazı yazınsal metinlerde, metinlerarasılık, başka yazın türlerinden ya da metin türlerinden alınan alıntılarla oluşturulur. Bir roman bir şiirden, bir şiir bir öyküden, bir destandan esinlenerek yazılmış olabilir. Bu tür metinlerarasılık türlerarası bir niteliğe sahiptir." (Ögeyik, 2003, s. 273)

olarak yorumladığı bilinç akışı ve iç monolog gibi tekniklerin bir “dilsel seslilik” oluşturdukları, dolayısıyla *Sessiz Ev*’i Barthes’in “yazılabilir” bir metin dediği “çoğul anlamlı ve karmaşık bir metne dönüştürmesine” hizmet ettiğini yazar (2008, s. 124-138). Romanın olay örgüsü kronolojik bir şekilde akmaz; iç monolog şeklinde sessiz ve hareketsizdir; hadiseler geçmiş ve şimdi zamanla birlikte, eşzamanlı olarak, sunulur. Farklı nesillerin sesi hatırlamalar ve geriye dönüşlerle karışır. Fatma ve Recep tarafından Selahattin Darvinoğlu ve Doğan Darvinoğlu’nun dünyalarına vakıf oluruz. *Sessiz Ev*, olay örgüsü itibarıyla klasik romanın dışında bir kurguya sahiptir. 32 bölümden oluşan romanda, olaylar art arda gelmez, kronolojik değildir. Vakalar arasında bir süreksizlik mevcuttur. Altı kişinin bakış açısıyla (Selahattin Darvinoğlu ile birlikte anlatıcı sayısı altı olur) sunulan eserde, belli bir sonuca varılmadan kesilen bölüm başka bir anlatıcı tarafından farklı bir olayın, durumun anlatılmasıyla sürer. Söz gelimi 27. bölümde Nilgün’ün Hasan tarafından dövüldüğü hadise anlatılırken olay yarıdan kesilir ve 29. bölümde bu konuya hiç değinilmez, daha sonra aynı olay başka bir anlatıcı tarafından farklı bir bakış açısıyla nakledilir. Romandaki parçalı ve çoğul yapıyı, hem teknik olarak hem de roman kahramanlarının ağzından işitilen bir söylem olarak görürüz. Romanın kahramanlarından Faruk’un postmodern anlatıların çoğulcu yapısını anımsatan şu sözleri buna örnektir:

*Arşivin sessizliğinde uyuyan bütün o cinayetleri ve hırsızlıkları, savaşları ve köylüleri, padişahları ve düzenbazları, tek tek bütün olguları iskambil kâğıdı büyüklüğünde kâğıtlara yazarım. Sonra, yüzlerce, hayır milyonlarca kâğıttan oluşan o korkunç desteyi, bir iskambil destesi karıştırır gibi, tabii, daha zorluklarla, özel makinelerle, noterler huzurunda kullanılan piyango makineleriyle karıştırır, okuyucumun eline tutuştururum! İşte, derim sonra, hiçbirinin birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu yoktur: Buyurun, genç okuyucu işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun. (Pamuk, Sessiz Ev, 2006, s. 233)*

Faruk’un bu sözleri bir tarih ve hikâye yazma problematiği üzerinde düşünürken zihninden geçenlerdir. Bu bağlamda o, hikâye arayan okuyucuya da laf atar, bu hikâyeler tomarı içerisinde kendisine bir hikâye ve anlam çıkarmasını söyler. Faruk, arşivde sıradan insanların öyküleriyle ilgilenirken postmodern tarih anlayışının küçük hikâyelere dayanan çoklu yapısını, minör yaklaşımını sergiler, muktedirin değil, daha çok kıyıda köşede kalmış küçük ve sıradan insanın öyküsünün peşine düşer. Bu bağlamda Osmanlıda yaşamış dalavereci bir kişi olan Budak isimli birinin nasıl görüldüğü iyi bir örnektir. Tarih doçenti Faruk;

*Derken, Gebze’nin ünlülerinden sözeden o kitapta, tarih öğretmenim, bu adama ve o camiye birkaç sayfa ayırdığını hatırlayıp şaşırdım. Onun aklındaki Budak’la, benim aklımdaki bambaşkaydı: o kitapta lise tarih kitaplarına resmi konacak, saygıdeğer, oturaklı Osmanlı vardı. Benim Budak’ım ise kurnaz ve becerikli bir düzenbazdı. (Pamuk, Sessiz Ev, 2006, s. 123).*

sözleriyle durumu özetler. Lise tarih öğretmeniyle resmi tarih bakış açısı, Faruk ile de sivil ve minör bakış açısı ve arasındaki farklar ortaya konur. Orhan Pamuk, Faruk karakteriyle araştırmacı yönünü bir anlamda romanın kurmaca âlemine taşır. Nitekim *Beyaz Kale* başta olmak üzere kütüphanelerin tozlu kitapları arasında araştırma yapan Faruk, Orhan Pamuk'u akla getirir. Zaten bunu yazarın kendisi: 'Sessiz Ev'de yer alan gençlerin her biri bendim. Her birinde gençliğin ayrı ayrı hallerini kurcaladım ve eğlendim.' ifadeleriyle belirtir (Pamuk, Öteki Renkler, 1999., s. 133). Faruk karakteri, bu tarafla, daha sonra Orhan Pamuk romanlarında çokça göreceğimiz parçalı yapının, çoğul estetiğin kurmaca dünyadaki habercisi gibidir. *Sessiz Ev*, birden fazla ben anlatıcıya sahiptir. Otuz iki bölümden oluşan *Sessiz Ev*'de toplam beş anlatıcı vardır. 1, 6, 13, 19, 27, 30. bölümler Recep; 2, 7, 11, 16, 23, 29, 32. bölümler Fatma Hanım; 3, 8, 12, 17, 20, 22, 26, 31. bölümler Hasan; 4, 9, 14, 18, 24, 28. bölümler Faruk; 5, 10, 15, 21, 25. bölümler ise Metin tarafından nakledilir. Bu beş anlatıcıya altıncısını da eklemek yanlış olmaz. Çünkü eşi Fatma aracılığıyla Selâhattin Darvınoğlu'nun da esere anlatıcı olarak müdahil olduğunu görebiliriz. Hatta Fatma'dan çok Doktor Selâhattin'nin sesini duyarız. Fatma eşinden söz açar ve aradan çekilir, devreye giren Doktor Selâhattin ise onun vasıtasıyla sayfalar boyunca düşüncelerini anlatır. Fatma, ne kadar karşıymış gibi görünse de, aslında Doktor Selâhattin'in sözcüsüdür. Olayların romanda öne çıkan bütün kahramanların perspektifinden nakledilmesi, olaylara ve durumlara objektif bir şekilde yaklaşıldığını gösterir. Yazar ile anlatıcılar arasındaki kinaye mesafesi belirginleşir, muktedir anlatıcı yerini muhtelif anlatıcılara bırakır. Çok sesli, katılımcı ve diyalogik roman Mihail Bahtin'e göre ilk kez Dostoyevski'de görülmüş ve bunu tek sesli Avrupa romanının yerleşik biçimlerinin yıkılması olarak değerlendirmiştir.<sup>15</sup> Postmodernistler bunu ileri bir noktaya taşıdılar. Orhan Pamuk da *Sessiz Ev* romanındaki okuru yönlendirmekten kaçan bakış açısı çoğulluğu ve anlatıcıların eşit mesafede konumlanışının bir örneğini ortaya koyar. Bu tercihlerini, *Benim Adım Kırmızı*'da çok daha ileri bir boyuta taşır ve Türk romanında anlatıcıların en katılımcı bir biçimde söz söyleme, kendilerini anlatabilme hakkına sahip oldukları metinlerden birini kaleme alır.

*Yeni Hayat*, postmodern anlatılara özgü tekniklerin oldukça yoğun bir şekilde gözlendiği bir eserdir. Romanda, olay örgüsünü meydana getiren unsurların sürekli olarak dönüşüme uğraması onu farklı kılar. Kahraman isimlerinin ve sembollerin farklı şekillerde yorumlanmaya müsait olması haricî gerçekliğin düz bir mantıkla kavranan gerçeklik anlayışını ortadan kaldırır,

---

<sup>15</sup> Bu anlamda, "Dostoyevski çok sesli romanın yaratıcısıdır. Yepyeni bir roman türü yaratmıştır." diyen Mihail Bahtin'e Dostoyevski'nin romanlarında roman kişilerinin nasıl çoklu, katılımcı ve eşit bir düzlemde var oldukları hakkında da şunları yazar: "*Dostoyevski'nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çeşitliliğidir. Dostoyevski'nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlattığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir; eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmaz. Dostoyevski'nin başlıca kahramanları, tam da Dostoyevski'nin yaratıcı tasarımının doğası gereği, yazar söyleminin nesnesi değildirler yalnızca, bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler de.*" (Bahtin, 2004, s. 48-49)

yerine imajlı ve kapalı anlatımı yerleştirir. Gerçeklik anlayışı ve algılayışının bu şekilde olması da eserin açık uçlu ve değişik yorumlara müsait olması anlamını taşır. Dolayısıyla eser, söz konusu farklı özellikleriyle, bazı modern özellikler taşımasına rağmen postmodern metinleri akla getiren izlenimler de bırakır. Yıldız Ecevit, *Yeni Hayat*'ın “geleneksel romanın kapalı biçim yapısı ve zamandizinsel art arda anlatımıyla kaleme alınmış gibi görünse de, anlam düzleminde çokkatmanlı ve açık yapıya sahip bir metin” olduğunu ifade eder (Ecevit, Orhan Pamuk'u Okumak, 2004, s. 81).” *Yeni Hayat*, bünyesinde hem Doğu hem de Batı dünyasında tanınmış yazarlardan etkiler barındırır. Yazar, diğer metinlerinde olduğu gibi kendinden evvel yazılmış eserlerden istifade ederek romanı bir anlatılar alanı hâline getirir. Söz konusu durum ise postmodernizmin orijinal eserlerin olmadığı ve her metnin en nihayetinde bir metinlerarası düzlem olduğu teziyle paralellik gösterir. Rıfki Hat'ın yazdığı bir iç metin olan *Yeni Hayat* isimli kitap da metinlerarası bir üründen başka bir şey değildir. Bu kitap, Rıfki Hat'ın okuduğu kitaplardan meydana gelir:

*Kitapları hemen o gece okumaya başladım. Ve o geceden başlayarak, Yeni Hayat'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm. Rıfki Amca, Tommiks, Pekos Bill, Yalnız Şerif dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla Yeni Hayat'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı. (Pamuk, Yeni Hayat, 1994, s. 239-240)*

Bunların yanı sıra Ibn Arabî, Dante, Rilke gibi simalardan yapılan alıntılar; Yeni Hayat karamelalarının sahibi Süreyya Bey'in yazdığı maniler, Dr. Narin'in ajanlarının elde ettiği bilgilerden alınan gazete haberleri, yine yazarın başka bir romanı olan *Kara Kitap*'ın kahramanlarından Celal Salik'e atıfta bulunulması gibi birçok metinlerarası sayılabilecek unsura rastlamak mümkündür. *Yeni Hayat* romanında olaylar, ben anlatıcının perspektifinden aktarılır. Bu anlatıcının olduğu bakış açısı, hâkim bakış açısına göre, çok dardır. Anlatıcı, aynı zamanda romanın başkahramanı olan Osman'dır. Bu durumda anlatıcı, her şeyi bilecek kadar çok fazla malumat sahibi değildir. Çünkü sadece görüp algılayabildiği kadarını nakleder, eserin bütün yönlerini aydınlatacak ayrıntılı bilgilerden yoksundur ve zaten o da bir arayış içerisinde. Nitekim kahraman anlatıcı kitap (*Yeni Hayat*), Mehmet ve Rıfki Hat ile ilgili birçok ayrıntıyı Dr. Narin'in ajanlarına hazırlattığı belgelerden öğrenir. Mesela, Mehmet ile Canan'ın kendisini nasıl kandırdıklarını yine bu belgeler aracılığıyla öğrenir. Kahraman anlatıcının metin içindeki hadiselerden ne kadar habersiz olduğu ve onları Dr. Narin ve ajanlarının vasıtası ile öğrendiğini aşağıdaki örnek net bir şekilde ortaya koyar:

*En dayanılmaz olanı, ben Canan'a hayran hayran bakarken, baktığımı bile farketmeden onu seyrederken, kitap sihirli ve ürkek bir kuş misali masamın üzerine bir konup bir havalanırken, yani ben hayatımın büyülenmesini yaşarken, Mehmet'in*

*ikimizi, Seiko'nun üçümüzü uzaktan dikizlemesiydi.* (Pamuk, Yeni Hayat, 1994, s. 156)

Görüldüğü gibi anlatıcı takip edildiğini, yönlendirildiğini çok sonra öğrenir. Bakış açısı çokluğu, Dr. Narin'in birbiriyle uyuşmayan bilgiler vermesidir. Aynı konu üzerinde farklı bakış açıları Akira Kurosowa'nın *Rashomon* filmindeki kurguya benzer. Bir olayın dört farklı gözden verilmesine dayanan bu film, gerçekliğin bakış açısına göre nasıl da dallanıp budaklandığını göstermesi bakımından iyi bir örnektir. Pamuk'un romanında da gerçeklik parçalanır. Böylesi bir durumda ise kahraman ile okur bu bilgiye aynı anda sahip olma imkânı yakalar. Orhan Pamuk *Yeni Hayat*'ta metinlerarasılığı bilinçli olarak kullanır, o yüzden de postmodern bir tekniğe yer vermiştir denilebilir. Bu bağlamda Dante'nin *Yeni Hayat*'ına göndermede bulunan roman, bir anlamda yazarın edebi yaşamında "yeni hayat" denebilecek bir merhaleye işaret eder. *Yeni Hayat*'ı genç Orhan Pamuk'un bir sanatçı olarak portresi bağlamında okuyan Jale Parla, bu ilişkiyi şöyle açıklar:

*Yeni Hayat'ın bir diğer açık göndermesi Dante'nin Yeni Hayat adlı kitabıdır. Bu, şairin ilk gençlik aşkı olan Beatrice'in ölümünden sonra Dante'nin yeni bir döneme, olgunluk dönemine girdiğini anlatır edebiyat tarihçileri. Yani Dante'nin Yeni Hayat'ı da bir anlamda sanatçının bir genç adam olarak portresidir. Bu portrede egemen duygu aşktır. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ında, kendisinin de birkaç vesileyle belirttiği gibi, betimlediği aşkın edebiyattan etkilendiği örnek, Stendhal'in Aşk Üzerine adlı kitabıdır. (2018, s. 98-99)*

Sonuç olarak bu romanda, metinlerarasılık başta olmak üzere çoğulcu estetiği mümkün kılan teknik ve enstrümanlara yer verilmiştir.

*Fındık Sekiz* gerçekçi modern romanın diliyle oynayarak bir anti-estetik tavır benimsemenin yanı sıra kopukluk ve süreksizlikle kurgulanmış bir metindir. Metinde, anlatım tekniği bakımdan art zamanlılığın dışına çıkıldığı ilk anda göze çarpar. Anlatıcı olayları normal bir çizgide nakletmek yerine sürekli olarak açıklama mahiyetinde ifadeler yer verir; bundan dolayı da olaylar arasındaki bağlar, sebep sonuç ilişkisi zayıflar. Kronolojik sıralama ve nedensellik ilkesinin tahrif edilmesinin yanında kapalı sayılabilecek bir anlatım tekniğinin kullanılması da eserin olay örgüsü bakımından modern romanın intizamlı ve anlaşılır kurgusundan uzaklaşmasına sebep olur. Ayrıca manzum parçalara yer verilmesi, diğer bazı edebî nevilere etkilerin görünmesi metnin tür problematiği yaşamasına, türler arası bir noktada yer almasına

zemin

hazırlar:

*Bir an ki geçiyor sanki sekiz ayda  
Kalbe mühürlenmiş kızıl sonsuz aşkta  
Bilinsin verilecektir alınan mühür geri  
Unutursan sana hatırlattığımız derindeki  
O parlak zümrütle yazılmış trenlerin feri*

*Geçiyor edayla bir yelkenli umarsız sazlardan*

*Vücudun her zerresine yayılıyor bahar durmadan* (Kaçan, 1998, s. 90)

Romanın çeşitli edebî türleri akla getiren söz konusu tabiatına değinen Yıldız Ecevit, konuyla ilgili şunları yazar:

*Farklı dilsel/biçimsel öğelerle oluşturulmuş avangardist bir anlatıdır “Fındık Sekiz”. Konusal bütünlük, şiirler ya da araştırma metinlerinden kimi kesitlerin dokuya monte edilmesiyle bozulur. İkide bir metne giren bir koro, “yapıştır diye vokal yapar” Meto “ya; kimi yerde koro rakip koroyla birlikte olayları yorumlar, Meto “ya yol gösterir (2008, s. 226).*

Yeni teknikler ve denemeler ışığında bu romanı olay örgüsü bakımından postmodern anlatılara dâhil etmek gerekir. Yıldız Ecevit, ‘Ağır Roman’ ve Estetik başlıklı yazısında estetik anlayışın tarihten günümüze değişimini anlatır ve sözü bu romandaki çoğulcu estetiğe getirerek şunları yazar:

*Her alanda hızlı bir değişimin yaşandığı ve tüm gerçeklerin ters yüz olduğu çağımızda ise belirli bir estetik yoktur, empirist ve metafizik kökenli çeşitli sanat görüşleri vardır. Çağımızda sanatçı ve ürününü belirli bir tür ya da akımın kalıpları içinde değerlendirmek oldukça zor. Yeni sanatçı bir evren yaratırken kendi ilkelerini seçmekte tümüyle özgürdür. Metin Kaçan’ın, kendi fantezisini mitolojik ve masalımsı olanaklarına başvurarak yarattığı evreni de hiçbir edebiyat akımının kalıplarını çerçevesinde değerlendirecek türden değil (2003, s. 13).*

Bu hiçbir türün ve akımın sınırlarında olmama durumu, ondaki çoklu yapı, dil ve metinlerarasılığın meydana getirdiği çoğul yapı dolayısıyladır. *Fındık Sekiz*’de de metinlerarasılık tekniği daha çok onu türler-arasına taşıyan bir biçimde kullanılır. Yazarın manzum ifade tarzından da oldukça fazla istifade ettiği de dikkatten kaçmaz. Bu durum, farklı edebî nevilerin aynı platformda kullanılması ve buna bağlı olarak eserin değişik türlerin kendine yer bulduğu bir karnaval alanı hâline gelmesi, postmodernistlerce anlatı denilen kimliksiz düzlemin ortaya çıkmasıdır. Yazarın şiirsel ifade tarzından istifade etmesi, türler-arası olarak bilinen metinlerarası alışverişe örnek teşkil eder. Destanların manzum ve mensur olarak kaleme alındığını da ayrıca anımsak gerekir. Burada da manzum ve mensur parçaların aynı düzlemde kullanılması söz konusudur. Musa Yaşar Sağlam, *Metin Kaçan’ın “Fındık Sekiz”adlı yapıtı, temel ilkesi çoğulculuk (Alm. Pluralita) olan postmodern edebiyat konusunda örnek gösterilebilir* diyerek ondaki postmodern çoğulcu estetiğe dikkat çeker (2003, s. 131).

*Bir Cinayet Romanı*’nda kurmaca ile gerçeğin birbirine karıştığı görülür. Berna Moran’ın “postmodern polisiye” olarak nitelendirdiği metinde, Akın Erkan’ın *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli romanı yazışı konu edilir. Bu anlamda, üstkurmaca tekniğiyle kurulmuş bir metindir. *Pınar Kür, hem içinde cinayet işlenen polisiye türde bir roman sunuyor bize, hem de bu roman aracılığıyla polisiye tür üzerine yazılmış bir üstkurmaca* (1994, s. 106). Kür’ün romanın



bünyesinde kaleme alınan bir başka metin (iç metin) söz konusudur. Bundan dolayı, romanda gerçekleşen hadiselerin gerçek mi, yoksa hayal mahsulü mü olduğu tam olarak anlaşılmaz. Bir tür roman yazan Emin Köklü'nün metni ile ana metin karmaşık bir doku içerisinde ilerler. Berna Moran, okurun Emin Köklü'ün yazdığı roman parçaları ile ana kurgu arasında kaldığını, metindeki “cinayetin gerçekten değil iç-romanda işlenmiş olacağını ifade eder ve *Besbelli Pınar Kür okuru sürekli olarak, gerçek mi, kurmaca mı sorusuyla karşı karşıya bırakmak istiyor* yargısına varır (Moran, 1994, s. 112). Dolayısıyla olay örgüsünde gerçekçi ve modern metinlerin kesinlik ilkesi üzerine kurulan ve daha ziyade haricî gerçeğe dayanan yönü ortadan kalkar, bir üstkurmaca düzlem inşa edilir. Üstkurmaca bakımından eserin kendi yazılış aşamalarını konu etmesi de yine onu farklı kılar. *Akın, romanında rol verip kullandığı insanlardan yararlanarak, kendi işlediği cinayeti başkasının üstüne yıkmaya çalışan bir katil mi, yoksa içinde Levet'in öldürüldüğü bir roman yazmakla öcünü alma ve nefretten kurtulma yolunu seçen bir yazar mı?* (Moran, 1994, s. 114) Bu muğlaklık, yoruma açıklık modern metinlerden ziyade postmodern metinlere yakın duran uygulamalardandır. Olay örgüsünün çatallaşması, dallanıp budaklanması, birden fazla anlama gelecek bir şekilde kurgulanması çoğulcu estetiği mümkün kılar. Metinlerarasılık bağlamında ise *Bir Cinayet Romanı*, kendinden evvel yazılan polisiye romanlardan izler taşır, onların parodisini yapar. Onu bu açıdan postmodernizmin sacayaklarından birini meydana getiren metinlerarasılık tekniğinden istifade eden bir eser olarak değerlendirmek mümkündür. Çoğulluğu mümkün kılan bakış açısı ve anlatıcı tipoloji bakımından da *Bir Cinayet Romanı*, birden fazla ben anlatıcıya sahip bir metindir. Bakış açıları, anlatıcı ile okur arasındaki mesafeyi daraltır, kurgunun da çoğullaşmasına sebep olur. Metinde, bakış açısı ben anlatıcının bakış açısı iken anlatıcılar birinci tekil kişilerdir. Bu anlamda, okuru en fazla çelişkiye düşüren öğelerden biri anlatıcı ve bakış açısıdır. Zira Akın Erkan (Yazar), Emin Köklü, Yeşim, Yıldız, Levent, Yasemin olmak üzere altı anlatıcının olduğu metinde Emin ve Levent konusunda bir problem yaşanmazken; Yıldız, Yeşim, yazar ve Yasemin'inin aktardıkları bölümler karıştırılmaya müsait bir yapı arz eder. Çünkü benzer birçok yönü bulunan bu kadın kahramanların naklettiği bölümler Y harfi ile gösterilir ve bu durum ise anlatıcıların kim olduğu sorusunun sorulmasına sebep olur. Hatta dedektif misyonuna sahip Emin Köklü bile başlangıçta Y ile gösterilen bölümlerin aynı kişi tarafından yazıldığını sanır, ancak sonradan farklı kişiler tarafından yazıldığına anlar. Romanda, anlatıcılar metni meydana getiren kişilerdir. Kendi dışındaki kahramanlardan habersiz olan bu kişilerin dar bir perspektife sahip oldukları görülür. Benzer özellikler gösteren bu anlatıcı kahramanların isim vermeden yazdıkları günlüklerin kime ait olduğunu çıkarmak güç olmakla beraber imkânsız değildir. Cinayet işlenmeden hemen önce otele bulunan dört kadın kahraman anlatıcıyı doğru tespit etmek için onların olaylara yaklaşımlarına bakmak gerekir. Bu da rahatının kaçmasını göze alan dikkatli okura ihtiyaç duymaktadır.

*Bin Hüzünlü Haz*, metinlerarası bir düzlem olarak inşa edilir. Onda birçok eski ve tanınmış eserden izler bulmak mümkündür . Olay örgüsünde ise klasik anlamda başlangıç ve bitiş yoktur. Yazar çok farklı metinlerin dünyasında yaptığı gezinti sonucu oluşturduğu fantastik sayılabilecek bu metinde, birçok muhtelif parçayı aynı düzlemde toplar. Söz konusu parçalar ise aynı mihver etrafında bir araya getirilemediği için parçalı, kopuk, süreksiz bir yapı meydana gelir. Nakledilen olaylar arasında sıralı ve kronolojik çizgi kaybolur. Hayal ile gerçeğin tam anlamıyla seçilemediği, modern düşüncenin belirgin zaman ve uzam algısının yerinden edildiği, türler arası sınırların iyice ortadan kaldırıldığı, metinlerarasılık ve üstkurmaca unsurların yoğun olarak kullanıldığı bir olay örgüsüne sahip olan bu metin belirsiz ve kaygan yapısı itibariyle daha çok postmodern bir anlatıdır. Hem biçim hem de üslup tarzı bakımından masal gibi geleneksel türlerin ifade imkânları metnin yapısına melezlik katar:

*Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zamanın altında oldu.*

*Zaman zamanın yanında. Zaman zamanın önünde. Zaman zamanın sonunda.*

*Zaman zamanın peşinde. Zaman zamanın içinde...”* (Toptaş, 2008, s. 60)

*Bin Hüzünlü Haz*, metinlerarası gezintilerden meydana gelen bir anlatı olarak inşa edilir. Eserin temeli hem Doğu hem de Batı edebiyatlarında tanınmış metinlerin dünyasında yapılan yolculuklara dayanır. Eser haricî gerçeklikten ziyade kitapların dünyasından, dahası anlatı ormanlarında görülenlerden meydana gelen bir düzleme sahiptir. Anlatıcı düşsel bir dünyada yaptığı gezintiyi şiirsel bir üslupla anlatır:

*O gün zamanın içinde nereden nereye kadar yol aldım, yakılıp yıkılmış kaç ülke toprakları üzerinde uçtum, hangi denizlerin serinliğiyle hangi yanardağ ateşlerinden geçtim, nereleri gördüm, hangi kervansaraylara uğradım, ya da hangi uygarlıkların eşiğine akan hangi nehir kıyılarında kaç gece, kimlerle konakladım, hiç bilmiyorum. Kendi kendime bu soruları sorup da iç içe geçmiş binlerce görüntüyü hayal meyal anımsar gibi olduğumda, henüz zamanın belli bir rengi yoktu çünkü. Sesi, şekli ve görüntüsü de yoktu. Belki size biraz garip gelecek ama, o sırada zaman aklımın ve ruhumun boyutlarını aşan genişliğiyle sanki günlerdir yüzüne bakılan boş bir sayfaya benziyor, önüm sıra ölüm fısıltılarıyla dolu dipsiz bir uçurum gibi açılıp gidiyor ve gittikçe de beni bütün varlığımla kendine çekiyordu.* (Toptaş, 2008, s. 67)

“Anlatı ormanları”nda, “metinlerarası gezintiler” yapan kahraman anlatıcı, *Kırmızı Başlıklı Kız*’dan *Kırk Haramiler*’e, *Donkişot*’tan Kafka’nın *Dönüşüm*’üne ve oradan *Binbir Gece Masalları*’na uzanan gerçeküstü bir maceraya çıkar. Donkişot gibi zirhların gıcırıltıları içinde yel değirmenlerine saldıran kahraman, oradan da padişah kardeşi tarafından öldürülmek istenen Şehzade Alaaddin’in hikâyesine geçer. Modern zamanlarda meydana gelen kargaşalardan, birdenbire, Kaf Dağı gibi hayalî olan Asip Dağı’na geçen kahramanın dilinden Alaaddin’in hikâyesini öğreniriz. Buradaki Alaaddin ise masal kahramanı profili çizer, daha doğrusu sihirli

lambası olan masal kahramanı Alaaddin'i akla getirir. Tahta geçen kardeşi tarafından öldürülmek istenen bu kahramanın kaçışını, gizlenişini anlatmaya başlayan anlatıcı; onun Tatar kızla beraber nasıl gizlendiğini ve Tatar Kız'ın Alaaddin tarafından pek de net olmayan öldürülüşünü de nakleder. Bu açıdan metinlerarasılık tekniğinin bilinçli olarak kullanıldığı ve romanın sathına yayıldığı söylenebilir. *Bin Hüzünlü Haz*, gerçeklikle bağların çok zayıfladığı bir kurguya sahiptir. Yıldız Ecevit bu durumu, şu şekilde ifade eder:

*Metin sürekli düşler ve öyküler üreten bir bilinç gibidir. Düş ve öykü üretme, canlı bir roman kişisi izlenimi veren metnin yaşam belirtisidir; onun devinmesi, soluk alıp vermesi demektir; varoluşun kanıtıdır. Özde, Alaaddin isimli kim olduğu belirsiz birini arayan bir Ben-anlatıcının öyküsünü içerir metin. Bir öyküden çok, öykü-eskizidir bu. Bu iskelet-öykü; metni üstkurmacada giydiren, ete kemiğe büründüren küçük öykülerin üzerine iliştiirdiği bir kurgu ögesidir yalnızca.” (2008, s. 186)*

Postmodern eserlerin doğasına uygun bir biçimde modern metinlerin her şeyi bilen anlatıcısının yerine, okurdan daha fazla bilgiye sahip olamayan bakış açısı ve anlatıcı profili kullanılır. Böylesi bir durum ise yansıtıcı merkez ile okuyucu arasındaki mesafenin daralması hatta yok olması anlamını taşır. Zaten anlatıcı da okur gibi arayış içerisinde. Anlatıcı, sürekli diyalog hâlinde olduğu okuru eserin içine çekmek ister. Yazar ile anlatıcı arasındaki mesafe okur ile anlatıcı arasındaki mesafe gibidir. Bu durum boşlukların, farklı bakış açıları ve yorumlara müsait bir ortamın oluşması ve çoğullaşma anlamını taşır. Çoğulcu, katılımcı ve metnin anlamsal boşluklarının okur tarafından doldurulmasını mümkün kılar. *Bin Hüzünlü Haz*, kinaye mesafesinin azalması, hatta zaman zaman yok olmasıyla, okurun kendine özgü okumalarına ihtiyaç duyar. Zaten anlatıcının kendisi de bir arayış içerisinde. Metin boyunca sadece sesini duyduğu; fakat hiç görmediği ve hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmadığı Alaaddin'i arar. Dolayısıyla onun okura vereceği geniş bir bilgiden, yol göstericilikten bahsedilemez. Nitekim eser hakkında birçok muhtelif görüş, tematik okuma ileri sürülmüş, Alaaddin'in kim olduğu hakkında mutabakat sağlanamamış ve en önemlisi de eser bütün yönleri ile yoruma açık hâle gelmiştir.

2000 yılında ilk baskısı yapılan ve Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü'nü alan Elif Şafak'ın *Mahrem* isimli eseri, okurun klasik şekilde anlamlandıracağı kurguya sahip olmayan romanlardandır. İlerlemiş bir arkadaşlıktan başlayarak (Şişman kadın ve Be-Ce) ilk tanışmaya kadar geri giden olay örgüsünün yanında hayal mahsulü birtakım fantastik hadiselere rastlanan metinde birbirinden farklı, kopuk parçalar okur tarafından tanzim edilmeyi bekler. Fantastik bir eser olması, onda gerçeklik ile kurgu arasındaki ilişkiyi iyice karmaşık hâle getirir, böylece kararsızlık metnin ana öğelerinden biri olur. Elif Şafak, kararsızlık ve belirsizliği *Mahrem* romanın temel ögesi hâline getirmiştir. *Okurunu bu duyguya taşıyabilmiştir. Doğru mu yanlış mı, yalan mı gerçek mi olduğu konusunda karar verilemeyen olaylar ve karakterler, bazen cevapsız kalan sorulara yansımış, bazen yazar tarafından inkâr edilmiş, bazen de aklı zorlansa bile*

varlıkları kabul edilmiştir. Dolayısıyla kararsızlık, metnin izleklerinden biri haline gelmiştir (Durmuş, 2014, s. 232). Parçalı yapıyla fantastik birleşince belirsizlik iyice belirgin hâle gelir. Bu duruma paralel şekilde hem gerçek dünyada var olan hem de tamamen hayalî olan öyküler nakledilir. Bunlar arasında düz bir mantıkla bağ kurmakta çok güçlük yaşadığımız öykülerdir. Yine anlatılan bazı öykülerin aslında hiç gerçekleşmediği durum da söz konusudur. Dolayısıyla fantastik olayların üstkurmaca şeklinde okurun kulağına fısıldandığına tanık oluruz. La belle Anabelle diye birinin olmadığına şu şekilde değinilir:

*Eğer Madame de Marelle görmemesi gerekeni görmekte ısrar etseydi, geçmişte işlenmiş bu kabahat yüzünden, korkunç güzelliğiyle seyirlik insanlar arasına katılacaktı Anabelle. Ama kutu hiç açılmadığına göre, böyle bir şey olmadı. Hiç doğmadı la belle Anabelle. Hiç olmadı böyle biri. Yoktu zaten. Ne denli güzel olursa olsun, sırf seyirlik diye seyrine bakılacak suret yoktu. (Şafak, 2006, s. 218)*

Geleneksel türlerin aykırı ve hayalî dünyalarının metne taşınması da yapının çoğullaşmasında önemlidir. Eser, bu açıdan farklı türlerden izler de taşır. *Mahrem* iki farklı bakış açısından nakledilir. Bunlardan ilki kahraman anlatıcının bakış açısı, ikincisi ise hâkim bakış açısıdır. Şişman kadının aktardığı kısımlar birinci tekil şahıs, hâkim bakış açısının olduğu kısımlar ise üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatılır. Metnin aktüel zamanını oluşturan bir günlük sürede geçenleri Şişman kadın; Şişman kadının çocukluk hatıraları, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ve ona bağlı olarak uydurulan hayalî hikâyelerin olduğu bölümleri ise üçüncü tekil şahıs anlatıcı nakleder. Daha gerçekçi yerler Şişman kadın tarafından, fantastik ve soyut bölümler de üçüncü tekil şahıs tarafında aktarılır. Anlatıcılar arasında gelgitler, sözün belirsizce yekdiğerine devredilmesi, gerçeklikten kopuş fantezi ve soyuta geçişler anlatımda bir çoğulluk oluşturur. *Mahrem*'de metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek uygulamalara sıkça rastlanır. Eser Kuran'dan kıssaların, İslam mitolojisinden alınan hikâyelerin, hurafelerin, halk hikâyelerinin, falcılık terminolojisinin ve daha birçok unsurun kendine yer bulduğu heterojen bir zemine sahiptir. Özellikle geleneksel anlatı türlerine kayan türler-arası bir metinlerarasılık söz konusudur. Romanın geniş imkânları ve değişime açık doğası, Bahtin'in ifadesiyle, farklı türlerin romanlaştırılmasına olanak tanır. Elif Şafak kurguyla oynamakla birlikte olay örgüsünü oluşturan çok kültürlü ve mistik öğelere yer verir. Zaman zaman tasavvuf ve tasavvufi hikâyeleri de kullanan yazar bu şekilde biçimsel ve içerik olarak çatallaşan bir olay örgüsü tercih eder. Sonuç olarak fantastik öğelerin, parçalı/kopuk yapının varlığı, başlangıç ve bitiş kavramlarının olmaması, dahası ne şekilde bir araya getirileceği noktasında çok muğlâk olan farklı durum ve olayların bir arada olması, bakış anlatıcıların çokluğu *Mahrem*'i çoğulcu estetiğin görüldüğü metinlerden saymamız için yeterli görünmektedir.

### **Sonuç**

1980 sonrası Türk romanında çoğul estetik diyebileceğimiz bir parçalanma ve çoğullaşmanın olduğu görülmektedir. Bu durum hem romanın doğası gereği çoğulluğa müsaade

etmesinden hem de postmodern metinlerin çoğulluğu bir estetik tercih olarak kabul etmelerinden kaynaklanmaktadır. Bahtin, romanı “gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış bir tür” olarak görürken ondaki deneyime açık olma dolayısıyla da bünyesindeki farklılıkları barındırmaya eğilimli olmayı ima eder. Yine romanın geçmişe değil, şimdiye dönük olmasını da ısrarla vurgulayan Bahtin’den hareket edersek “şimdi”nin geçmiş gibi bütüncül bir panorama sunması mümkün değildir. Postmodernistlerin romanı, geçmişi de içererek, şimdinin bir arada olduğu bir düzlem olarak görmeleri bu düzlemi oluşturan bileşenlerin katılımcılığını da sağlar. Bu yüzden de parçalı bir yapı olan postmodern anlatıların bileşenleri eşitlik ve bilfiil temsil talep ederler. Bu talepler karşılık buldukça yapı fragmanlaşır, bakış açıları çoğullaşır, tematik skala genişler, metinlerarasılık talep görür ve nihayet yapı estetik olarak da çoğul bir görünüm arz eder. Yansıtmacı (mimetik) estetikten farklı bir izlenime sahip olduğu için bu tarz metinlerin oluşturduğu edebi tutuma çoğul/çoğulcu estetik denebilir. 1980 sonrası romanlarda da böylesine bir estetiğin olduğu aşikârdır. Bu, Tanpınar (Saatleri Ayarlama Enstitüsü), Yusuf Atılgan (Aylak Adam), Oğuz Atay (Tutunamayanlar) çizgisinde gelişen ve Orhan Pamuk, Ferit Edgü, Hasan Ali Toptaş gibi isimlerin çoğu metninde iyice belirginleşen bir tutum (ethos) hâline gelir. Nitekim yapılan akademik çalışmalara bakılırsa bu çoğul estetiği ve postmodernizmi anlamaya dönük ciddi bir çabanın olduğu da görülür. Bu tarz eserler okurun rahatını kaçırmazlar, onu pasif durumdan daha aktif ve katılımcı hâle getirirler; alımlama (reception) estetiğini talep ederler, dolayısıyla çoğulluklarını okurun metinle kurduğu etkileşim ve yorumlamada sürdürürler. Barthes’in ifadesiyle “yazılabilir metinler” olmalarından dolayı, çoğulcu estetiğe sahip metinler, sahip oldukları boşluklar ve açık uçluluk sayesinde okuru hazır kalıpları tüketmekten üretici ve katılımcı bir konuma taşırlar. Bu anlamda çoğul estetik, okuru aktif ve anlam kurucu bir öğe olarak yer aldığı bir atmosferin parçası olarak görür, çünkü edebi eseri oluşturan bütün bileşenlerin katılımını talep eder.

## Kaynakça

- Aksakal, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*(1), 1-14.
- Apaydın, M. (2009). "Postmodernizmin Değeri Dışlayan 'Çoğulcu Estetik'i ve Bunun 1980 Sonrası Türk Romanına Yansımaları." *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu* (s. 27-35). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (C. Soydemir Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Yazılar*. (S. Irzık, Çev.) İstanbul: Aytıntı Yayınları.

- Barthes, R. (1999). *Yazı ve Yorum*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışması Sesi*. (A. Ece, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Budak, S. (2003). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Derrida, J. (1967). *Of Grammatology*. (G. C. Spivak, Trnsl.) Maryland: The Johns Hopkins University Press
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Durmuş, G. (2014). "Elif Şafak'ın "Mahrem'inde Fantastik Bir Yolculuk". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(3), 227-245.
- Duru, S. (1997). *Tezer Özlü'ye Armağan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (M. Küçük Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2012). *İngiliz Romanı*. (B. Özkul, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2003). "Ağır Roman ve Estetik". *Cervantes'in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar* (s. 11-16). içinde İstanbul: Can Yayınları.
- Ecevit, Y. (2004). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2008). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edgü, F. (1991). *Yeni Ders Notları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Edgü, F. (2005). *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Emre, İ. (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayınları.
- Erbil, L. (1996). *Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güzel, E. (2009). *1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar*. Malatya: İnönü Üniversitesi: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Hassan, I. (2019). *Orpheus'un Parçalınışı Postmodern Bir Edebiyata Doğru*. (E. Aras, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- İkizler, F. (2006). *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- İleri, S. (2005). *Kafes*. İstanbul: Doğan Kitap.
- İnam, A. (2011). "Türkiye'deki Bir Nietzsche'den Devşirilebilecekler Üstüne". *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* (A. İnam, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Kaçan, M. (1998). *Fındık Sekiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kara, H. (2008). "Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev'de Bilinç Akışı Tekniği". *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* (s. 123-138). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karasu, B. (2007). *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları .
- Karasu, B. (2009). *Altı Ay Bir Güz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kellner, S. B. (2011). *Postmodern Teorir*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kızıler, F. (2006). *Moderniten Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Koçak, O. (2003). "Sunuş", *Roman Kuramı*. İstanbul: Metis Yayınları .
- Küçükkalp, K. (2017). *Nietzsche ve Postmodernizm*. İstanbul: Kibele Yayınları.

- Kür, P. (1996). *Bir Cinayet Romanı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Teorisi*. (A. Aksoy, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. (C. Soydemir Çev.) İstanbul: Metis Yayınları .
- Megill, A. (2009). *Aşırılığın Peygamberleri*. (T. Birkan, Çev.) Ankara: Ayrıç Yayınları .
- Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-III*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- Moran, B. (2003). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktaç, A. (2008). *Şeytan, Melek, Soyтары*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Ögeyik, M. Ç. (2003). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özlü, T. (2002). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (1994). *Yeni Hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- Pamuk, O. (1999.). *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2006). *Sessiz Ev*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2008). *Donkişok'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlam, M. Y. (2003). 'Postmodern Roman'a Bir Örnek: 'Fındık Sekiz'. *Metin Kaçan Cervantes'in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar* (s. 122-131). içinde İstanbul: Can Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şafak, E. (2006). *Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekin, L. (2005). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2008). *Bin Hüünlü Haz*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Turgut, C. Ö. (2003). *Latife Tekin Romanlarında Büyülü Gerçeklik*. Ankara: Bilkent Üniversitesi:Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

### Extended Abstract

In Turkish literature, a great change has been taken place in the structure of some novels after 1980. This change indicates a new situation that can be called "pluralist aesthetics", which is the reflection of the changing reality perception to the aesthetics of the novel all over the world. It is because there is a relationship between the aesthetic perception and the understanding of reality. Each period has an aesthetic understanding in accordance with its vision of reality and universe. Therefore, periods formed by religious or realistic human-centered aesthetic understanding and paradigms shaped accordingly have been observed throughout history. Today, one of the most appropriate expressions for the aesthetic attitude produced by postmodern literature is "pluralist aesthetics". Plurality and pluralism are the *raison d'être* of this aesthetic understanding. The modernist novel, which is one of the important stops in the course that develops from the realistic novel to the postmodern novel, also substantially includes plurality. However, pluralism is taken to a higher level in postmodernism and a more participatory pluralist structure in which privileges disappear emerges. The ideas of some thinkers, who form the background of pluralist aesthetics, have caused major changes in the novel. Thinkers and philosophers such as F. Nietzsche, S. Freud, M. Foucault, and J. Derrida have led to great breaks in modernism and realism.

Names such as Italo Calvino, Roland Barthes, Fredric Jameson, Ihab Hassan, Terry Eagleton, Yıldız Ecevit, Dilek Doltaş and İsmet Emre, who worked and thought on the reflections of postmodernism on literature and novel, pointed to the pluralist structure inherent in the postmodern novel. Pluralism is dealt with beyond the scope of texts "written with multiple perspectives". Therefore, just having a pluralistic point of view is not enough to make a novel "pluralist". "Pluralism" means being at an equal distance to every person and value in the novel, not judging them, not taking sides, not imposing an opinion, and the writer's / narrator's not teaching in a dominant manner. The disconnected and discontinuous plot, trying the fragmented writing style, the hybrid structure formed by the combination of different genres, and the atmosphere that creates the intertextual technique constitute the pluralistic aesthetics.

In this sense, it is possible to see the reflections of pluralist aesthetics in Turkish novels written between 1980 and 2000. The fragmentation and discontinuity of the fiction, the pluralization of the perspective, the widening of the thematic scale, and the hybridity created by intertextual and inter-genre relations form a pluralistic structure. The texts of the authors such as Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Umberto Eco, Italo Calvino can be given as examples of the novels including such features and techniques. The first signs of this new situation are observed in the texts such as *Aylak Adam*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Tutunamayanlar*. Then, it has gradually become clear in the texts of the authors such as Orhan Pamuk, Bilge Karasu,



Hasan Ali Toptaş, Ferit Edgü, Tezer Özlü, Latife Tekin, Elif Şafak, Pınar Kür. In this context, Çocukluğun Soğuk Geceleri, Bin Hüzünlü Haz, Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, Sessiz Ev, Yeni Hayat, Kafes, Fındık Sekiz, Mahrem, Bir Cinayet Romanı are the works which have the aforementioned characteristics.

In Turkish novels written after 1980, an increase is observed in experimental texts and pluralist structure. The traces of aesthetic change are explicitly seen. Accordingly, it is seen that the realistic novel features are left. This situation is also opposed to the direct influence of the novel by social and political determinations in Turkish literature from the very beginning. Novelists realize their aesthetic autonomy in the world of the novel by experiencing an aesthetic transformation. By making art and artist the main determinants, they move away from mimetic aesthetics and perceive the reality from a new perspective. Reality in novels with pluralist aesthetics neither educates the general public as in the Tanzimat novels nor represents the teachings of the new system as in the novels of the first years of the Republic. It can be stated that novels also fulfilled the job of sociology in the periods when sociology was not as widespread as it is today. However, today's novels do not have such a claim, they focus more on the world of the individual, and they are directed towards the world of the individual whose uneasiness increases in the face of the changing world. But there is a hyperreal situation in this new world. Reality loses its directness and representation; it becomes fragmented and suspicious with gaps, and it becomes contextualized. It is unimaginable that the changes that cause us to lose our faith in reality and what is happening around us are not transferred to the fictional world. Its reflection on the novel is also seen in the occurrence of radical changes in both the structure and the discourse of the realistic novel. In addition to the person who is out of peace in the face of the real world, we also see the reader who has lost her/his peace before the text.

As a result, it is seen that there has been fragmentation and pluralism in the Turkish novel after 1980, which can be called pluralist aesthetics. It is caused by both the fact that novels allow pluralism by their nature and the fact that postmodern texts accept pluralism as an aesthetic choice. While Bahtin sees the novel as "a genre that continues to evolve, that is, has not yet been completed," he implies that it is open to experience and therefore tends to contain differences within it. Considering Bahtin's insistence that novels are not directed to the past, but to the present, it is not possible for the "present" to indicate a holistic panorama like the past. Postmodernists see the novel from a perspective in which the present, including the past, is active. They try to ensure the participation of all components that make up this perspective. Therefore, the components of postmodern narratives, which are fragmented structures, demand equality and actual representation. As these demands are met, the structure fragments, perspectives become plural, the thematic scale expands, intertextuality is required, and finally the structure has a plural appearance. Since it has a different impression from reflective (mimetic) aesthetics, the literary

attitude created by such texts can be called plural / pluralist aesthetics. It is obvious that there is such aesthetics in the novels after 1980 as well. This becomes a literary attitude that develops along with the authors such as Tanpınar (Saatleri Ayarlama Enstitüsü), Yusuf Atılgan (Aylak Adam), Oğuz Atay (Tutunamayanlar) and becomes more prominent in most texts of the authors such as Orhan Pamuk, Ferit Edgü, Hasan Ali Toptaş. As a matter of fact, according to the academic studies conducted, it is seen that there is a serious effort to understand this pluralist aesthetics and postmodernism. Such works distract the reader, make her/him more active and participatory, demand the aesthetic of reception and therefore they maintain their plurality in the reader's interpretation and interaction with the text. Because they are "writable texts" stated by Barthes, texts with pluralist aesthetics move the reader from consuming ready-made patterns to a productive and participatory position thanks to their gaps and open-endedness. In this sense, pluralist aesthetics sees the reader as part of an atmosphere in which it is active as an element of meaning because it demands the participation of all the components that make up the literary work.




**ESKİ RAMAZANLARDA ÇOCUK OYUNLARI**  
**CHILDREN'S GAMES IN OLD RAMADANS**

**ELİF ŞEBNEM DEMİRCİ**

Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü Öğretim Üyesi

*Asist. Prof. Dr. Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Arts and Sciences, Department of  
Turkish Language and Literature*

[elif.demirci@erdogan.edu.tr](mailto:elif.demirci@erdogan.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0002-0217-5766>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-2, Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 02.05.2021  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 10.05.2021  
Sayfa-*Pages* : 119-138

## ESKİ RAMAZANLARDA ÇOCUK OYUNLARI

*Dr. Öğr. Üyesi Elif Şebnem DEMİRCİ\**

### *Özet*

Oyun, toplumun ihtiyaçlarına göre değişip gelişme özelliğine sahip olan kültürden de eski kabul edilir. Şamanların ritüel törenlerinden günümüze işlev değiştirerek varlığını sürdüren oyun, Yakut Türklerinde şamanlara ad olmuştur. Toplum hayatımızda çocuklarla özdeşleştirdiğimiz oyunlar, halk biliminin önemli araştırma konularından birini oluşturur. Türkiye’de çocuk oyunlarıyla ilgili çalışmaların güncelliğini korumasının sebebi, kültür taşıyıcıları olarak kabul edilen çocukların, oyunlarda kültürel kodları yansıtmasıdır. Kültürel zenginliklerimizin yaşatıldığı Ramazan ayı çocukların oyunlarını icra ettiği zamanlardan biridir. Yetişkinlerin olduğu kadar çocukların da heyecanla beklediği ramazanda, çocuklar iftardan sonra hem iç hem de dış mekânlarda çeşitli oyunlar oynamaktadır. Bu çalışmada Eski Ramazanlarda oynanan ve unutulmaya yüz tutmuş çocuk oyunları literatür taramasıyla tespit edilmiştir. Oyunların tespitinin ardından 29 oyun, yapısal olarak, oyun adı, oyuncu özellikleri, oyun araçları, oyun sahası, oyun zamanı, sözlü oyun formülleri açısından incelenmiştir. Çalışmanın sonunda, tespit edilen oyun metinleri Aletli Oyun ve Aletsiz Oyun başlıkları altında sınıflandırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Oyun, Çocuk, Ramazan, Halk Bilimi

## CHILDREN'S GAMES IN OLD RAMADANS

### *Abstract*

Game is a concept that is considered older than the culture that changes and develops according to the needs of the society. Game, which has changed its function from the ritual ceremonies of shamans to the present, became a name for shamans in Yakut Turks. Games that we identify with children in our social life are one of the important research topics of folklore. The reason why studies on children's games are kept up-to-date in Turkey is that children, who are regarded as cultural carriers, reflect the cultural codes in games. The month of Ramadan during which our cultural riches are maintained is one of the times when children perform their games. In the old Ramadan, which children as well as adults were looking forward to, children used to play various games both indoors and outdoors after iftar. In this study, children's games which were played in the old Ramadan and which have begun to be forgotten were determined

---

\* Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, e-posta: elif.demirci@erdogan.edu.tr

by a literature review. After the determination of the games, 29 games were examined structurally in terms of game name, player characteristics, game tools, playing field, game time, and oral game formulas. At the end of the study, the determined play texts were being classified as games with and without tools.

**Key Words:** Culture, Game, Child, Ramadan, Folklore

### **Giriş**

İnsanlığın var oluşuyla birlikte kimliğe bürünen oyun kavramı aslında varlığını çok daha eskide barındırır. Huizinga, oyunun kültürden daha eski olduğunu vurgular. Kültür, bir insan toplumunun varlığını gerektirir ve hayvanlar kendilerine oyun oynamasını öğretmesi için insanın gelmesini beklememişlerdir (Huizinga 2006: 16). Başlangıçtan itibaren canlıların doğasında var olan bir unsur olan oyun, kültürlerin ve buna bağlı olarak oluşan geleneklerin gelişim döngüsünde kendine yer bulmuştur.

Ritüel törenlerin de parçası olan oyun, şaman ayinlerinde karşımıza çıkmaktadır. Şaman bu törenlerde dans eder, ses ve çalgı ile müzik yapar, yüz kaslarını kullanarak, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğelerle oyunu biçimlendirir (And 2007: 37). Şamanların yaşamsal zincirin her evresinde uyguladıkları ritüel törenlerinde karşılaştığımız oyunların oluşumu, sonrasında şekillenmiş ve işlev değiştirmiştir. Bu ritüel törenlerinin amaçlarından uzak, oyunu tamamıyla içgüdüsel olarak icra eden çocuklar için oyun vazgeçilmezdir. Takvimlere bağlı törenlerde gerçekleştirilen oyunlar olduğu gibi hayatın durağan akışına uygun olarak da oyunlar oynanmaktadır. Çocuklar oyun oynamak için beklemez ancak zamanı belirlenmiş ve oynanması kabul görmüş oyunlar da mevcuttur.

Bağlam değiştikçe kültürel kodlar da yenilenebilir. Bu kültürel kodlardan biri olan oyun, mevcut bulunduğu bağlama uyum sağlar. Oyunların oynandığı bağlamlardan biri eski Ramazanlardır. Bolluk ve bereketin sembolü Ramazan ayı heyecanla beklenir, yetişkinler Ramazan ayı için önceden hazırlıklara başlardı. Varlıklı evlerin kilerleri ağızına kadar yiyeceklerle doldurulur, fakir evlerde bile yiyecek depo edilir, büyük evlerde Ramazan için ayrı uşaklar tutulurdu (Lewis 1973: 128). Sahur ve iftar sofraları için yapılan hazırlıkların yanı sıra genellikle iftardan sonra gerçekleştirilen eğlenceler için de hazırlığa başlanırdı. Bu eğlenceler için Ramazan ayı başlamadan önce Karagöz ustaları, hokkabazlar, meddahlar ayarlanırdı. Yetişkinler iftarlarını tamamladıktan sonra gittikleri kahvehanelerde bu gösterileri keyifle izlerdi.

Eski Ramazanlarda yetişkinlerde olduğu gibi çocuklarda da hazırlık ve heyecan olurdu. Hem evde hem de dış mekânda oynanan oyunlar Ramazan ayının gelmesiyle birlikte daha da eğlenceli ve hareketli bir hâl alırdı. Bu nedenle çocuklar için de Ramazan büyük önem arz etmekteydi.

## **1. Çocuk Oyunlarının Yapısal İncelemesi**

Yirminci yüzyılda ilk kez Milman Parry ile başlayan yapısal araştırmalar Albert Lord tarafından devam ettirilmiştir. Dünyada Yapısal Folklor Kuramı'nın genel olarak oyunlara özellikle de çocuk oyunlarına uygulanması ise 1960'lı yıllardan sonra gerçekleştirilmiştir (Özdemir 2006: 102). Türkiye'de çocuk oyunlarının yapısal açıdan incelemesi üzerine önemli bir çalışma Nebi Özdemir'e aittir. Makaledeki oyunların yapısal incelemesinde Nebi Özdemir'in Türk Çocuk Oyunları adlı eserinden yararlanılmıştır.

### **1.1. Oyunların adı**

Yazılı kaynaklardan derlenen oyunlar aletli ve aletsiz oyunlar olarak sınıflandırılırken aslında oyunlara verilen adların belirlenmesinde bu sınıflandırmanın ne kadar etkili olduğu gözlemlenmiştir. Eski Ramazanlarda oynanan çocuk oyunlarının adlandırılması farklı etkenlerden dolayı değişiklik göstermektedir. Oyunlarda kullanılan araçlar, oyunların sözlü formülleri ve oyun hareketleri oyun adlarının belirlenmesini sağlamıştır.

#### **1.1.1. Oyun aracıyla ilgili adlandırmalar**

Oyunlarda kullanılan aletler, oyunlara verilen adların belirlenmesinde önemli bir etkidir. Oyunların başlaması, devam etmesi ve sonlanmasında oyunlarda kullanılan araçlar etkili olmuştur. Çelik Çomak, Ceviz Oyunu, Yüzük Oyunu, Zıp-zıp, Uçurtma, Çevirge, Yer Mahyaları, Tırtıl, Tura adlı oyunlar, oyunların içerisinde kullanılan aletlerin adlarıyla tanımlanmıştır. Bu oyunlardan Çelik Çomak, atış taşı ve hedef olan taşın adlarıyla anılmaktadır. Çocuklar oyunlara başlamadan önce hangi oyunu oynayacaklarını kararlaştırdıklarında aslında oyun araçları ile ilgili ipucu vermiş olurlar. Bu oyun araçları genellikle gündelik hayatta çocukların bulmakta zorlanmayacakları ve hemen oyuna uyarlayabilecekleri türdendir.

#### **1.1.2. Oyunun sözlü formülüyle ilgili adlandırmalar**

Oyunlarda geçen sözlü formüller onlara ad olabilmektedir. Sözlü anlatım ürünlerinden olan tekerlemeler oyunun en heyecanlı yerinde söylenerek dinleyici ile çocuklar arasında bağ kurulmasını sağlar. Ramazanlarda ev dışı oyunlarından biri olan ve çocukların kapı kapı gezip tekerlemeler söylemesiyle gerçekleştirilen oyunlar yöreden yöreye farklı şekilde adlandırılmaktadır. İftardan sonra bir araya gelen çocuklar gittikleri evlerin kapılarında aslında oyunun başlamasını da sağlayan tekerlemeleri dile getirirler. Bunu yaparken belli bir ezgi ve söz birliğiyle aynı anda icra etmeye dikkat ederler.

Oyunlarda geçen bu sözlü formüller genellikle hayal ürünlerinden oluşmakla birlikte anlamlı veya anlamsız kelimelerden meydana gelebilir. Çinko Minko Trikso, Sâla, Helasaya Çıkma, Evlidali, Albayrak, Saya Oyunu, Küpecik, Lep gibi oyunlardaki sözlü formüllerde geçen kelimeler oyunların adını oluşturmaktadır.

### 1.1.3. Oyun hareketiyle ilgili adlandırmalar

Oyunlarda gerçekleştirilen hareketler oyunlara ad olabilmektedir. Tek mi, Çift mi, Kapı Kapı Dolaşma oyunları, oyunun içerisindeki eylemlerden dolayı oyunların adlarında etkili olmuştur. Bu oyunlardan Tek mi Çift mi oyununda, kullanılan aracın tek ya da çift gelmesiyle kazanan/kaybeden belirlenmiş olur. Kapı Kapı Dolaşma ise oyunda gerçekleştirilen eylemin genel adıdır. Yöreden yöreye farklı şekildeki adlandırmalarla karşımıza çıkan bu oyunun diğerlerinden farkı, oyunda çocukların yanı sıra mahalle bekçilerinin de olmasıdır. Aslında Ramazanda bahşiş toplamak için kapı kapı dolaşan bekçiye eşlik eden çocuklardır.

### 1.1.4. Oyun aracı ve hareketiyle ilgili adlandırmalar

Oyunlarda kullanılan araçlar ve uygulanan hareketler de oyunların ad almasında etkili olmuştur. Meteliğe Kafa Atmak, Kızak Kayma, Mum Toplama, Fener Kapmak, Fişek Atmak, Sabun Uçurmak, Kandil Uçurmak adlarıyla tespit edilen oyunlar buna örnektir. Oyunlarda kullanılan araçlarla birlikte harekete dayalı *atmak, kaymak, toplamak, kapmak, uçurmak* eylemleri bir arada kullanılarak oyunlara ad olmuştur.

## 1.2. Oyuncu

Oyuncu, oyunu icra eden, yaratan, aktaran ya da temsil eden olarak adlandırılabilir. Yazılı kaynaklardan tespit edilen oyunlardaki oyuncuların yaşı, cinsiyeti veya sayısı hakkında bir bilgiye rastlanmamıştır. Ancak her oyunun birden fazla kişi tarafından oynandığı muhakkaktır. İftardan sonra bir araya gelen çocuklar oyunlardaki rollerine göre icralarını gerçekleştirirler.

Ramazanda bahşiş toplamak için davul çalıp maniler söyleyen mahalle bekçilerine çocukların da dâhil olduğunu görmekteyiz. Böylece genellikle çocukların katılımıyla icra edilen çocuk oyunlarında yetişkinler de oyuncu kimliği ile yer almaktadır. Eski mahalle bekçileri daima 30-35 yaşın üstünde, yapısı sağlam, ağırbaşlı, tecrübeli, olgun, kâmil ve mutlaka sakallı kimseler olurdu, bundan dolayı istisnasız hepsi “bekçi baba” diye anılırdı (Koçu 2016: 109). Çocuk oyunlarına, Ramazan ayının bir parçası olan ve beşikten mezara her merhalede mahalle halkının yanında bulunan bekçilerin dâhil olması şaşırtıcı değildir.

Mehmet Tevfik, Ramazan gecelerinin eğlence unsuru olan helva sohbetlerinde, çocukların oyunlarına mahallenin itibar gören kişilerinin ve ihtiyarların da katıldığını belirtir (Mehmed Tevfik 1991: 49).

## 1.3. Oyun aracı

Oyunun en temel unsurlarından biri olan oyun araçları, tarihsel süreç içerisinde farklı materyallerden oluşsa da işlevleri değişmemiştir. Oyun araçları adeta oyunun tamamlayıcısı durumundadır. Öte yandan, tespit edilen çoğu oyun araçla oynansa da araca ihtiyaç duyulmadan

da gerçekleştirilen oyunlar mevcuttur. Bu nedenle oyunlar, aletli ve aletsiz oyunlar başlıkları altında sınıflandırılmıştır.

Oyun araçlarının belirlenmesinde toplumun kültürel yapısı, yaşam şekli etkilidir. Çocuklar yetiştikleri kültürün etkisini oyun araçlarına yansıtmıştır. Aynı zamanda bağlam da oyun araç tercihinde önemli bir etkidir. Ramazan ayında oynanan oyunların çoğunda bu aya özgü olan ve Ramazanla bütünleşmiş araçlar tercih edilmiştir. Mumlar, kandiller, fenerler, fişekler bu oyun araçları içerisinde değerlendirilebilir. Ayrıca, *Oyunların Adı* başlığında değinildiği gibi genellikle çocuklar tarafından hazırlanan oyun araçlarının oyunlara ad olduğu söylenilebilir. Oyun araçları, Özdemir'in tasnifine (Özdemir 2006: 131-132) göre *Asıl Oyun Araçları* ve *İkincil Oyun Araçları* olarak sınıflandırılmıştır.

### 1.3.1. Asıl oyun araçları

Bu başlık altında değerlendirilen oyun araçları, kendi işlevleri dâhilinde oyunlarda araç şeklinde kullanılmıştır. Tespit edilen ve oyunlardaki tek işlevi mevcut oyunun sürekliliğini sağlamak olan Asıl Oyun Araçları; taş (Kaydırak), değnek (Çelik Çomak), gazete (Uçurtma), mil, demir (Çevirge), tahta (Kızak Kayma), tahta (Tırtıl)'dır.

### 1.3.2. İkincil oyun araçları

Bu başlık altında değerlendirilen oyun araçları ise asıl işlevinden uzaklaşarak oyun aracı olarak kullanılmıştır. Çocuklar yetiştikleri kültür içerisinde ilgilerini çeken ve kendilerine oyun kurabilmek için araç olabilecek her türlü maddi unsuru kullanmaktan çekinmemişlerdir. Buna bağlı olarak tespit edilen oyunlardaki bu gruba dâhil olan ikincil oyun araçları, asıl oyun araçlarına göre nicelik olarak fazladır.

İkincil Oyun Araçları; Ceviz (Ceviz Oyunu), Yüzük (Yüzük Oyunu), Ceviz, Çivi (Meteliğe Kafa Atmak), Gazoz kapakları (Zıpzip), Çevre, havlu (Tura), Düğme (Çinko, Minko, Trikso), Leblebi, çitlembik, abdülleziz<sup>1</sup> (Tek mi Çift mi), Mum sandığı, fasülye sırığı (Takım Açmak), mum (Mum Toplama), fener (Fener Kapmak), fişek (Fişek Atmak), sabun (Sabun Uçurmak), kandil (Kandil Uçurmak), midye kabukları, pamuk (Yer Mahyaları) şeklindedir.

### 1.4. Oyun sahası

Ramazanda oynanan çocuk oyunlarının çoğu iftardan sonra dış mekânda oynansa da bununla ilgili kesin bir yargıya varamayacağımız oyunlar da mevcuttur. Bazı oyunlarda ise iç mekânlar tercih edilmiştir. Ramazan gecelerinin vazgeçilmezi olan helva sohbetlerinde gerçekleştirilen oyunlar daha önceden belirlenmiş olan evlerde oynanırdı. Yüzük Oyunu, Tura ve

<sup>1</sup> Akdeniz bölgesinde ve Afrika'da yetişen bir ağacın dut kurusuna benzeyen yağlı ve tatlımsı meyvesi (Alus 2001: 39).



Lep helva sohbetlerinde çocuklar tarafından oynanan oyunlar arasındadır. Helva sohbetleri kimin evinde tertip edildiyse, mahalle halkı gece yatsı namazından sonra mahalle kahvesinde içtima edip birer kahve içtikten sonra toplanacakları yere giderler. Mahallenin ihtiyaçları bir odaya ve gençleri diğer odaya ayrılıp çeşitli oyunlar ve eğlencelerle vakit geçirirler (Mehmed Tevfik 1991: 48). Çocukların heyecanla beklediği helva sohbetleri köy odalarında da gerçekleştirilirdi.

Köy odalarında saz ve söz meclisleri kurulmakta, çeşitli oyunlar oynanmakta herkesin getirdiği yemekler yenmektedir. Sahura kadar eğlence sürer, sohbetler edilirdi (Özdemir 2005: 50). Bu sohbetler sadece mahalle sakinleri arasında gerçekleşmez, saray ve konaklarda da oldukça rağbet görmekteydi. Yeni fikirlerin oluşması, bilimsel tartışmaların yapılması, kültür ve sanatta yeni arayışların geliştirilmesi, helva sohbetlerinin önemli unsurlarındandı. Osmanlı Devleti'nde, en görkemli helva sohbetleri Lale Devri'nde padişah ve sadrazamların yoğun katılımıyla görkemli bir şekilde gerçekleştirilirdi (Toparslan 2018: 36). Uzun kış gecelerinin eğlence unsurlarından biri olan helva sohbetleri zamanla bu işlevini kaybetmiştir.

Kahvehanelerin de çocuk oyununda icra mekânı olduğunu söyleyebiliriz. 16. yüzyılda İstanbul Tahtakale'de ilk kahvehanenin açılmasıyla birlikte kahvehaneler farklı işlevleriyle toplumun vazgeçilmez mekânı olma özelliğini taşır. Işın, kahvehaneleri mevsimler dönemlerine göre değerlendirir. *Yaz ve kış mevsimlerinde sürekli faaliyet gösteren kapalı mekân türündeki kahvehaneler, mahalle, esnaf, yeniçeri, tulumbacı, âşık ve semai kahvehaneleri olarak bilinen en geniş grubu oluştururlar. Açık mekân türünü meydana getiren kahvehaneler ise İstanbul'un sahilde ya da manzaraya hâkim tepelerinde kurulup yalnızca yaz aylarında faaliyet gösteren işletmelerdir* (Işın 1993: 387-388). Bu sınıflandırmaya ek olarak, Ramazan ayında sadece çocukların bulanabildiği kahvehaneden de söz edebiliriz. Bolu'da oynanan bir oyun dışında çocuklara özgü olan ve Ramazan gecelerinde açılan kahvehane kültürüne rastlanmamıştır. Çocuk oyunlarından biri olan *Çevirge* sadece ramazan gecelerinde açılan çocuk kahvehanelerinde oynanırdı. Buralarda yalnız çocuklar oturur, kâğıt oyunları oynarlar, kahve, çay ve muhallebi alırlardı. Burası çocukların hem oyun, hem yiyip içme yerleri, hem de gezip dolaşmaktan yorulan çocukların dinlenme yerleriydi (Muallim Vâhit 1934: 337). Muallim Vahit, çocuk kahvehanelerinin semt kahvesi halini alarak buraya sadece mahalle veya semtin çocuklarının uğradığını belirtir (Muallim Vâhit 1934: 338). Bu kahvehaneler mahalle, semt içerisinde olup sadece o yerleşkede yaşayan çocukların girebileceği bir mekân olması nedeniyle *semt kahvehanesi* olarak da adlandırılabilir.

Tespit edilen oyunlardan sabun uçurmak ise hamamda oynanan bir oyundur. Mehmet Tevfik, Ramazandaki gündelik hayattan bahsederken hamam eğlencelerine de değinmiştir. Hamamlarda öncelikle soğuklukta kahve, çubuk, nargile içilip şarkılar türkülerle vakit geçirilir. Sonrasında ise herkes hamam girer (Mehmed Tevfik 1991: 149). Burada çocukların sabun uçurma eğlenceleri başlar.

Oyun aracı, taş, değnek olan *Kaydırak*, *Çelik Çomak*, yere açılan çukurdan dolayı *Çinko*, *Minko*, *Triksko*, oyunda toprağa uzunca bir çivi çakılmasından dolayı *Meteliğe Kafa Atmak* oyunlarının dış mekânda oynandığı açıktır. Kışın yağan kardan sonra oynanan *Kızak Kayma* oyunundan iklim şartlarının da oyun sahasını belirlediğini görmekteyiz. *Takım Açmak*, *Uçurtma*, *Fişek Atma* oyunlarında mekân belirtilmese de oyunların dışarıda oynandığı muhakkaktır.

Çocukların ellerine cami kapısının dış yüzeyine asılan mum tahtasını alarak mumu toplamaları esasına dayalı *Mum Toplamak*, Cami ve mescit avlularına çiçek, gemi ve top gibi şekillerde mahyalar kurarak teravih namazına gelenlerden bahşiş toplamasıyla gerçekleştirdikleri *Yer Mahyaları*, mahya bitince minarelerden uçurtulan kandillerle gerçekleştirilen *Kandil Uçurmanın* oyun sahası Ramazan gecelerinin uğrak yeri olan camilerdir.

Ramazan gecelerinde herkese kağıttan yapılan ve ucuz olduğu için tercih edilen fenerler gereklidir. Ancak bu durumu sokakların köşe bucaklarına dizilerek yoldan geçen ve gözlerine kestirdikleri adamın fenerini kaparak oyuna dönüştüren çocuklar mevcuttur. Fener Kapmak, uzun Ramazan gecelerinin bir oyunu olarak sokaklarda oynanmaktaydı. Oyun metinlerinde mevcut olan ve aletsiz oyun başlığı altında sınıflandırılan oyunlar ise genellikle kapı kapı dolaşılıp tekerlemeler söyleme esasına dayalıdır.

### 1.5. Oyun zamanı

Çocukların oyunlarını icra ettikleri zamanlar farklı sebeplere göre değişkenlik gösterebilir. Mevsimler, hava şartlarının uygunluğu, oyuncuların sayı esasına dayalı oyunlar, oyun aletlerinin tercihi bu sebeplere örnek gösterilebilir. Ayrıca, genellikle sadece çocuklar tarafından oynanan bazen Ramazan bekçilerinin dâhil olduğu belli ritüellere dayalı oyunlar da oyun zamanını etkilemektedir. Bu çalışmada, tespit edilen oyunların geneli Ramazan gecelerinde oynanmaktadır.

### 1.6. Sözlü oyun formülleri

Ramazanda oynanan çocuk oyunları biçimlerine göre *kısa sözlü oyun formülü* ve *uzun sözlü oyun formülü* adı altında değerlendirilmiştir.

#### 1.6.1. Kısa sözlü oyun formülleri

Çocuk oyunlarındaki kısa sözlü formüller genellikle bir kelime veya kelime grubundan oluşmaktadır. Kaydırak oyununda, oyun esnasında söylenen “Aldıramıç, kaldıramıç, kırk üç, kırk dört..” tekerlemesinde birbiriyle ahenkli kelimeler bir araya getirilmiştir. Oyunu tamamlayıp kazanmaya yönelik yapılan hareketten sonra bu tekerleme söylenir. Bu formüller, oyunun sonuna yaklaşıldığını bildirmektedir.

Çinko, minko, trisko oyununda düğmeler çizgilerin kenarından “çinko, minko, trisko” diye birbirine değmeden, tam üçte çukura girerler. Rakip eğer bunu başaramazsa, çukura girmeyen

düğmeye çarpmaya çalışır. Buradaki oyun formülü, üç aşamada çukura getirilmeye çalışılan düğmelerin hareketlerini temsil etmektedir.

Tek mi Çift mi oyunu, leblebi, çitlembik, abdüllezle oynanırdı. “Tek ola veya çift ola, bana gele” diyenler cepten çıkarılanları tahmin ederek oyunu kazanmış olurdu. Buradaki sözlü oyun formülü oyunun sonucunu belirleme özelliğini taşımaktadır.

Fener Kapma oyununda, çocuklar sokakta gözlem yaparak feneri kapılabilecek bir adam beklerler. Eğer elinden feneri kapabileceklerini düşünürlerse içlerinden biri *portakal* diye bir işaret verir. Hemen biri pusudan çıkıp fenerli kişinin arkasına yavaş yavaş yanaşıp arkadan feneri yakaladığı gibi kaçar. Feneri kapılamayacak bir adam ise çocuk *limon* diye işaretini verir, kimse pususundan çıkmaz. Buradaki sözlü oyun formülü *portakal* ve *limon* olmak üzere tek kelimededen oluşmakla birlikte oyunun başlayıp başlayamayacağını belirlemektedir. İncelenen oyunlardaki kısa oyun formülleri, farklı işlevlere sahip olmakla birlikte oyunu başlatma veya tamamlama yetisini üzerinde barındırması açısından büyük önem arz eder.

### 1.6.2. Uzun sözlü oyun formülleri

Oyunlardaki uzun sözlü oyun formülleri genellikle tekerleme olarak adlandırılmaktadır. Tekerleme, uzun sözlü anlatım, gösteri ve oyun ortamlarında dağılan dikkati toplamak ve katılımı artırmak amacıyla söylenmektedir. Tekerlemelerde beklenmedik hayal oyunlarıyla şaşırtılan dinleyici, oyuncu veya katılımcı yeniden oyunun, anlatımın veya gösterinin büyülü dünyasına çekilmektedir (Özdemir 2006: 171). Ramazanlarda çocukların kapı kapı dolaşarak söylediği bu tekerlemeler dinleyiciyi oyunlara çekmek konusunda oldukça başarılıdır. Oyunlarda çocukların birlikte hep bir ağızdan söylediği bu tekerlemeler çoğunlukla belli kalıplarla icra edilir. Tekerlemelerin içerisindeki çoğu söz gerek duyulmadıkça değiştirilmemektedir. Aletsiz oyun sınıflandırılmasına dâhil olan oyunlarda uzun sözlü oyun formülü olarak da adlandırılan tekerlemeler söylenmiştir.

Mum Toplama oyununda söylenen tekerlemede kullanılan ifadeler oyunla bütünleşmiştir. Oyunun icra amacı olan mum ve kandil parası toplamak, tekerlemelerle dile getirilir.

Muğla’da oynanan Evlidali, Zonguldak’taki Albayrak, Kastamonu’da Tırtıl, Çanakkale’de Saya Gezme, Kütahya’daki Küpecik oyunları icra geleneği olarak benzerlik gösterse de oyun içerisindeki tekerlemeler bağlamında farklıdır.

## **2. Oyun Metinleri**

### **2.1. Aletli oyunlar**

#### **Kaydırak**

İrice ve yayvanca birer taş ediniş, geriden nişanlayıp öndekine bindirmek ve “Aldıramıç, kaldıramıç, kırk üç, kırk dört..” diye çabucak sayarak sayı doldurulmaya çalışılırdı (Alus 2001: 71).

#### **Çelik Çomak**

Oyunda çomak; kol boyunca bir değnek, çelik; daha incesi, kısası, iki ucu sivri yontulmuştur. Önce oyunun kaç yüzde bir biteceğı kararlaştırılır, sonra sırayı alacak birinci, ikinci, üçüncü ve en nihayete kalan ebe tayin edilir. Bu da taş tutmakla, “tek mi çift mi?” ile ya da ilerideki çizgiye taşlar atılıp taş üstüne kondurmak, yamacına yaklaştırmak, uzaklarda kalmak ile anlaşılır.

Ebe karşıdaki yerinde hazır vaziyeti alınca, çelik küçük bir taş üstüne, bir başı kalkık olmak üzere yatırılır. Çomağı vurup biraz havalar havalanmaz, tekrar kuvvetle yapıştırılıp ileriye fırlatılır.

Ebe önleyemediyse, çeliğın düştüğü noktadan kalktığı taşa kadarki mesafe çomak boyuyla arşınlanır, kaçsa sayı hanesine kaydedilir (Alus 2001: 71).

#### **Ceviz Oyunu**

Yere bir daire çizilir, beş altı adım ötesine de bir çizgi çizilir. Dairenin ortasına 10-15 cevizi yan yana dizilerek gerisine oturulur. Sağa, sola aksayan, boşa giden cevizler onun, vurulup dışarı çıkanlar da vuranındır. Ceviz oyunun bir başka çeşidinde, talihli yine yerde oturur, önünde üç ceviz üstüne bir cevizden kule oluşturulurdu. Etrafa dağıtılıp gidenler yerdekinin malı, bir atışta deviren ise turnayı gözünden vururdu (Alus 2001: 72).

#### **Yüzük Oyunu**

Bir tepsiye on adet zarf konur. İki taraf olunup bir taraf ya tepsiyi ya da on sayıyı kabul eder. Tepsiyi alan taraftan biri gizli bir şekilde yüzüğü zarflardan birinin altına saklar. Zarfları tepsinin içine her defa birer türlü resimde dizer, getirip karşıdaki tarafın önüne koyar. Onlar da yüzüğü aramaya başlar. Eğer yüzük birinci zarfın altında ise tepsi kazanılır. Ortaya çıkmazsa yüzüğü saklayan taraf on sayıyı kazanır. İkinci zarf altında da değilse diğer zarflar sırayla kaldırılır. Hangisinin altında çıkar ise ondan zarf adedince sayı alınır. Tepsi üzerinde iki zarf kalıncaya kadar devam eder; çünkü iki zarfın önce kaldırılanı altında yüzük bulunursa yine tepsi kazanır (Mehmed Tevfik 1991: 49).

### **İşkil**

Yüzük aranırken şu veya bu zarfın altındadır diye arayanların zan ve tahminine işkil denir. Yüzüğü saklayanın gözleri hangi zarfa koymuş ise onun üzerine dikilir. Onun için işkil tutanlar yüzüğü saklayanın gözüne bakarlar, yüzüğü saklayan tepsiyi ortaya getirdiği gibi kendisi bir taraf çekilip oturur. Tepsie bakar. Böyle böyle hangi zarf yüz yirmi sayı kazanırsa kama (kara) basar. Kama basmak zarfın dibini mumun alevine tutup isledikten sonra birinin ya alınına ya da eline basmaktır (Mehmed Tevfik 1991: 50).

### **Tura**

Bir çevre veya havluyu saç gibi örüp turaladıktan sonra hane sayarlar ve hane başına birinin avucuna tura vurular (Mehmed Tevfik 1991: 51).

### **Meteliğe Kafa Atmak**

Ceviz oyunuyla benzerlik gösteren bu oyunda yine yerde oturulur, toprağa uzunca bir çivi çakılır, üstüne de bir onluk konulur. Cevizi tepesinin üstüne indirebilen onluğu alırdı (Alus 2001: 72).

### **Zıpzip**

Küçüklerine bilya, içi menevişlilerine ciciali gibi adlar o zamanlarda yoktu. Büyüklerinin kurşundan olanlarına gülle, billûrlarına gazoz denilmektedir. O zamanki gazoz şişelerine tıpalık eden yuvarlaklardır (Alus 2001: 73).

### **Çinko, Minko, Trikso**

Düğmelerle oynanmaktadır. Sırttaki entarinin ve hırkanın göğsüne, mintanın yakasına ve kollarına, pantolonun kemerine el atılarak koparılır. Yere bir dört köşe çizilir, ortasında da küçük bir çukur olur. Düğmeler çizgilerin kenarından “çinko, minko, trisko” diye fiskelene fiskelene birbirine değmeden, tam üçte çukura girerler. Biri beceremediği zaman diğerinin ilk hamlede ona çarptırması ve yutması gerekir. En sona kalan da bir üfleşte çukurdan fırlatabildiklerini kabullenir (Alus 2001: 73).

### **Tek mi, Çift mi**

Leblebi, çitlembik, abdüllezizle oynanırdı. “Tek ola veya çift ola, bana gele” diyenlerden tahmin eden kazanır, kestiremeyen de kaç tane ise cebinden o kadarı sayardı (Alus 2001: 73).

### **Kızak Kayma**

Karakış gelip lapa lapa kocakarı lokması yağdıktan sonra ortalık don olduğu zaman alay alay kızak kaymaya gidilirdi. Yıkık, dökük tahta havalelerden söküp kızak yaparlar, üstüne çökerek yukarıdan aşağıya vızır vızır kayarlardı (Alus 2001: 73-74).

### **Uçurtma**

Küçükler gazete parçalarından yaptıkları “şeytan uçurtması”na yorgan tiresi bağlayıp uçururlar, yetişkinler kollarını sıvayarak, ölçüp biçip altı köşelisini, armudiyesini, çemberlisini kururlar. Yumakla 20-30 kulaç ipin sonrasında göğe bırakırlar (Alus 2001: 74).

### **Takım Açmak**

Bir gaz veya mum sandığı ele geçirdiler mi, yakın bostanlardan da iki fasulye sığı bulup yanlarına çaktılar mı tulumba hazır. Hemen omuzlayıp, naraları ata ata koşarlardı. Sakalı çoktan ağartmış, tesbihi sallandırmış efendi amcalardan hatta bastonlu veya paşa avniyeli kırantalardan gene duran durana dikkat kesilip keyifli keyifli mütalâa yürütürlerdi (Alus 2001: 75).

### **Mum Toplama**

Küçük çocuklar, Ramazan ayından on beş, yirmi gün önce kendi yaptıkları davullarla camilerin önünde toplanırlar. Yüzlerine birer maske geçirirler. Çocuklar, daha sonra ellerine cami kapısının dış yüzeyine asılan nakil'i (mum tahtasını) alarak caminin önüne çıkarlar. Çocuklar, aşağıdaki sözleri söyleyerek yoldan geçen yetişkinlerden mum veya mum parası isterler:

Yağ parası

Mum parası

Akşam oldu

Kandil parası

Namaz geldi

Mum parası.

Alınan mumlar nakile takılır. Yılda bir kez yapılan bu tören sırasında caminin bir yıllık mum ihtiyacı çocuklar tarafından karşılanmış olur (Özdemir 2006: 266).

### **Fener Kapmak**

Çocukların ramazan eğlencelerinden biri de fener kapmaktır. Çocuklar fener kapmak için birkaçı ittifak edip sokakların köşe bucaklarına dizilirler. İçlerinden biri meydanda gezip bir kağıt fenerlinin geldiğini gördüğü gibi onu bir kerre süzüp eğer feneri kapılabilecek bir adam olduğunu aklı keser ise (portakal) diye bir işaret verir. Hemen içlerinden biri pusudan çıkıp fenerlinin arkasına yavaş yavaş yanaşır arkadan feneri çarptığı gibi kaçar. Feneri kapılamayacak adam ise çocuk (limon) diye işaretini verir, kimse pususundan çıkmaz.

Bir de çocuklar fenerlileri ürkütmek ve o zaman için sokaklarda bir ağızdan:

Bakkalda üzüm fenerde gözüm

Bakkalda kursak feneri vursak gibi tekerlemeleri söylerler (Mehmed Tevfik 1991: 135).

### **Fişek Atmak**

Ramazan-ı şerif geceleri fişek atmak çocuklara mahsus eğlence olup atılan fişeklere toprak fişeği, yâdest fişeği, kestane fişeği, arayıcı fişeği denir (Mehmed Tevfik 1991: 135).

### **Sabun Uçurmak**

Hamamda çocuklara mahsus sabun uçurmak gibi eğlenceler vardır (Mehmed Tevfik 1991: 149).

### **Kandil Uçurmak**

Mahya bitince minarelerden kandiller uçurturlarmış. Kandil ipi kaç yere bağlandı ise oralara gidermiş. Bu iplerden biri minarelerin şerefelerine, diğer ucu cami avlusunun şerefeye muvazi mahallinde 2-3 zira yüksekliğinde bağlanıp uçurtmacı itlak olunan adam teravihten sonra uçurtmağa başlar, seyirciler cami avlusunda teraküm eder, uçurtmacı da kandil ipini avluya merbut olduğu mahalle kadar salıverir. Seyirciler de kandil kutusunun bir tarafına şeker veya kurabiye gibi şeyler koyup uçurtmacıya hediye gönderirler. Eski zaman çocukları da bu kandil uçurtmalarını taklit etmişlerdir. Bunlar ramazanda komşunun penceresine ip gerip makaralar üzerinde müteharrik mumlu fener uçurturlarmış (Ünver, 2000: 125)

### **Çevirge**

Sadece ramazan gecelerinde açılan çocuk kahvehanelerinde “Çevirge” adı verilen bir aletle oyun oynanırdı. Çevirge, etrafına muhtelif eşya konmuş müdevver bir tepsinin ortasında mevcut bir mil üzerine yatay bir demir konmak suretiyle yapılmış bir alettir. Bir muhallebi tabağının kıymetinin yarısı kahveciye verilir, çocuk mil üzerindeki yatay demiri çevirir. Demir evvelce kararlaştırılan çizgi üzerinde durursa demiri çeviren çocuk oyunu kazanmış olur ve verdiği yarı fiyat karşılığında bir muhallebi yer. Bu demir, belirlenen çizgi üzerinde durmazsa oyun kaybedilmiş olur (Muallim Vâhit, 1934: 337).

### **Yer Mahyaları**

Ramazan ayında İstanbul çocukları topladıkları büyük midye kabuklarının içine zeytinyağı koyarlar ve pamuktan yaptıkları fitilleri yakarak midyeleri adeta küçük bir kandil haline getirirlerdi. Buna “yer mahyaları” denirdi. Cami ve mescit avlularına çiçek, gemi ve top gibi şekillerde mahyalar kurar, teravih namazına gelenlerden ‘yağ parası’, ‘mahya bahşişi’ toplarlardı (Emeksiz, 2009: 260).

## **Tırtıl**

Çocuklar bir araya gelerek enli bir tahta üzerine şakulî iki çubuk geçirir ve ipliğe sarılmış kenarlarına uçurtma kağıdından tırtıllar yapar, içine de mum yakarak kapı kapı dolaşırlar. Birkaç beyit söyleyerek para toplarlar (M. Şakir 1931: 67)

Aşağıdaki tekerlemeleri söyleyerek mahallenin evlerini dolaşırlar:

Şakşaklı üzüm

Fenerde gözüm

Fenerin yoksa

Kızında gözüm

Çocuklar aşağıdaki tekerlemeyi söyleyerek ev sahibinden odun isterler:

Hoy hoy dide gözleri yıldız dide

Bir odun verin bize

Bir olmazsa beş olsun

Evdeki hanımın gönlü hoş olsun

Çocuklar teraviden çıkan yetişkinlerin önlerini keserek harçlık isterken aşağıdaki tekerlemeyi söylerler:

Yer altında tırtıl,

On para ver de kurtul

Yer altında horoz

Vermeyenin sakalını bıyığını yolarız.

... .. (Özdemir 2006: 265).

## **2.2. Aletsiz oyunlar**

### **Lep**

Biri ilbaşı olup herkese bir üç beş yedi dokuz gibi tek sayılardan birini ad verir. Herkes ismini zihninde tutar. İlbaşı istediğinin ismiyle oyuna başlar:

İlbaşı-Üç

Üç-Lep

İlbaşı-Lepdirmen kaç



### Üç- Sizin narha

İlbaşı- Sizin narh bizden ince ucuzluk bolluk gani ganimetlik şunda bunda beşin ikisi yok. Dediği gibi derhal ismi üç olan ve ilbaşı ile bu muhavereyi eden *al üstüne* demeli. Çünkü beşten iki çıkınca üç kalır. Eğer *al üstüne* demez ise kendisine alay içeren bir isim takılır. Sonra o isim ile yâd olundukça herkes güler. İsimler nahte havale, gel ahura, keçeden minare gibi sözlendir ki her birinin bir cevabı vardır. Keçeden minarenin cevabı değme yıkıldım. Gel ahuranın cevabı gene mi hayındım. Eğer ilbaşı bu konuşmayı yaptığı kişinin ismini açıkça yada imâen söylese o kişi deral lep demeli yoksa kendine başka isim takılır (Mehmed Tevfik 1991: 50-51).

### Sâla

Farklı mahallelerden çocukların kavgasından oluşur. Bir mahallenin çocuklarından bir ikisi, iki üç sınır ötedeki mahallelilere omuz vurur. İlk olarak yakalara yapışıp gözü göze dikerler:

Size gösteririz!

Biz size gösteririz!

“Sâla, sâla “diye yaygaralarla fesleri, ceketleri, kunduraları atıp, ceplere taşları doldurup o yana koşarlar. Kimisi kale bedenlerinde, kimisi ağaç, yıkık baca arkalarında mevzi almış; cenk beklerler (Alus 2001: 74-75).

### Helasaya Çıkma

Eski devir Ramazanlarında “Helasacılar” vardı. Bunlar birinin boynuna ufak bir davul takarak diğerinin eline cam veya muşamba fener vererek gezerlerdi. Arkalarında çocuklar olurdu. Helasacılar mahalleleri dolaşır, her evin önünde durarak mâniler söylerlerdi. Her mâninin sonunda “Helesa, yelesa” diye bağırırlardı. Bu dolaşmaya da “helasaya çıkma” denirdi (Ülkütaşır 1969: 5472).

### Evlidali

Ramazan ayında çocuklar geceleri bir araya gelirler ve aşağıdaki tekerlemeleri söyleyerek köydeki evleri dolaşırlar:

Evlidali mevlidali

Iramazan geceleri

Baklavalar hamur olur

Tirekiler çamur olur

Selam Muhammet selam muhabbet.

... ..

Her evden çocuklara çerez verilir. Bazı ev sahipleri muziplik olsun diye, karanlıktan da yararlanarak çerez yerine yenilmeyecek şeyler verirler. Bazı köylerde çocuklar bacalardan kese sallayarak çerez isterler. Çocuklar çerez vermeyen evlerin bacalarından bir avuç tuz atıp kaçarlar. Ocaktaki ateşin üzerine düşen tuz gürültüyle patlar. Böylece ev sahipleri korkutulmuş olur (Özdemir 2006: 263-264).

### **Albayrak**

Ramazan ayında çocuklar toplanarak hep birlikte mahalledeki evleri teker teker dolaşırlar. Bir mahallenin çocukları diğer mahallenin evlerine uğrayamazlar. Çocuklar, topluca aşağıdaki sözleri basit bir ezgiyle söylerler:

Evine yan geldük sö-lö-lö-möl-möl

Albayrak ıramazan

Hoş bayrak ıramazan

Dün gece yattım bir taşidi

Hak banğa yoldaşidi sö-lö-lö-möl-möl.

... ..

Evlerin dolaşılması sırasında alınan bahşişler, “baş” denilen çocuğa verilir. Daha sonra baş bunları çocuklara eşit olarak dağıtır (Özdemir 2006: 264-265).

### **Kapı Kapı Dolaşma**

Bekçiler bahşiş toplamak üzere Ramazan ayının on beşinci gecesini teravih namazından, Şeker Bayramı'nın ilk günü Bayram namazından sona yine davul çalarak ve mani söyleyerek bütün mahalleyi sokak sokak, kapı kapı dolaşırlardı. Bu dolaşmalarda bekçiler yalnız kalmaz, bazı mahalle çocukları da onlara arkadaşlık eder, bu suretle adeta bir alay kurulmuş olurdu (Bayrı 1960: 16). Karanlık sokaklardan, şapkalı, fesli çocuklar, siyasi ve dini düşüncenin ilk fevkindeki tecessüsleriyle maniciye sokuldular. Bekçi bir tatlıdan sinek kovar gibi çocukları sağa sola açtı. Çocuklar büsbütün çoğalmaya başladı. Davulla beraber el çırpanlar, göbek atanlar bile vardı. (Ünaydın 2000: 138)

### **Saya Oyunu**

Çanakkale'de saya gezmeye çıkan, “sayacı çocuklar” iftar sonrasında ev ev gezerek sayalarını söylerler ve bahşiş verilmesini beklerler. Saya tekerlemelerinin son bölümleri, ev sahiplerini bahşiş vermeye zorlayıcı sözlerden oluşur. Sayacı çocuklara, bazen para, bazen farklı hediyeler ve yiyecekler de verilir. Çocuklar ev ev gezerken şu sözleri söylerler:

Saya saya sayadan  
Sular akar kayadan  
Sayacı derler bize  
İşte geldik size  
Hanım teyze eyvallah  
Canım teyze eyvallah  
Bir olmazsa iki olsun  
Şeytanın gözü kör olsun  
Kapı ardında tırtıl  
Ver hakkımızı kurtul (Erdoğan 2017: 92).

### **Küpecik**

Bu oyun beşerli altışarlı gruplar halinde iftardan hemen sonra oynanan bir oyundur. Toplanan çocuklar en yakın mahalleden başlayıp belirlenen yerlere kadar kapı kapı dolaşırlar. Her kapının açılışında toplu bir şekilde küpecik tekerlemesini söylerler. Bu tekerleme serbest bir nazımla söylenen bir şiir olup şiirin bazı mısraları ise kendi arasında kafiyelidir. Çocuklar bu tekerlemeyi okuyup evleri gezerek para, şeker ve çikolata benzeri şeyler toplarlar

Küpecik küpecik  
Aldan baldan küpecik  
Al olmazsa bal olsun  
Ev sahibi sağ olsun  
Evde değil damda mısın?  
Damda isen çık da gel  
Şu paraları al da gel  
Aşağı mahalle hamur oldu  
Yukarı mahalle çamur oldu  
Çok beklettin hanım abla  
Ayaklarımız yoruldu (Ateş, 2015: 36).

## Sonuç

Eski Ramazanlardaki çocuk oyunlarının belirlenip tasnif edildiği bu çalışmada, oyunlar yapısal olarak incelenmiştir. Bu yapı içerisinde oyun, oyuncu, oyun araçları, oyun sahası, oyun zamanı ve sözlü oyun formülleri değerlendirilmiştir. Kültür içerisinde değişkenlik gösteren oyunlar farklı isimlerle farklı bağlamlarda oynanabilir. Bu oyun bağlamlarından biri de Ramazanlardır. Eski Ramazanlarda oynandığı tespit edilen 29 çocuk oyununun bir kısmının günümüz şartlarında da icra edilebileceği söylenebilir.

Oyunlar sadece çocuklar tarafından değil, yetişkinlerin de eşlik etmesiyle oynanabilmektedir. Ramazan ayını çocuklar kadar yetişkinler de heyecanla beklemiş, iftardan sonra hoş vakit geçirmek için oyunlara katılmışlardır. Birlik ve beraberliğin simgesi Ramazan ayı gelenek içerisindeki çocuk oyunlarının varlığının tespit edilmesi açısından önemlidir. Bu çalışmada, her biri kültür ürünü olan ve Ramazanda icra edilen oyunlar hatırlatılarak oyunların gelecek nesillere aktarımı hedeflenmiştir.

## Kaynakça

- Alus, Sermet Muhtar (2001), *Eski Günlerde*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, Metin (2007), *Oyun ve Büyü- Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: YKY.
- Ateş, Fatma (2015), “Kütahya’da Bir Ramazan Geleneği: Küpecik”, *TÜBAR*, 38: 31-43.
- Emeksiz, Abdulkadir (2009), “İstanbul Folkloru”, *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul*, C.II, (Haz. Filiz Özdem), İstanbul: YKY, 255-283.
- Erdoğan, Erol (2017), *Oyun Sözü, Trakya-Batı Trakya (Sayışmacalar, Maniler, Tekerlemeler)*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Huizinga, Johan (2006), *Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Işın Ekrem (1993), “Kahvehaneler”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Koçu, Reşad Ekrem (2016), *Tarihte İstanbul Esnafı* (3.Baskı), İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.
- Lewis, Raphaela (1973), *Osmanlı Türkiyesinde Gündelik Hayat (âdetler ve gelenekler)*, (Çev. Mefkûre Poroy), İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- M. Şakir (1931), “Sinop’ta Ramazan ve Bayram Âdetleri”, *Halk Bilgisi Haberleri*, 15: 63-72.
- Mehmed Tefrik (1991), *İstanbul’da Bir Sene*, (Haz. Nuri Akbayar), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Muallim Vâhit (1934), “Bolu’da Çocuk Oyunları II”. *Halk Bilgisi Haberleri*, 3(36): 336-339.
- Özdemir, Nebi (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Ankara: Akçağ Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2006), *Türk Çocuk Oyunları*, C. 2, Ankara: Akçağ Yayınları.

Toparslan, Mutlu (2018), *XIX. Yüzyıl İstanbul Kültüründe Ramazan Eğlenceleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ülkütaşır, M. Şakir (1969), “Eski Ramazan Davulcuları ve Davulcu Manileri”, *Türk Folklor Araştırmaları*, 12 (245): 5472-5473.

Ünaydın, Ruşen Eşref (2000), “Davulcunun Manileri”, *Ramazan Kitabı*, (Haz. Özlem Olgun). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Unver, A. Süheyl (2000), “Mahya ve Mahyacılık”, *Ramazan Kitabı*, (Haz. Özlem Olgun), İstanbul: Kitabevi Yayınları.

### **Extended Abstract**

When the etymology of the word “culture” is examined, it is seen that the dominant view is that the word emerges from a cultural understanding related to soil such as cultivation and care although there are different opinions by linguists. Later, the meaning expanded and human beings were also included in the concept of culture. Culture is a concept that changes and renews itself according to the needs of the society. Change and development in life adds diversity to the existing order of society. This change also has an effect on folk culture. This change in the elements of folk culture has not only reflected on life positively, but also affected our lives negatively as it has an effect on the oblivion of cultural values. Today, it is very important to identify the impact of these cultural changes or to remember what we have lost and forgotten. One of the folk culture elements that have undergone this cultural change is children's games.

Game is a concept that is considered older than the culture that changes and develops according to the needs of society. The concept of game, which has changed its function from the ritual ceremonies of shamans to the present, became a name for shamans in Yakut Turks. Shamans danced and made music with the sounds they produced using the instruments, and shaped the game with various dramatic elements by using their facial muscles in these ceremonies. Games, which we encounter in the ceremonies performed by shamans at every stage of their lives, have become an indispensable part of the lives of children today. Games that we identify with children in our social life are one of the important research topics of folklore. The reason why studies on children's games are kept up-to-date in Turkey is that children, who are regarded as cultural carriers, reflect the cultural codes in games.

The month of Ramadan during which our cultural riches are maintained is one of the times when children perform their games. In the old Ramadan, which children as well as adults were looking forward to, children used to play various games both indoors and outdoors after iftar. Everyone used to look forward to the month of Ramadan, the symbol of abundance and fruitfulness, and adults used to begin to be prepared for the month of Ramadan. In addition to the preparations for sahur and iftar tables, preparations used to be made for the entertainment usually held after iftar. Karagöz masters, jugglers, and storytellers used to be arranged for these entertainments before the beginning of Ramadan. Adults used to watch these shows with pleasure in the coffeehouses they went to after they finished their iftar meal. In the old Ramadan, children also used to make preparation and get excited. The games played both at home and on the street used to become even more fun and lively with the arrival of Ramadan. Therefore, the month of Ramadan holds an important place for children.

Children's games played in the old Ramadan were identified as a result of the literature review. After the determination of the games, 29 games were examined structurally in terms of

game name, player characteristics, game tools, playing field, game time, and oral game formulas. While games compiled from written sources were being classified as games with and without tools under the title of “Name of the Games”, it was observed how effective this classification is in determining the names given to the games. The naming of children's games played in the old Ramadan varies due to different factors.

Under the title of “Naming based on Game Tool”, it was observed that the tools used in games are an important factor in determining the names given to games. Since children can easily obtain the tools in the games, it does not require a long search. Under the title of “Naming based on the Verbal Formula of the Game”, it is seen that the verbal formulas used in games can be a name for games. Rhymes, which are among the products of verbal expression, are sung in the most exciting moment of the game. The games, which are one of the games outside home during the Ramadan and played by the children walking door to door and singing rhymes, are named differently from region to region. In the title of “Naming based on Game Movement”, it was observed that the actions performed in games also provided inspiration for the names of games.

The player can be named as performer, creator, transmitter or representative of the game. There is no information about the age, gender or number of the players in the games determined from the written sources. However, it is certain that each game is played by more than one person. Children who come together after iftar perform their performances according to their roles in the games. It is seen that children join the neighborhood guards who play drums and sing poems to collect tips during Ramadan. Thus, adults also take part in the children's games performed with the participation of children with their role as an actor. Game tools, one of the most basic elements of the game, have not changed their functionality, even though they have consisted of different materials in the historical process. Game tools are almost complementary to the game. On the other hand, although most of the games detected are played with the vehicle, there are also games that are performed without a need for a vehicle. For this reason, games are classified under the title of “games with and without tools”. Although most of the children's games played in Ramadan are played outdoors after iftar, there are also games that we cannot make a definite judgment about. In some games, playing indoors is preferred. In addition to the coffee houses, village rooms and houses where Helva Conversations are held, Turkish bath is also one of the places for children's games.


As a result, children's games played in the Old Ramadan were identified and these games forgotten or beginning to be forgotten were tried to be remembered in the study. In our life where children's games have passed from the street to the digital platforms with technological developments, it is of great importance to identify these cultural products that existed in the past and to present them to our cultural assets. This is very important for the continuation of the cultural codes in the games.



**19. YÜZYILDA MÜNTEHİR BİR ŞAİR: AMASYALI NELMÎ**  
IN 19th CENTURY, A POET WHO COMMITTED SUICIDE: NELMÎ FROM AMASYA

**BURAK BEKEN**

Öğr. Gör., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Kozaklı Meslek Yüksekokulu  
*Academician Nevşehir Hacı Bektaş Veli University Kozaklı Vocational School of Higher Education*  
[burakbeken@nevsehir.edu.tr](mailto:burakbeken@nevsehir.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0002-3371-0135>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-2, Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 28.04.2021  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 10.05.2021  
Sayfa-*Pages* : 139-165



## 19. YÜZYILDA MÜNTEHİR BİR ŞAİR: AMASYALI NELMÎ

Öğr. Gör. Burak BEKEN<sup>1</sup>

### Özet

Bu çalışma, 19. yüzyılda Amasya’da dünyaya gelmiş, eğitimini Bayezid Medresesi’nde alarak müderrislik makamına ulaşmış olan Nelmî mahlaslı Hasan Tahsin Efendi’nin hayatı, edebî kişiliği ve *Dîvân*’ı üzerine hazırlanmıştır. Tahsin Efendi’den bahseden kaynaklar son derece sınırlıdır. *Dîvân*’ından çıkan bir notta doğum tarihi, ailesi ve tahsiline dair bazı bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca *Amâsya Târîhi* müellifi Hüseyin Hüsâmeddin Efendi kendisiyle görüşmüş ve eserinde onun biyografisine yer vermiştir. *Dîvân*’da Hasan Tahsin Efendi’nin birkaç mektubu ve hâl tercümesini ihtiva eden bazı mensur metinler de bulunmaktadır. Bu metinlerden de şaire dâir çeşitli bilgiler çıkarılabilmektedir. Başarılı bir eğitim ve meslek hayatı olan Hasan Tahsin Efendi, yaşadığı birtakım şahsî ve sosyal sıkıntıların verdiği buhranlardan kurtulamayarak henüz yirmi beş yaşındayken intihar etmiştir. Şairin eldeki tek eseri, mürettep olmayan *Dîvân*’ıdır. *Dîvân*’ın bir noktaya kadar müellifi tarafından istinsah edildiği ve kalan kısımların müsvedde hâlinde bulunduğu anlaşılmaktadır. 304 şiiri ihtiva eden *Dîvân*, nazım şekilleri ve kullanılan aruz vezinlerinin çeşitliliği bakımından zengin sayılabilir. Eserde farklı nazım şekilleri ve kelime tercihleri, Tanzimat Dönemi’nin etkisini göstermektedir. Çalışmanın amacı, kaynaklarda hakkında fazla bilgi verilmeyen Hasan Tahsin Efendi’yi ve onun eldeki tek eseri olan *Dîvân*’ını tanıtmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Amasya, Hasan Tahsin Efendi, Nelmî, Dîvân, intihar

### IN 19th CENTURY, A POET WHO COMMITTED SUICIDE: NELMÎ FROM AMASYA

#### Abstract

This work is based on the life, literary personality and *Dîvân* of the pseudonym Nelmî, Hasan Tahsin Efendi, who was born in Amasya in the 19th century and reached the position of mudarris by taking his education in Bayezid Madrasa. The sources mentioning Tahsin Efendi are extremely limited. There is some information about the date of birth, family and collection in a note from his *Dîvân*. In addition, Hüseyin Hüsâmeddin Efendi, the author of *Amâsya Târîhi*, met with him and included his biography in his work. In the *Dîvân* there are several letters of Hasan Tahsin Efendi and some prose texts containing his life story. Also, various information about the poet can be obtained from these texts. Hasan Tahsin Efendi, who had a successful education and professional life, could not recover from the crises caused by some personal and social difficulties

<sup>1</sup> Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Kozaklı Meslek Yüksekokulu, [burakbeken@nevsehir.edu.tr](mailto:burakbeken@nevsehir.edu.tr)

and committed suicide when he was twenty-five years old. The only existing work of the poet is his unreorganized *Dîvân*. It is understood that the *Dîvân* has been copied up to a point by the author and the remaining parts are in draft form. The *Dîvân*, which contains 304 poems, can be considered rich in verse forms and variety of prosody meters used. Different poetry forms and word preferences in the work show the effect of the Tanzimat Period. The aim of the study is to introduce Hasan Tahsin Efendi, who is not given much information in the sources, and his only work, *Dîvân*.

**Keywords:** Amasya, Hasan Tahsin Efendi, Nelmi, *Dîvân*, suicide

## Giriş

19. yüzyıl, Divan edebiyatının büyük oranda önemini yitirdiği ve Tanzimat'tan sonra birtakım şairlerce eleştirildiği bir yüzyıldır. Buna rağmen bilinen şairlerin dışında 19. yüzyılda Anadolu'nun çeşitli vilayetlerinde yetişmiş lâkin tezkirelerde ve biyografik kaynaklarda yer bulamamış şairlerin sayısı azımsanmayacak kadar fazladır. Bu şairlerden biri de Nelmi mahlasıyla bir divan oluşturacak kadar şiir yazan ancak *Dîvân*'ını mürettep bir hâle getiremeden intihar ederek hayatına son veren Amasyalı Hasan Tahsin Efendi'dir.

Hasan Tahsin Efendi hakkındaki bilgilerin kaynağı oldukça sınırlı olsa da eldeki kaynakların verdiği bilgiler onunla ilgili önemli detaylar barındırmaktadır. En detaylı bilgiler Hasan Tahsin Efendi ile bizzat görüşen, ondan kendi adına şiir alan ve onun şiirlerini tahmis eden Hüseyin Hüsâmeddin Efendi'nin *Amâsya Târîhi* adlı eserinin 8. cildinde yer almaktadır. Şairin *Dîvân*'ında yer alan bir not, kendisine ait çeşitli mektuplar ve arzuhallerden onun gerek hayatına dair gerekse de bazı ruh hâllerine ilişkin bilgiler çıkarılabilmektedir.

Hasan Tahsin Efendi'nin özellikle gazelleri, sıkıntılarla geçmiş hayatının bir serencamı gibidir. Bu gazeller, yaşadığı ayrılıklardan, gurbetlerden vs. buhranlardan meydana gelen acıların bir terennümü olarak görünmektedir. Duygu ve düşüncelerini Divan edebiyatının pek çok nazım şeklini kullanarak ifade etmede mükteşebat sahibi olduğu anlaşılan şairin tek eseri bir kısmı temize çekilmiş bir kısmı da müsvedde hâlinde kalmış *Dîvân*'ıdır.

Bu çalışmada; öncelikle 19. yüzyılda yaşamış, genç yaşta hayatına son vermiş bir Divan şairi olan Nelmi mahlaslı Hasan Tahsin Efendi'nin hayatı kısaca ele alınacaktır. Ardından *Dîvân*'ı şekil ve muhteva yönünden tanıtılarak şiirlerinden örnekler çalışmanın sonuna eklenecektir.

### 1. Hasan Tahsin Efendi'nin (Nelmi) Hayatı

19. yüzyılda yaşadığı tespit edilen Hasan Tahsin Efendi'nin hayatına dair kaynaklarda yer alan bilgiler oldukça sınırlıdır.<sup>2</sup> *Dîvân*'ın başında yer alan notta Hasan Tahsin Efendi'nin H. 1288'de (M. 1871-72) doğduğu ifade edilse de bu bilginin esere kim tarafından ilişitirildiği bilinmediği için bu tarihe temkinli yaklaşmak gerekmektedir. Hüseyin Hüsâmeddin Efendi onun

<sup>2</sup> Şair'in varlığından ilk defa İsmail Hakkı Aksoyak, "Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü Projesi" kapsamında yazmış olduğu "Nelmi" maddesiyle bahsetmiştir.

doğum tarihini daha detaylı bir şekilde H. 12 Safer 1292 (M. 20 Mart 1875) olarak vermektedir (Yasar, 8. Cilt: 33). Amasya'nın Hacı Hamza Mahallesi'nde doğduğu konusunda kaynaklar mutabıktır. Söz konusu notta, henüz üç yaşındayken annesinin vefat ettiği, ilk terbiyesini ve tahsilini babasından aldığı; babasının, Kapancı-zâde Medresesi - diğer bir adıyla Yeni Daire Medresesi- müderrisi İsmâ'îloğlu Nûrî Efendi olduğu ve Nûrî Efendi'nin "Kıllı" namıyla bilindiği belirtilmektedir. *Amâsya Târîhi*'nin 7. cildinde Hasan Tahsin Efendi'nin dedesi İsmail Hakkı Efendi'nin biyografisi yer almaktadır. Buradaki bilgilere göre İsmail Hakkı Efendi, İğnepazarlı es-Seyyid Hasan Efendi el-Hâc Ömer bin Resul'ün oğludur. Bu ifadeyle Hasan Tahsin Efendi'nin soy durumu ortaya konmakta ve "es-Seyyid" künyesiyle nesebinin Hz. Peygamber'e dayandığı anlaşılmaktadır. Bu biyografide Hasan Tahsin Efendi'nin İsmail Hakkı adında bir kardeşi olduğu, babalarının H. 1314'te (M. 1896-97) vefat ettiği bildirilmektedir (Yasar, 7. cilt: 213-214).

*Dîvân*'da yer alan notta, Hasan Tahsin Efendi'nin Amasya Bayezid Medresesi'nde ilim tahsil ettiği belirtilmiştir. Ancak Hasan Tahsin Efendi'yi şahsen tanıyan ve onunla görüşen Hüseyin Hüsâmeddin Efendi ise eğitim ve meslek hayatına dair daha detaylı ve farklı bilgiler vermektedir. O, H. 1303 (M. 1885-86) yılında girdiği Rüşdiye mektebinden H. 1307'de (M. 1889-90) birincilikle mezun olmuştur. Akabinde Amasya'nın tanınmış kişilerinden Topçuzade Münib Bey'in oğulları Salih ve Hilmi Bey'e öğretmenlik yapmıştır. Bu ailenin yardımlarıyla yazı kaleminde ser-mübeyyiz<sup>3</sup> ve idare meclisinde başkâtip yardımcısı oldu. Bu sırada Amasya Bekir Paşa medresesinde Hâfız Abdurrahman Kâmil Efendi'nin eğitiminden geçti. İyiliksever bazı kimseler aracılığıyla H. 1309'da (M. 1891-92) İstanbul'a giderek Bayezid Medresesi dersiamı<sup>4</sup> Perşembeli Ahmed Remzî Efendi'nin derslerine devam etmiştir. Bu sırada önce Çorlulu Ali Paşa Medresesi'nde ikamet etmiş ardından alay müfettişi Amasyalı Mustafa Asım Efendi ile birlikte yaşamıştır. Son derece kabiliyetli ve güzel yazı sahibi olması hasebiyle H. 1311'de (M. 1893-94) Galata Mahkemesi'ne kâtip olmuştur. Bir süre bu işe devam ettikten sonra H. 1313'te (M. 1895-96) eğitimini tamamlayarak icazetnamesini almıştır. Bu yılın Receb ayında hocasının, Askerî Mahkeme'ye kayıt memuru olması vesilesiyle iki yüz kuruş maaşla onun yardımcısı olarak işe başlamıştır. Şeyhülislâm Yusuf Cemâleddin Efendi'ye bir kaside sunmuş ve H. 1314 yılı Şevval ayında (Mart/Nisan 1897) devriye müderrisi olmuştur. (Yasar, 8. cilt: 34). Yusuf Cemâleddin Efendi'ye sunduğu kaside *Dîvân*'da mevcuttur (84<sup>a</sup>-85<sup>a</sup>). Hasan Tahsin Efendi bu kasidenin sonuna H. 5 Receb 1314 (M. 10 Aralık 1896) tarihini kaydetmiştir. Yani şair, bu kasideyi sunduktan yaklaşık üç ay sonra devriye müderrisliğine tayin olmuştur. Ayrıca bu kasideden önce H. 7 Cemaziyülevveli 1314'te de (M. 14 Ekim 1896) aynı zata mesnevi nazım şekliyle bir methiye takdim etmiştir (85<sup>a</sup>-86<sup>a</sup>).

<sup>3</sup> Müsevvitler tarafından yazılan müsvedde evrakları temize çekmekle görevli olan memur.

<sup>4</sup> "Medreselerde öğrencilere, camilerde halka açık ders verme yetkisine sahip müderris için kullanılan unvan." (İpşirli 1994: 185)

Hüseyin Hüsâmeddin Efendi, Hasan Tahsin Efendi'nin, hocasının oğlu Mehmed Arif Efendi'ye âşık olduğunu hatta ona daha yakın olabilmek için hocasının evine daha yakın olan Molla Kestel Medresesi'ne yerleştiğini anlatmaktadır. Hasan Tahsin Efendi'nin “‘afif ve ‘innîn” olması sebebiyle kendisinden bir fenalık umulmayacağı düşünüldüğünden Mehmed Arif Efendi'nin yanından ayrılmadığı belirtilmektedir. Durum böyleyken H. 1314 Zilhiccesinde (M. Mayıs 1897) yalnız kaldığı bir gecede Hasan Tahsin Efendi'nin aklına bir korku ve kâbustan dolayı hâle gelmiş ve her şeyden korkar olmuştur. Bu olayın ardından H. 1315 Rebiyülevvelinde (M. Temmuz/Ağustos 1897) mecburen Amasya'ya döndüğünü ve Kapancı-zâde Medresesi'nin bir hüccesine kapandığını, insanlardan kendisini çekerek şiir ve tasavvufa yöneldiğini nakleden Hüseyin Hüsâmeddin Efendi ara sıra kendisiyle görüştüğünü de bildirerek H. 17 Zilhicce 1317 (M. 18 Nisan 1900)<sup>5</sup> sabahında kendisini Yörgüç Paşa imaretinden ırmağa atarak intihar ettiğini haber vermektedir (Yasar, 8. cilt: 34-35).

Hasan Tahsin Efendi her ne kadar eğitim ve meslek hayatında kabiliyetli ve başarılı olsa da naif yaradılışı sebebiyle sosyal hayatında ve hâletiruhiyesinde çoğu zaman sıkıntılar yaşamış, buhranlara düşmüş ve bu hâllerden kaçışı uzlete çekilmekte görmüştür. Şairin bu hâllerine ilgili bilgi veren en önemli kaynak *Dîvân*'ında yer alan tercümeihâlleri ve mektuplarıdır.

H. 7 Receb 1316 (M. 21 Kasım 1898) tarihli mektubunda yer verdiği “‘Esâretinden kurtulamadığım şu son felâket risâle-i ömrümdeki vâkı‘ât-ı hayâtiyyemi takrîre güzel bir tercümândır.” ifadeleriyle anlattıklarından hayatının nasıl geçtiğinin anlaşılabilirliğini dile getiriyor. Bu mektupta zevk ve neşe ile hüznün ve keder gibi birbirinin zıttı kavramları birbirine eşit tutuyor. Bunların hiçbirinin kararlı ve kalıcı olmadığını belirtiyor. Bu umutsuzluk içinde dünyaya ait maddi ve manevi tüm lezzetlerin sona ereceğinden bahsederek içine düştüğü hâlin kimse tarafından anlaşılamayacağını bildiriyor. Hitap ettiği din kardeşlerinin kendisine dair bildikleri sırlardan dolayı ne kadar yıprandığını ve bu sıkıntılı hâli hayatına son vererek sonuçlandırdığını ifade ediyor. O, yüzüne gülen ancak zayıf taraflarını bilerek bunu kullanan kişileri Allâh'a havale eder ve içine düştüğü bu duruma sebep olanları bildiği hâlde ifşâ etmek istemez. Nihayetinde “‘Vâh tahlîsime sâ‘î ahkâm-ı kadere intizârı buldum. Düşündüm, murakkıbu bulunduğum ecele vasıl oldum. Evet, elimle kanımı döktüm. ‘Arz-ı hâcât ettiğim sâhib-i dergâhın ihsân ettiği ‘aklı, fikri zâyî‘ iden diye dahl olduğumdan istidlâl ettiğim i’tikâdınıza göre hareket

<sup>5</sup> Eserin başındaki mektuplardan birinin sonuna R. 5 Ağustos 1316 (18 Ağustos 1900) tarihi kaydedilmiştir. Bu tarih, Hüseyin Hüsâmeddin Efendi'nin verdiği ölüm tarihinden 4 ay sonrasına aittir. Bu durumda üç ihtimal söz konusudur. Birincisi, şairin kaleme aldığı mektubun sonuna içinde bulunduğu sıkıntılı ruh hâllerinden dolayı yanlış bir tarih kaydetmiş olabileceğidir. İkincisi, Hüseyin Hüsâmeddin Efendi'nin kaydettiği tarihin yanlış olabileceğidir. Bu durumda onun, kendisinden son derece emin bir şekilde verdiği tarihlerin şairin hayatındaki diğer gelişmelerle (doğum tarihine göre Rüşdiye'ye başlaması, mezuniyeti, Mehmed Cemâleddin Efendi'ye sunduğu kaside vesilesiyle müderrisliğe atanma tarihi gibi) tutarlılığı da gözden uzak tutulmamalıdır. Son ihtimal ise Hicri ve Rumi tarihlerin birlikte verildiği eserde Hicri yerine Rumi, Rumi yerine Hicri tarihlerin yazılmasından kaynaklı bir karışıklığın olabileceğidir. Gerek şiirlerin arasında gerekse de mektuplarda, mektuptakine yakın veya sonraki bir tarihin bulunmaması ve Hüseyin Hüsâmeddin Efendi'nin tarih konusundaki tutarlılığı onun verdiği ölüm tarihinin daha doğru olabileceğini düşündürmektedir.

ettim. Kendime kıydım. Tevbih olunamam.” sözleriyle hayatına son verdiğini ifade etmektedir. Bu mektup, Hüseyin Hüsâmeddin Efendi’nin naklettiği ölüm tarihinden yaklaşık bir buçuk yıl önce yazılmıştır. Yani Hasan Tahsin Efendi’nin H. 1315 Rebiyülevvelinden H. 17 Zilhicce 1317’ye kadar (M. Temmuz/Ağustos 1897’den 18 Nisan 1900’e kadar) yaklaşık üç yıllık inziva sürecinde intiharı mütemadiyen düşündüğü, hatta buna teşebbüs ettiği anlaşılmaktadır.

Hasan Tahsin Efendi, söz konusu intihar mektubundan altı ay sonra R. 5 Mayıs 1315 (M. 17 Mayıs 1899) tarihli mektupta ise sahip olduğu birtakım sıkıntılı hâl ve hareketlerinin değiştiğini savunmakta, yanlış bir söz veya harekette bulunmayacağına dair insanların ne zaman kendisine güveneceğini sorgulamaktadır. Kendisine sözlü veya fiilî olarak eziyet edildiği anlaşılan Hasan Tahsin Efendi, bu eziyetin sona erdirilmesini istemektedir. Müderris yeğeni olduğu hâlde yukarıda adı geçen hücreye kendi rızasıyla kapandığını söylemiştir. Buna rağmen aradığı sorduğu insanlar tarafından reddedilmek ona derin bir üzüntü vermiştir. O, bahsi geçen insanların —muhtemelen sıkıntılı bir hâlde — kendilerine müracaat etmesi yönünde verdikleri güvence ve sözler üzerine onları aradığını belirtmiş ve bundan da feragat etmiş; artık kendisine yöneltilen ithamları kabul ederek mecnunluğu hususunda da tereddüde düşmüştür.

Hasan Tahsin Efendi gibi kabiliyetli ve başarılı bir zatın en verimli yıllarında canına kıymasına sebep olan ruhsal sıkıntılar ve çevresinden dışlanmış olma durumu, şiirlerine de önemli bir ölçüde yansımıştır. Hüseyin Hüsâmeddin Efendi onu şu sözlerle tarif etmektedir: “Gâyet zekî, tab‘an latîf, cevval, müsta‘idd, şî‘r ü inşası ve kitâbeti güzel, güşâde-meşreb, latîfe-gû, beşûş, ‘âlim idi. Sonradan fevka’l-‘âde durgun, mütehayyir oldu. Hiç gülmez, kimse ile konuşmaz, hiçbir yere çıkmazdı.” (Yasar 8. cilt: 35). Şairin gerek mahlası gerekse de şiirleri yaşadıklarından hâlî değildir. Eldeki tek eseri olan *Dîvân*, mektuplarında anlattığı hâllerin, çektiği ızdırıp ve kederlerin manzum tercümeleleri suretinde görünmektedir.

## 2. Mahlası

Hasan Tahsin Efendi bir şiiri dışında tüm şiirlerinde “Nelmî” mahlasını kullanmıştır. “Nelm”, sözlükte “hûb, mahbûb ve zîbâ” anlamlarına gelmektedir (Mütercim Âsım Efendi 2009: 550; Mu‘în 1381/2002: 1974; Kanar 2013: 1696). Divan edebiyatında bu mahlası kullanan başka bir şaire rastlanmamıştır.

Hasan Tahsin Efendi, öğretmenliğini yaptığı Mehmed Hilmî Bey’in güzelliğine alaka duymuş ve tahsilini boşlamıştır. Bundan dolayı şiir ve inşaya rağbet etmiş; “Hilmî” ile mukaffa olması için “Nelmî” mahlasını kullanmıştır (Yasar 8. cilt: 34).

“Tahsîn” mahlasını sadece *Dîvân*’ının bir yerinde, Selanik ve Kosova civarında Umum Kumandanı olan Hüseyin Fevzi Paşa’ya sunduğu kaside vesilesiyle kullanmaktadır:

Ey kerem-kârım seni devrân bile **Tahsîn** ider  
Hâşılı evşâfını tahtırde lâl oldu kalem (26<sup>b</sup>)

### 3. Nelmî'nin Edebî Kişiliği

Şairin edebî kişiliğine dair sadece Hüseyin Hüsâmeddin Efendi birkaç değerlendirmede bulunmuştur. Nelmî'nin şiire Rüşdiye mektebinden mezun olduğu sıralarda — H. 1307-1308 (M. 1889-91) yıllarında — Hilmi Bey'e meftun olmasıyla başladığı söylenebilir. Onun şiiri, inşası ve kitabeti “güzel” olarak nitelendirilmektedir (Yasar 8. cilt: 33-35).

Şairin edebî kişiliğini ifade edecek en sağlam kaynak *Divân*'ıdır. Şairin şiirlerinin büyük bölümü rindâne olmakla beraber bazı şiirlerinde tasavvufi hususiyetler de görülmektedir. Hayat hikâyesine bakıldığında rindane ve tasavvufi şiirlerinin hayatının farklı dönemlerini temsil ettiği düşünülebilir. Birçok şiirinde rint ve kalender meşrep olduğunu dile getirmiştir:

Bu kara sevdâ ile ben bi'z-zarûr  
‘İşret-ile hemdem-i rindâneyim (17<sup>b</sup>)

Kalender-meşrebin gösterdi ‘uşşâka bu reftârîñ  
Anîñ-çün biz seyâhat eyleriz mey-hâne mey-hâne(28<sup>b</sup>)

O, bazı şiirlerinde de rintlikten pişman olmuş ve kalenderlikten kurtulmak istediğini dile getirmiştir. Rindane tavırları ve söylemleri, Amasya'daki Kapancı-zâde Medresesi'nde inzivaya çekildiği sırada bıraktığı anlaşılmaktadır:

Serserî nâmıyla tutdı bu cihânı şöretîñ  
Tutdı âfâkı bütün mey-hânede ünsiyyetîñ  
Vâh yazık terk itmediñ rindânlar-ıla şöbetîñ  
Bir gün olsun kıl nedâmet terk idüp bu ‘işretîñ  
Tevbe-kâr ol dir isem sen dir misiñ illâ gönül  
Müstakîm bir fikre yâr olmaz mısıñ hayfâ gönül (13<sup>b</sup>-14<sup>a</sup>)

Sevb-i zühdi çâk idüp böyle kalender-meşrebim  
Emriñe râmım muî‘im şimdi sen ol muhtedâ (5<sup>a</sup>)

Seni Nelmî hemîşe zâhidân pek ta‘n iderlerdi  
Ta‘ccübde kalırlar fâriğ olduñ eski hâliñden (10<sup>a</sup>)

Nelmî'de tasavvuf kendisini açıkça göstermez. İlahî hikmetlere duyulan hayranlık, mektuplarındakinin aksine daha cılız bir sesle dile getirilmiştir:

Gerçi dūrum zâhirâ evvelki şöbet-hânedan  
‘Âlem-i ma‘nâda her şeb yâr-ıla şöbetdeyim

Fürkat ü vuşlat müsâvî nezd-i ehl-i hâlde  
İftirâk-ı yâr-ıla zann itme ki miñnetdeyim

Zikr ü fikrim yârdır âgyârı gönülüm istemez  
Ülfet itmeme nâs-ıla ben küşe-i ‘uzletdeyim (12<sup>a</sup>)

Bununla beraber Hüseyin Hüsâmeddin Efendi, onun hayatının son zamanlarında tasavvufa yöneldiğini belirterek şu beyitleri tasavvufi bağlamda kaleme aldığını ifade etmiştir:

Öyle mañfisin ki sen hayrân ‘âlem saña  
‘Âleme hayretle mi hüsnuñ ider peydâ seni

Öyle peydâsın ki mañfilik zühuruñdur seniñ

Bî-nişân itmişse de ‘âlemden istiğnâ seni  
Sensin ey cānānım idrāk eyledim cān-ı ‘âleme  
Yok yine ‘âlemde senden ğayrı cānān ‘âleme

Gözlere öyle hayāl-ārā-yı sevdāsın ki sen  
Hep seni taşvîr ider bağıdıķca insān ‘âleme

Her perî-sîmāya ‘âlem cān atar cānān diye  
Sen cemāl-i pāk ile itdıkce cevlan ‘âleme (Yasar 8. Cilt: 37)

O, şiiirlerinde kendi hayatından çeşitli izler sunmaktadır. *Dîvân*’ın ilk şiiirinde perişan hâlini beyan eden şair, gizli derdini açar ve bir sevgilisi olduğundan, bir an bile yanından ayrılmadığından bahseder. Bir sır olarak ifade ettiği bu durumun şayi olmasıyla bahtının tersine döndüğünü beyan etmiştir. Bu şiiir onun, Mehmed Arif Bey’e aşık olduktan sonra bazı olaylar üzerine kendisini hücreye kapatmasıyla neticelenen durumunu hatırlatmaktadır:

Diñleyin arz ideyim hâl-i perîşānımdan  
Zerrece şerh ideyim şu ğam-ı pinhānımdan  
...  
Tavr u endāmı güzel hem de şadāķat kānı  
Bir muħıbbim var idi sevgili yārānımdan  
Gülşen-i zevķe girüp ğonce ile rāķat idim  
Tutdı ağyār elimi hār gibi dāmānımdan  
Rāz-ı pinhānımı feryād u fiġān fāş itdi  
Bülbül-i baķtım uçup gitdi gülistānımdan (1<sup>a</sup>)

Aynı şekilde aşığıdaki beyitte de inzivaya çekildiğı dönemi anlattığı düşünülebilir:

Küşe-i ye’se çekildim bir kıurı hulyā ile  
Bir zamānlar terk kııldım yārımı ağyārımı (29<sup>a</sup>)

Nelmî’nin şiiirinde işlediğı konular ekseriyetle sevgilinin ona olan tavrı ve şairin bu tavırlarla beraber duyduğu gam ve ızdıraptır. Bu gam ve ızdırap uhrevi değil dünyevidir. Şiiiri ile kendi hayatı arasında yukarıda da örnekleri verildiğı gibi pek çok bağlantı kurulabilir.

Nelmî, şiiirlerinde Arapça ve Farsça kelimelere ağırlık verse de bu kelimeler ve bu kelimelerle kurduğu tamlamaların şiiir dilini zorlaştırmadığı görülmektedir. Mısraın tamamına yayılan Farsça tamlamalar kullandığında dahi ortaya çıkan ifadelerin dönemine göre çözümünü müşkül ifadeler olmadığı anlaşılmaktadır:

Ben hemdem-i mestāne-i peymāne-i ‘aşķım  
Nüşende-i peymāne-i mey-hāne-i ‘aşķım (16<sup>b</sup>)

Ĝam-zede ğurbet-zede bu Nelmî-i bî-çāreyi  
Beste-i zencîr-i ‘aşķ-ı mîr-i hūbān eylediñ (19<sup>a</sup>)

Şairin gazellerinde İngilizce kökenli altıpatlar tabanca anlamında “revol” ve Fransızca kökenli “moda” kelimelerini kullanması dikkat çekmektedir. Divan şiiirinde Batı dillerine ait kelimelerin kullanılması alışılmış bir şey değildir. Daha önce 17. yüzyılda Nâbî’nin bir rubaisinde “poliçe” kelimesini kullandığı bilinmektedir (Bilkan 1997: 1177). Nelmî’nin de bu tavrı devam ettirdiğı düşünülebilir:

Bağsa baña dīdeleriñ ey güzel  
Ateş ider sīneme gūyā revol (32<sup>b</sup>)

Nevresteleriñ hep revīşi uydı zamāna  
Bilmem ki şafā ne  
Şimdi gūzele meyl ü muḥabbet modalandı  
Göñlüm taşalandı (24<sup>b</sup>)

Şairin edebî kişiliğinde önemli bir diğer husus da onun müşterek şiir söyleme geleneğine katkısıdır. Sabrî ve İsmetî ile müşterek şiirlerinin bulunması, onun şiir meclislerinde yer aldığını ve başka şairlerle şiir üzerine mülâhazalar yaptığını göstermektedir.

Nelmî, aruzu başarılı bir şekilde kullanmış, Arapça ve Farsça kelimelerin yanı sıra Türkçe kelimelerle de kafiye yapmıştır. Gazellerinin büyük bir çoğunluğu 9 beyitten müteşekkil olsa da kafiye bulmada güçlük çekmemiştir. Şiirde anlam bütünlüğüne önem vermiş, özellikle çoğunluğunu kelime rediflerin oluşturduğu şiirlerde redifin çizdiği düşünce sınırını aşmamıştır. Hatta bazı şiirlerinde redd-i mısra ile ahengi kuvvetlendirmiştir:

Bülbüli ey gönçe nālān itme Allāh ‘aşqına  
Göz yaşın mānend-i tūfān itme Allāh ‘aşqına  
...  
Sen de bu nev-gönçe-āsā sevdiğim bu Nelmî’niñ  
Göz yaşın mānend-i tūfān itme Allāh ‘aşqına (27<sup>b</sup>)

Ağladır kūşe-i efkārda dildār beni  
Kana ğarq eyleyecek dīde-i ḥūn-bār beni  
...  
Nelmiyā ḥāl-i perīşāniña çok ağlama kim  
Kana ğarq eyleyecek dīde-i ḥūn-bār beni (30<sup>a</sup>)

Bir yoşma güzel āl ile bu göñlümi aldı  
Ḥoş nāz u edālarla benim ‘aqlımı çaldı  
...  
Nelmî n’idelim çāre ne bir dilber-i nāzik  
Ḥoş nāz u edālarla benim ‘aqlımı çaldı (39<sup>b</sup>)

#### 4. Nelmî’nin *Dîvân*’ı<sup>6</sup>

Nelmî’nin eldeki tek eseri mürettep olmayan *Dîvân*’ıdır. *Dîvân*’ın başında 9 adet mektup bulunmakta olup bu sayfaların numaralandırılmadığı, şiirlerin 1<sup>a</sup>’dan başlatıldığı görülmüştür. Eserin ilk 16 sayfasında numaralandırma Arap rakamları ile olup takip eden sayfalarda numaralandırma bulunmamaktadır. *Dîvân*’ın başlığı, “Be-nām-ı İzed-i Bahşende-i Mihribân”dır. Gazellerle başlayan eserde nazım şekilleri belli bir düzen içerisinde yerleştirilmemiştir. Şair, eserini 76<sup>a</sup>’ya kadar temize çekmiştir. Ancak 76<sup>a</sup>’dan sonraki sayfalar müsvedde bir görünüm arz ettiği için Nelmî’nin eserini tamamlayamadığı anlaşılmaktadır. Buradaki şiirlerin bazıları tamamlanmış, bazıları tashih edilmeye çalışılmış veya üzerleri çizilmiştir. Bu bölümde müsvedde

<sup>6</sup> Nelmî’nin hayatı, edebî kişiliği ve *Dîvân*’ı ayrıntılı bir incelemeyle birlikte tarafımızdan yayına hazırlanmaktadır.



gazellerden 12'si temize çekilmiştir. Dolayısıyla müsvedde olan 12 gazel, şiirlerin sayısı verilirken hesaba katılmamıştır.

#### 4.1. *Dîvân*'ın Nüsha Tavsifi

Kütüphane: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Prof. Dr. Halil İnalıcık Kütüphanesi

Koleksiyon Adı: Mustafa Con A 53

Müellif: Nelmî Hasan Tahsin Efendi (H. d. 12 Safer 1292-ö. 17 Zilhicce 1317 / M. d. 20 Mart 1875-ö. 18 Nisan 1900)

Dili: Türkçe

Telif Tarihi: R. 13 Teşrinievvel 1315-M. 25 Ekim 1899'dan sonra.

Varak: [11]+88

Ölçü: 242x165 mm.

Cilt: Deffeleri bez kaplı mukavva cilt.

Satır: 23

Sütun: Çift sütun.

Hatt: Rik'a

Baş:

Diñleyin arz ideyim hâl-i perîşânımdan  
Zerrece şerh ideyim şu ğam-ı pinhânımdan  
Son:

‘Aşğda sevdâ ile düşdi hayâle cân u dil  
Râhber bir râh bir efgende-i sirâb iki

Birçok şiirin sonunda, şiirin yazıldığı veya istinsah edildiği tarih kaydedilmiştir. Şiirlerin bulunduğu kısımda R. 13 Teşrinievvel 1315'den (25 Ekim 1899) daha yeni bir tarih bulunmamaktadır. Bundan dolayı eserin istinsahının bu tarihten sonra olduğu düşünülmektedir. Eserin baş tarafındaki 11 yaprakta şairin hâl tercümelere ve mektuplarından oluşan 9 mensur parça yer almaktadır. Şiirlerin sonuna kaydedilen tarihlerin şairin ölümünden önce olması ve eserde çeşitli tashihlerin yapılması eserin müellifi tarafından istinsah edildiğini düşündürmektedir.

#### 4.2. Nazım Şekilleri

*Dîvân*'da 11 kaside, 263 gazel, 3 mesnevi, 3 müstezat, 1 murabba, 4 muhammes, 6 tahmiş, 4 müseddes, 3 müsemmen, 1 muaşşer, 1 terkebîbent, 1 on ikili musammat, 1 müfret ve 7'şer dördlükten oluşan 2 adet manzume olmak üzere toplam 304 şiir bulunmaktadır.

##### 4.2.1. Kasideler

Eserde 11 kaside bulunmaktadır. Nelmî, Selanik ve Kosova Umum Kumandanı Hüseyin Fevzi Paşa'ya iki kaside sunmuştur. 26b'deki kasidenin sunulduğu tarih bilinmemektedir.

“Tahsîn” mahlasını kullandığı tek şiir de bu kasidedir. Hüseyin Fevzi Paşa’ya sunduğu diğer kaside ise 57<sup>a-b</sup>’deki H. 29 Ramazan 1312 (M. 26 Mart 1895) tarihli kasidedir. Bir başka kaside, H. 1311/M. 1894 senesinin Ramazan ayında Hilmi Efendi’ye bayram tebriği için sunulan kasidedir. Bahsi geçen Hilmi Efendi’nin kim olduğu bilinmemekle beraber bir zamanlar öğretmenliğini yaptığı ve ailesinden yardım gördüğü Hilmi Bey olması muhtemeldir. Şair, Memduh Paşa’nın Amasya ziyareti ve Ankara valisi oluşu için birer kaside yazmıştır. Nelmî, Amasya mutasarrıfı Bekir Paşa’ya, Sivas Valisi İbrahim Halil Paşa’ya, Şeyhülislam Müsteşarı Ali Derviş Efendi’ye, Kassâm-ı Askerî olan Ahmed Hulusi Efendi’ye, Lâdik’te bulunan Seyyid Ahmed-i Kebir dergâhına ve Şeyhülislâm Mehmed Cemâleddin Efendi’ye birer kaside yazmıştır. Mehmed Cemâleddin Efendi’ye takdim ettiği kasidenin akabinde devriye müderrisi olarak görevlendirilmiştir.

Kasidelerin başlıkları, varak numaraları ve beyit sayıları şöyledir:

Başlık	Varak Numarası	Beyit
Selânîk ve Koso va ve Havâlîsi ‘Umûm Kûmandanı Velî-ni’ metim Efendim Devletlü Hüseyin Fevzî Paşa’ya Taqdîm İdilen Kaşîdedir	26 <sup>b</sup>	13
1311 Sene-i Hicriyyesi Ramazân-ı Mefkaret-nişânında Velî-ni’ metim Efendim ‘İzzetlü Hilmî Efendi’ye Taqdîm İdilen Tebrîk-i ‘İydî Hâvî Kaşîdedir	26 <sup>b</sup> -27 <sup>a</sup>	11
Sivâs Vâlî-i ‘Âlîsi Efendim Devletlü Memdûh Paşa’nıñ Amâsyayı Teşriflerinde Taqdîm İdilen Kaşîdedir	27 <sup>a</sup>	9
Amâsya Sancağı Mutasarrıfı Sa’âdetlü Bekir Paşa’ya Müttekaddim Manzûmedir	43 <sup>b</sup>	11
17 Kânûn-ı Evvel 310 Tarihîyle Anqara Vâlî-i ‘Âlîsi Devletlü Memdûh Paşa’ya Taqdîm İdilen Kaşîdedir	44 <sup>a</sup>	23
Fî 3 Şubat Sene (1)310 Tarihîyle Sivâs Vâlî-i ‘Âlîsi Devletlü İbrâhîm Halîl Paşa’ya Müttekaddim Manzûmedir	55 <sup>b</sup>	23
29 Ramazân Sene (1)312 Tarihîyle Selânîk ve Koso va Havâlîsi ‘Umûm Kûmandanı Devletlü Hüseyin Fevzî Paşa’ya Mersûl Manzûmedir	57 <sup>a-b</sup>	41
Ladîk Kazâsında Ke’sen Seyyid Ahmed-i Kebir Hazretleri’niñ (...)	60 <sup>a</sup>	9
Şeyhü’l-İslâm Müsteşarı ‘Alî Dervîş Efendi Hazretleri’ne Virilen Kaşîdedir	83 <sup>a-b</sup>	32
Bâb-ı Vâlâ-yı Meşîhatde Kassâm-ı ‘Askerî “Ahmed Hulusî” Efendi’ye Taqdîm Olunan Kaşîdedir	83 <sup>b</sup> -84 <sup>a</sup>	23
Şeyhü’l-İslâm “Mehmed Cemâle’d-dîn” Efendi Hazretleri’ne Taqdîm idilen Kaşîde-i Nâ-çizânedir	84 <sup>a</sup> -85 <sup>b</sup>	40

#### 4.2.2. Gazeller

*Dîvân*’da 263 gazel bulunmaktadır. Gazellerden 4’ü müşterek, 3’ü nazire, 3’ü musammat ve 1’i müzeyyel gazeldir.

*Dîvân*’daki gazeller, beyit sayısı bakımından en az 4 en fazla 32 beyitten oluşmaktadır. 4 beyit olan gazel, müsvedde kısmında yer almaktadır ve üzerine çarpı atılmıştır. Bu gazelin nâ-tamam gazel olduğu anlaşılmaktadır. Gazel nazım şeklinin uzunluk bakımından 4-15 beyit arasında olduğu Divan edebiyatının başlangıcında 15 beytin üstüne çıkan gazellerin de bulunduğu ve bu sayıların zaman içinde azaldığı belirtilmiştir (İpekten 2008: 17). 15 beyitten fazla olan gazellere gazel-i mutavvel veya mutavvel gazel denmektedir (Kurnaz ve Çeltik 2011: 53). Bu

bağlamda *Dîvân*'da beyit sayısı 16'dan 32'ye kadar değişen mutavvel gazellerin sayısı 11'dir. Mutavvel gazeller bazen müzeyyel gazel ve kasidelerle karıştırılabilmektedir. Gazel ile kaside dış yapı bakımından birbirinin aynıdır. Müzeyyel gazelde işlenen bir konunun üzerine "birkaç beyitlik bir övgü" eklenmeli; kaside de ise özel bir kasıtle, maksatla yazılmış bir bölüm ile dua olmak üzere en az iki bölüm" olmalıdır (Kurnaz ve Çeltik 2011: 82). Eserde mutavvel gazel olarak nitelendirilen şiirlerin hiçbirinde müzeyyel gazelin ve kasidenin şartları bulunmamaktadır.

Birden fazla şairin katılımıyla oluşturulan müşterek şiir söyleme, 19. yüzyılda büyük bir rağbet görmüştür. Aksoyak'ın ifadelerine göre bu yüzyılda moda olan gelenek, zaman zaman eleştirilmiş ve şairler, müşterek söylenen şiirleri bölünerek değeri azalan bir mücevhere benzetmiştir. Saadedin Nuzhet Ergun da müşterek şiirlerin, farklı zevklere sahip şairler tarafından oluşturulduğu için bir edebi değerinin olmadığını ifade etmiştir (Aksoyak 2016: 136-140). Müşterek gazellerin 3'ü Sabrî ile 1'i İsmetî ile yazılmıştır. Bu şairlerin kim oldukları henüz tespit edilebilmiş değildir. Müşterek şiirlerde şairler söyledikleri beytin yanına adlarının tamamını veya baş harflerini yazarlar. Nelmî, gazellerde şair adlarının baş harflerini kullanmayı tercih etmiştir. Örnek olarak Sabrî ile söylediği bir müşterek gazelin ilk iki beyti ve makta beyitleri gösterilebilir. Her beyit bir şair tarafından söylenirken makta beyti müştereken söylenmiştir:

N Şîve-kârım gül-‘ izârım cilve-bârım sevdiğim  
Neş'e-bârım gam-küsârım sâye-sâzım sevdiğim

S Tîğ-i mihriñ tîr-i gamzeñ kaşd ider tâ  
Cânıma Hâk-sârım dâğ-dârım dil-nüvâzım sevdiğim

Râst-güyüm Şabrî'yim dârü's-selâmet beklerim  
Nelmî zârım dilde nârım anda lâzım sevdiğim (61<sup>a</sup>)

*Dîvân*'daki nazireler Nevres, Es'ad ve Hüsnî Efendi'nin gazellerine yazılmıştır. Nazirelerin başlıkları "Nazîre Be-ğazel-i Nevres", "Nazîre-i Ğazel-i Hüsnî Efendi Raħimehu'llâh" ve "Nazîre Li-ğazel-i Es'ad" şeklindedir. Şair, Osman Nevres'in (ö. H. 1275/1858) "Getir ey sâkî-i gül-çehre biraz nûş edelim / Gam-ı dîrîne-i eyyâmı ferâmûş edelim" beytiyle başlayan beş beyitlik gazelini (Kaya 2020: 294) yedi beyit olarak tanzir etmiştir.

#### 4.2.3. Mesneviler

*Dîvân*'da 25, 50 ve 73 beyitten oluşan 3 mesnevi vardır. Bu mesnevilerden ikisinde başlık bulunmaktadır. Başlık olmayan 73 beyitlik mesnevide mahlas yer almamakta ancak aynı sayfada ardından gelen kaside, bu mesnevinin tamamlandığını göstermektedir. Mesnevilerin başlıkları, varak numaraları ve beyit sayıları şöyledir:

Başlık	Varak Numarası	Beyit
Gönderilen Nâme Bâlāsına Yazılan Meşnevîdir	45 <sup>a-b</sup>	25
-	58 <sup>b</sup> -60 <sup>a</sup>	73
Şeyhü'l-İslâm “Mehmed Cemâle'd-dîn” Efendi Hazretleri'ne Taqdim İdililen Manzûmedir	85 <sup>a</sup> -86 <sup>a</sup>	50

#### 4.2.4. Müstezatlar

Müstezat, Divan şiirinde oldukça az kullanılan bir türdür. Özel bir vezinle yazılan bu türde, ziyade adı verilen artık mısralar okunsa da okunmasa da beytin anlamı bozulmamalıdır. Aksine ziyadeler beyti daha da güzelleştirmelidir (İpekten 2008: 34). Nelmî'nin 24<sup>b</sup>, 52<sup>a</sup> ve 53<sup>b</sup>'de olmak üzere 3 müstezadı bulunmaktadır. Her üç müstezat da müstezadın özel vezni olan mef'ûlü-mefâ'îlü-mefâ'îlü-fe'ûlün/mef'ûlü-fe'ûlün vezniyle kaleme alınmıştır. Ziyade mısraların beyitlerle başarılı bir şekilde yapı ve anlam bakımından bütünlüğünün korunduğu görülmektedir. Bu yönüyle Nelmî'nin müstezat yazımında başarılı olduğu söylenebilir.

#### 4.2.5. Murabba

*Dîvân*'da yalnız 1 murabba 7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> varakları arasında yer almaktadır. Bu şiirde her bendin son mısraı mütekerrir olduğu için şiirin nazım şekli mütekerrir murabbadır. Şiirin murabba olduğuna dair herhangi bir başlık konulmamıştır. Bundan dolayı şekil itibariyle şarkı ile karıştırılması olağandır. Haluk İpekten, murabba ve şarkıyı iki ayrı nazım şekli olarak değerlendirirse de “Murabba” başlığı altında verdiği şekli, “murabba'-i mütekerrir”; “Şarkı” başlığı altında verdiği aynı özelliklere sahip şekli “murabba'-i mütekerrir şarkı” olarak isimlendirmektedir (İpekten 2008: 84-88). Halil Erdoğan Cengiz, Cemal Kurnaz ve Halil Çeltik ise “Şarkı”yı murabba, muhammes ve müseddes gibi birden fazla nazım şekliyle yazılmış olmasından dolayı farklı bir nazım şekli olarak değil bestelenen veya bestelenmek için kaleme alınan şiirlerin genel adı olarak kabul ederler (Cengiz 1986: 331; Kurnaz ve Çeltik 2011: 190).

#### 4.2.6. Muhammesler

*Dîvân*'da 2 mütekerrir muhammes ve 1'er müzdevic ve şarkı muhammes bulunmaktadır. Mütekerrir muhammeslerden birinin başlığı, “Tercî'-i Bend”; muhammes şarkının başlığı da “Şarkı” olarak kaydedilmiştir. Beş mısradan oluşan bentlerle meydana getirilen muhammesin ilk bendinin kendi içinde diğer bentlerin son mısraının veya mısralarının ilk bentle kafiyeli olması gerekmektedir. Muhammesin, sadece beş mısradan oluşan bentlerle kurulmuş nazım şekli olarak tanımlanması terciibent, terkihibent ve tardiye ile karıştırılmasına neden olmaktadır (Kurnaz ve Çeltik 2011:195). *Dîvân*'da “Tercî'-i Bend” şeklinde başlık verilen şiirin ilk bentinde ilk üç mısra ile vasıta beyti mukaffadır. Dolayısıyla terciibentin değil muhammesin şartlarını sağlamaktadır. Her bendin sonunda aynı iki mısra tekrarlandığı için bu şiire mütekerrir muhammes denilmiştir. “Şarkı” başlıklı şiir de “Murabba” başlığı altında verilen nedenlerden dolayı “Muhammes Şarkı” olarak nitelendirilmiştir. Eserdeki muhammeslerin esas nazım şekli bilgisi, başlığı, varak numaraları ve bent sayılarını ifade eden tablo şöyledir:

Nazım Şekli	Başlık	Varak Numarası	Bent
Mütekerrir Muhammes	Tercî‘-i Bend	9 <sup>a-b</sup>	9
Mütekerrir Muhammes	Muhammes	36 <sup>b</sup> -37 <sup>a</sup>	9
Müzdevic Muhammes	-	44 <sup>b</sup> -45 <sup>a</sup>	7
Muhammes Şarkı	Şarkı	52 <sup>b</sup> -53 <sup>a</sup>	9

#### 4.2.7. Tahmisler

Nelmî; Nâmî Efendi'nin 3 gazelini, Sabrî Efendi'nin 1 gazelini ve 1 kasidesini, Mîr Hamza Nigârî'nin de 1 gazelini tahmis etmiştir. Şair, tahmislerin tamamında başlık kullanmış ve Sabrî Efendi'nin kasidesine yazdığı tahmisin tarihini ayrıca not etmiştir. Tahmislerin başlıklarını, varak numaralarını ve bent sayılarını gösterir tablo şöyledir:

Başlık	Varak Numarası	Bent
Tahmîs-i Gazel-i Şabrî Efendi	6 <sup>a-b</sup>	7
Tahmîs-i Gazel-i Seyyid Nigârî Kıddise Sırruh	30 <sup>b</sup> -31 <sup>a</sup>	11
Tahmîs-i Gazel-i Nâmî Efendi	38 <sup>b</sup> -39 <sup>a</sup>	9
Tahmîs-i Hoş-güfte-i Nâmî Efendi	48 <sup>b</sup> -49 <sup>a</sup>	9
Nâmî Efendi'nin 'Demler' Gazelini Tahmîsdir	49 <sup>b</sup> -50 <sup>a</sup>	15
Şîrin-makâl Şabrî Efendi'niñ "Kitâb-ı 'Aşkdan Bir Şahîfecik" 'Unvânlı Kaşîde-i Rengîn-edâsını Tahmîs-i 'Âcizânemdir	65 <sup>a</sup> -66 <sup>b</sup>	27

#### 4.2.8. Müseddesler

*Dîvân*'daki 4 müseddesin her bendinde ilk bendin son iki mısraı tekrarlanmıştır. Bundan dolayı müseddeslerin tamamı mütekerrir müseddestir. Müseddeslerin hiçbirine başlık konmamıştır. 87<sup>b</sup>'de yer alan müseddesin mahlas bendi olmadığı için eksik olduğu anlaşılmaktadır. Müseddeslerin varak ve bent bilgileri şu şekildedir:

Nazım Şekli	Başlık	Varak Numarası	Bent
Mütekerrir Müseddes	-	13 <sup>b</sup> -14 <sup>a</sup>	9
Mütekerrir Müseddes	-	81 <sup>a</sup>	6
Mütekerrir Müseddes	-	81 <sup>b</sup> -82 <sup>a</sup>	9
Mütekerrir Müseddes	-	87 <sup>b</sup>	6

#### 4.2.9. Müsemmenler

*Dîvân*'da müsemmen nazım şekliyle kaleme alınmış 3 şiir bulunmaktadır. Bunlardan yalnız 9<sup>b</sup>-10<sup>a</sup>'daki müsemmede "Dîger" başlığı bulunmaktadır. Bu müsemmen, "Tercî‘-i Bend" başlıklı muhammesten sonra geldiği için terciibent olarak düşünülse de şiirin kafiye yapısı mütekerrir müsemmen olduğunu göstermektedir. 22<sup>b</sup>-23<sup>a</sup> yapraklarındaki diğer bir mütekerrir müsemmen vasıta beyitlerinin Arapça olması yönünden dikkat çekicidir. Eserin 48<sup>a-b</sup> varaklarında yer alan son mütekerrir müsemmen, bir Kerbelâ mersiyesi olması bakımından önemlidir.

#### 4.2.10. Muaşşer

Eserde muaşşer nazım şekliyle yazılmış tek şiir, 41<sup>a</sup>-42<sup>b</sup>'de "Terkîb-i Bend-i Berây-ı Kâkül" başlığıyla kaydedilmiştir. Şiirin ilk bendinde tüm mısralar birbirleriyle mukaffa olup diğer bentlerin son iki mısraları ilk bent ile mukaffadır. Terkihibendin kafiye yapısına uymayan şiirin bir muaşşer olduğu anlaşılmaktadır.

#### 4.2.11. Terkiibent

*Dîvân*'da sadece 1 adet terkiibent 2<sup>b</sup>-3<sup>b</sup>'de bulunmaktadır. Bu terkiibent, 7 bentten oluşmakta ve her bent, altı beyitten oluşacak şekilde gazel kafiyelidir. Bu şiirin başlığı "Terkiib-i Bend" şeklindedir.

#### 4.2.12. On ikili Musammat

Nazım şekillerini tanıtan eserlerde genellikle on mısralı bentlerden oluşan musammatlardan sonra terciibent ve terkiibendi vermenin âdet olduğunu belirten Cengiz, bentleri on mısradan fazla olan musammatların da var olduğundan bahsetmiştir (Cengiz 1986: 395). Bentleri on mısradan fazla olan musammatların bentlerindeki vasıta mısralarının aynı olup olmaması yönüyle terciibent veya terkiibent olarak adlandırıldığı ifade edilmekte ve bundan dolayı bentlerinin mısra sayısı ondan az olan diğer türlere de yanlış olarak terciibent denebilmektedir (Kurnaz ve Çeltik 2011: 262). Mesela Cem Dilçin, mısraları altıdan ona kadar olan bentlerden müteşekkil musammatları küçük bir terkiibent ve terciibende benzetmekte ve "terkiib-i bend-i müseddes" örneğini vermektedir (Dilçin 2013: 233). Bu doğrultuda *Dîvân*'ın 32<sup>b</sup>-33<sup>a</sup> varaklarında yanlış olarak "Tercî-i Bend" başlığıyla verilen şiirin terciibent kafiye şemasına uymadığı ve bentleri on iki mısradan meydana gelen bir mütekerrir musammat olduğu görülmektedir.

#### 4.2.13. Diğer Nazım Şekilleri

*Dîvân*'da, 74<sup>a</sup>'da 1 müfret ve 61<sup>b</sup>-62<sup>a</sup> ile 69<sup>a</sup>'da farklı nazım şekliyle kaleme alınmış 2 manzume bulunmaktadır. Bu nazım şekillerinin her ikisi de 7 dördlükten oluşmaktadır. Her bir dördlük ayrıca numaralandırılmış ve son dördlüklerde mahlas kullanılmıştır. Kafiye düzeni her dördlükte xyxy şeklindedir. İki manzumede de mef'ûlü/mefâ'ilün/fe'ûlün kalıbı kullanılmıştır.

Divan şiiri geleneği içinde rubai, dübeytî, tuyug, kıta ve nazm gibi iki beyit veya dört mısradan oluşan manzumeler divanlarda birbirleri yerine isimlendirilebilmekte, karıştırılabilmektedir. Mehmet Sait Çalka rubai ile dübeyt, tuyug, kıta ve nazmı karşılaştırmış ve bu nazım şekillerinin nazım birimi, vezin, kafiye, mahlas ve konu bakımından birbirleriyle durumunu tablo halinde göstermiştir (Çalka 2015: 193). *Dîvân*'daki 7 dördlükten oluşan manzumelerin durumu bu tabloya göre değerlendirilmiştir. Her dördlük bağımsız bir şekilde ele alındığında vezin bakımından rubai ve tuyugdan; kafiye bakımından ise nazm ve tuyugdan ayrılmaktadır. Her iki manzumenin de son dördlüklerinde mahlas bulunduğu için kıta ile farklılık göstermektedir. Bu dördlüklerin tek başlarına en yakın durdukları nazım şeklinin dübeyt olduğu görülmektedir. Ancak ele alınan her iki manzume de dördlüklerle yazılmış olup dördlükler numaralandırılmış ve son dördlüklerde mahlas kullanılmıştır. Yedişer beyitten oluşan iki müstakil manzume olmaları yönünden de dübeytten ayrılmaktadırlar.

Şairin yaşadığı dönem, Tanzimat'tan sonrasına tekabül etmektedir. Yaşadığı bu dönem içerisinde Türk şiirine şekil ve muhteva bakımından pek çok yenilik getirilmiştir. Bu yeniliğe

örnek olarak Muallim Naci gösterilebilir. O, “şiiirlerinin büyük çoğunluğunu divan şiiir estetiğine ve eski kaidelere bağılı kalarak yazmışsa da yeni tarzda ve hatta yeni edebiyat taraftarlarının da beğenisini kazanacak nitelikte manzumeler de kaleme almıştır” (Balık 2014: 221). Buradan hareketle Muallim Naci'nin *Âteş-pâre* adlı eserindeki birçok manzume ile Nelmî'nin bahsi geçen iki manzumesinin yapı ve vezin bakımından aynı oldukları gözlemlenmektedir. Bu durumda Nelmî'nin içinde bulunduğı dönemin baskın edebî anlayışından etkilendiğı düşünülebilir.

#### 4.3. *Dîvân'* da Kullanılan Vezinler

Nelmî, şiiirlerinin tamamında 15 farklı aruz vezni kullanmıştır. Aruz vezinleri, kullanıldıkları nazım şekilleri ve sayıları şöyledir:

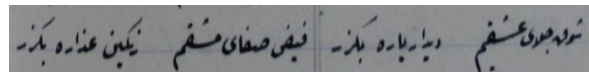
Bahir	Vezin	Sayı
Hezec	mefâ'îlün/mefâ'îlün/mefâ'îlün/mefâ'îlün	21
	mefâ'îlün/mefâ'îlün/fe'ûlün	1
	mef'ûlü/mefâ'îlü/mefâ'îlü/fe'ûlün	81
	mef'ûlü/mefâ'îlün/fe'ûlün	11
	mef'ûlü/mefâ'îlün/mef'ûlü/mefâ'îlün	2
Recez	müstef'îlün/müstef'îlün/müstef'îlün/müstef'îlün	1
	müstef'îlün/müstef'îlün	1
	müstef'îlâtün/müstef'îlâtün	2
Remel	fâ'îlâtün/fâ'îlâtün/fâ'îlâtün/fâ'îlün	90
	fâ'îlâtün/fâ'îlâtün/fâ'îlün	2
	fe'îlâtün/fe'îlâtün/fe'îlâtün/fe'îlün	76
	fe'îlâtün fe'îlâtün/fe'îlün	1
Münserih	müfte'îlün/fâ'îlün/müfte'îlün/fâ'îlün	4
Muzârif	mef'ûlü/fâ'îlâtün/mef'ûlü/fâ'îlâtün	3
Seri'	müfte'îlün/müfte'îlün/fâ'îlün	8

*Dîvân'* da en fazla kullanılan aruz vezinleri 90 şiiirle fâ'îlâtün/fâ'îlâtün/fâ'îlâtün/fâ'îlün, 81 şiiirle mef'ûlü/mefâ'îlü/mefâ'îlü/fe'ûlün ve 76 şiiirle fe'îlâtün/fe'îlâtün/fe'îlâtün/fe'îlün vezinleridir. Bu vezinler büyük bir çoğunlukta gazel ve kasidelerde kullanılmışlardır.

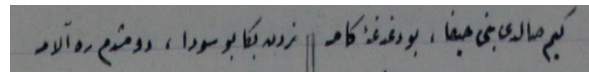
mef'ûlü/mefâ'îlün/mef'ûlü/mefâ'îlün  
 müstef'îlün/müstef'îlün/müstef'îlün/müstef'îlün  
 mef'ûlü/fâ'îlâtün/mef'ûlü/fâ'îlâtün  
 müfte'îlün/fâ'îlün/müfte'îlün/fâ'îlün

Bu vezinler de ortalarından iki eşit parçaya bölünebilmekte olup *Dîvân'* da genellikle musammat gazelerde kullanılmıştır. Musammat olup olmaması fark etmeksizin bu vezinlerle kaleme alınan gazelerde ilk iki ve son iki tef' ile birbirinden ayrı yazılacak şekilde mısra ortalarına bazen boşluk bazen de virgül konulmuştur:

Şevk-i cilâ-yı ' aşkım didâr-ı yâre beñzer  
 Feyz-i şafâ-yı meşkım rengîn ' izâre beñzer  
 (60<sup>b</sup>)



Kim şaldı beni hayfâ, bu dağdağa-i kama  
 Nerden baña bu sevdâ, düşdüm reh-i âlâma  
 (71<sup>b</sup>)



#### 4.4. *Dîvân'* da Kafiye ve Redif Kullanımı

##### 4.4.1. Kâfiye

Divan'daki kafiye ve redif durumu incelenirken kasideler, gazeller, müstezatlar ve müfret değerlendirilmeye alınmış; musammatların bentlerinde ve mesnevilerin beyitlerinde kafiye ve redif değişkenlik gösterdiği için bu şekiller değerlendirme dışında tutulmuştur.

Eserde kullanılan kafiyeleri belirten tablo şöyledir:

Kafiye Türü Nazım Şekli	Mücerred Kafiye	Mürdef Kafiye	Mukayyed Kafiye	Müesses Kafiye
Kaside	3	8	-	-
Gazel	77	180	1	5
Müstezat	1	2	-	-
Müfret	-	1	-	-
TOPLAM	81	191	1	5

Tablodan anlaşılacağı üzere *Dîvân'* da en fazla kullanılan kafiye türleri sırasıyla mürdef ve mücerred kafiye türleridir. Gazellerde ve kasidelerde ilk beyitteki kafiyenin takip eden beyitlerde de kullanılması gerekmektedir (Saraç 2007: 257). Bunun aksine şairin müesses kafiye ile başlayıp mürdef kafiye ile devam ettiği gazelleri de bulunmaktadır:

Sâkiyâ mey nûş-ile gör ben ne hõş hâletdeyim  
Neş'e-i meyden haber-dârim hemân râhatdayım

Gerçi durum zâhirâ evvelki şõhbet-hânenen  
‘Âlem-i ma‘ nâda her şeb yâr-ıla şõhbetdeyim

Fürkat ü vuşlat müsâvî nezd-i ehl-i hâlde  
İftirâk-ı yâr-ıla zann itme ki miñnetdeyim(12<sup>a</sup>)

Kafiyeler daha çok Arapça ve Farsça kelimelerle yapılmış olmakla beraber Türkçe kelimelerle yapılan kafiye örnekleri de bulunmaktadır:

Kimdir diye bir gün göz ucuyla baña bakdı  
Bağ bak iki gün şõnra anı başıma kaçdı (8<sup>a</sup>)

Figân u nâleden bî-çâre göñlüm âh uşanmaz mı  
‘Aceb bu h`âb-ı ğamdan murğ-ı iğbâlim uyanmaz mı (8<sup>a</sup>)

Yine sevdâ ğamı âteşlere yandırdı beni  
Nice kıan ağlamayım kıana boyandırdı beni (11<sup>a</sup>)

##### 4.4.2. Redif:

Nelmî, ek düzeyinden dört kelimeye kadar farklı türlerde redif kullanmıştır. Nazım şekillerine göre kullanılan rediflerin türü ve sayısı şöyle gösterilebilir:

Redif Türü Nazım Şekli	Ek	Ek+ Kelime	1 Kelime	2 Kelime	3 kelime	4 Kelime	Redif- siz
Kaside	2	1					8
Gazel	73	59	76	20	1	1	33
Müstezat	2	-	-	-	-	-	1
Müfret	-	1	-	-	-	-	-
TOPLAM	77	61	76	20	1	1	42



Bir veya birden fazla kelimededen oluşan redifler, şiiri belli bir düşünce etrafında şekillendirir. Bu tür redifler, ahenk yönünden kafiyeden daha fazla öneme sahip olmuş ve bir şiirin başarılı veya başarısız olmasını belirleyen bir ölçüt olarak kabul edilmiştir (Saraç 2013: 260). Bu bakımdan Nelmî'nin, redif kullanmada oldukça başarılı olduğu söylenebilir. Yukarıdaki tabloya bakıldığında 77 şiirin dışındaki tüm şiirlerin kelime düzeyinde rediften meydana geldiği görülmektedir. Bu şiirlerde Nelmî, ekseriyetle ilk beyitten itibaren redifin düşünce merkezinden çıkmamış, ahengi büyük oranda rediflerle sağlamıştır:

Ey bed ruḳabā meclis-i vuşlat size ḳaldı  
Şimden girü ol kân-ı leṭāfet size ḳaldı  
Bülbül gibi feryād idelim şubḫ u mesālar  
Ol ḡonce ile ḡülşen-i ülfet size ḳaldı  
...  
Kimler şoracaḫ ḫālını vīrāne-nişiniñ  
Dilberden olan luṭf u 'ināyet size ḳaldı  
Nelmî gibi bī-çāreye ḳaldı ḡam u miḫnet  
Ālām u kederden de selāmet size ḳaldı (4<sup>a-b</sup>)

### Sonuç

Amasyalı Hasan Tahsin Efendi, Nelmî mahlasıyla şiirler yazmış ancak *Dîvân*'ını mürettep bir hâle getiremeden — mektuplarına ve Hüseyin Hüsâmeddin'in beyanına göre — henüz 25 yaşında iken intihar ederek hayatında son veren bir divan şairidir.

Onun eldeki şiirleri gerek muhteva gerekse de şekil bakımından oldukça başarılıdır. Hayat hikâyesi ve mektuplarında dile getirdiği sıkıntılar, onu şiirlerinde daima gam ve kederi terennüm eden bir şair yapmıştır. O, hislerini Divan şiirinin gerektirdiği teknik bilgi çerçevesinde şiirlerinde vermeye çalışmıştır. Bu şiirlerinde aruzun birçok farklı kalıbını, kafiyeye ve redifi başarılı bir şekilde kullanmıştır.

*Dîvân*'ında kaside, gazel, mesnevi, terkihibent, müfret ve çeşitli musammat şekilleriyle toplamda 304 şiir kaleme almıştır. Farklı sayıda mısralardan meydana gelmiş mütekerrir musammatların "Tercî'-i Bend" ve "Terkîb-i Bend" başlığıyla kaydedildiği görülmektedir. Bu durumun şairin bilgi eksikliğinden değil, bu tür şiirleri tanımlama farklılığından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Şair, mütekerrir mısraların olup olmasına göre çok mısralı bentleri bazen terkihibent ve terciibent olarak nitelemiştir.

Şairin Arapça ve Farsça uzun tamlamalarla kurulu şiir dili ve kelime kadrosu göz önünde bulundurulduğunda her iki dile de hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra şairin müderris olmasından ve şiirlerinin muhtevasından hareketle dinî-tasavvufi bilgisinin de bulunduğu söylenebilir.

304 şiirin tamamında 15 farklı aruz vezni kullanılmıştır. Gazel, kaside, müfret ve müstezatlarda en fazla kullandığı kafiye türü mürdef ve mücerred kafiyedir. Redif olarak da en fazla kelime düzeyinde redif kullanmıştır. Şiirde ahengi önemli ölçüde rediflerle sağladığı görülmektedir.

Şairin Batı dillerine ait kelimeleri kullanması ve Divan şiiri geleneğinde bulunmayan bir nazım şekliyle iki manzume kaleme alması onun, Divan edebiyatından Tanzimat edebiyatına geçiş sürecindeki birtakım yeniliklerden etkilendiğini göstermektedir.

### Kaynakça

- Aksoyak, İsmail Hakkı (2014), “Nelmî, Tahsîn”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nelmi-tahsin> (Erişim Tarihi: 29.11.2020).
- Aksoyak, İsmail Hakkı (2016), “Müşterek Gazel Söyleme Geleneği”, *Söylenmemiş Sözler*, Ankara: Grafiker Yayınları, 135-153.
- Balık, Macit (2014), “Muallim Nâcî”, *Tanzimat Edebiyatı (Şiir-Roman)*, İstanbul: Kesit Yayınları: 217-241.
- Bilkan, Ali Fuat (1997), *Nâbî Dîvânı*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Cengiz, Halil Erdoğan (1986), “Divan Şiirinde Musammatlar”, *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, 415-416-417: 291-429.
- Çalka, Mehmet Sait (2015), *Divan Şiirinde Rubâî*, Ankara: Kriter Yayınevi.
- Dilçin, Cem (2013), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: TDK Yayınları.
- İpekten, Haluk (2008), *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İpşirli, Mehmet (1994), “Dersiâm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 9: 185-186.
- Kanar, Mehmet (2013), *Farsça Türkçe Sözlük*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kaya, Bayram Ali (2020), *Osman Nevres Dîvânı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Kurnaz, Cemal ve Çeltik, Halil (2011), *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*, İstanbul: H Yayınları.
- Mu‘în, Muhammed (1381/2002), *Ferheng-i Fârsî*, C. 2, Tahran: İran Millî Kitaphanesi.
- Muallim Naci (1303/1886), *Âteş-pâre* (2. Baskı), İstanbul: (y.y.)
- Mütercim Âsım Efendi (2009), *Burhân-ı Katî*, (haz. Mürsel Öztürk ve Derya Örs), Ankara: TDK Yayınları.
- Nelmî (Amasyalı Tahsîn Efendi), *Dîvân*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Prof. Dr. Halil İnalçık Kütüphanesi, Mustafa Con A, 53.
- Saraç, M.A. Yekta (2013), *Klâsik Edebiyat Bilgisi-Biçim-Ölçü-Kafîye*, İstanbul: Gökkuşbu Yayınları.
- Yasar, Hüseyin Hüsâmeddin, *Amâsya Târîhî*, yz., C.7: 2-652.
- Yasar, Hüseyin Hüsâmeddin, *Amâsya Târîhî*, yz., C.8: 2-557.

### Nelmî'nin Şiirlerinden Örnekler

*mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün*

İnşâfa getir hâzret-i cânânımı yâ Rab  
Ma' mür ide dil-hâne-i virânımı yâ Rab

Her şubh u mesâlar ser-i küyunda tolandım  
Tuymaz yine bu nâle vü efgânımı yâ Rab

İslâhım için kaç' -i ümîd eylediler hep  
Seyr eyleyen ahvâl-i perîşânımı yâ Rab

Mihnet-zedeyim küşe-i hasretde garîbim  
Luţf eyle gönül derdime dermânımı yâ Rab

Meyl eyleyeli 'arız-ı gül-günına gönülüm  
Selb eyledi gam râhat u sâmânımı yâ Rab

Mecnûn gibi tâ haşre kadar yâd ola nâmım  
Höş eyle bu sevdâda benim şânımı yâ Rab

Bu âna kadar geçmedi dest-i ruķabâya  
Şimden girü de virme bu dâmânımı yâ Rab

Esdı yine bād-ı gam-ı hicrânı muhâlif  
Şoldurdu bu nev-ğonce-i ergânımı yâ Rab

Nelmî gibi hasret-zedenîñ ah u figânı  
Teşvişe düşürdü yine vicdânımı yâ Rab (3<sup>b</sup>-4<sup>a</sup>)

*mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün*

Ey bed ruķabâ meclis-i vuşlat size kaldı  
Şimden girü ol kân-ı leţâfet size kaldı

Bülbül gibi feryâd idelim şubh u mesâlar  
Ol ğonce ile gülşen-i ülfet size kaldı

Yâren olalım deşt-i gam-ı hecr-i niğâra  
Ziyetli luţuf-hâne-i şoĥbet size kaldı

Ķan ağlayalım nüş idelim zehr-i firâkı  
Ķandân olıñuz bezm-i meserret size kaldı

Bimâr olalım pister-i gamda yatalım biz  
Siz şâd olıñuz küşe-i şihhat size kaldı

Ķaşlar başalım sinemize ah idelim ah  
Ķayfâ ki o meydân-ı muĥabbet size kaldı

Virânelere yan gelerek sızlanalım biz  
Şimden girü her vech-ile râhat size kaldı

Kimler şoracak hâlini virâne-nişiniñ  
Dilberden olan luţf u 'inâyet size kaldı

Nelmî gibi bî-çäreye kaldı gam u miĥnet  
Âlâm u kederden de selâmet size kaldı (4<sup>a</sup>-b)

*fā' ilātün fā' ilātün fā' ilātün fā' ilün*

Dem-be-dem giryān olup feryād u efġān eyledim  
Şanki bu göz yaşını dünyāya tūfān eyledim

Sīnemi yakdım hemīşe āteş-i hicrānına  
‘Aşq u sevdāsı ġamı uğrında büryān eyledim

Bülbül-i bī-çāre şordı bā' iş-i nālem benim  
Bir ciger-süz āh-ıla anı peşimān eyledim

Mīnnetim yok nāz iden sāķīye şahbā şunmasun  
Şimdi ben çeşmānımı ġasretle al ġan eyledim

Dimedim kim bu gezen kimdür perīşān ġāl-ıla  
Bunca demlerdür ser-i kūyında devrān eyledim

Ṭālī' im dün murġ-ı iķbālim zebūn maġzūn göñül  
Ġonce-i tedbiri bende ġāke yeksān eyledim

Dām-ı sevdāya düşirdim kendimi Nelmī gibi  
Añsızın pā-beste-i zūlf-i perīşān eyledim (8<sup>b</sup>)

*müfte' ilün müfte' ilün fā' ilün*

Söyle şabā ol şeh-i devrānıma  
Luţf kıla itdigüm efġānıma

Yaralıyor sīnemi tūr-i cefā  
Ġançer-i ġam işledi tā cānıma

Ġükmi-i ġader böyle imiş neyleyem  
Bād-ı ġazān irdi gülistānıma

Aġladıyor göñlimi şubġ u mesā  
Luţf-ıla gelmez dahā vāh yanıma

Hem-demim olsa n'olur ol nāzenīn  
Şefķat idüp dīde-i giryānıma

Ġaylaz olup gezmededür sū-be-sū  
Bu yakışır mı dimeyor şānıma

Kendisini bilmeyen of Nelmīyā  
Çāre kılar mı dil-i sūzānıma (15<sup>a</sup>)

*mef' ulü mefā' ilü mefā' ilü fe' ulün*  
*mef' ulü fe' ulün*

Ol dilberi bī-çāre göñül sevgili şandı  
Her va' dine ġandı  
Bāzār-ı vişālinde anıñ çoķca dolandı  
Bilmem ne ġazandı

İşlāġına sermāye-i vicdānını ġayfā  
Hep eyledi yağmā  
Encāmı ġayāliyle anıñ āteşe yandı  
Cānından uşandı

Hasret uzadıķca çođalırd derd-i derūnum  
Hem-hāl-i cūnūnum  
Ėurbet Ėamınıñ oğları tā cāna tayandı  
Cān ķana boyandı

Dīvāne gönūl dirdi ki Ėurbet ne şafādır  
Hem-neş'e-fezādır  
Encāmı ki bu silsile-i hecri ķuşandı  
Bu sözden utandı

Ben gizlerim ammā ki derūnumda ne Ėam var  
Zann itme ki ey yār  
Bu hırķa-i Ėam rişte-i Ėurbetle yamandı  
Ėōşca oyalandı

Ṭaldım yine āh vāh iderek eski o hāle  
Efkār u hayāle  
Zirā ki gönūl zevķ-i hayālāta inandı  
Efkāra dadandı

Nevresteleriñ hep reviş i uydı zamāna  
Bilmem ki şafā ne  
Şimdi Ėüzele meyl ü muğabbet modalandı  
Gönlüm taşalandı

Ey bād-ı şabā merĖamet it bendeñi zāre  
‘Arz eyle o yāre  
Feryād-ile hep sinedeki yāre şulandı  
Gönlüm de bulandı

Ėābil mi ki Nelmî olayım fāriĖ-i feryād  
Eylerse de āzād  
Ol dem ki dil-i Ėam-zede meyl ābına ķandı  
‘Aşķa ķapulandı (24<sup>b</sup>)

*müfte‘ ilün müfte‘ ilün fā‘ ilün*

Baķsa baña dīdeleriñ ey Ėüzel  
Āteş ider sīneme Ėüyā revul  
Mest-i mey-i cām-ı Ėamım ez ezel  
Anıñ-Ėün hūşuma irdi hālel  
ĖanĖer-i Ėam sīnede ṭıtdı temel  
Yarama bir Ėāre degil muĖtemel  
Nabzıma biñ def‘ a ṭabīb ursa el  
Eyleyemez bu marāz-ı ‘aşķı hāl  
Gönlümün endişeleri bī-bedel  
Bu ne ‘acīb fikr-i ‘adīmü’l-milel  
Āh mine’l-fikri muzāfū’l-ecel  
Ve’l-ecelü ķable hūşülü’l-emel

Ağlayarak ‘aşķ-ıla vaķt-i seÇer  
Ser Ėeker eflāke hemān na‘ ralar  
İtmedi āhım saña aşķā eşer  
Söylemediñ kim bu fiĖānıñ yeter  
Şanma ki bu derd-i derūnum ĖeĖer  
Bir Ėün olur gönülümü Ėam terk ider  
Ėamla sefid olmuş-iken müy-ı ser  
Derd-i derūn ĖeĖmedi hālā gider

Fikr ü hayālîñle bu hüzn ü keder  
İtdi cihāndan beni āh bî-ḥaber  
Āh mine'l-fikri muzāfū'l-ecel  
Ve'l-ecelü ḳable ḥuṣūlü'l-emel

Ben miyim āşūfte-dil ey mehlikā  
Bend-i cünūnuñla seniñ beste-pā  
İns ü melek 'aşkıñı hep mübtelā  
Bezī ideyor cānını 'ālem saña  
Cānı fedā itme bir iş mi baña  
Ḥüsnüñe biñ Yūsuf-ı Ken'an fedā  
Nāz u ḥırāmıñ seniñ ey dilrübā  
Baḥş ideyor dillere tāze şafā  
Ḥançer-i efkār-ı vişāl cāna tā  
İşledi bir çāre nedir serverā  
Āh mine'l-fikri muzāfū'l-ecel  
Ve'l-ecelü ḳable ḥuṣūlü'l-emel

Beste-dil-i zülf-i perişānıñım  
'Āşkıñım luṭfuña şāyānıñım  
Ser-zede-i ḥançer-i müjgānıñım  
Muḥlişinim şākirü'l-iḥsānıñım  
Sīne-dih-i gamze-i fettānıñım  
Şādıķıñım bende-i fermānıñım  
Kām alamazsam diye giryānıñım  
Çünki seniñ ḥüsnüñe ḥayrānıñım  
Bülbülünüm böyle ğazel-ḥ'ānıñım  
Ḥaşre dek efkār-ıla nālānıñım  
Āh mine'l-fikri muzāfū'l-ecel  
Ve'l-ecelü ḳable ḥuṣūlü'l-emel

Rehn iderim zevḳ-i meye 'arımı  
Terk idemem ḥüznümi ekdārımı  
Meygedeye vaḳf iderim varımı  
N'eyleyeyim kārımı girdārımı  
Ağladalı dīde-i ḥün-bārımı  
Farḳ idemez yārımı aġyārımı  
Ḥōş tutamam baḥt-ı siyeh-kārımı  
Yār idemez kendine dildārımı  
Diñleyemez kimse benim zārımı  
Añlamaz endişemi efkārımı  
Āh mine'l-fikri muzāfū'l-ecel  
Ve'l-ecelü ḳable ḥuṣūlü'l-emel

Nāvek-i müjgānıñ açar yara āh  
Sızlanıyor bu dil-i şad-pāre āh  
Merḥamet it 'āşık-ı nā-çāre āh  
Çāre nedir derd-i giriftāre āh  
Luṭf u kerem eyleme aġyāre āh  
Cevr ü cefā eyle o kīn-dāre āh  
Cān vireyim gamze-i ḥün-ḥ'āre āh  
Var mı devā vaşla heves-kāre āh  
Bend olalı rişte-i efkāre āh  
Āh ideyor bu dil-i bî-çāre āh  
Āh mine'l-fikri muzāfū'l-ecel  
Ve'l-ecelü ḳable ḥuṣūlü'l-emel

Sevdiceğim ‘ aşık-ı meşhûruñum  
‘ Aşk gibi şâhib-i menşûruñum  
Üzme beni çâre ne mecbûruñum  
N’eyleyeyim ‘ aşk-ıla ma‘ zûruñum  
Zevk-i vişâle hele mehcûruñum  
Söyle n’ için sevr-ile mağdûruñum  
Nelmî muhibdir diye mezkûruñum  
Lîk çi sūd bende-i menfûruñum  
Pister-i hecre ğam-ı mevfûruñum  
Perde-i efkâr-ıla mestûruñum  
Âh mine’l-fikri muzâfû’l-ecel  
Ve’l-ecelü kıable huşûlü’l-emel (32<sup>b</sup>-33<sup>a</sup>)

*mef’ülü fâ‘ilâtün mef’ülü fâ‘ilâtün*

Şevk-i cilâ-yı ‘ aşkım dîdâr-ı yâre beñzer  
Feyz-i şafâ-yı meşkıım rengin ‘ izâre beñzer

Dildâre iştiyâkıım tezyîd ider merâkıım  
Zannım bu ihtirâkıım bir inkisâre beñzer

Hoş derde mübtelâyım âlâm-âşinâyım  
Hasret-keş-i şafâyım hoş iftihâre beñzer

‘ Aşkıñla var sūdum pür neş’e sâz u ‘ üdum  
Bu dâğdan vücūdum bir lâle-zâre beñzer

Ferhâd-ı reh-nümünüm i‘ lân ider fününüm  
Şîrin’dir cününüm şefkat-nişâre beñzer

Şevk-i sürûr-ı ğamdır zevk-i huşûr-ı ğamdır  
Sevk-i nüşûr-ı ğamdır bir kâm-kâre beñzer

Dildâre mahrem oldum dil-şâd u hurrem oldum  
Her rîşe merhem oldum luţf-ı nigâre beñzer

Mecnûna peyrevim ben çâk oldu gerçi dâmen  
Şahrâda çokdı düşmen Leylâ şikâre beñzer

Çeşmân-ı şive-bâzıñ artırdı hırş u âzıñ  
Cânâ nedir bu nâzıñ cevri-ı hezâre beñzer

Dîvâneyim hazînim ‘ arşa çıkar enînim  
Ağyâre dilde kînim pertevli nâre beñzer

Bir şeh-vâr-ı ‘ aşkıım şâhâne yâr-ı ‘ aşkıım  
Ferz-i kenâr-ı ‘ aşkıım nerd-i şerâre beñzer

Ber-taht-ı fîl-i ‘ aksim beydağ güşâ-yı ye’sim  
Ruĥ-bûs-ı şûĥ-ı be’sim şatranc-ı ‘ âre beñzer

Mât oldu şâh-ı fikrim esb-i belâda bikrim  
Oynarsa yâre zıkrım dildâr-vâre beñzer

Nelmî hayâl-kârım (silik) şafâ güzârım  
(silik) hayât-zârım teşliyet-i nâre beñzer (60<sup>b</sup>-61<sup>a</sup>)

*fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün*

- N Şīve-kārim gül-‘ izārim cilve-bāzım sevdiğim  
Neş’e-bārim ğam-kūsārim sāye-sāzım sevdiğim
- Ş Tīğ-i mihrīñ tīr-i ğamzeñ kaşd ider tā cānıma  
Hıa-şārim dāğ-dārim dil-nü-vāzım sevdiğim
- N Şevk-i hüsñüñ zevk-i ānıñ hoş hayātım tāzeler  
Dil-figārim nūş-kārim ser-firāzım sevdiğim
- Ş Ta‘n-ı zāhid hırş-ı ‘ābid virmede şöret baña  
Zār zārim ey niğārim şāh-bāzım sevdiğim
- N Feyz-i bezliñ remz-i vaşlıñ artırır iclālimi  
Cem-şi‘ārim dem-nişārim kān-ı nāzım sevdiğim
- Ş Ebruvān u tīr-i müjgān andırır i‘dāmımı  
Hük-m-i yārim seyf-i şārim fikr-i rāzım sevdiğim
- N Sırr-ı ‘aşkıñ ‘aşkı meşkıñ bahtiyār eyler beni  
Āşikārim kām-kārim imtiyāzım sevdiğim
- Ş Nūr-ı ‘aynım ‘ayn-ı nūrüm şems-i tābānım benim  
Nūr-ı nārim şehriyārim şu‘le-bāzım sevdiğim
- Ş Rāst-gūyum Şabrī’yim dārü’s-selāmet beklerim  
N Nelmī zārim dilde nārim ānda lāzım sevdiğim (61<sup>a</sup>)

*fe‘ilātün fe‘ilātün fe‘ilātün fe‘ilün*

Şanma ey dil harekātında şafā cān eşeri  
Lem‘a-i cāzibe-i cilve-i cānān eşeri

Dem-be-dem āh-ı hāzīnlerle tenimde lerziş  
İhtirāz-ı ser-i ğisū-yı perişān eşeri

Revnağ-ı bezm-i hayātımda humārim rengīn  
Şevkımi kıldı füzün nergis-i fettān eşeri

Rişte-i cānımı taħrike füsün-sāz oluyor  
Yine ebrūdaki imā ile müjgān eşeri

Eyledi külbe-i aħzānımı ğarq-ābe-i hūn  
Allāh Allāh ne belā dīde-i giryān eşeri

Hıavf ider dā’ire-i feyzime gelmez yārān  
Ne keremdir baña bu nāle vü efğān eşeri

Olamaz tābiş-i feryād-ı hāzīninde sükūn  
Nelmī-i zārı zebūn eyledi hicrān eşeri (70<sup>b</sup>)

*fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün*

Sevdiğim ‘aşkıñla cāna yādigār itdim seni  
Hangi vādiden bilir misiñ şikār itdim seni

Bāğ-ı dilde nā-resīde ğonçe-i sevdā idiñ  
Göz yaşımla şu virirdim gül-‘izār itdim seni

Da‘vī-i hüsñ eylemezdiñ mihr-i ‘ālem-tāb ile  
Feyz-i ‘aşkımdan cemālī tāb-dār itdim seni



Sünbüle te'şîr ider miydi ĥazân-ı iştîyâķ  
Neşve-i sevdâ ile ben müşg-bâr itdim seni

Serviniñ boynun eger miydi ĥayâl-i kâmetiñ  
Yalvarup bezm-i ezelden şîve-kâr itdim seni

Bağ-ı ĥüsn içre açıldıñ şimdi sen güller gibi  
Gönlüme mecmû' a-i zevķ-i bahâr itdim seni

Gözlerim Nelmî temâşasında ĥün'in olmada  
Bilmedim ben mübtelâ-yı âh u zâr itdim seni (80<sup>a</sup>)

### Extended Summary

The 19th century is a century when Divan literature lost its importance to a great extent and was criticized by some poets after the Tanzimat. In spite of this, the number of poets who were raised in various provinces of Anatolia in the 19th century but could not find a place in biographical sources, except for the well-known poets, are too high to be underestimated. One of these poets is Hasan Tahsin Efendi from Amasya.

This work focuses on the life, literary personality and Divan of Hasan Tahsin Efendi of Amasya, who uses the pseudonym Nelmi. Although it is stated in the note at the beginning of Divan that Hasan Tahsin Efendi was born in 1277 AH (1871-72 AD), it is necessary to approach this date with caution since it is not known by whom this information was attached. Hüseyin Hüsameddin Efendi gives his date of birth in more detail as 12 Safar 1292 AH (20 March 1875 AD). After studying at Bayezid Madrasah, he became a patrol mudarris after working in various items. One night he was alone while he was in Istanbul, Hasan Tahsin Efendi was harmed by a fear and nightmare and he was afraid of everything. After this incident, 1315 Rabl al-‘Awwal AH (July/ August 1897 AD) had to return to Amasya. He spent his next life in a cell of Kapancızade Madrasa. He turned to poetry and mysticism, drawing himself from people. Probably, he could not get rid of the crises he was in and committed suicide by throwing himself into the river in the morning of 17 Zu al-Qa‘dah 1317 AH (18 April 1900 AD).

The most reliable source that will express his literary personality is his Divan. Although most of the poet's poems are rindane, there are also sufistic features in some of his poems. Looking at his life story, it can be thought that rindane and sufistic poems represent different periods of his life. In some of his poems, he regretted humility and stated that he wanted to get rid of modesty. It is understood that he left rindane attitudes and discourses when he retreated in the Kapancızade Madrasa in Amasya. The subjects Nelmi's poetry covers are mostly the attitude of the lover to him and the sorrow and anguish the poet feels with these attitudes. This sorrow and suffering are worldly, not otherworldly. Many connections can be made between his poetry and his own life. Another important point in the poet's literary personality is his contribution to the collective poetry tradition. The fact that he has joint poems with Sabri and İsmeti shows that he was included in the poetry assemblies and that he made considerations on poetry with other poets.

The only existing work of Nelmi is his unreorganized Divan. There are 9 letters at the beginning of the Divan, these pages were not numbered, and the poems were started from 1<sup>a</sup>. The title of Divan is “Be-nam-ı İzed-i Bahşende-i Mihribân”. In the work that starts with gazelles, poetry figures are not placed in a certain order. The poet organized his work until 76<sup>a</sup>. However, it is understood he could not complete his work, because the pages after 76<sup>a</sup> are in draft appearance.

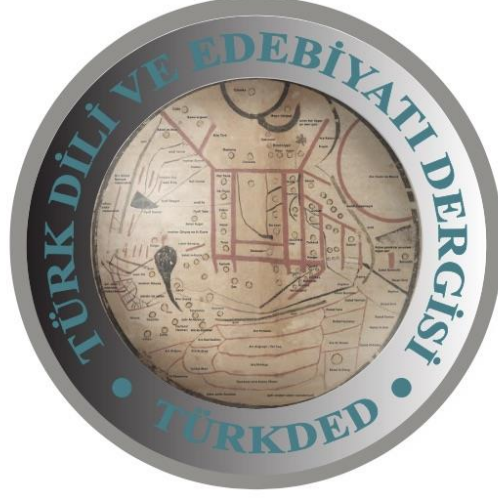
In the work, the poetry forms of poems in Divan, the aruz meter used, rhyme and redif structures were determined. Based on this, there are 304 poems in total, including 11 kaside, 263

gazel, 3 mesnevi, 3 müstezat, 1 murabba, 4 muhammes, 6 tahmis, 4 müseddes, 3 müsemmen, 1 muaşşer, 1 terkibibent, 1 duodecimal musammat, 1 müfret and 2 poems consisting of 7 quatrains.

He successfully used many different patterns of aruz, rhymes and redifs in own poems. The most used aruz meteres in the work are fâ'ilatün/fâ'ilatün/fâ'ilatün/fâ'ilün with 90 poems, mef'ülü/mefâ'ilü/mefâ'ilü/fe'ülün with 81 poems and fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün with 79 poems. These meters were used mostly in gazel and kaside. Although most of the gazels he wrote consisted of 9 couplets, he did not have difficulty in finding rhymes. Even though rhymes are mostly made with Arabic and Persian words, there are also examples of rhymes made with Turkish words. It can be said that the poet was also very successful in using redif. In the Divan, it is seen that the shapes of redifs are given as the word form in all poems except 77 poems. In these poems, Nelmi did not come out of the thought expressed by redif mostly since the first couplet and ensured the harmony mostly with redifs.

Considering the poet's language of poetry and vocabulary set with long phrases in Arabic and Persian, it is understood that he has a command of both languages. Beside this, it can be said that the poet has religious-sufistic knowledge based on his being a muderris and the content of his poems. In addition, his use of words belonging to Western languages and his writing in two poems with a style not found in the Divan poetry tradition shows that he was influenced by some innovations in the term of transition from Divan literature to Tanzimat literature.

In this work, the life of Hasan Tahsin Efendi with pseudonym of Nelmi, who grew up in the last period of Divan literature, was studied, and his literary personality and his Divan were introduced from various aspects.



**HARNÂME İLE İLGİLİ YAPILAN ÇALIŞMALAR ÜZERİNE BİR  
DEĞERLENDİRME**  
AN EVALUATION ON THE STUDIES ON *HARNÂME*

**FUNDA ÖZTÜRK**

Doktora Öğrencisi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

*PhD Student, Recep Tayyip Erdoğan University, Institute of Graduate Education, Department of Turkish Language and Literature*

[fundaztrk309@gmail.com](mailto:fundaztrk309@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-4829-1882>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED- Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 17.02.2021  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 23.03.2021  
Sayfa-*Pages* : 166-183

## HARNÂME İLE İLGİLİ YAPILAN ÇALIŞMALAR ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

*Funda ÖZTÜRK\**

### Özet

*Harnâme*, XV. yüzyılda Şeyhî tarafında kaleme alınmış, 126 beyitlik bir mesnevidir. Eser gerek Türk mizah edebiyatının ilk örneklerinden olması gerekse döneminin dil özelliklerini barındırması bakımından Türk Edebiyatı sahasında bir şaheserdir. Faruk Kadri Timurtaş'ın: "Nef'î gibi kudretli sanatkârların bile aciz içinde kaldıkları hiciv ve mizah vadisinde *Harnâme*, Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'si yazılincaya kadar dört buçuk asır, bu alanın en büyük âbidesi olmak vasfını taşımıştır" şeklindeki sözleri *Harnâme*'nin edebiyatımızdaki yerini saptamak açısından önemlidir. Döneminin toplum yapısını üstü kapalı olarak da olsa eleştiren ve bunu mizahla yoğurabilen Şeyhî'nin *Harnâmesi* günümüze gelinceye kadar önemini ve güncelliğini koruyabilmiş bu sebeple araştırmacıların ve meraklılarının sürekli dikkatini çekmiştir. Biz de bu çalışmamızda *Harnâme* üzerine hazırlanmış kitap, makale ve bildirilerin tanıtımını yapmaya çalıştık.

**Anahtar Kelimeler:** *Harnâme*, Şeyhî, Hiciv, Bilimsel Çalışmalar

## AN EVALUATION ON THE STUDIES ON HARNÂME

### Abstract

*Harnâme* is a mesnevi which had 126 couplet, written by the Şeyhi in the 15th century. The work is a masterpiece in Turkish literature in terms of both being the first example of Turkish humor and having the language features of the period. Faruk Kadri Timurtas's words; "In the valley of satire and humor where even mighty artists like Nef'î were incapacitated, *Harnâme*, until Ziya Pasha's *Zafernâme* was written for four and a half centuries, had the quality of being the greatest abide of this field" are important to determine *Harnâme*'s place in our literature. *Harnâme* of Şeyhi, which criticizes social structure of the period as implicit in which it was written, and which can be intensified by humor, has been able to maintain its importance and update until the present day and it has attracted the attention of the investigators and enthusiasts albeit. In this study, we tried to introduce books and articles written about *Harnâme*.

**Key Words:** *Harnâme*, Şeyhî, Satire, Scientific Studies

---

\* Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi, e-posta: [fundaztrk309@gmail.com](mailto:fundaztrk309@gmail.com)

## **Giriş**

XV. yüzyılın büyük şairi Şeyhî'nin *Harnâme* adlı 126 beyitlik mesnevisi, Türk mizah ve hiciv edebiyatının önde gelen yapıtlarındandır. *Harnâme*'ye gerek eski şair ve tezkireciler gerek yeni yazarlar hak ettiği önemi vermiş, küçük çapta bir mesnevi olmasına rağmen onu fazlasıyla zikretmişlerdir. Kime sunulduğu ve Şeyhî'nin neden böyle bir eser kaleme aldığıyla ilgili kaynaklarda geçen bilgiler birbirini tutmaz.

Kınalızâde Hasan Çelebi ve Âşık Çelebi'de verilen bilgiye göre Şeyhî'nin Çelebi Mehmed'i tedavi etmesi üzerine kendisine "Dokuzlar" isimli bir köyün tumar olarak verildiği, Şeyhî zapt etmek üzere köye gittiyse de oranın eski sahipleri tarafından soyulduğu, dövüldüğü ve yaralandığı, uğradığı bu felaketi anlatmak için *Harnâme*'yi kaleme aldığı bilgisi yer alır. *Heşt Behişt*'te ise II. Murad'ın Şeyhî'yi vezir tayin etme isteği, ona haset edenler tarafından "*Hamse-i Nizâmî* gibi bir kitap yazsın da ondan sonra tâyin buyurun" dedikleri, padişahın teklifi üzerine Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şirin* manzumesini Farsçadan tercümeyle başladığı, bin beyit kadar çevirdikten sonra II. Murad'a takdim ettiği ve ondan ihsan aldığı fakat memleketine dönerken kendisine haset edenler tarafından soyulduğu ve bunun üzerine *Harnâme*'yi kaleme aldığı bilgisi yer alır. Latîfi tezkiresinde ise Şeyhî'nin tercüme ettiği eserin padişah tarafından çok beğenildiği fakat kendisini çekemeyenlerin "eser tercümedir, kıymeti yoktur" demeleri üzerine kendisine câize verilmemesi dolayısıyla kaleme aldığı bilgisi yer alır (Olgun 1949: 8-10).

*Harnâme*'nin sunulduğu kişi konusunda kaynaklarda farklı bilgiler mevcuttur. Sehî ve Latîfi, II. Murad'a sunduğu bilgisi yer alırken, Âşık Çelebi, Hasan Çelebi ve Âlî ise Çelebi Mehmed'e sunduğu bilgisi yer almaktadır. Fuat Köprülü, 1917 yılında yayımlanmış olduğu yazısında eserin II. Murad'a sunulduğu görüşü üzerinde durmuştur. Mine Mengi, "*Harnâme* Kime Sunulmuştur" adlı yazısında bu konudaki görüşlerini belirtmiş ve gerek *Harnâme* nüshalarındaki *Maksad-ı dil murâd-ı cân-ı cihan / Şeh-i Sultân Murâd Hân-ı zamân* beytinin bulunması ve eserde Çelebi Mehmed adının geçmemesi gerekse bu konuda Sehî ve Latîfi'nin sözleri, yine Şeyhî'nin II. Murad için daha çok kaside sunması gibi sebeplerle eserin II. Murad'a sunulduğunu ileri sürmüştür (Mengi 2000: 173-175).

Eserin kaynağı ve farklı yazarlar tarafından kaleme alınmış eserlerle benzerliği de merak konusu olmuştur. Timurtaş'a göre *Harnâme*'de, öküzlerin rahatına ve boynuzlarına imrenen zavallı bir eşeğin sonunda kulaklarının kesilmesini anlatan Şeyhî'nin, eserin konusunu Arapça bir darb-ı meselle, Emir Hüseyinî'nin *Zâdü'l-müsâfirîn* adlı eserinde geçen küçük bir eşek fıkrasından aldığı düşünülmektedir (Timurtaş 1965: 5).

*Harnâme* araştırmacılar tarafından gerek muhtevâsı gerek mizahi yönü gerekse döneminin dil hususiyetlerini barındırması dolayısıyla kime sunulduğu, kaynağını nereden aldığı gibi pek çok yönüyle incelenmiş ve hâlâ da incelenmeye devam etmektedir. Bu makalede *Harnâme* ile ilgili tespit edilebilen çalışmaların tanıtımı yapılmış ve içeriğiyle ilgili bilgiler verilmiştir.

Konuyla ilgili çalışma yapacak araştırmacılara kolaylık sağlaması ve yeni araştırmalara vesile olması temenni edilmiştir. Makale akış olarak *Harnâme* üzerine yazılmış olan “Kitaplar”, “Makaleler”, “Bildiriler” başlıklarını içermektedir. Eser, üzerine yapılan çalışmaların tanıtımı yapılırken, yayımlanma tarihlerine uygun olarak kronolojik bir sıra takip edilmiştir.

## 1. KİTAPLAR

### 1.1. Tahir Olgun, (1949) *Germiyanlı Şeyhî ve Harnâmesi*, Giresun: Yeşilgiresun Matbaası.

*Harnâme*'nin ile ilgili yapılmış ilk ciddi çalışma, Tahir Olgun'un 1949'da yayımlanmış olduğu *Germiyan'lı Şeyhi ve Harnâmesi* adlı eseridir. Eserin başında kısa bir giriş yazısı sunulmuş, ardından Şeyhî'nin hayatı hakkında bilgiler verilmiştir. *Harnâme*'nin neden yazıldığı ve kime sunulduğu ile ilgili tezkirelerde geçen bilgiler ihtilaflıdır.

Olgun, bu meseleyi eserinde, “Kınalızâde Hasan Çelebi ve Âşık Çelebi’de verilen bilgiye göre Şeyhî'nin Çelebi Mehmed’i tedavi etmesi üzerine kendisine Dokuzlar isimli bir köyün tımar olarak verildiği, Şeyhî zapt etmek üzere köye gittiyse de oranın eski sahipleri tarafından soyulduğu, dövüldüğü ve yaralandığı, uğradığı bu felaketi anlatmak için *Harnâme*'yi kaleme aldığı” şeklinde ele almıştır. *Heşt Behişt*'te, II. Murad'ın Şeyhî'yi vezir tayin etme isteği, ona hased edenler tarafından “Hamse-i Nizâmi gibi bir kitab yazsın da ondan sonra tâyin buyurun” dedikleri, padişahın teklifi üzerine Nizâmî'nin, *Hüsrev ü Şirin* manzumesini Farsça'dan tercümeye başladığı, bin beyit kadar çevirdikten sonra II. Murad'a takdim ettiğini ve ondan ihsan aldığını fakat memleketine dönerken kendisine hased edenler tarafından soyulduğu ve bunun üzerine *Harnâme*'yi kaleme aldığı bilgisi yer alır.

Latîfi tezkiresinde ise Şeyhî'nin tercüme ettiği eserin padişah tarafından çok beğenildiği fakat kendisini çekemeyenlerin “eser tercümedir, kıymeti yoktur” demeleri üzerine kendisine câize verilmediği bunun üzerine *Harnâme*'nin kaleme alındığı bilgisi yer alır. Olgun'a göre bu muhtelif görüşlerden Âşık Çelebi ve Kınalızâde Hasan Çelebi'nin görüşü doğrudur. Çünkü olayın kahramanı olan eşeğin, sahipli bir tarlaya girmesi ile Şeyhî'nin, eski sahipleri bulunan bir köyü zapta gitmesinin benzerlik gösterdiğini belirtir. Yine bu bölümün ardından *Harnâme*'nin kısa bir özeti verilmiştir. *Harnâme*'nin kökeni hakkında farklı görüşler olmasına rağmen Tahir Olgun eserin kaynağının, “Emir Hüseyinî'nin *Zâdü'l-müsâfirîn* adlı eserinde geçen küçük bir eşek hikâyesinden ve Acemdeki birkaç beytin, Muallim Naci tarafından açıklanmasından ortaya çıkmıştır” görüşünü bildirir.

Bu kısmın ardından Şeyhî'nin yaşadığı dönem, ne zaman öldüğü ve kabrinin nerede bulunduğu ile ilgili kaynaklarda verilen bilgiler ışığında açıklamalar yapılmıştır. Şeyhî, üstâd bir şair olduğundan hem yaşadığı dönemde hem de ölümünden sonra takdir edilmiştir. Şairin

ehemmiyetini ve eserlerinin değerini vermek açısından, çeşitli şairlerin ve tezkirelerin Şeyhî ve eserleri hakkında neler söylediği hakkında bilgi verilmiştir.

Eserin ikinci kısmında, Üniversite Kütüphanesi Halis Efendi kitapları arasında 2804 numarada kayıtlı *Şeyhî Divânı*'nda bulunan *Harnâme*'nin metni verilmiştir. Metnin hemen altındaki “Lügatler” başlığı altında beyitlerde geçen anlamı bilinmeyen kelimelerin bugünkü anlamları verilmiştir. Bu kısmın ardından “Beyitlerin Meâli” başlığında verilen beyitlerin günümüz Türkçesine aktarımı verilmiştir.

**1.2. Faruk K. Timurtaş, (1965) *Şeyhî'nin Harnâme'si Üzerinde Dil Araştırmaları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.**

*Harnâme*, edebî açıdan olduğu kadar dil araştırmaları açısından da edebiyatımızda önemli bir yer tutmuştur. Eserin dili açısından kitap niteliğindeki ilk çalışma, Faruk K. Timurtaş'ın 1965'te yapmış olduğu, *Şeyhî'nin Harnâme'si Üzerinde Dil Araştırmaları* adlı çalışmasıdır. Bu eserde *Harnâme*: “*Harnâme*'nin Nüshaları”, “*Harnâme*'nin Metni”, “Nüsha Farkları”, “Açıklamalar”, “Ekler Dizini”, “Kelime Dizini”, “Metnin Tıpkıbasımı” başlıkları altında incelenmiştir.

Eser hakkında kısa bir bilgilendirmenin ardından “Nüsha Farkları” başlığında *Harnâme*'nin beş ayrı nüshasının kısa tanıtımını yapmış, elde bulunan fakat nüsha farklarını verdiği nüshalar ile birbirini tutmayan diğer iki nüsha hakkında da okuyucu bilgilendirilmiştir.

“*Harnâme*'nin Metni” başlığı altında eserin 126 beyitlik çeviri metni verilmiştir. “Nüsha Farklılıkları” başlığı altında kelimelerin nüshalarda geçen farklı şekilleri belirtilmiş, “Açıklamalar” başlığında ise eserin dil hususiyetleri üzerinde durulmuştur. “Ekler Dizini” başlığında metinde geçen ekler yanlarına beyit numaraları verilerek örneklerle birlikte açıklanmış, “Kelime Dizini” başlığında, *Harnâme*'de geçen bugün kullandığımız veya farklı şekillerde kullandığımız Türkçe kelimelerin anlamları verilmiş ve yanlarına beyit numaraları yazılmıştır. “Metnin Tıpkıbasımı” başlığında ise İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde T.Y. 2804 numarada kayıtlı *Şeyhi Divânı*'nın sonunda bulunan nüshanın tıpkıbasımı verilmiştir.

**1.3. Faruk K. Timurtaş, (1981) *Şeyhî'nin Harnâmesi*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.**

*Harnâme* ile ilgili yapılmış ikinci çalışma, Faruk K. Timurtaş tarafından 1981 yılında yayımlanmış olan, *Şeyhî'nin Harnâme'si* adlı eserdir. Eser; “Ön söz”, “Giriş”, “Şeyhî'nin Hayatı ve Eserleri”, “*Harnâme*”, “Bibliyografya”, “*Harnâme*”, “Nüsha Farkları”, “Açıklamalar”, “Ekler Dizini”, “Sözlük” bölümlerinden oluşur.

Ön sözde, Faruk K. Timurtaş daha önce *Harnâme* ile ilgili yaptığı çalışmalara değinmiştir. Giriş kısmında, kendi ifadesiyle: *Türk milletinin hiciv ve mizah sahasında birçok şahsiyet*



yetiştirmiştir, fakat bu vadede başarı gösterenler daha çok mizah alanındadır. Hicivde başarı gösteren sanatkâr sayısı azdır. *Harnâme*, Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'si yazıluncaya kadar dört buçuk asır, bu alanın en büyük âbidesi olmak vasfını taşımıştır şeklinde görüşlerine yer vermiştir. (Timurtaş 1981: 1) Bir sonraki kısımda, Şeyhî'nin hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiş, ardından *Harnâme*'nin Şeyhî tarafından neden kaleme alındığı ve kime sunulduğu hakkında ihtilaflara karşılık kaynaklarda ve tezkirelerde verilen bilgiler ışığında örnekler verilerek açıklanmıştır. Yine bu bölümde, *Harnâme*'nin bölümleri, konusu, konusunun kaynağı, edebiyatımızdaki hiciv ve mizah sahasındaki değeri ve *Harnâme*'nin altı nüshası hakkında bilgiler verilmiştir.

Bibliyografya kısmının verilmesinin ardından, *Harnâme*'nin transkripsiyonlu metni ve metnin, günümüz Türkçesine çevrilmiş şekli yer alır. Transkripsiyonlu metin verildikten sonra, daha önce hakkında bilgi verilen altı nüshada metinde geçen kelime ve ibare farklılıkları beyit beyit numaralı bir şekilde okuyucuya sunulmuştur. Açıklamalar kısmında ise metinde geçen kelimelerin dil özellikleri verilmiştir. En son bölümde, *Harnâme*'de geçen kelimelerin metindeki anlamları verilecek biçimde sözlük kısmı oluşturulmuş ve *Harnâme*'nin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. Y. 2804 numarada, *Şeyhi Divânı* sonunda bulunan nüshasının tıpkıbasımı verilmiştir.

#### **1.4. Mustafa Güneş, (2001) *Zavallı Eşeğin Hikayesi (Şeyhî'nin Harnamesi'nin Hikâye Bölümü) "The Story Of The Poor Donkey"*, (Çev. K. Belkıs), Kütahya: Türk Kütüphaneciler Derneği.**

*Harnâme* ile ilgili yapılmış kitap niteliğinde diğer bir çalışma da Mustafa Güneş tarafından 2001 yılında yayımlanmış olan *Zavallı Eşeğin Hikâyesi (Şeyhî'nin Harnamesi'nin Hikâye Bölümü) "The Story Of The Poor Donkey"* adlı eserdir. Yapılan bu çalışmada, mesnevi nazım şekli ile manzum olarak kaleme alınmış olan *Harnâme*'nin hikâye kısmı günümüz Türkiye Türkçesine çevrilmiş, Türkçe metnin hemen karşısına İngilizce çevirisi de verilmiştir. Çalışmanın çevirisi, Kenan Belkıs tarafından, resimlendirmesi ise Suzan Oschman tarafından yapılmıştır.

Ön sözde fabl türü hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Mustafa Güneş, ön sözde böyle bir eserin okuyucuların hem kendi kültürlerinin önemli bir eseri hakkında bilgi sahibi olacaklarını hem de İngilizcelelerini geliştirme imkânına sahip olacaklarını ayrıca yabancı dil öğretiminde kendi öz kültürüyle ilgili eserlerin okunmasının, gençlerin motivasyonunu artıracaklarını dile getirmiştir.

Ön sözün ardından "Şeyhî" başlığı altında Şeyhî'nin hayatı hakkında bilgi verilmiştir. Ardından "*Harnâme* Hakkında" adlı başlık altında eserin, konusu, kaynağı, verdiği mesaj ve kime sunulduğu ile ilgili bilgiler yer alır. Bir sonraki bölümde ise *Harnâme*'nin hikâye metni düz yazı şeklinde verilmiş hemen karşısına İngilizce çevirisi yapılmıştır. Çalışmanın sonunda Yunus Emre'ye ait olan,

*İlim, ilim bilmektir*

*İlim kendin bilmektir*

*Sen kendini bilmezsen*

*Ya nice okumaktır* şiirinin tamamı ve İngilizce çevirisi verilmiştir.

### **1.5. Mehmet Özdemir, (2011) *Şeyhî Harnâme*, İstanbul: Kapı Yayınları.**

*Harnâme* ile ilgili yapılmış diğer bir çalışma, Mehmet Özdemir tarafından birinci baskısı 2011 yılında, ikinci baskısı ise 2017 yılında yapılmış olan *Şeyhî Harnâme* adlı çalışmadır. Çalışma, “Ön söz” ve ardından gelen “Şeyhî ve *Harnâme*’si”, “*Harnâme*’nin Metni ve Günümüz Türkçesine Aktarımı”, “Sözlük”, “Kaynaklar”, “*Harnâme*’nin Tıpkıbasımı” olmak üzere beş kısımdan oluşur.

Özdemir, Ön sözde *Harnâme*’nin Türk edebiyatındaki değeri ile ilgili kısa bir açıklamadan sonra çalışmasının asıl gayesini *Harnâme*, daha önce akademik hüviyeti ön planda olan yayınlarla kitap olarak hazırlanmış olmakla birlikte şüphesiz bundan sonra da tekrar değerlendirilip akademik yayını yapılacak bir eserdir. Bu değerli eserin âlimane üslup kaygısı taşımadan bir “kültür kitabı” hüviyetinde hazırlama düşüncesiyle yeniden ele alınıp hazırlanması ve geniş halk kitlelerine ulaştırılıp okunması/okutulması düşüncesi, çalışmamızın asıl gayesini teşkil etmektedir (Özdemir 2011: 5-10) şeklinde ifade eder.

Kitabın birinci kısmında Şeyhî’nin hayatı, eserleri, Şeyhî’nin *Harnâme*’yi kaleme almasının sebebi, eserin kime sunulduğu, *Harnâme*’nin şekil özellikleri ve konusu hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci kısımda *Harnâme*’nin metni ve günümüz Türkçesine aktarımı verilmiş, ardından sözlük kısmı oluşturulmuştur. En sonda ise kaynakça ve *Harnâme*’nin Ali Emiri Manzum Eserler 1016 kayıtlı nüshasının tıpkıbasımı yer alır.

## **2. MAKALELER**

### **2.1. M. Fuad Köprülü, (1917) “Harnâme” *Yeni Mecmua*, 13: 253-256.**

*Harnâme* hakkında makale niteliğinde hazırlanmış olan ilk çalışma, M. Fuad Köprülü’nün 1917 yılında *Yeni Mecmua*’da yayımlanmış olduğu “Harnâme” adlı makalesidir. Köprülü, makalenin başında Şeyhî ve hayatı hakkında çeşitli bilgiler vermiştir. Her şairin yaşayabilmek ve yüksek mevkilere çıkmak için hükümdara eserini takdim etmesi gerektiğini, Şeyhî’nin de bu mevkiye ulaşmak için Sultan Murad namına *Hüsrev ü Şirin*’i telifte başladığını ifade etmiştir. Fakat padişah nedimi olmak için gerekli hasletlere sahip olmaması ve padişah etrafındaki rakiplerinin, zeki ve sanatkâr şairi padişahın yanına sokmamak için çaba sarf etmeleri nedeniyle Şeyhî’nin, hayatının sonuna kadar dükkânının raflarını beklemeye mecbur olduğunu belirtmiştir. Bir defasında padişahın lütfuna mazhar olduğunu, yolda memleketine dönerken rakiplerinin teşvikiyle haramilerin baskınına uğradığını, padişahın yeni aldıklarının yanında, elinde olan

şeyleri de onlara bırakmaya mecbur kaldığını ve Şeyhî'nin bu olay üzerine *Harnâme*'yi kaleme alıp padişaha takdim ettiğini kaydetmiştir.

Köprülü, edebiyatımızda bu şekil ve mahiyette başka bir eser vücuda getirilmediği için kaynaklarda *Harnâme*'den sürekli bahsedildiğini ancak eserden bahseden kaynakların hiçbirinin bu eseri görmediğini itiraf edemediklerini kaydeder. Bu esere, kütüphanelerin tozlu sayfaları arasında tesadüf ettiğini kaydeden yazar, eseri sadece kendisine hasretmek istemediğini, bu sebeple bu ufak makaleyi kaleme aldığını söyler. *Harnâme*'nin şekilsel özelliklerinden bahsettikten sonra, eserin özeti geniş bir şekilde ele alınmıştır. Eserde geçen eşeğin, öküzleri gördüğü kısım ve ihtiyar eşeğin yanına gittiği kısım ile *Harnâme*'nin dua kısmı beyitler şeklinde verilmiştir.

Makalenin son kısmında ise *Harnâme*'nin kıymetinin lisanından ve tahkiyesinden ziyade, Osmanlı edebiyatında emsalsiz bir şaheser olarak addedilmesinin asıl sebebinin “hicvî bir eser” olmasına bağlamıştır. Çünkü gerek İran edebiyatında gerek bizim edebiyatımızda bu gibi eserlere çokça tesadüf edilmediğini belirtir. *Harnâme*'nin mevzuu itibariyle çok güzel olduğu ve her devirde her muhite hitap ettiğini söyleyen Köprülü, yeryüzünde her daim aç eşekler ve doymuş öküzler bulunacağından bu eserin de her zaman büyük bir lezzetle okunacağını söyler.

## 2.2. Faruk K. Timurtaş, (1949) “Harnâme” *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, III: 370-387.

*Harnâme*'nin dil hususiyetlerine dikkat çeken ilk makale olması bakımından Faruk K. Timurtaş'ın 1949 yılında yayımlanmış olan “Harnâme” adlı yazısı önemlidir. Çalışmada genel itibariyle “Eserin adı”, “teelif sebebi”, “konusu”, “konusunun kaynağı”, “dil hususiyetleri”, “hiciv bakımından değeri” konularına yer verilmiş ayrıca beş nüshanın edisyon kritiği yapılmıştır.

Eserin adı başlığı altında, eserin adının farklı kaynaklarda *Hirednâme* olarak anılmasının nedeni ve bu konudaki muhtelif görüşler verilmiştir. “Teelif Sebebi ve Kime Takdim Edildiği” başlığı altında, eserin yazılış sebebi ve kime sunulduğu ile ilgili kaynaklarda ve tezkirelerde geçen iki farklı görüş verilmiş, sonuç olarak ise eserin Çelebi Mehmed'e sunulduğu kanısına varılmıştır. “Muhteviyatı” başlığı altında, *Harnâme*'nin, beyit sayısı, vezni, bölümleri gibi şekilsel özellikleri verilmiştir. “Mevzuu” başlığı altında, eserin özeti verilmiş ve *Harnâme*'nin kaynağının Herat'ta yetişmiş Emir Hüseyinî'nin *Zâdü'l-müsafirîn* isimli eserinde geçen küçük bir eşek hikâyesinden aldığı belirtilmiştir. “San'at Değeri” başlığında, *Harnâme*'nin gerek bir mesnevinin barındırması gereken bütün bölümleri barındırması gerek eserde olayların tasvirlerinin çok iyi yapılması gerekse Türk mizah ve hiciv edebiyatında önde gelen eserlerden olması bakımından üstün bir değeri olduğu görüşlerine yer verilir. “Üslûp ve Dil Hususiyetleri” başlığı altında, eserin dili üzerinde durulmuş, yine bu kısımda eserde geçip bugün kullanmadığımız Türkçe kelimelerin

anlamları verilmiştir. “*Harnâme*’nin Nüshaları” başlığı altında, eserin beş adet nüshası kısaca tanıtılmış, ardından bu beş nüshanın edisyon kritiği yapılmıştır.

**2.3. Nihad Çetin, (1972) “Arapça Birkaç Darb-ı Meselin ve Şeyhî 'nin Harnâme'sinde İşlediği Hikâyenin Menşei Hakkında” *Şarkiyat Mecmuası*, VII: 227-243.**

Nihad M. Çetin tarafından 1972 yılında yayımlanmış olan “Arapça Birkaç Darb-ı Meselin ve Şeyhî'nin Har-nâme'sinde İşlediği Hikâyenin Menşei Hakkında” adlı çalışma da *Harnâme*’nin kökenine ışık tutan bir diğer çalışmadır. *Harnâme*’de işlenen konuyu teşkil eden hikâyenin özü, zamanla çeşitli çevrelerde değişikliğe uğratılmıştır. Bu çalışmada eserin özünü oluşturan hikâyenin, Arap edebiyatında birkaç darb-ı meselle benzerliği bakımından açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu darb-ı mesellerden birisi şöyledir: “Boynuz isteyip kulağı kesilen gibi”. Çalışmada bu örnek verildikten sonra örneğe kaynaklık eden kıssa verilmiştir. İlk kaynaklarda kulağını kaybeden hayvan devekuşu olarak geçerken, zamanla bu hayvanın Arap hatta İran kaynaklarında eşek olarak geçmeye başladığı çeşitli örneklerle okuyucuya sunulmuştur. *Kelile ve Dimme*’de geçen bu mesele kaynaklık etmiş olan *Fareler Hükümdarı ve Üç Veziri* adlı masal verilmiştir. Ardından bu masal, İran edebiyatında Amir Husayn Husayni’nin *Zad al-musâfirîn* adlı eserinde tekrar işlenmiş ve yazarın 6 beyitlik fıkrası verilmiştir. Bu ön bilgilendirmenin ardından Çetin, bu eski ve yayılmış olan kıssayı işleyen eserlerden, bugün bilinenler arasında en başarılısı ve en değerlisinin *Harnâme* olduğunu dile getirir. *Harnâme*’nin kaleme alınma sebebi ve şekli hakkında bilgi verilmiş ve eserin özeti sunulmuştur. Bu meselin, La Fontaine’nin *Eşek ile Küçük Köpek* adlı fabluna da kaynaklık etmiş olabileceği bilgisi verilmiş ve bu hikâye okuyucuya sunulmuştur. Ardından, birkaç darb-ı mesele daha kaynaklık eden hikâye okuyucuya sunulmuştur.

**2.4. Mine Mengi, (2000) “Harnâme Kime Sunuldu” *Türkoloji Dergisi*, VII.: 173-175.**

*Harnâme*’nin kime sunulduğu konusunda ihtilaflar vardır. Konunun aydınlatılması açısından yapılmış çalışmalardan biri de Mine Mengi’nin “Harnâme Kime Sunulmuştur” adlı makalesidir. Makalede genel itibariyle *Harnâme*’nin neden yazıldığı ve kime sunulduğu ile ilgili kaynaklarda geçen muhtelif görüşler ele alınmış ve çözüm yoluna gidilmiştir. Elde bulunan iki yazmanın müstensihisi de “Der-Medh-i Sultân Murâd Hân” başlığı altında:

*Maksad-ı dil murâd-ı cân-ı cihan*

*Şeh-i Sultân Murâd Hân-ı zamân*

beyitine yer vererek II. Murad’ı övmesi yazılış tarihleri eski olan iki nüshada II. Murad’ı öven iki beytin bulunması ayrıca elde bulunan hiçbir yazma nüshada Çelebi Mehmed adına

rastlanmaması, Şeyhî'nin II. Murad'a daha fazla sayıda kaside sunması gibi nedenler göz önüne alınarak *Harnâme*'nin II. Murad'a sunulma ihtimalinin daha yüksek olduğu kanısına varılmıştır.

**2.5. Aydın Kırman, (2008) “Harnâme’yi Eski Türk Edebiyatından Okumak”, *Değirmen*, 16: 19-29.**

*Harnâme* ile ilgili yapılmış başka bir çalışma da Dr. Öğr. Üyesi Aydın Kırman tarafından çalışmamıza katkı sağlaması amacıyla bizimle paylaştığı “Harnâme’yi Eski Türk Edebiyatında Okumak” adlı çalışmadır. Bu yazıda Kırman *Harnâme*'nin günümüzde, Türk eğitim sisteminde göz ardı edilemeyecek yönleri üzerinde durmuştur.

Kırman, *Harnâme*'nin şekilsel özellikleri, kime sunulduğu ve neden yazıldığı ile ilgili kısa bir açıklamanın ardından iki farklı kaynaktan alıntı yapılarak eserin insanlara verdiği mesaj üzerinde durmuştur. Çalışmada dikkat çeken bir nokta da daha önce diğer çalışmalarda tespit edemediğimiz *Harnâme*'deki hikâyede, *Beydaba*'yı, *zalim Hint hükümdarı Debşelem*'i sağduyulu olmaya davet maksadıyla *Kelile ve Dimne*'yi yazmaya sevk eden kaygı ve simgesel anlatımdaki yöntem her neyse, benzer bir yaklaşımın varlığı görmezden gelinemez (Kırman 2008: 3) benzetmesidir. Çalışmanın bir sonraki kısmı hikâyenin başlangıç, gelişme ve sonuç evreleri Eski Türk Edebiyatından seçmelerle okuyucuya sunulmuştur, hikâyede geçen varlıkların temsil ettiği kesim ve kişiler beyitler eşliğinde okuyucuya açıklanmıştır.

**2.6. Mehmet Özdemir, (2010) “Harnâme’nin Tahkiye Dışındaki Bölümlerine Şekil ve Muhteva Açısından Bakış”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1): 68–82.**

*Harnâme* üzerine yazılan makalelerden biri de Mehmet Özdemir'in 2010'da yayımlanmış olan “Harnâme’nin Tahkiye Dışındaki Bölümlerine Şekil ve Muhteva Açısından Bakış” adlı makalesidir. Özdemir, makalenin “Giriş” kısmında Şeyhî'nin hayatı ve *Harnâme* hakkında bilgiler vermiştir. “Şekil ve Muhteva Açısından *Harnâme*” adlı başlıkta eseri, “Giriş”, “Konunun İşlendiği Bölüm” ve “Bitiş Bölümü” olarak üç başlık altında incelemiştir. Ardından *Harnâme*'nin hikâye kısımları dışında kalan bölümleri üzerinde durmuştur.

“Giriş” bölümünde, “Tevhid”, “naat”, “miraciye”, “medhiye”, “sebeb-i te’lif” alt başlıkları verilmiştir.

“Tevhid” başlığı altında, mesnevilerin tevhid bölümleri hakkında kısa bir tanıtıcı bilgi verildikten sonra *Harnâme*'nin tevhid bölümünün muhtevasından bahsedilmiştir. *Harnâme*'nin tevhid kısmını oluşturan 1-6 beyitleri ve günümüz Türkçesine aktarımı verilmiştir.

“Naat” başlığı altında yine mesnevilerde naat bölümleri hakkında kısaca bilgilendirme yapılmış ve *Harnâme*'nin naat bölümünü oluşturan 7-10 beyitleri ve günümüz Türkçesine aktarımı verilmiştir.

“Miraciye” başlığı altında edebiyatımızda miraciyeler ve *Harnâme*’nin miraciye kısmı hakkında kısaca bilgi verilmiş ve *Harnâme*’nin miraciye kısmını oluşturan 11-12 beyitler ve günümüz Türkçesine aktarımı yapılmıştır.

“Medhiye” başlığı altında, *Harnâme*’nin medhiye kısmı hakkında bilgi verilmiş, ardından *Harnâme*’nin 21 beyitlik kısmını oluşturan 13-34 beyitleri arasındaki kısım verilmiş ve günümüz Türkçesine aktarımı yapılmıştır.

“Sebeb-i Te’lif” başlığında *Harnâme*’nin 4 beyitlik bir bölümünü oluşturan sebeb-i te’lif kısmı hakkında bilgi verilmiş eserin 35-39 beyitleri ve günümüz Türkçesine aktarımı yapılmıştır.

“Konunun İşlendiği Bölüm” başlığı altında *Harnâme*’yi oluşturan 73 beyitlik hikâye kısmının özeti verilmiştir. Hikâyede geçen her bir varlığın eski toplum yapısında bir kişiyi ya da bir kitleyi temsil ettiğini belirten Özdemir, hikâyede geçen eşeğin; halkı, pir eşeğin; bilginleri, öküzlerin; yöneticileri, tarla sahibinin; padişahı temsil eden bir alegoride olduğunu belirtmiştir.

Bitiş Bölümü başlığı altında Şeyhî’nin:

*İster iken helâlden rûzî*

*Varum itdüm harâmîler rûzî*

beyiti ile eserin yazılmasına sebep olan hadiseye atıf yapmış ve bu durumdan dolayı padişahın adalet talep ettiğini, padişaha dua ile eseri bitirdiğini ifade etmiştir. Eserin bitiş kısmını oluşturan 113-126 beyitleri ve günümüz Türkçesine aktarımı yapılmıştır.

Makalenin sonuç kısmında, *Harnâme*’nin içerdiği sosyal mesajlar ve eserdeki kader kavramı üzerinde duran yazar, eserin Klasik Türk edebiyatında eşine az rastlanır gerçekçi bir hüviyeti olduğunu bu bakımdan sinema sektörü için eşsiz bir eser olduğunu fakat henüz bu bakımdan değerlendirilmediğinden Ezop, La Fontaine, Beydaba gibi fabl yazarlarının toplum tarafından tanındığı halde Şeyhi ve *Harnâme*’sinin henüz tanınmadığından bahsetmiştir.

**2.7. Muzaffer Kılıç, (2011) “Divan Şiirinde Bir Hayvan Masalı: “Harnâme”**  
*Turkis studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/3: 1967-1982.

Muzaffer Kılıç tarafından 2001’de yayımlanmış olan “Divan Şiirinde Bir Hayvan Masalı: *Harnâme*” adlı makale, genel itibariyle Axel Olrik’in Epik Kanunları ve Nedim Bakırcı’nın saptamış olduğu “Türk Dünyası Hayvan Masallarının Özellikleri” Şeyhî’nin *Harnâme*’si üzerine uygulanması ve eserin ne kadar halk anlatılarıyla ve hayvan masallarıyla örtüştüğü sorgulanmıştır. Makale, “Giriş”, “Şeyhî ve *Harnâme* Mesnevisi”, “*Harnâme* bir halk anlatısı mıdır?”, “*Harnâme* bir hayvan masalı mıdır?” başlıklarından oluşmaktadır.

Kılıç, giriş kısmında sözlü ve yazılı kültür hakkında bilgilendirmeler yapmış ve sözlü kültür olmaksızın yazılı bir kültürün olamayacağı, çalışmanın amacının Divan Edebiyatı ürünü olan *Harnâme*’nin, sözlü kültür üzerine inşa edilmiş bir yazılı kültür malzemesi olduğunu ve hayvan

masallarıyla benzerliğini göstermek olduğunu belirtmiştir. “Şeyhî ve *Harnâme* Mesnevisi”, başlığı altında ise Şeyhî'nin hayatı ve *Harnâme* hakkında bilgilendirme yapılmış ayrıca *Harnâme*'nin olay örgüsü verilmiştir.

“*Harnâme* bir halk anlatısı mıdır?” başlığı altında *Harnâme*, “giriş ve bitiş kuralı, yineleme kuralı, üçleme kuralı, bir sahnede iki kuralı, zıtlık kuralı, ikizler kuralı, ilk ve son durumun önemi kuralı, anlatımda tek çizgililik kuralı, kalıplaştırma kuralı, büyük tablo sahnesi kuralı, anlatı mantığı kuralı, olay örgüsünde entrika birliği kuralı, epik birlik kuralı, ideal epik birlik kuralı, dikkati baş kahraman üzerine toplama kuralı” ayrı başlıklar altında Axel Olrik'in epik kuralları *Harnâme*'ye uygulanmıştır.

“*Harnâme* bir hayvan masalı mıdır?” başlığı altında çeşitli kaynaklarda geçen hayvan masalı tanımları verilmiştir. Ardından Nedim Bakırcı'nın “Türk Dünyası Coğrafyasında Tespit Edilmiş Hayvan Masalları Üzerine Bir İnceleme” adlı doktora tezinde “Türk Dünyası Hayvan Masallarının Özellikleri” ana başlığı altında hayvan masallarının iç ve dış yapı özellikleri *Harnâme* üzerinde uygulanarak eserin, ne derece hayvan masallarıyla uyduğu incelenmiştir.

Sonuç olarak Kılıç, *Harnâme*'yi Axel Olrik'in Epik Yasaları ve Nedim Bakırcı'nın hayvan masallarının iç ve dış özellikleri başlıkları altında incelendiğinde özelliklerinin birebir örtüştüğünü ve bundan yola çıkarak *Harnâme*'ye bir halk anlatısı ve hayvan masalı olarak değerlendirilebileceğini belirtmiştir.

**2.8. Zöhre Armağan, (2011) “Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Çerçevesinde İki Hiciv Eseri Harnâme ve Sihâm-ı Kazâ”, *Kilis 7 Aralık Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi*, 1: 66-74.**

Zöhre Armağan tarafından 2011 yılında kaleme alınan bu makalede, klasik Türk edebiyatında farklı yüzyıllarda yazılmış iki ayrı hiciv eseri olan XV. yüzyıl şâiri Şeyhî'nin *Harnâme*'si ve XVII. yüzyıl şâiri Nef'i'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sı karşılaştırmalı edebiyat bilimi açısından incelenmeye tabi tutulmuştur. Çalışmada eserler, “Şiirlerin Şairleri Açısından Karşılaştırılması”, “Şiirlerin Edebî Çevre ve Dönemleri Açısından Karşılaştırmaları”, “Şiirlerin Şekil Özellikleri Açısından Karşılaştırılması”, “Şiirlerin Konu, Ana ve Ara Fikirleri Açısından Karşılaştırılması”, “Şiirlerin Edebî Sanatları, Dil ve Anlatım Özellikleri Açısından Karşılaştırılması” başlıkları altında incelenmiş, eserlerin benzer ve farklılıkları üzerinde durulmuştur.

**2.9. Özgür Kasım Aydemir, (2013) “Harnâme'nin Söz Dizimi Özellikleri”, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, s.37: 183-197.**

*Harnâme*'nin dil hususiyetleriyle ilgili yapılan bir diğer çalışma, Özgür Kasım Aydemir tarafından 2013 yılında yayımlanmış olan “Harnâme'nin Söz Dizimi Özellikleri” adlı makaledir. Makale toplamda üç ana başlıktan oluşturulmuştur.

Birinci bölümü oluşturan “Giriş” başlığı altında, edebiyatımızda dil ve *Harnâme* üzerine açıklamalar yapılmıştır. İkinci bölümü oluşturan “Kullanılan Yöntem” başlığı altında, söz dizimi ile ilgili açıklamalar yapılmış, çalışmada kullanılan yöntem ve sınırlılıklar açıklanmıştır. Üçüncü bölümü ihtiva eden “İnceleme” başlığında, çalışma yapılırken kullanılan işaretlemeler hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü başlığın alt başlığında ise *Harnâme*’de geçen “Sözcük Öbekleri”, “Edat Öbekleri”, “Tamlamalar”, “Tekrar Öbekleri”, “Filimsi Öbekleri”, “Unvan Öbekleri”, “Kısaltma Öbeği”, “Birleşik Fiil Öbekleri”, “Cümleler” ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

**2.10. Kadriye Yılmaz, (2016) “Klâsik Türk Edebiyatında Mizah Harnâme Şikâyetnâme Örneği”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 5: 198-203.**

2016 yılında Kadriye Yılmaz tarafından kaleme alınmış olan çalışma, *Harnâme* oluşturulduğu dönemin dil hususiyetlerini barındırması ve üstü kapalı olarak da olsa döneminin toplumsal eleştirisini yapılması bakımından önemli olduğu kadar mizahî yönüyle de dikkat çekici bir eserdir. Nitekim “Klâsik Türk Edebiyatında Mizah: Harnâme-Şikâyetnâme Örneği” adlı bu çalışmada Türk edebiyatının iki büyük mizah eserlerinden olan *Harnâme* ve Fuzûlî’nin *Şikâyetnâme*’sinin karşılaştırılması yapılmış ve Klasik Türk edebiyatında mizahın hangi temel unsurlar üzerine bina edildiği konusu üzerinde durulmuştur. Dış yapıları itibariyle *Harnâme* mesnevi; *Şikâyetnâme* ise mektup formunda kaleme alınmıştır. Bu iki eserin ortak noktası olan mizah konusu çalışmada, “*Harnâme*’de Mizahî Unsurlar: Karikatürleştirme ve Yanlış Kıyas”, “*Şikâyetnâme*’de Mizahî Unsurlar: Karşıtlık” başlıkları altında incelenmiştir.

**2.11. Turgut Koçoğlu, (2017) “Harnâme’ye Hikmet Gözüyle Bakmak” *Turkic studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12/22: 499-510.**

Turgut Koçoğlu, “Harnâme’ye Hikmet Gözüyle Bakmak” adlı makalesinde *Harnâme*’nin araştırmacılar tarafından daha çok hiciv ve mizah yönü üzerinde durulduğunu ancak hicvin ve mizahın gerçek anlamda başarılı olmasını sağlayan unsurlardan olan hikmet ve tefekkür kavramları üzerinde yeterince durulmadığını ifade eder.

*Düşüncelerin nükte ve şakalarla süslenip anlatıldığı söz ve yazı çeşidi olan mizahta, önemli olan sadece güldürmek ve gülmek değil: düşünmek ve düşündürmektir. Zaten düşündürmeyen, bir ders, ibret ve hikmeti olmayan mizahlar, eğlence ve alaydan öteye gidemezler. Gerçek mizahî eserler keskin bir zekâ ve iyi bir tefekkürün neticesidir. Bu kabulden hareketle hiciv ve mizahın şâheseri olarak kabul edilen eserleri çoklu bakış açısıyla ele almak bir zarurettir. Bu bağlamda Harnâme gibi bir eserin içinden geldiği geleneğe bağlı olarak zımnen felsefeye/hikmete dayanması gayet doğaldır (Koçoğlu 2017: 503).*



Koçoğlu, bu nedenleri sunarak makalede, *Harnâme*'ye hikmet, felsefe ve düşünce penceresinden değerlendirmeye çalıştığını ifade eder. Öncelikle *hikmet* kelimesinin anlamı kısaca tanıtılmıştır. Daha sonra *Harnâme*'de "Hikmet'i Aramak" başlığı altında *Harnâme*'nin *hikmet* kavramıyla ilgili yönleri, asıl hikâyenin başladığı 39. beyitten itibaren incelenmiştir. Sonuç olarak ise Koçoğlu, *Harnâme*'de hikmet kavramını;

*Şeyhi'nin İran'daki eğitimi sırasında hikmet ve tasavvuf dersleri aldığını da hesaba katarsak, onun gibi bir şairin hiciv ve mizah esaslı bir eserde tefekkür ve hikmeti göz ardı etmesi düşünülemez. Şeyhî, başından geçen bir olayda, buna sebep olanları ve ashında kendini mizahî unsurlarla yererken, özetle insanın, kendisini ve mevcudatı iyi bilip bu bilginin gerektirdiği şekilde hareket etmesini: aksi olduğu takdirde ceza ve zararın kaçınılmaz olduğunu anlatmaya çalışmıştır* (Koçoğlu 2017: 509) şeklinde ifade etmiştir.

**2.12. Tuğçe Takoğlu (2017), "Har-nâme'de Sıfat Fiil Kategorisi" *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6/2.: 644-656.**

Dili bakımından eser üzerine yapılmış çalışmalardan biri de Tuğçe Takoğlu tarafından 2017'de yayımlanmış olan, "Har-nâme'de Sıfat Fiil Kategorisi" adlı çalışmadır. Giriş, kısmında dil alanında yetkin çeşitli şahsiyetlerin sıfat fiil üzerine tanımları verilmiştir. Ardından *Harnâme*, başlığı altında eserle ilgili kısa bir açıklama yapılmış ve *Harnâme*'de geçen sıfat fiiller çeşitli başlıklar altında incelenmiştir.

**2.13. Mehmet Kanar (2018), "Şeyhî'nin Harnâme'si Hakkında Bir Manzum Çeviri Denemesi" *Doğu Esintileri*, 8: 1-58.**

*Harnâme* ile ilgili yapılan kapsamlı bir diğer çalışma da 2018 yılında Mehmet Kanar tarafından hazırlanmıştır. Çalışmanın genel amacı *Harnâme*'nin serbest olarak manzum çevirisinin yapılmasıdır. Makalede ilk olarak eserin Arap harfleriyle metni verilmiştir. Arap harfli metin hazırlanırken tamlama işaretlerinin, Eski Anadolu Türkçesi döneminin karakteristik özelliklerini yansıtan kelime ve fiillerin harekelendirilmesine özen gösterilmiştir. Eser, Arap harfleriyle verildikten sonra transkripsiyonlu metni hazırlanmıştır. Bu kısımdan sonra eserin manzum çevirisi verilmiş, sonunda ise sözlük çalışması yer alır. Kanar, metni hazırlarken Prof. Dr. Faruk K. Timurtaş'ın *Şeyhî'nin Harnâme'si* adlı çalışmasının sonunda da verilen İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 2804 kayıtlı yazma, *Şeyhî Divanı*'nın sonunda yer alan *Harnâme*'nin tam metni (varak 60b-63b), Millet Kütüphanesi Ali Emîrî 238 numarada kayıtlı olup Türk Dili Kurumu tarafından basılan *Divan*'daki *Harnâme*'nin (s. 61-70) tam metninden yararlandığını belirtmiştir.

**2.14. İsa Işık, (2019) “Harnâme’nin Yapı Unsurları ve Muhteva Bakımından İncelenmesi”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 16: 460-479.**

İsa Işık tarafından 2019 yılında kaleme alınmış olan bu makalede *Harnâme* yapı ve muhteva özellikleri bakımından incelemeye tabi tutulmuştur. Mesnevi formatında yazılan *Harnâme*, modern hikâye ve roman inceleme teknikleriyle ele alınmıştır. Çalışmada *Harnâme*; “Anlatı”, “Olay Örgüsü”, “Tematik ve Biçimsel Yapı”, “Zaman”, “Mekân”, “Şahıs Kadrosu”, “Bakış Açısı ve Anlatıcı”, “Anlatım Teknikleri”, “Dil ve Üslup” başlıkları altında ele alınmıştır.

**2.15. Lokman Turan, Hüseyin Öztürk, Ali Kırıcı, (2019) “Uçan Eşek’te Harnâme’nin İzleri Karşılaştırmalı Bir Okuma Denemesi”, *Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 3/2: 29-40.**

Lokman Turan, Hüseyin Öztürk ve Ali Kırıcı tarafından 2019 yılında hazırlanılmış olan bu çalışmada Mevlâna İdris Zengi’nin, *Uçan Eşek* adlı hayvan masalı ile *Harnâme* karşılaştırılmıştır. Çalışma; “Giriş”, “*Harnâme* Anlatısı”, “*Uçan Eşek* Anlatısı”, “Arayış”, “Yanılgı”, “Farkındalık” başlıklarından meydana gelmektedir. *Harnâme* anlatısı ve *Uçan Eşek* anlatısı başlıkları altında her iki eserinde özetleri verilmiş, arayış, yanılgı, farkındalık başlıkları altında ise eserlerin birbirine yakın bir mantıksal örüntüyle oluşturuldukları iddiası ispat edilmeye çalışılmıştır.

**2.16. Müzahir Kılıç, Sezer Oğuzkan, (2020) “Şeyhî’nin Harnâme’sinde Yapı ve İzlek”, *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6/2: 243-265.**

Sezer Oğuzkan ve Müzahir Kılıç tarafından 2020 yılında yapılan bu çalışmada *Harnâme*, modern hikâye ve roman tahlili yöntemlerine göre incelenmiştir. Çalışma; “Mesnevinin Kimliği”, “Bakış Açısı ve Anlatıcı”, “Olay/Olay Örgüsü”, “Zaman”, “Mekân”, “Şahıs Kadrosu”, “İzleksel Kurgu”, “Yaradılıştan Gelen Farklılığın Karakter Üzerindeki Görüngüsü: Tezatlık, Sosyal Adaletsizliğe Başkaldırı ile Filizlenen Yozlaşma Başlıkları” altında *Kora Şeması* ve modern yazınsal okumalara göre incelenmiştir.

### **3. BİLDİRİLER**

**3.1. Funda Bagan Özkızıtaş, (2017) “Şeyhi’nin Harnâme’sinde Hicvin Mizahla Güçlendirilmesi” *Presented at the Uluslararası Sosyal Araştırmalar Kongresi.***

Funda Bagan tarafından yapılan bu çalışma; “Giriş”, “*Harnâme* ve Olay Örgüsü”, “*Harnâme*’nin Barındırdığı Örtük Hiciv ve Mizah Unsurları”, “Sonuç” bölümlerinden oluşmaktadır. Yapılan bu çalışmada *Harnâme*, şekil ve muhteva bakımından incelenmiş kurgusal

kahramanlar temsil ettikleri gerçek hayattaki karşılıklarıyla ele alınmış, mizahın altında gizli hiciv unsuruna açıklık getirilmiş, ayrıca sosyal hiciv mizah kavramı etrafında incelenmiştir.

## Sonuç

*Harnâme*, Eski Türk edebiyatında hem edebî tarih hem de dil tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Şeyhî'nin, eseri kaleme alırken gösterdiği incelik, zarafet ve alay ediş, *Harnâme*'nin hiciv ve mizah sahasında seçkin bir yerinin olmasını sağlamış, bu bakımdan hiciv ve mizah edebiyatımızın en parlutulu ve önde gelen eserlerinden biri olmuştur. Edebiyatımız açısından bu denli değerli olması eserin kime yazıldığı ve neden yazıldığı konusunun muğlak olması, eğitici yönü ve arkaik kelimeler ihtiva etmesi gibi birçok nedenden araştırmacıların dikkatini çekmiş bu nedenle üzerinde pek çok önemli araştırma yapılmıştır. Bu araştırmalar sonucunda da değerli çalışmalar kaleme alınmış ve okuyucuya sunulmuştur. Yapılan ilk çalışmalarda eserin daha çok transkripsiyonlu metninin oluşturulması, günümüz Türkçesine aktarılması, kime sunulduğu, kaynağı, içerisindeki dil malzemesi, söz dizimi özellikleri gibi konular üzerinde durulurken daha sonraki dönemlerde yapılan çalışmalarda ise eserin daha çok muhtevası, barındırdığı mizahî ve hicvî unsurlar ve bunların edebiyatımızda ki bu türde kaleme alınmış eserlerle benzerliği, bir hayvan masalı ve fabl olması, dünya edebiyatında fabl türünde yazılmış eserlerle benzerliği, modern hikâye ve roman tahlili yöntemleriyle incelenmesi gibi konular üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmada, tespit edilebildiği kadarıyla *Harnâme* üzerine yapılmış olan kitap, makale ve bildiriler tanıtılmaya çalışılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda eser ile ilgili 5 adet kitap, 16 adet makale, 1 adet bildiri tespit edilmiş, gelecekte *Harnâme* üzerine çalışma yapacak olan araştırmacılara kaynaklık etmesi ve konuya meraklı olanlara faydalı olması amaçlanmıştır.

## Kaynakça

- Armağan, Zöhre (2011), “Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Çerçevesinde İki Hiciv Eseri *Harnâme* ve *Sihâm-ı Kazâ*”, *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1: 66-74.
- Aydemir, Özgür Kasım (2013), “*Harnâme*'nin Söz Dizimi Özellikleri”, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, S.37: 183-197.
- Bugan Özkızıltaş, Funda (2017), “Şeyhî'nin *Harnâme*'sinde Hicvin Mizahla Güçlendirilmesi”, *Presented at the Uluslararası Sosyal Araştırmalar Kongresi*.
- Çetin, Nihad (1972), “Arapça Birkaç Darb-ı Meselin ve Şeyhî'nin *Har-nâme* 'sinde İşlediği Hikâyenin Menşei Hakkında”, *Şarkiyat Mecmuası*, VII: 227-243.
- Güneş, Mustafa (2001), *Zavallı Eşeğin Hikayesi (Şeyhî'nin Harnamesi'nin Hikâye Bölümü)* “*The Story of the Poor Donkey*”. (K. Belkıs, Çev.) Kütahya: Türk Kütüphaneciler Derneği.
- Işık, İsa (2019), *Harnâme*'nin Yapı Unsurları ve Muhteva Bakımından İncelenmesi, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 16: 460-479.

- Kanar, Mehmet (2018), “Şeyhî'nin Harnâme'si Hakkında Bir Manzum Çeviri Denemesi” *Doğu Esintileri*, 8: 1-58.
- Kılıç, Müzahir, Sezer Oğuzkan (2020), “Şeyhî'nin Harnâme'sinde Yapı ve İzlek”, *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6/2: 243-265.
- Kılıç, Muzaffer (2011), Divan Şiirinde Bir Hayvan Masalı: “Harnâme”. *Turkis studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/3: 1967-1982.
- Kırman, Aydın (2008), “Harnâme'yi Eski Türk Edebiyatından Okumak”, *Değirmen*, 16: 19-29.
- Koçoğlu, Turgut (2017), “Harnâme'ye Hikmet Gözüyle Bakmak” *Turkis studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12/22: 499-510.
- Köprülü, M. Fuad (1917), “Harnâme”, *Yeni Mecmua*, 13: 253-256.
- Mengi, Mengi (2000), “Harnâme Kime Sunuldu”. *Türkoloji Dergisi*, VII.: 173-175.
- Olgun, Tahir (1949) *Germiyanlı Şeyhî ve Harnâmesi*, Giresun: Yeşilgiresun Matbaası.
- Özdemir, Mehmet (2010), Harnâme'nin Tahkiye Dışındaki Bölümlerine Şekil ve Muhteva Açısından Bakış, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1): 68-82.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Şeyhî Harnâme*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Takoğlu, Tuğçe (2017), “Har-nâme'de Sıfat Fiil Kategorisi”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6/2.: 644-656.
- Timurtaş, Faruk K. (1949), “Harnâme”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, III: 370-387.
- \_\_\_\_\_. (1997), *Makaleler (Dil ve Edebiyat İncelemeleri)*, (Mustafa Özkan, Hazırlayan), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1965), *Şeyhî'nin Harnâme'si Üzerinde Dil Araştırmaları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Şeyhî'nin Harnâmesi*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Turan, Lokman, Hüseyin Öztürk, Ali Kırıcı, (2019), Uçan Eşek'te Harnâme'nin İzleri Karşılaştırmalı Bir Okuma Denemesi, *Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 3/2: 29-40.
- Yılmaz, Kadriye (2016), Klâsik Türk Edebiyatında Mizah Harnâme Şikâyetnâme Örneği, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 5: 198-203.

### Extended Summary

*Harnâme* mesnevi which 126-couplet of Şeyhî, who was the great poet of the XV.th century, is one of the leading works of Turkish humor and satire literature. Although the work is small compared to other mesnevis in volume, it contains the parts that should be found in a classical mesnevi. *Harnâme* is a work which gives messages related to social equality, wealth, knowledge, power, fate through animals talk. In *Harnâme*, which is an allegorical work, the events that happen to a donkey are told in the main story section titled "Münâsebet-i Hikâyet". A weak and rickety donkey, employed by the owner in hard work, is infatuated with horns by comparing itself to the fleshy oxen. In mesnevi, the story of a donkey that wants to have a horn but loses its ear and tail is told. While the damages of being ambitious are expressed via the story, messages are given that one should know the value of his/ her possessions. One of the most important reasons for the appreciation of *Harnâme* is that it addresses every period. Both old poets and biographers and new writers gave *Harnâme* the importance it deserves, and although it was a small-scale mesnevi, they mentioned it a lot. The information in the sources about who it was presented to and why the Şeyhî wrote such a work do not match.

The information in Tahir Olgun's work titled Germiyanlı Şeyhî and *Harnâmesi* about who the work was presented to is as follows: According to the information given by Kinalızâde Hasan Çelebi and Âşık Çelebi, a village named Dokuzlar was given to him as a fief due to Şeyhî treated Çelebi Mehmed, Although the Şeyhî went to the village to seize it, there is information that he was robbed, beaten and wounded by the former owners of the place, so he wrote *Harnâme* to tell about this disaster he suffered.

According to Heşt Behişt, II. Murad wanted to appoint Şeyhî as his vizier. but those who were jealous of him said, "Let him write a book like Hamse-i Nizâmî, then you appoint him". Upon the proposal of the sultan, he started to translate Nizâmî's Hüsrev ü Şirin poem from Persian. After translate to a thousand couplets he has presented to II. Murad and received beneficence from him. However, it is stated that he was robbed by those who were jealous of him while he was returning to his homeland, so he wrote the *Harnâme*. in the speech of Latîfî the work translated by Şeyhî was admired by the sultan very much, however, he was not approved because of those who were jealous of him said "the work is translation, it has no value". Upon this, there is the information that *Harnâme* has been written.

There are different information in the sources about the person to whom *Harnâme* is presented. When Sehî and Latifi said that he was presented to II.Murad , Âşık Çelebi, Hasan Çelebi ve Âlî state that it was presented to Çelebi Mehmed. Fuat Köprülü in his later works, It has adopted the view that it was presented to II.Murad.Mine Mengi stated his views on this subject in his article titled "Who Has the *Harnâme* Has Been Presented to?". the name of II. Murat in a couplet in the *Harnâme* copies, the absence of Çelebi Mehmed in the *Harnâme*, Statements of

Sehî and Latîfi ve Şeyhî wrote more poems for II. Murat so she claimed that it was presented to II. Murad.

*Harnâme* has been examined by researchers in many aspects such as its content, humor, language characteristics of the period, to whom it was presented, where it got its source, and it still remains a matter of curiosity. In this article, the studies that could be determined about *Harnâme* were introduced and information was given about their content. It is hoped that it will facilitate the researchers who will study on the subject and be instrumental in new research. The article was written on *Harnâme* as a flow: It was discussed under the titles "Books", "Articles", "Papers". In this article, five books, fifteen articles and one presentation were examined. Summary information about the studies reviewed is provided.