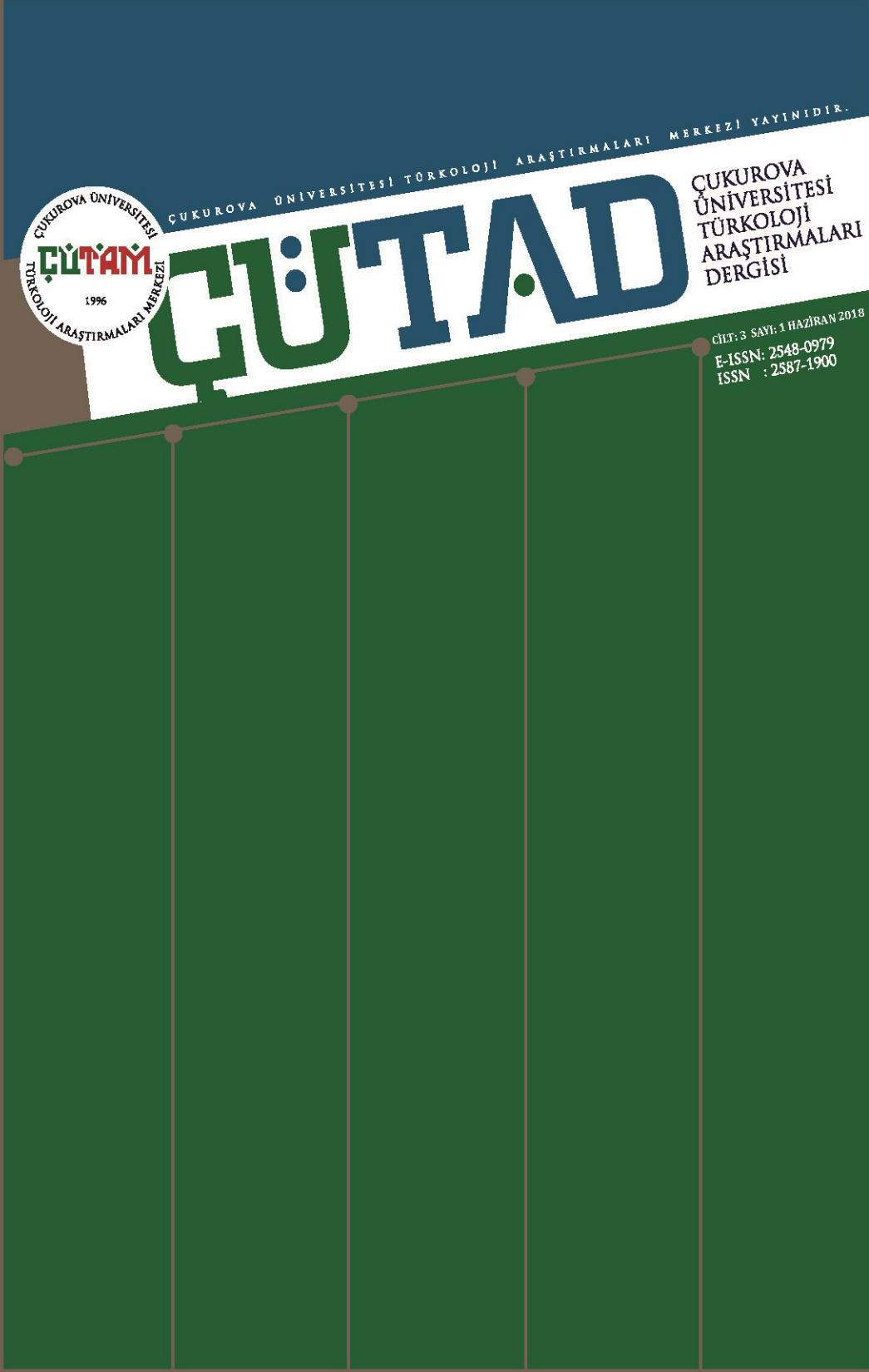




ÇÜTAD

ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ TÜRKOLOJİ ARAŞTIRMALARI DERGİSİ / 2018



**ÇÜTAD** ÇUKUROVA  
ÜNİVERSİTESİ  
TÜRKÖLÖJİ  
ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ

**Cilt. 3 Sayı. 1**  
**Haziran 2018**

**Çukurova Üniversitesi Basımında çoğaltılmıştır.  
Haziran / 2018**

**İmtiyaz Sahibi**

(ÇÜ Türkoloji Araştırmaları Merkezi Adına)

Prof. Dr. Aşehan Deniz Abik

**Editör**

Prof. Dr. Aşehan Deniz Abik

**Editör Yardımcıları**

Dr. Öğr. Üyesi B. Tahir  
Tahiroğlu

Dr. Öğr. Üyesi B. Erdem  
Dağıstanlıoğlu

**Yayın Kurulu**

Prof. Dr. A. Deniz Abik

Prof. Dr. Aysu Ata

Prof. Dr. Cengiz Alyılmaz

Prof. Dr. Gülşen Seyhan Alışık

Prof. Dr. Mevlüt Gültekin

Prof. Dr. Şükrü Haluk Akalın

Dr. Öğr. Üyesi Bedri Aydoğan

Dr. Öğr. Üyesi B. Tahir Tahiroğlu

Dr. Öğr. Üyesi B. Erdem Dağıstanlıoğlu

**Danışma Kurulu**

Prof. Dr. Emine Yılmaz

Prof. Dr. Erdoğan Boz

Prof. Dr. Erhan Aydın

Prof. Dr. Fatma Açık

Prof. Dr. Filiz Kılıç

Prof. Dr. Halûk Gökalg

Prof. Dr. Hatice Aynur

Prof. Dr. Hatice Sofu

Prof. Dr. Hülya Kasapoğlu

Çengel

Prof. Dr. Işıl Özyıldırım

Prof. Dr. İ. Çetin Derdiyok

Prof. Dr. Kerime Üstünova

Prof. Dr. Leyla Karahan

Prof. Dr. Mehmet Özmen

Prof. Dr. Melek Erdem

Prof. Dr. Mine Mengi

Prof. Dr. Mustafa Öner

Prof. Dr. Naciye Yıldız

Prof. Dr. Nevzat Özkan

Prof. Dr. Nurullah Çetin

Prof. Dr. Osman Horata

Prof. Dr. Osman Mert

Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu

Prof. Dr. Paşa Yavuzarslan

Prof. Dr. Pervin Çapan

Prof. Dr. Sebahat Deniz

Prof. Dr. Sedat Sever

Prof. Dr. F. Sema Barutçu

Özönder

Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik

Prof. Dr. Zühal Ölmez

Doç. Dr. Aziz Merhan

Doç. Dr. Dilek Ergönenç

Akbaba

Doç. Dr. Faruk Yıldırım

Doç. Dr. Gülsüm Killi

Doç. Dr. G. Gonca Gökalg

Alpaslan

Dr. Öğr. Üyesi Başak Karakoç

Öztürk

Dr. Öğr. Üyesi Evrim Ölçer

Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi (ÇÜTAD); Türk dili, edebiyatı, dil bilimi, Türk tarihi ve sanatı, Türk tiyatrosu, Türk halkları ve kültürleri ile Türkçenin öğretimi alanlarında özgün çalışmaları, çevirileri ve tanıtma yazılarını içeren, yılda en az iki sayı çıkan hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların telif hakkı ÇÜTAD'a; düşünsel, bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

**Kapak ve Logo Tasarımı:** Öğr. Gör. Derviş İlker Gül

**Yazışma Adresi:** Çukurova Üniversitesi, Su Ürünleri Fakültesi Binası, Türkoloji Araştırmaları Merkezi, 01330 Balcalı, Sarıçam / Adana.

**Telefon:** 0322-3387118 / 0322-3386084 (2693)

**E-posta Adresi:** [cutam@cu.edu.tr](mailto:cutam@cu.edu.tr)

**İnternet Sayfası:** <http://dergipark.gov.tr/cutad>

**ISSN** : 2587-1900

**E-ISSN** : 2548-0979

**Bu Sayının Hakemleri**

- Prof. Dr. Emine Yılmaz  
Prof. Dr. G. Goca Gökalp Alpaslan  
Prof. Dr. H. Dilek Batıslam  
Prof. Dr. Hülya Argunşah  
Prof. Dr. Kerime Üstünova  
Prof. Dr. Mehmet Özmen  
Prof. Dr. Melek Erdem  
Prof. Dr. Meral Demiryürek  
Prof. Dr. Mine Mengi  
Prof. Dr. Nuran Öztürk  
Prof. Dr. Osman Mert  
Prof. Dr. Pervin Çapan  
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik  
Prof. Dr. Sema Uğurcan  
Prof. Dr. Süer Eker  
Prof. Dr. Ufuk Tavkul  
Doç. Dr. Ayhan Karakaş  
Doç. Dr. Betül Mutlu Özçelebi  
Doç. Dr. Murat Ceritoğlu  
Doç. Dr. Refika Altıkulaç Demirdağ  
Doç. Dr. Sema Çetin Baycanlar  
Dr. Öğr. Üyesi B. Erdem Dağıstanlıoğlu  
Dr. Öğr. Üyesi Bedri Aydoğan  
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin Mengi  
Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Ergene  
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Altaylı

## YAYIN İLKELERİ

### Amaç

Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Türk dili, edebiyatı, dil bilimi, Türk tarihi ve sanatı, Türk tiyatrosu, Türkçenin öğretimi ile Türk halkları ve kültürleri alanlarında yeni ve özgün konularda bilimsel ölçütler içerisinde kültürel, bilimsel birikimi ortaya koymak amacıyla yılda en az iki kez yayımlanmaktadır.

### Yazım Dili

Derginin yazım dili Türkiye Türkçesi olmakla birlikte Türkçenin diğer kollarında yazılmış makaleler ve *native speaker* denetimi belgelenmiş olmak kaydıyla farklı dillerden bilimsel çalışmalar da yayımlanabilir.

### Makale Yayımlama Şartları

Gönderilecek yazıların daha önce bir kaynaktan yayımlanmamış veya yayına kabul edilmiş olmaması gerekmektedir. Gönderilen yazıların alanda bir boşluğu dolduracak, yeni bir bilimsel yöntem ya da tekniği tanıtacak nitelikte olması gerekmektedir. Çeviri yazıları ve yayın tanıtım yazıları da dergide yayımlanabilir.

### Makale Değerlendirme Süreci

Dergiye gönderilen yazılar öncelikle yayın kurulunca dergi yazım ve içerik ilkelerine uygunluk açısından değerlendirilir. Uygun görülmeyen yazılar düzeltilmesi amacıyla yazarlarına iade edilir. Değerlendirme için uygun görülen yazılar adları gizli tutulan iki hakeme gönderilir. İki hakemden biri olumlu diğeri olumsuz değerlendirme yapmışsa üçüncü hakeme başvurulur ve bu hakemin raporu dikkate alınır.

### Yazım Kuralları

**a) Başlık:** İçerikle uyumlu olarak koyu büyük karakterlerle yazılmış olmalıdır.

**b) Yazar Adları:** Yazarların adları ve soyadları koyu yazılmalı, soyadları büyük karakterlerle belirtilmelidir. Yazarlara ait adres ve e-posta adresleri ilk sayfada dipnot olacak şekilde \* işaretiyle gösterilmelidir. Yazar adları başlığın altında yazılmalıdır.

**c) Özet:** En az 100 en fazla 250 kelimedenden oluşmalıdır. Özetin sonunda bir satır altta, en az 5 en fazla 7 kelimedenden oluşan

anahtar sözcükler verilmelidir. Makale dilindeki özetten sonra İngilizce özet de verilmelidir. İngilizce ve diğer Türk dillerindeki makalelerde Türkçe özet de istenir. Özet, 10 punto ve tek satır aralığıyla (6nk) yazılmalıdır.

**ç) Makale Metni:** Ms Word yazılımında 11 punto, tek satır aralığıyla (6nk) Times New Roman yazı karakteriyle A4 (29.7x21 cm) boyutunda yazılmalıdır. Dipnotlar 10 punto ile yazılmalıdır. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ana hatlar olarak yer almalı, gelişme bölümünde kullanılan yöntem, teknik vb. konular alt başlıklar hâlinde, numaralı biçimde verilmelidir.

**d) Makale İçinde Kaynak Gösterimi:** Kaynaklar metin içinde parantez arasında gösterilmelidir. Açıklamalar için dipnot kullanılabilir, ancak kaynak göstermek için dipnot kullanılmamalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmelidir. 2.5 satırdan az alıntılar satır arasında; 2.5 satırdan uzun alıntılar satırın sağından ve solundan 1 cm içeride, blok hâlinde ve 1 satır aralığıyla 1 punto küçük yazılmalıdır.

Örnekler:

Tek yazarlı kaynaklar:

(Aksan, 2000, s. 20)

Tek yazarın aynı yıl birden çok kaynağı:

(Aksan, 2000a; Aksan, 2000b ...)

Çok yazarlı kaynaklar:

(Vardar vd. 1988, s. 20)

**e) Kaynaklar:** Makale metninin sonunda yer almalıdır. Soyadı sırasına göre düzenlenmelidir. Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın soyadından sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Kitap ve dergi adları italik yazılmalıdır. Varsa çeviren, derleyen, yayıma hazırlayan ya da editör adı, eser adından sonra yer almalıdır.

Örnekler:

Dilçin, Cem (1997). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Temir, Ahmet (1992). Ural-Altay ve Altay Dilleri. *Türk Dünyası El Kitabı*. 2 (1), 3-58.



Brandist, Craig (2011). *Bahtin ve Çevresi* (Çev. Cem Soydemir). Ankara: Doğubati.

Akyüz, Kenan vd. (1958). *Fuzulî Türkçe Dîvân*. Ankara: İş Bankası Yayınları.

### **Yazıların Gönderilmesi**

Yayın ilkelerine uygun bir şekilde hazırlanan yazılar [dergipark.gov.tr/cutad](http://dergipark.gov.tr/cutad) adresinde sisteme yüklenmelidir. Makaleyle ilgili işlemlerin tamamı bu sistem üzerinden gerçekleştirilmektedir. Hakemler tarafından düzeltme istenen yazılar düzeltmelerin yapılmasının ardından en geç bir ay içinde aynı adresteki süreç takip bölümüne gönderilir.

### **Telif Hakkı**

Yayımlanan yazıların telif hakkı *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi'*ne devredilmiş sayılır. Yazıların düşünsel ve bilimsel, çevirilerin ise hukukî sorumluluğu yazarlarına/çevirmenlerine aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergide yayımlanan yazı ve fotoğraflar kaynak gösterilerek alıntılanabilir.

Değerli okurlar, değerli araştırmacılar,

Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezinin (ÇÜTAM) süreli yayınlarından olan ÇÜTAD'ın 3. cildinin 1. sayısını çıkarmanın kıvancı ve heyecanını yaşamaktayız. Bu sayıda, önceki sayılarımızda olduğu gibi, özgün makalelerin yanı sıra çeviri metinler de bulunmaktadır. Ayrıca bu sayıda, bir tanıtma yazısı olarak *sempozyum tanıtması* yer almaktadır. Sosyal bilimler alanında bilimsel toplantıların sıkça yapıldığı günümüzde, bu etkinliklerin takibinin zorlaştırdığı söylenebilir. Bu toplantıların içerikleri ve etkileri üzerine yazılacak tanıtımların bilim insanlarını ve toplantıyı düzenleyenleri isteklendireceği düşüncesindeyiz.

İlk üç sayıda olduğu gibi bu sayı da hem e-dergi hem de basılı dergi olarak siz okurların ilgisine sunulacaktır. Bu sayı ile birlikte ÇÜTAD'da yayımlanan tüm makaleler ve sonraki sayılarımızda yayımlanacak olanlar için DOI (Digital Object Identifier) hizmetinden yararlanmak üzere başvuracağız.

Her yeni sayı, bizleri bir sonraki için teşvik etmekte, merkez bünyesinde gerçekleştirdiğimiz gerek bilim insanları gerekse genel okura dönük faaliyetler için cesaretlendirmektedir. ÇÜTAD'ın bir önceki sayısından bugüne Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, Kültür Evi'nde düzenlediği etkinlikleri basılı yayın hâline getirme yolunda önemli bir aşamaya erişmiştir. Kültür Evi'nde hem akademi dünyasına hem de genel okura yönelik sunulan konferansların tam metinleri <http://turkoloji.cu.edu.tr/> adresinden yılda iki sayı hâlinde e-dergi olarak yayımlanmaya başlanmıştır.

ÇÜTAD'ın bu sayısında makaleleriyle *Semra Alyılmaz, Yahya Kemal Beyitoğlu, Meral Demiryürek, Mevlüt Gültekin, Mustafa Karabulut, Nevin Mazman, Esra Soy, Tuğçe Yaşa;* Macarcadan çevirisiyle *Ayşe Öz;* tanıtma yazısıyla *Sema Çetin Baycanlar* yer alıyorlar. Bu sayıda emeği olan yazarlarımıza ve hakemlerimize müteşekkirimiz.

Ayşehan Deniz Abik

## İÇİNDEKİLER

<i>Türkçede Birden Fazla Anlam Ögesiyle (Sentaktik Yolla)</i> <i>Kavramların İşaretlemesi</i> <b>Semra ALYILMAZ</b>	11-25
<i>İdeal Bir Toplum Yaratmak: Ömer Seyfettin'in</i> <i>Hikâyelerinde Toplumsal Eleştiri</i> <b>Yahya Kemal BEYİTOĞLU</b>	26-54
<i>Ahmet Zuhuri Danışman ve Bir Kırgız Masalı</i> <b>Meral DEMİRYÜREK</b>	55-68
<i>Afganistan'dan Derlenmiş Türkmençe Bir Masal</i> <b>Mevlüt GÜLTEKİN</b>	69-93
<i>Roman Tekniği Bakımından Tahsin Yücel'in "Yalan" Romanı</i> <b>Mustafa KARABULUT</b>	94-130
<i>Hindistan'da Basılmış Bir Kur'an Tercümesi:</i> <i>Mütercem ve Muhaşşa Bi'l-Lugati't-Türkistâniyye</i> <b>Nevin MAZMAN</b>	131-153
<i>Hermenötik Yaklaşımla Michael Cunningham'ın Saatler</i> <i>Romanından Virginia Woolf'un Mrs. Dalloway Romanına</i> <i>Uzanan Çizgide: Okurun Anladığı</i> <b>Esra SOY</b>	154-181
<i>Fehîm-i Kadîm'in Hep Redifli Gazelinin</i> <i>Anlambilim Açısından İncelenmesi</i> <b>Tuğçe YAŞA</b>	182-214
<b>Çeviri</b>	
<i>Székely [Sekel] Adının İzahı Üzerine</i> <b>Hasan EREN (Çev. Ayşe ÖZ)</b>	215-220
<b>Tanıtma</b>	
<i>Nigâr Hanım'dan Günümüze Türk Edebiyatında</i> <i>Şair Kadınlar Uluslararası Sempozyumu</i> <b>Sema ÇETİN BAYCANLAR</b>	221-223

## TÜRKÇEDE BİRDEN FAZLA ANLAM ÖGESİYLE (SENTAKTİK YOLLA) KAVRAMLARIN İŞARETLEMESİ

Semra ALYILMAZ<sup>1</sup>

### ÖZET

Türkçe ile ilgili kaynak eserlerde (dil bilgisi ve dil bilimi kitaplarında, ders kitaplarında ve terim sözlüklerinde) Türkçenin kavramları işaretleme / sözcük yapma yollarından bahsedildiğinde genelde kök, köken ve gövde hâlindeki anlamlı dil öğelerinin (sözcüklerin) üzerlerine bazı görevli dil öğeleri (yapım ekleri / türetme ekleri) getirilerek kavramların işaretlendiği belirtilir. Bu kavram işaretleme yöntemini “morfolojik yolla / ekler vasıtasıyla kavramları işaretleme” olarak adlandırmak mümkündür.

Türkçede yeni kavramlar adlandırılırken “morfolojik yolla / ekler vasıtasıyla kavramları işaretleme” dışında birden fazla sözcük, farklı şekillerde bir araya getirilerek de kavramlar işaretlenir. Türkçede, “sentaktik / söz dizimsel yöntemle kavramları işaretleme” olarak adlandırabileceğimiz bu yolla yapılmış pek çok kavram işareti bulunmaktadır.

Bu makalede Türkçede sentaktik / söz dizimsel yöntemle yapılmış kavram işaretlerinin yapıları örneklerle birlikte dikkatle sunulmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Türkçe, sözcük, kavramları işaretleme, sentaktik / söz dizimsel yöntemle kavramları işaretleme.

### SIGNIFICATION OF TERMS WITH MULTIPLE SIGNIFICANCE ELEMENTS (IN SYNTACTIC WAY) IN TURKISH AND TEACHING OF THEM

### ABSTRACT

When signification of terms/word formation methods in Turkish Language are mentioned in sources related to Turkish Language (in grammar and linguistic books, course books, and terminology dictionaries), it is stated that the terms are signified by adding some functional language elements (derivational affixes) at the end of some significant language elements (words) in form of base, etymon, and stem. It is possible to call this term signification method as “signification of terms in morphological way / by affixes”.

<sup>1</sup> Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı,  
Prof. Dr. semraalyilmaz@mynet.com semraalyilmaz@uludag.edu.tr

While the new concepts are named in Turkish Language, terms are signified by combining multiple words in different forms besides "signification of terms in morphological way / by affixes". There are many term significations made in this way which we can call "signification of terms by syntactic method".

In this article, structures of term signification made by syntactic method in Turkish Language are presented to attention with examples and presented some problems in learning it.

**Key words:** Turkish Language, Word, Signification of Terms, Signification by Syntactic Method, Turkish Teaching.

## GİRİŞ

İnsanoğlunun gelişimi, değişimi, hayata bakış tarzı, duygu ve düşünceleri, amaçları, ihtiyaçları, icatları, kendi türüyle ve kendi türü dışındaki canlı ve cansız varlıklarla olan ilişkileri ile onun dili, dilindeki söz varlığı arasında yakın ilişki bulunmaktadır. Nitekim dildeki kavram işaretleri, o dili konuşanların duygu ve düşüncelerinin, yaşayış ve inanışlarının uzantıları, temsilcileri gibidirler.

Bir kavramla ilgili yeni gelişme, değişme ve ayrışma söz konusu olduğunda, kavramlar arasında yakın veya uzak ilişki kurulduğunda ve onlarla ilgili düşünce farklılaştığında ortaya çıkan yeni "durum"u / "kavram"ı tek bir kavram işaretiyle karşılamak / ifade etmek güçleşir. Türkçenin kavramları işaretlerken başvurduğu sözcük tabanlarından yapım ekleriyle yeni kavramları adlandırma yöntemi bir anlamda yetersiz kalır.

Dil öğelerinin taşıdıkları bilgi yükleri, kendilerini oluşturan fonetik veya grafik işaretlere dilin öngördüğü ölçüye göre bölüştürülmüştür. Bu bakımdan, bir dil ögesini oluşturan ses veya harf sayısı arttıkça her ses veya harf üzerine düşen bilgi yükü; yine bir anlam ögesini oluşturan anlam ve görev öğelerinin sayısı arttıkça anlam ve görev öğeleri üzerine düşen bilgi yükü azalır (Gemalmaz, 1995: 1-7). Yani sözcüğü oluşturan ses sayısı arttıkça sözcüğün anlaşılabilirliği azalırken, sözcüğü oluşturan ses sayısı azaldıkça da sözcüğün anlaşılabilirliği artar. Bu yüzden dünya dillerinde sözcüğü oluşturan ses sayıları insan beyninin algılama kapasitesi çerçevesinde sınırlanmıştır. Zira sözcüğü oluşturan ses sayısı arttıkça sözcüğün telaffuzu ve algılanması da güçleşmektedir. Nitekim Türkçede kök ya da gövde üzerine eklenen her bir yapım eki, üzerine geldiği kök ya da gövdeyle birlikte yeni bir kalıcı kavram işareti oluştururken, sözcük boyunu uzattığı için (sözcüğü oluşturan ses başına düşen anlam yükünü azalttığı için) de sözcüğün anlaşılabilirliğini düşürmektedir.

Bu da göstermektedir ki, her ne kadar Türkçede kavram işaretleme söz konusu olduğunda ilk akla gelen metot “kök ya da gövde üzerine yapım eki getirme” olsa da söz konusu metodun belirli bir noktadan sonra kullanılabilirliği zayıftır. Dili kullananlar, insan beyninin çalışma ve algılama biçimine de uygun olarak yeni kavramları işaretlerken (mevcut kavram işaretlerine farklı anlamlar da yükleyerek) birden fazla sözcükten oluşan (çoğunlukla iki veya daha fazla parçalı / sözcüklü) kalıcı kavram işaretleme metodlarını geliştirmişlerdir. Çünkü anlamlı elemanlar arasında yer alan boşluk (space), hem sözcüğün telaffuzunu ve insan beyninin algılamasını kolaylaştırmakta; hem de sözcüğün anlaşılabilirliğini artırmaktadır (Mert, 2008: 3-4).

Zeynep KORKMAZ, doğrudan doğruya iki ya da daha çok sözcüğün Türkçenin belirli gramer kalıpları içinde yeni ve tek bir kavrama karşılık olacak şekilde bir araya getirilmesini “*birleşik kelime*” olarak adlandırmakta ve bu konuda şunları kaydetmektedir:

*Türkiye Türkçesinde taşıdıkları nitelik bakımından iki türlü birleşik kelime vardır:*

*A. Birleşik kelime içindeki sözlerden her birinin kendi anlamını koruyarak ortaklaşa yeni bir kavrama karşılık oluşturduğu birleşikler. Bu türlü birleşik kelimeler dilimizde çok geniş bir yer tutar. Gramer yapısı ve şekil bilgisi açısından belirtsiz isim tamlaması, sıfat tamlaması, isnat grubu, edat grubu, zarf grubu, ikileme grubu ve birleşik fiil oluştururlar: el aynası, yaban gülü, yer fıstığı, açık yeşil, taze bakla, toplu iğne, başı açık, cebi delik, sabaha karşı, öğleye doğru, çok fazla, dile kolay, iyi kötü, düşe kalka, boyun eğ-, dil uzat-, kabul et-, pişman ol- vb.*

*B. İkinci tür birleşiklerde birleşik kelimeyi oluşturan sözlerden biri veya tamamı ya ses yapısı ya da anlam bakımından birer değişme ve dönüşme aşamasından geçerek yeni bir kavrama karşılık olmuşlardır. Bunlarda şekil ve anlam bakımından dönüşmeye dayalı bir kalıplaşıp kaynaşma söz konusu olduğu için, A grubundaki birleşiklerden farklı olarak bitişik yazılırlar: cumartesi (< cuma ertesi), pazartesi (< pazar ertesi), çarşamba (< Far. çehâr şenbe), kaynana (< kayın ana), sütlaç (< sütlü*

aş), nasıl (< ne asıl), affetmek (< Ar. afv + etmek), reddetmek (< Ar. redd + etmek), menetmek (< Ar. men' + etmek); acemborusu, akşamsefası, babayiğit, başıbozuk, cıvcıv, çöpçatan, gecekondü, hanimeli, imambayıldı, kaynanadili, külbastı, şıpsevdi; başvurmak, tutuvermek, bakakalmak, düşeyazmak vb. (Korkmaz, 1999, 679-683).

Efrasiyap GEMALMAZ'a ve Cengiz ALYILMAZ'a göre:

Cins isim kök, köken, gövde veya deyimlerinin kurdukları **belirtisiz isim tamlamaları**;

Varlıkların durumlarını, biçimlerini, renklerini kısacası nasıllıklarını bildiren **niteleme sıfatlarıyla isimlerden kurulu sıfat tamlamaları**;

**Zarf + niteleme sıfatı + isimden kurulu tamlamalar**;

Olumlu veya olumsuz, geçişli veya geçişsiz **fiil kök, köken, gövde ve deyimlerinin zarflarla kurdukları tamlamalar**;

Olumlu veya olumsuz geçişli **fiil kök, köken, gövde ve deyimlerinin belirtisiz nesnelere ile kurdukları tamlamalar (fiil deyimleri)**... Türkçede birden fazla anlam ögesinden oluşan kavram işaretleri içinde değerlendirilecek nitelik taşımaktadır (Gemalmaz, 1992, 117- 134; Alyılmaz, 1994, 19-35; Alyılmaz, 2003: 148-156).

Şükrü Halük AKALIN ise, “Şor Türkçesinde Birleşik Kelimeler” başlıklı bildirisinde Şor Türkçesinde birden fazla anlam ögesiyle kurulu kavram işaretlerini “birleşik kelimeler” olarak değerlendirmekte ve söz konusu kelimeleri şöyle tasnif etmektedir:

*Sözlük kelimesi değerini kazanan ve anlam bütünlüğü taşıyan kelime gruplarını birleşik kelime olarak adlandırmaktayız. Birleşik kelimeyi meydana getiren kelimeler, zamanla bazı ses olayları sonucu birleşerek şekilce kaynaşmaya uğrarlar ve tek bir kelime görünümünü kazanabilirler. Pek çok birleşik kelime ise, ses olayı görülmez. Bu kelime grupları, tek bir kavramı veya tek bir varlığı karşıladıkları için sözlük kelimesi değerini kazanmışlardır ve anlam bütünlüğünü taşımaktadırlar:*

*1. Şekilce kaynaşmanın görüldüğü birleşik kelimeler*

*1.1. Birleşik adlar*

*1.2. Birleşik fiiller*

*2. Anlamca kaynaşmanın görüldüğü birleşik kelimeler*

*2.1. İsim tamlaması kalıbındaki birleşik kelimeler*

*2.2. Sıfat tamlaması kalıbındaki birleşik kelimeler*

*2.3. İkileme kalıbıyla kurulan birleşik kelimeler*

*3. Birleşik fiiller*

*3.1. İsim ve yardımcı fiille yapılan birleşik fiiller*

*3.2. Tasvir fiilleri (Akalın, 1999, 67-76).*

Hem belirtilen araştırmacıların hem de konuyla ilgili diğer araştırmacıların çalışmalarından Türkçede birden fazla anlam ögesinin (sözcüğün / kavram işaretinin) görevli dil öğelerinin de (eklerin / biçim birimlerin) yardımıyla yeni kavramları işaretledikleri anlaşılmaktadır. Yani Türkçede iki (veya daha çok) gösterge tek bir gösterge olarak, belli bir gösterilene sahip olur; zihinde kimi kez tek tek çözümlenme yerine yeni bir kavramın ve (onun adının) oluşmasını sağlar (Aksan, 1998: 102).

Bilindiği üzere yapıları bakımından dünya dilleri tasnif edildiğinde Türkçe eklemeli dillerin sondan eklemeli grubu içine dâhil edilir. Türkçenin kavramları işaretleme yollarından söz edildiğinde de genelde kök, köken ve gövde hâlindeki anlamlı dil öğelerinin (sözcüklerin) üzerlerine görevli dil öğeleri (yapım ekleri) getirilerek kavramların işaretlendiği belirtilir. Bu kavram işaretleme yönteminde adlarına “türetme eki” / “türetim eki”, “yapım eki” denilen ve işlevlerine göre “addan ad yapım ekleri”, “addan eylem yapım ekleri”, “eylemden eylem yapım ekleri”, “eylemden ad yapım ekleri” şeklinde gruplandırılan (Korkmaz, 2014: 118-190) görevli dil öğeleri, yine adlarına “sözcük” / “kelime” / “kavram işareti” denilen anlamlı dil öğelerinin üzerlerine getirilerek yeni kavramların işaretlenmesini sağlarlar. Bu kavram işaretleme yöntemini genel anlamda “morfolojik



yolla (ekler vasıtasıyla) kavramları işaretleme” şeklinde adlandırmak mümkündür. Yukarıda ayrıntılı olarak dikkatlere sunulan ve birden fazla anlamlı dil ögesinin (sözcüğün) görevli dil ögelerinin de yardımıyla kavramları işaretleme yöntemine de “sentaktik yolla (söz dizimsel yöntemle) kavramları işaretleme” adını vermek yerinde olacaktır.

Türkçenin hem ana dili olarak hem de yabancı dil olarak öğretiminde “sentaktik / söz dizimsel yolla kavramları işaretleme” yönteminin öğretilmesi, hedef kitlenin Türkçenin söz varlığını sistemli bir şekilde öğrenmesi ve bunları kullanması bakımından büyük önem taşır. Konuyla ilgili araştırmaları ve bu hususta yapılan tasnifleri de göz önünde bulundurarak Türkçede “sentaktik / söz dizimsel yöntem”le işaretlenmiş bazı kavram işaretlerini aşağıdaki şekilde dikkatlere sunmak mümkündür:

1. Belirtisiz ad tamlaması yapısındaki kavram işaretleri
2. Sıfat tamlaması yapısındaki genel anlamlı kavram işaretleri
3. Birleşik eylem yapısındaki kavram işaretleri
- 3.1. Ad + eylemden oluşan kavram işaretleri
- 3.2. Eylem-bağ-fiil/ulaç eki + eylem yapısından oluşan kavram işaretleri
4. Belirteç + eylem yapısından oluşan kavram işaretleri
5. Nesne + eylem yapısından oluşan kavram işaretleri
6. Tekrar gruplarından / ikilemelerden oluşan kavram işaretleri
7. Diğer sözcük gruplarından oluşan kavram işaretleri
8. Cümlelerden oluşan kavram işaretleri

### **1. Belirtisiz ad tamlaması yapısındaki kavram işaretleri:**

Türkçede belirtisiz ad tamlaması yapısında yüzlerce kavram işareti bulunmaktadır. Soyut ve somut kavramları karşılayan bu kavram işaretlerinin bir kısmı birleşik bir kısmı ise ayrı yazılmaktadır.

Belirtisiz ad tamlaması yapısındaki kavram işaretlerinin bir kısmı genel anlamlı kavram işaretleri (cins / tür *vd.* adları) yaparken bir kısmı ise, özel anlamlı kavram işaretleri yapmaktadırlar.

Örnekler: *Ankara keçisi, anlam bilimi, ana dili, anaokulu, arı kovani, arı sütü, asma yaprağı, at gözlüğü, at sineği, av köpeği, ayran aşu, ayırık otu, balıksırtı, balık yağı, bam teli, başağrısı, Batı Türkçesi, beyin göçü, beyin kanaması, bilinçaltı, bitki örtüsü, Buzul Çağı, çavdar ekmeği, dağ keçisi, değirmen taşı, demir yolu, dış işleri, dikimevi, dikiş iğnesi, diş taşı, el yazması gök gürültüsü, gölge oyunu, gün dönümü, içyağı, iğne oyası, itburnu, it dalası, kabak tatlısı, kocakarı soğuğu, kuş bakışı, kuşbaşı, Marmara Ereğlisi, öğretim üyesi, saz şairi, su böreği, şamaroğlanı, tavukgöğsü, tavukkarası, tereyağı, yapım eki, yeryüzü, yönetim kurulu, yük gemisi, yürüyüş bandı, yüzüstü, zımpara kâğıdı...*

Türkçede ad tamlaması yapısındaki genel anlamlı kavram işaretlerinin genelde:

ad veya ad soylu sözcük+ø + ad veya ad soylu sözcük+ belirtilen eki yapısından oluştuğu bilinmektedir. Bu yapıdaki kavram işaretlerinin birinci unsuruna “tamlayan / belirten”; ikinci unsuruna ise “tamlanan / belirtilen” adı verilmektedir. Belirtisiz ad tamlaması yapısındaki kavram işaretlerinin belirtilen ögesinin üzerinde yer alan belirtilen eki (alışılmış ifadesiyle iyelik üçüncü şahıs eki) /+sI/, zaman zaman işaretli olarak kullanılır (Gemalmaz, 2010: 251-259; Alyılmaz, 1999: 403-415). Belirtilen ekinin işaretli olarak kullanıldığı durumlarda söz konusu kavram işaretinin belirten ve belirtilen ögelerinin birleşik olarak yazıldığı görülür.

Örnekler: *Paşa çayırı > Paşa çayır/+ø/ > Paşaçayır, Paşa bahçesi > Paşa bahçe/+ø/ > Paşabahçe, Vezir köprüsü > Vezir köprü/+ø/ > Vezirköprü, kadayıf dolması > kadayıf dolma/+ø/ > kadayıfdolma...*

## 2. Sıfat tamlaması yapısındaki kavram işaretleri:

Türkçede sıfat tamlaması yapısındaki kavram işaretlerinin sayısı, ad tamlaması yapısındakilere oranla daha azdır. Bu kategorideki kavram işaretlerinin Türkçenin yazım kuralları gereği bitişik ve ayrı yazılanları vardır.

Örnekler: *Astsubay, başçavuş, astsubay başçavuş, baykuş, başkent, burma bilezik, burma bıyık, cam kavanoz, cicianne, cicibaba, çatma kaş, demir çubuk, demir kapı, demir tel, dolmabiber, Çukurova, kabakulak, kırmızı kalem, kaytan bıyık, Keloğlan, Kınalıada, kırmızıbiber, kırmızıturp, kırmızı çizgi, kırmızı pasaport, kısır döngü, Kızılurmak, kocabaş, koşapınar, kuru fasulye, kuru köfte, taş köprü,*

*Taşköprü, Pamuk Prenses, Pembe İncili Kaftan, paşababa, üstçavuş, üstsubay, üsteğmen, üvey anne, üvey baba, Yeşilirmak, yoğun bakım, yün çorap, yüzyıl...*

### 3. Birleşik eylem yapısındaki kavram işaretleri:

Türkçede bu yapıdaki kavram işaretleriyle yani birleşik eylemlerle iki şekilde karşılaşılmaktadır:

“Ad + eylemden oluşan kavram işaretleri”,

“Eylem- bağ-fiil / ulaç eki + eylem yapısından oluşan kavram işaretler.

#### 3.1. Ad + eylemden oluşan kavram işaretleri:

Türkçede (kök, köken ve gövde hâlindeki Türkçe ve alıntı) ad ve ad soylu sözcükler ve sözcük öbekleri kendilerinden sonra *et-*, *eyle-*, *ol-* ve *kıl-* yardımcı eylemleriyle birlikte kullanılarak yeni anlamlara gelen kavram işaretlerini (söz konusu adla ilgili eylemleri) oluştururlar. Bu yardımcı eylemler dışında bazı asli eylemlerin de (*al-*, *ver-*, *bul-*, *gel-*, *gör-*, *tut-*, *vur-*, *yap-...*) Türkçenin tarihsel süreci içinde aynı işlevle kullanıldıkları bilinmektedir. Türkçede ad + eylemden oluşan kavram işaretlerinin sayısı oldukça fazladır.

Örnekler: *Adam et-*, *dert et-*, *emret-*, *göz et-*, *hisset-*, *kahret-*, *sabret-*, *söz et-*, *yardım et-*, *yarış et-*; *el eyle-*, *emreyle-*, *deli divane eyle-*, *göz eyle-*, *kul / köle eyle-*, *söz eyle-*, *var eyle-*, *yok eyle-*, *yol eyle-*; *adam ol-*, *cömert ol-*, *cariye ol-*, *düşman ol-*, *kağan ol-*, *kul ol-*, *köle ol-*, *kör ol-*, *sağ ol-*, *sağır ol-*, *yar ol-*, *yok ol-*; *dua kıl-*, *ilaç kıl-*, *kul kıl-*, *köle kıl-*, *namaz kıl-*; *gönül al-*, *göz at-*, *öç al-*, *çare bul-*, *çözüm bul-*, *iş bul-*, *şaka yap-*, *iş yap-...*

#### 3.2. Eylem- bağ-fiil (ulaç) eki + eylem yapısından oluşan kavram işaretleri:

Bu kategorideki birleşik eylemler, asli durumdaki bir eylemle yardımcı durumdaki ikinci bir eylemin bağ fiil (ulaç) eki vasıtasıyla birleşmesinden oluşurlar. Bu yapıdaki kavram işaretlerinin ikinci kısımlarında yer alan eylemlerin birlikte kullanıldıkları eylemlerden tezlik, süreklilik, yeterlilik, yaklaşma ve durum bildiren yeni eylemler yaptıkları görülür (Alyılmaz, 2017: 109).

Türkçede tezlik, süreklilik, yeterlilik ve yaklaşma bildiren eylemler için genelde “tasvirî fiiller” / “tasvir fiilleri” / “betimlemeli fiiller” terimleri kullanılmaktadır. Bunlar /-A bil-/ (olumsuz: /-AmA-/)

yeterlilik; /-A dur-/ süreklilik; /-I ver-/ tezlik; /-A yaz-/ yaklaşıma bildiren eylemlerdir (Korkmaz, 1992: 146).

Türkçede “eylem- bağ-fiil eki + eylem” yapısından oluşan kavram işaretlerinin (birleşik eylemlerin) sayısı oldukça fazladır.

Örnekler: *Anlatabil-, alabil-, gezebil-, görebil-, kılabil-, koparabil-, koyabil-, vurabil-, yapabil-, yetişebil-; açiver-, akiver-, aliver-, bakiver-, bekleyiver-, çeviriver-, çöküver-, ekleyiver-, fırlativer-, kazaniver-, tutuver-, veriver-, yazıver-, yollayıver-; gezedur-, gidedur-, yürüyedur-; bakakal-, şaşakal-, kalakal-, yatakal-; olagel-, süregel-; düşeyaz-, öleyaz-, yıkılayaz-, boğulayaz-; istemeyegör-...*

#### 4. Belirteç + eylem yapısından oluşan kavram işaretleri:

Belirteç (zarf) + eylemden oluşan kavram işaretleri nasıllık, nicelik, yer, yön ve zaman belirteçlerinin olumlu veya olumsuz, geçişsiz veya geçişli eylem kök, köken ve gövdeleriyle birlikte kullanımları sonucunda ortaya çıkarlar. Belirteç + eylem yapısından oluşan kavram işaretlerinde belirteçler, eylemlerin genel niteleyicileri olarak kullanılmakta ve belirteç ile eylem arasında sürekli bir anlam ilişkisi kurulmaktadır. Türkçenin tarihi ve doğal gelişimi içinde belirteçlerle eylemler arasında oluşan bu sürekli anlam ilişkisi, belirteç + eylemden kurulu tamlamalar şeklinde ifade edilebilecek niteliktedir (Gemalmaz, 1992: 126-127; Alyılmaz, 1994: 21-24; Alyılmaz, 2003: 148-156; Efendioğlu, 2010: 71-80; Alyılmaz, 2013: 149; Daşdemir, 2014: 51; Alyılmaz, 2017: 11). Türkçede bu yapıdaki kavram işaretlerinin sayısı oldukça fazladır:

Örnekler: *Aç kal-, açıkta kal-, açığa vur-, açığa çık-, açılıp saçıl-, ağır bas-, ağırdan al-, ağlayıp sızla-, alttan al-, aşırı bul-, bardaktan boşalır gibi yağ-, başıboş kal-, başıboş bırak-, bıyık altından gül-, bitkin düş-, boşa çıkar-, buram buram terle-, doludizgin git-, doludizgin koş-, döne döne ara-, dört dön-, dörmala git-, dörmala koş-, düşe kalka büyü-, el üstünde tut-, geri çekil-, geri dön-, geri çevir-, geri gel-, göz ucu ile bak-, göz göze gel-, hafife al-, harıl harıl çalış-, hor bak-, içeri al-, ileri gel-, ileri geri konuş-, ileri sür-, ince eleyip sık doku-, kabak çiçeği gibi açıl-, kana kana iç-, kapı kapı dolaş-, karşı karşıya kal-, katıla katıla gül-, kendi yağıyla kavrul-, kestirip at-, kırta kırta yürü-, kısa kes-, körü körüne bağlan-, oflayıp pufla-, oflaya puflaya git-, oluk gibi ak-, omuz omuza çalış-, özenip bezen-, parmakla göster(il)-, pisipisine git-, sarpa sar-, sel gibi ak-, serbest bırak-, serbest kal-, serden geç-, soluk soluğa kal-, tepe tepe*

*kullan-, tepeden bak-, uykusuz kal-, üstün gör-, üstün tut-, yalnız kal-, yolda bırak-, yolda kal-, yan gelip yat-, yan gözle bak-, yangına körukle git-, yanıp tutuş-, yel gibi git-, yerden yere vur-, yüzüstü bırak-, yüzüstü ko(y)-, yüz yüze konuş-, zeytinyağı gibi üste çık-* (Alyılmaz, 2003: 148-156; Daşdemir, 2000: 86-88; Öztürk, 2008: 1071-1080; Alyılmaz, 2017: 11).

### 5. Nesne + eylem yapısından oluşan kavram işaretleri:

Nesne + eylem yapısından oluşan kavram işaretlerinde olumlu veya olumsuz, geçişli eylem kök, köken ve gövdelerinin, nesnelere birlikte kullanılarak genel anlamlı bir kavramı karşıladıkları / ifade ettikleri görülür. Nesne + eylem'den oluşan birleşik kavram işaretlerinde nesnelere, eylemlerle sürekli anlam ilişkisi kurarlar. Nesnelere fiiller arasında zamanla oluşan bu sürekli anlam ilişkisi, "nesne + eylem'den kurulu tamlamalar" şeklinde ifade edilebilecek niteliktedir (Gemalmaz, 1992: 126-127; Alyılmaz, 1994: 24-26; Alyılmaz, 2003: 151-152; Alyılmaz, 2017: 12). Bu gruba giren kavram işaretlerinin sayısı ayrı ayrı çalışmalarını gerektirecek kadar fazladır.

Örnekler: *Abayı yak-, adım at-, adımını at-, ağız ara-, ağız eğ-, ağızını bağla-, ağızını boz-, ağızının payını ver-, akıl al-, aklımı oynat-, and iç-, arayı aç-, at bin-, ayağını kaydır-, ayak bas-, baş eğ-, baş kaldır-, baş koy-, bayrak aç-, bel bağla-, beyin yıka-, boyun bük-, boy göster-, boyunun ölçüsünü al-, burun kıvr-, can at-, can ver-, canını acıt-, çaba göster-, çene yor-, çile çek-, damga(yı) bas-, dava aç-, dert aç-, dikiş dik-, dış bile-, düğüm at-, düş yor-, ecel teri dök-, el aç-, el bağla-, el çek-, el kavuştur-, emek çek-, etek öp-, ev kur-, ev yık-, fırsatı kaçır-, fırsat kolla-, gaf yap-, gam ye-, gazel oku-, göğüs ger-, gönül al-, gönül avut-, gönül yap-, göz boya-, göz dik-, haber sal-, haber ver-, haber uçur-, hapi yut-, haram ye-, hasret çek-, hesap gör-, hesabını gör-, hüküm giy-, ibret al-, iç aç-, içini acıt-, ip atla-, iş(ini) bitir-, iş gör-, iş tut-, işin aslımı astarını anla-, iz bırak-, iz sür-, izin al-, kan dök-, kantarın topuzumu kaçır-, kazık at-, kendini beğen-, kendini göster-, kesenin ağızını aç-, kılıç kuşan-, kin tut-, kucak aç-, kulaç at-, laf at-, laf vur-, mendil aç-, miras ye-, naneyi ye-, omuz ver-, öç al-, pabuç bırak(ma)-, paçayı sıva-, özür dile-, para dök-, parmak bas-, pas at-, rüya gör-, savaş aç-, saygınlığını yitir-, saz çal-, selam al-, selam ver-, sevda çek-, sır aç-, sırrını aç-, sırt çevir-, sigara iç-, sinek avla-, söz kes-, surat as-, şifayı bul-, taş at-, tepesini attır-, ter dök-, toz kondurma-, tuğra çek-, türkü yak-, ufuk aç-, yalan söyle-, yas tut-, yemin iç-, yol al-, yol kes-, yol göster-, yüz bul-, yüz çevir-, yüz*

*buruştur-* (Alyılmaz, 2003: 151-155; Korkmaz, 2007: 263; Öztürk, 2008: 1037-1064; Alyılmaz, 2017: 12); *adak ada-*, *av avla-*, *çakmak çak-*, *çizgi çiz-*, *delik del-*, *dilek dile-*, *ekin ek-*, *içki iç-*, *iz izle-*, *kesim kes-*, *kuşak kuşan-*, *kuzu kuzula-*, *ot ota-*, *oya oy-*, *oyun oyna-*, *saçı saç-*, *sarık sar-*, *sarma sar-*, *sayı say-*, *sırma sırı-*, *soru sor-*, *söz söyle-*, *su sula-*, *su suvar-*, *uyku uyu-*, *ütü ütüle-*, *yakı yak-*, *yal yala-*, *yama yamala-*, *yayık yay-*, *yaylaları yayla-*, *yazı yaz-*, *yazılar yaz-*, *yemek ye-*, *yumurta yumurtla-*, *yük yükle-*... (Alyılmaz, 2017: 256-257).

## 6. Tekrar gruplarından / ikilemelerden ve pekiştirmelerden oluşan kavram işaretleri:

Türkçede aynı, yakın ve zıt anlamlı iki ya da daha çok sözcük, birlikte kullanılarak yeni anlama gelen yeni bir kavram işaretini oluştururlar. Türkçenin söz varlığı içinde bu gruba giren sözcüklerin sayısı oldukça fazladır.

Örnekler: *Açık açık*, *adım adım*, *akın akın*, *avuç avuç*, *az az*, *azar azar*, *beşer beşer*, *deste deste*, *gide gide*, *göz göz*, *katar katar*, *koşa koşa*, *kucak kucak*, *sepet sepet*, *yığın yığın*, *zangır zangır*; *açık saçık*, *ezik büzük*, *ipsiz sapsız*, *oğul uşak*, *saçma sapan*, *yana yakıla*; *iyi kötü*, *aşağı yukarı*, *alt üst*, *içli dışlı*, *az çok*, *düşe kalka*...

Türkçede bazı sözcüklerin ilk hecelerine “p, m, s, r” ünsüzlerinden biri katılarak sözcüğün verdiği anlam yoğunlaştırılır; pekiştirilir. Türkçede pekiştirme yapılırken sözcüğün önsesi, ilk hecesi ve hece sayısı dikkate alınır. Bu tür özelliklere göre sözcüklerin kendi yapısından yepyeni bir ya da iki hece kurulur; bu heceler sözcüklerin başlarına getirilir. Bunun sonucunda da yeni bir kavram işareti elde edilir (Hatiboğlu, 1973: 18-19). Bu kategoride yer alan kavram işaretlerinin sayısı da oldukça fazladır. Örnekler: *Apaçık*, *bambaşka*, *besbelli*, *depderin*, *büsbütün*, *ciscibil*, *ciscibildak*, *çarçabuk*, *çırılçırplak*, *dupduru*, *kaskatı*, *kıpkırmızı*, *koskocaman*, *kupkuru*, *sapsarı*, *sırlısklam*, *upuzun*, *yemyeşil*...

## 7. Diğer sözcük gruplarından oluşan kavram işaretleri:

Türkçede farklı türlerdeki sözcük öbekleri de (bulunma öbekleri, ayrılma öbekleri, yaklaşma öbekleri, isnat öbekleri, sıfat-fiil grupları, birleşik ad grupları vb.) genel anlamlı kavram işaretleri yapmaktadırlar (Ergin, 1983: 374-397; Karahan, 1999: 11-44; Altun, 2011: 15-23; Kerimoğlu, 2006: 106-118; Durukan, 2010: 145-166).

Örnekler: *Anadan doğma*, *arada bir*, *ikide bir*, *kafadan kontak*, *sonradan görme*, *sonradan olma*, *sudan ucuz*, *tepeden inme*,

*tümdengelim, yandan çarklı, yerden bitme, yerden yapma, başa bela, dile kolay, soya çekim, teke tek, tümevarım, ağzı bozuk, ağzı büyük, ağzı gevşek, almı açık, bağıran, başıboş, eli açık, eli bol, gözü açık, gözü pek, gözü tok, karnı aç, sırtı çıplak, açılçer, cankurtaran, çöpçatan, vatansever; Mustafa Kemal ATATÜRK, Necip Fazıl KISAKÜREK, Orhan Veli KANIK...*

### 8. Cümlelerden oluşan kavram işaretleri:

Türkçede cümle öğelerinin birleşerek kavramları işaretledikleri (tek bir sözcük gibi kullanıldıkları) bilinmektedir. Bu durum daha ziyade iki öğeden oluşan basit yapı cümleler için söz konusudur. Bu tür yapılarda basit cümleyi oluşturan cümle öğeleri, bu özelliklerini kaybedip âdeta ad soylu iki sözcükmüş gibi birleşerek yeni bir kavram işaretini (sözcüğü) oluştururlar. Sayıları fazla olmasa da bu tür kavram işaretleri Türkçenin söz varlığı içinde gün geçtikçe artarak yer almaktadır.

Örnekler: *Albastı, albeni, ateşkes, ayakbastı, çekberi, çekyat, çitkırıldım, dalbastı, dokunmabana, dönüba, firdöndü, geceköndü, gelberi, gündöndü, günindi, imambayıldı, incitmebeni, kaptkaçtı, karayandı, karyadı, kaşbastı, kedibastı, kediyaladı, kolbastı, kuşkonmaz, külbastı, mirasyedi, sallabaş, sallapatı, sallasırı, sinekkaydı, şıpsedi, toprakbastı, unutmabeni, yapboz, yolbil, yolbul, yönbul, zıpcıktı...*

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkçede yeni kavramlar işaretlenirken sözcük kök, köken ve gövdelerinin üzerlerine yapım / türetim ekleri getirilerek yeni anlamlara gelen sözcükler türetilir. Bu sözcük yapım yolunu “morfolojik yolla / ekler vasıtasıyla kavramları işaretleme” olarak adlandırmak mümkündür.

Türkçede kavramlar hem “morfolojik yolla / ekler vasıtasıyla” hem de “sentaktik / söz dizimsel yolla işaretlenebilmektedir. “Sentaktik / söz dizimsel yöntem”le kavramlar işaretlenirken birden fazla anlam ögesi (sözcük) bir araya gelerek yeni bir kavram işaretini (sözcüğü) oluşturur.

Konuyla ilgili kaynaklarda (dil bilgisi ve dil bilimi kitaplarında, ders kitaplarında ve terim sözlüklerinde) Türkçenin kavramları işaretleme / sözcük yapma yollarından bahsedildiğinde genelde “morfolojik yolla / ekler vasıtasıyla sözcük yapımı”ndan bahsedilmiş; “sentaktik / söz dizimsel yolla sözcük yapımı” ihmal

edilmiş veya farklı konular ve başlıklar altında dikkatlere sunulmuştur. Oysa aynı gramer kategorisi içinde yer alan konuların aynı bölümde verilmeleri Türkçenin eğitimi ve öğretimi açısından büyük önem taşır.

Türkçenin hem ana dili olarak hem de yabancı dil olarak öğretiminde “sentaktik / söz dizimsel yolla kavramları işaretleme” yönteminin “sözcük yapım yolları” içinde öğretilmesi, ders kitaplarındaki ve diğer kaynak eserlerdeki mevcut eksikliklerin giderilmesi hedef kitlenin Türkçenin söz varlığını sistemli bir şekilde öğrenmesini ve bunları etkin bir şekilde kullanmasını sağlayacaktır.

Türk dil bilgisi kitaplarına, Türkçe ders kitaplarına ve terim sözlüklerine Türkçede sözcük yapımı, sözcük türleri ve sözcük grupları açısından bakıldığında terim birliğinin olmadığı; söz konusu konuların anlatımında ciddi bir karmaşanın yaşandığı görülür. Nitekim gramer kategorilerine ait adlandırma, tanım ve örneklemelemlerde görülen farklılıklar dil bilgisi öğretiminde büyük sıkıntılara ve öğrenme güçlüklerine yol açmaktadır. Özellikle farklı kademelerde farklı dil bilgisi kaynak kitaplarından yararlanan öğrenciler sürekli kavram karmaşası yaşayarak dil bilgisini işlevsel olarak beceriye dönüştürmekten uzaklaşmaktadırlar. Bu konuda tam anlamıyla görüş birliği sağlanamayacaksa da öğretim kurumlarına sunulan dil bilgisi kaynak kitaplarında terim birliğine dikkat edilmelidir (Durukan, 2010: 162).

#### KAYNAKÇA

- Abik, A. D. (2010). Derleme Sözlüğünde Madde Birleştirme Önerileri ve Bu Maddeler Üzerine Değerlendirmeler. *Türk Dilleri Araştırmaları*, 20, 7-34.
- Agakay, M. A. (1943). *Türkçe Felsefe Terimlerinin Dil Bakımından Açıklanması Dolayısıyla Bazı Kelime Yapım Yolları*. İstanbul.
- Ahanov, K. (2008). *Dil Bilimin Esasları*, Ankara, Aktaran: M. CERİTOĞLU.
- Akalın, Ş. H. (1999). Şor Türkçesinde Birleşik Kelimeler. *III. Uluslararası Türk Dili Kurultayı 1996*, Ankara, 67-76.
- Akalın, Ş. H. vd. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara.
- Aksan, D. (1998). *Anlambilim-Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara.



- Altun, M. (2011). *Türkçede Kelime Grupları Çözümlemeleri "Türk Romanlarından Örneklerle"*. İstanbul.
- Alyılmaz, C. (1994). *Orhun Yazıtlarının Söz Dizimi*. Erzurum.
- Alyılmaz, C. (1999). Zamir n'si Eski Bir İyelik Ekinin Kalıntısı Olabilir mi?. *Türk Gramerinin Sorunları II*, Ankara, 148-156.
- Alyılmaz, C. (2003). Türkçede Fiil Deyimleri ve Öğretimi Üzerine. *Türk Dili Dergisi*, 620, 534-540.
- Alyılmaz, S. (2013). *Güncel Türkçe Sözlük'te Yer Alan Argo Nitelikli Kavram İşaretleri. Leyla Karahan Armağanı*, Ankara, 165-192.
- Alyılmaz, S. (2017). *Türkçede Nesne Tekrarlı Fiiller*. İstanbul.
- Atabay, N., KUTLUK, İ. ve ÖZEL, S. (2003). *Sözcük Türleri*. Ankara, yay. haz. D. AKSAN.
- Atalay, B. (1946). *Türkçe'de Kelime Yapma Yolları*. İstanbul.
- Daşdemir, M. (2014). *Oklama Yöntemiyle Türkçenin Yapısal - İşlevsel Söz Dizimi*. Erzurum.
- Deny, J. (2012). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul, çev. A. U. ELÖVE.
- Dizdaroğlu, H. (1962). *Türkçede Sözcük Yapma Yolları*. Ankara.
- Durukan, E. (2010). Türkiye Türkçesinde Sözcük Grupları ve Öğretimi Üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 43, 145-166.
- Efendioğlu, S. (2010). Zarf Tamlaması. *TDAY Belleten 2008 /1*, Ankara, 71-80.
- Eker, S. (2005). *Çağdaş Türk Dili*. Ankara.
- Ergin, M. (1983). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul.
- Gemalmaz, E. (1992). *Standart Türkiye Türkçesi (STT)'nin Formanlarının Enformatif Değerleri ve Bu Değerlerin İhtiyaç Hâlinde Bu Dilin Gelişimine Muhtemel Etkileri*. Erzurum.
- Gemalmaz, E. (2010). *Türkçenin Derin Yapısı*, Ankara, yay. haz. C. ALYILMAZ ve O. MERT.

- Hatiboğlu, V. (1973). *Türkçede Pekiştirme*. Ankara.
- Karahan, L.(1999). *Türkçede Söz Dizimi*. Ankara.
- Kerimoğlu, C. (2006). Türkçe Dil Bilgisi Öğretiminde Söz Dizimi ile İlgili Kabuller Üzerine I (Kelime Grupları). *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 106-118.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara.
- Korkmaz, Z. (1999). Türkiye Türkçesinde Benzetme Yoluyla Kurulan Birleşik Kelimeler. III. *Uluslararası Türk Dili Kurultayı 1996*, Ankara, 679-683.
- Korkmaz, Z. (2014). *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*. Ankara.
- Mert, O. (2008). Orhun Yazıtlarında Kullanılan İşaretsiz (/./) Görev Ögeleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 38, 1-20.
- Öztürk, D. (2008). *Türkiye Türkçesinde Anlamca Kaynaşmış - Deyimleşmiş Birleşik Fiüller*. Ankara.
- Pekel, A. G. (1943). *Türkçe Kelime Üreme Yolları*. İstanbul.
- Üstünova, K. (2008). *Türkiye Türkçesi Ad İşletimi (Biçim Bilgisi)*. İstanbul.

**İDEAL BİR TOPLUM YARATMAK:  
ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYESLERİNDE TOPLUMSAL  
ELEŞTİRİ**

**Yahya Kemal BEYİTOĞLU<sup>1</sup>**

**ÖZET**

Ömer Seyfettin, Türk edebiyatının en üretken, en çok okunan ve aynı zamanda üzerinde en çok çalışılan sanatçılarından. Hem yaşadığı dönemin şartları hem de edebî ve fikri kişiliğinin bir yansıması olarak Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde toplumsal meseleler oldukça önemli bir yer tutar. Bu çalışmada disiplinler arası bir çalışma yöntemi olan edebiyat sosyolojisi bağlamında Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde yer alan toplumsal eleştiri unsurları ele alınmıştır. Ömer Seyfettin'in eserlerini verdiği dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal koşulları ile sanatçının edebiyat ve dille ilgili yaklaşımları ve fikir dünyası araştırılarak toplumsal eleştirinin sanatçının hikâyelerine ne denli yansıdığı, hikâyelerini nasıl şekillendirdiği Ömer Seyfettin'in hikâye külliyatında yer alan 151 hikâye incelenerek tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Ömer Seyfettin, hikâye, edebiyat sosyolojisi, toplumsal eleştiri.

**CREATING AN IDEAL SOCIETY:  
SOCIAL CRITICISM ON THE STORIES OF ÖMER  
SEYFETTİN**

**ABSTRACT**

Ömer Seyfettin is one of the most productive, the most read and at the same time the most studied artists of Turkish Literature. Social issues have a very important place in Ömer Seyfettin's stories as a reflection of his period's conditions, his literary and intellectual personality as well. In this study, in the context of sociology of literature which is an interdisciplinary working method, the elements of social criticism of Ömer Seyfettin's stories are discussed. The political, economic and social conditions of the period when Ömer Seyfettin created his works, the artist's approach to literature along with the language, his ideas were investigated and how much social criticism was reflected on the artist's stories and how he shaped his works have been determined by examining the 151 stories of Ömer Seyfettin's corpus.

**Key words:** Ömer Seyfettin, story, sociology of literature, social criticism.

<sup>1</sup> Adıyaman Üniversitesi, Öğretim Görevlisi. ybeyitoglu@adiyaman.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Sanat ve edebiyatın toplumla ilişkisi yadsınamaz bir gerçektir. Çünkü sanat, insanı temel alan toplumsal bir olgudur ve toplumun bir ihtiyacını karşılamaktadır (Kara, 2004: 138-145). Edebiyatın toplumla olan bu yakın münasebeti, edebiyat ve toplum bilimlerinin birlikte çalıştığı “Edebiyat Sosyolojisi” disiplinini doğurmuştur. Köksal Alver, “Hayatın Akışına Tanıklık Bağlamında Edebiyat Sosyolojisi” adlı makalesinde edebiyat sosyolojisini şöyle açıklar:

“Edebiyat sosyolojisi, edebiyat-toplum ilişkisini, irtibatını merkezî bir tema kabul edip disiplinler arası bir yönelim olarak kendini kurarken ve gerçekleştirirken söz konusu ilişkinin (edebiyatın toplumsal olana aksi) bütün görüngülerini, içerdiklerini açıklarını ve sınırlılıklarını da ilkece yüklenmiştir” (Alver, 2004: 376-380).

Son derece geniş bir çalışma alanına sahip olan edebiyat sosyolojisinin temelinde sanatçının eserini insandan ve toplumdaki soyutlayamayacağı düşüncesinin yattığını söylemek mümkündür. Nitekim Cemil Meriç, edebî eserin ana özelliğinin “kişiyile toplum arasında kurduğu iletişim” olduğunu ve böylece her edebî eserin derin ya da yüzeysel yapısında, toplumsal bir boyut barındırdığını ifade eder (Meriç, 2008: 448).

Cemil Meriç, edebiyat eserinin henüz yazılma aşamasında toplumsal sürecin başladığından bahsederek de bu ilişkinin ne denli güçlü olduğunu vurgular:

“Her kitapta iki insan var: yazar ve okuyucu; fert olarak değil, maşerî bir varlık olarak okuyucu. Edebiyat eseri yazarın düşüncesini okuyucuya ulaştırır. Ama unutmayalım ki eserde daha önce vardır bu okuyucu. Yazar, belli bir okuyucuya seslenir, söyleyeceklerini ona göre seçer ve ayarlar. Yazmak, bir davete icabet etmektir” (Meriç, 2008: 449).

Her edebî eserde mevcut olan edebiyat-toplum ilişkisi, tahkiyeye dayalı eserlerde daha da belirginleşmektedir. Sanatçının yetiştiği kültür, yaşadığı çevre, inandığı değerler; yani insanla ve toplumla ilgili her ayrıntı bu tür eserlerde kendine bir yer bulur. Bu

bağlamda hem dönemin siyasi ve toplumsal yapısı hem de edebiyat ve fikir akımları Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde toplumsal eleştiriye her fırsatta yer vermesine olanak sağlamıştır.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerini edebiyat-toplum ilişkisi açısından inceleyen Hüseyin Gürbüz, “Sosyal Meseleler Açısından Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri” adlı makalesinde, yazarın hikâyelerindeki sosyal meseleleri şu başlıklar altında incelenmiştir: “*Savaştan Kaynaklanan Sosyal Meseleler, Batılı Yaşayışın Getirdiği Meseleler, Toplumda Gelenek ve Din Adına Hüküm Süren Meseleler*” (Gürbüz, 2000: 284-297). Bu çalışmaya göre Ömer Seyfettin'i toplumsal eleştiriye sevk eden en önemli sebeplerin genellikle yaşadığı dönemin şartları olduğu anlaşılmaktadır.

Bilindiği gibi Ömer Seyfettin, eserlerini yoğun olarak 1908-1920 yılları arasında vermiştir. Bu yıllar İkinci Meşrutiyet'in ilanını, 31 Mart Olayı'nı, Trablusgarp Savaşı'nı, Balkan Savaşları'nı, Birinci Dünya Savaşı'nı ve Kurtuluş Savaşı'nın bir dönemini kapsar. Türk tarihinde derin izler bırakan bu gelişmeler, yazarın hayatını ve doğal olarak eserlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Bilhassa Ömer Seyfettin'in aynı zamanda bir asker olması, Balkan Savaşları'na katılması ve Yanya Kuşatması'nda esir düşmesi, yazarın *Bomba, Hürriyet Bayrakları* gibi pek çok hikâyesine ilham vermiş ve savaş yıllarını, Balkanlarda yaşananları gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmaya olanağı tanımıştır. Öyle ki Türk roman ve hikâyesinde Balkan temasını ilk ele alan yazar Ömer Seyfettin olmuştur (Ercilasun, 2013: 98).

Sanatçının hikâyelerinde her yaştan ve toplumun her kesiminden insanları temsil edebilecek kadar zengin bir şahıs kadrosu yer alır. Bu da yazara, aktarmak istediği değerleri hikâye kahramanları üzerinden kolayca topluma ulaştırabilme fırsatı vermektedir. Ömer Seyfettin, zaman zaman kahramanların gülünç durumları üzerinden toplumsal hayatın eleştirisini yaparken “hicivci” bir üslupla toplumu iğnelemekten de kaçınmamıştır (Banarlı, 1998: 1104).

Yapıcı değerler kazandırarak halka ulaşmayı amaçlayan bir yazar olan Ömer Seyfettin'in Türkçenin sadeleşmesi yönündeki yaklaşımları ve çalışmaları dikkat çekicidir. *Genç Kalemler* dergisinde imzasız yayımladığı, yeni Türk dilinin bildirisi niteliğindeki “Yeni Lisan” makalesinde ileri sürdüğü tutarlı, uygulanabilir düşünceler Türkçenin sadeleşme sürecinde yol gösterici olmuştur. Dönemindeki birçok sanatçı tarafından eleştirilse de eserlerinde kullandığı bu sade dille başta genç dimağlara olmak üzere bütün bir topluma edebiyatı

sevdirmiştir. İsmail Habib, Ömer Seyfettin'in bu alandaki gayretlerini şu sözlerle değerlendirmektedir:

“Ömer Seyfettin bu millete başlıca iki nevi hizmette bulundu: biri lisan mücadelesi, diğeri küçük hikâyeciliğidir. Birincide şiarı ‘Türkçeye Türk sarfını hâkim yapmak’tı. Bunda nasıl bir zafere gittiğini kendisi bile ölmeden önce görüp anlamıştı. (...) İkinci hedefinde, yani küçük hikâyecilik sahasında şiarı da ‘edebiyatsız edebiyat yapmak’tı. Hikâyelerinin mevzuu açık, ifadesi açık; tasvirleri kısa ve açık, vakaları canlı ve hareketli idi” (Sevük, 1935: 430).

Ömer Seyfettin, dönemin etkili fikir akımlarından biri olan Türkçülük düşüncesinin güçlü savunucularından biridir. Özellikle Balkanlar’daki gelişmeler sanatçımızın Osmanlı Devleti’nin çok uluslu yapısının çözülmeye başladığını erken fark etmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda millî değerleri ön planda tutmak, Türk milletinin yeniden toparlanmasını sağlamak, tüm Türkleri bir bayrak altında birleştirmek gibi idealleri özümsemiş ve bu düşünceleri *Primo Türk Çocuğu*, “*Kızılma*” *Neresi?* gibi hikâyelerinde sembolleştirmiştir.

Sanatçının hikâyelerindeki toplumsal eleştiri unsurlarının edebiyat sosyolojisi çerçevesinde incelenmesinin daha önce bu konuda yapılmış çalışmalardan elde edilen fikirlerin çeşitlenmesine, sanatçının düşünce dünyasının ve yaşadığı dönemin daha iyi anlaşılmasına, edebiyat ve toplum arasındaki ilişkinin daha somut bir şekilde ortaya konulmasına önemli katkılar sağlayacağı muhakkaktır. Bu yazının amacı, edebiyat-toplum ilişkisi bağlamında Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde yer alan toplumsal eleştiri unsurlarına ait tespitlerimizi sunarak yazarın hikâyelerinde oluşturmak istediği ideal toplumun özelliklerini belirlemektir.

## 2. ÖMER SEYFETTİN’İN HİKÂYELERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

### 2.1. Ahlaki Değerlere Yönelik Eleştiriler

#### 2.1.1. Namus

*Türkçe Sözlük*’te “*Bir toplum içinde ahlak kurallarına karşı beslenen bağlılık*” (Türkçe Sözlük, 1998: 1630), şeklinde tanımlanan namus kavramı Ömer Seyfettin’in üzerinde titizlikle durduğu bir

ahlaki değerdir. Ömer Seyfettin, *Tarih Ezeli Bir Tekerrüdü!* adlı hikâyesinde Herodote'un tarihinde yer alan bir hikâyenin yüzyıllar sonra tekrar etmesi şeklinde oluşturduğu bir kurguyla namus, edep, hayâ gibi bazı kavramların evrensel olduğunu, en ilkel kavimlerde bile bu kavramların önemsendiğini vurgulamaktadır. Hikâyenin kadın kahramanı Efser'in kocasına yazdığı mektupta ideal namus anlayışını yansıttığını görürüz. Söz konusu mektupta geçen aşağıdaki cümleler hikâyede ahlaki değerlerin üzerinde ciddiyetle durulduğunu göstermesi bakımından önemlidir:

“(...) Bidar bize geldiği zaman bir kız kadar mahcup, bir melek kadar âli, bir köylü kadar saf ve mertti. Benim tahayyül ettiğim ahlakî ve namuskâr gencin zîhayat bir resmi, bir timsaliydi (...) Sizde din, his, ahlak, fazilet, kabiliyet-i teessür, hissiyet-i maneviye yoktu (...) Takibe mecbur olduğunuz kavaid-i esasiye-i ahlakîye ve edebin içinde en mühimi bir adamın kendisine ait olmayan kadına bakmamasıdır (...) Namussuzluğu katiyen kabul etmem! Eğer namussuz yaşamaya biraz istidadım olsaydı sizinle yaşardım. Ben gayet namuslu bir kadın idim ve daima namuslu kalacağım” (Ömer Seyfettin, 2007a: 156-162).

Ömer Seyfettin'in gayrimeşru bir ilişkiyi tenkit ettiği *Piç* adlı hikâyesi, satır aralarında başka mesajlar iletmekle beraber mahrem hayatın mukaddesliği çerçevesinde namus kavramını ele aldığı başka bir hikâye olarak değerlendirilebilir.

Ömer Seyfettin, bir Arap kadınla olan sohbetin kadının namusuna tecavüz olarak değerlendirildiğini anlattığı *İffet* adlı kısa, mizahi hikâyesinde namus kavramıyla ilgili hassasiyetini ve eleştirisini şu sözlerle ifade eder: “(...) *Ekser siyahlarda ölümden sonra bile devam eden bu şedit iffet endişesi biraz da bizim beyaz hanımlarda olsa*” (Ömer Seyfettin, 2007d: 162).

Yazar, *Uçurumun Kenarında* adlı hikâyesinde hikâyenin kahramanı Raika'nın kendisini hoş olmayan bir duruma sürükleyen hayat şartlarından hareketle kadınların güzel giyinmek, zengin bir hayata sahip olmak uğruna namuslarını tehlikeye atmalarını eleştirir. Hikâyede namuslu yaşamının insan hayatındaki en önemli erdemlerden biri olduğu gerçeği, Raika'nın arkadaşı Peride'nin söylediği nasihat tarzındaki aşağıdaki cümlelerden anlaşılmaktadır: “(...) *Fakat namusunu kaybetme, olur mu Raikacığım? Çünkü ruh*

*kirlendikten sonra en bedii bir süs yine insanı güzelleştiremez” (Ömer Seyfettin, 2007d: 291).*

Yazarın bir çingenenin köpeğinin namusu için dokuz kişiyi gözünü kırpmadan öldürmesini anlattığı, namus kavramıyla ilgili çok önemli mesajlar veren *Namus* adlı hikâyesi de bu başlık altında bahsedilmesi gereken hikâyelerdendir. Hikâyede çingene, köpeği Çomar’ı Hüsmen’in sarı köpeğiyle yakalar etrafındakilerin bu manzarayı seyredip gülmelerine sinirlenir ve eline bir balta alarak hepsini öldürür. Asılmaya götürülürken hikâyesini dinleyen jandarma, asılmasına hükmeden hâkim çingenenin bu hassasiyeti karşısında hem şaşırırlar hem de bu derece yüksek bir namus düşüncesine sahip olmasını takdir ederler.

### 2.1.2. Güven, Arkadaşlık ve Dayanışma

Ömer Seyfettin’in güven, arkadaşlık, dayanışma temalarını en canlı, en çarpıcı işlediği hikâye şüphesiz her okuyucuya bu kavramların değerini tekrar tekrar hatırlatan *Ant*’tır. Sanatçının çocukluk anılarından esinlenerek yazdığı hikâyelerinden biri olan *Ant*’ta Ömer Seyfettin, ant içerek kan kardeşi olan iki arkadaştan Mıstık’ın arkadaşı için hayatını nasıl feda ettiğini etkileyici bir anlatımla aktarır. Hikâyede bir söz uğruna insanın hayatını bile gözden çıkarabileceği kan kardeşi olma töreni şöyle anlatılmaktadır: “(...) *Biz birbirimizin kanlarını içeriz. Buna ant içmek derler. Ant içenler kan kardeşi olurlar. Birbirlerine ölünceye kadar yardım ederler, imdada koşarlar*” (Ömer Seyfettin, 2007a: 249).

Yazar, hikâyenin sonunda ise Türk milletinin o dönem içinde bulunduğu üzücü durumu bu ulvi duyguları yitirmemizin yarattığı boşluğa bağlayarak şu sözlerle ifade eder:

“(...)Ve kavmiyetimizden, hadsî (intuitif) Türklükten uzaklaştıkça daha müteaffin derinlere yuvarlandığımız karanlık uçurumun, bu ahlaksızlık ve bozukluk, vefasızlık ve hodgâmlık, adilik ve miskinlik cehenneminin dibinde meyus ve sartlaşmış, kıvranırcan saf ve nurdan mazi kaybolmuş bir cennetin hakikatten uzak bir serabı hâlinde karşımda açılır” (Ömer Seyfettin, 2007a: 253).

Sanatçının yine çocukluk anılarından hareketle kaleme aldığı hikâyelerinden biri olan *Falaka* adlı hikâyesi de yer yer güven,



arkadaşlık ve dayanışma kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Çocukların hocalarına yaptıkları bir şakanın kendileri ve hocaları için açtığı mizahi sonuçları konu edinen hikâye, çocukların arkadaşlık duygusuyla güçlü bir dayanışma içinde olduklarını vurgulamaktadır.

### 2.1.3. Mertlik, Kahramanlık ve Cesaret

Mertlik, kahramanlık, cesaret gibi değerlerin önemini her fırsatta hatırlatan Ömer Seyfettin'in bu özellikleri düşmanın dahi sahip olması gerektiği değerler olarak nitelendirdiğini görürüz. *Kütük* adlı hikâyesinde Dregley Kalesi'nin komutanı Zondi hakkında geçen aşağıdaki konuşmalar bu yönüyle dikkat çekicidir:

“(…)

– Hayır, Arslan Bey, Zondi bildiklerinizden değil. Çok mert bir adam.

(…)

– Demiş ki: ‘Git, paşaya söyle. Bana teslim teklif etmesin. Bir askere bundan büyük bir hakaret olamaz. O nasıl harp adamı ise ben de harp adamıyım. Ya ölürüm, ya galip gelirim. Ama görüyorum ki benim işim bitti. O durmasın, bütün kuvvetiyle hücum etsin. Ben mutlaka, yıkılacak kalenin taşları altında kalmak isterim.’

– Sahi, namuslu bir askermiş…

*Kethüda:*

– Yalnız namuslu bir asker değil, Arslan Bey, dedi, hem de gayet âlicenap bir mert” (Ömer Seyfettin, 2007b: 128-129).

Melih Erzen, “Cihan Harbinin Karanlığında Aydınlığı Hatırla(t)mak: Ömer Seyfettin'in Kaleminden Kahramanlara Dair” makalesinin “Mertlik” adlı alt başlığında, Ömer Seyfettin'in *Kütük*'te düşman komutanlardan Zondi'nin övgüyü hak etmesini sağlayan özelliklerinin Türk askerinde zaten mevcut olduğunu hissettirmeye çalıştığını belirtir (Erzen, 2014: 281-298).

*Pembe İncili Kaftan*, Ömer Seyfettin'in mertlik, kahramanlık, cesaret gibi ulvi değerleri övdüğü hikâyelerindedir. Şah İsmail'e elçi olarak gönderilen Muhsin Çelebi'nin hikâyede anlatılan özellikleri ve

milleti için yaptığı fedakârlık, Ömer Seyfettin'in hayalindeki ideal Türk toplumunun sahip olması gereken değerlerle bire bir örtüşür. Muhsin Çelebi'nin devletin itibarına gölge düşürmemek için babasından kalan mandirasını rehin vererek aldığı kaftanı hiç tereddüt etmeden arkasında bırakıp çıkması ibretlik bir sahne olarak hafızalarda yaşamaktadır.

Abdullah Şengül, "Tahkiyeli Eserlerde 'Model Şahıs' Meselesi ve Ömer Seyfettin'in Hikâyelerindeki Model Şahıslar Üzerine Bir İnceleme" adlı makalesinde Muhsin Çelebi'yi şöyle anlatmaktadır: "*Pembe İncili Kaftan'da devletin vakar ve itibarını kendi şahsında temsil eden Muhsin Çelebi, sadece cesaret ve onurun değil, aynı zamanda sadakat, fazilet gibi erdemler noktasında da model bir aydın olarak düşünülmüştür*" (Şengül, 2003: 13-28).

Kara Memiş'in kırk yıllık esaretin ardından ihtiyarlamış haline aldırmanın cenge çıkmak istemesiyle ve "*Şehit olursam bunu üzerime örtün! Vatan al bayrağın dalgalandığı yer değil midir?*" (Ömer Seyfettin, 2007c: 221), sözleriyle akıllarda kalan *Forsa*, Ömer Seyfettin'in kahramanlık temalı tarihi hikâyelerinden biridir.

Ömer Seyfettin'in küçük bir çocuğun milleti için gözünü kırpmadan canını feda etmesini anlattığı *Bir Çocuk Aleko* adlı hikâyesi, hem mertlik, kahramanlık, cesaret gibi değerleri muhteva etmesi hem de Millî Mücadele Döneminin atmosferini tasvir etmesi yönünden üzerinde durulması gereken hikâyelerindendir.

#### 2.1.4. Dürüstlük, Haysiyet ve Şeref

Dürüstlük, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde geniş olarak verdiği ahlaki değerlerden biri olarak karşımıza çıkar. Ömer Seyfettin'in *Çakmak* adlı hikâyesinde İboş ile Mıstık'ın küçük menfaatler için yalan söyleyen, yalan yere yemin eden insanlardan şikâyet etmelerinin ardından aynı duruma Mıstık'ın düşmesi ile ortaya çıkan çelişkiyi mizahi bir anlatımla eleştirdiğini görürüz. *Külâh* adlı hikâyede Mıstık'ın Molla'yı dolandırmaya çalışırken kendisini bir tuzağın içinde bulması ile gelişen olayın altında yalan, hilekârlık, hırsızlık gibi menfi özelliklere yönelik eleştirilerin yattığını söyleyebiliriz. Hatice Fırat'ın da bu iki hikâyeye ilgili şu benzer tespitleri yaptığını görmekteyiz:

"Külâh adlı hikâyede hile/oyun ya da yalan ile insanları kandıran ve hatta bunun için fırsat kollayan kişiler Mıstık ve Molladır. Hikâyede Molla'ya oyun

oyarken oyuna gelen Mistik üzerinden, yapılan davranış eleştirilmektedir. Çakmak'ta 'hile, yalan ve bu kavramları da içeren ahlaksızlık' Makedonyalı iki gencin Anadolu insanlarını eleştirme nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır" (Fırat, 2014: 12-24).

Yazar, *Yüz Akı* adlı hikâyesinde dünyada dürtüst, fazilet sahibi insanların sayısının giderek azaldığını Mehmet Efendi'nin başından geçenlerden hareketle anlatmaya çalışmıştır. Mehmet Efendi, bir gün ahababı Müftü Hacı Ali Efendi ile dertleşirken dünyada hiç doğru bir adamın kalmadığından yakınmaktadır. Müftü, Mehmet Efendi'nin bu düşüncesini değiştirmek için kendisine bir çoban tavsiye eder. Hikâyenin sonunda çoban, Müftü'yü haksız çıkarır.

Haysiyet, şeref gibi ahlaki değerlerden ödün vermemek, kimseye minnet etmemek Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki ideal kahramanlarda öne çıkan özellikler arasındadır. Ömer Seyfettin'in *Diyet* adlı hikâyesindeki Koca Ali, bu vasıfları taşıyan en tipik kahramanlardan biridir. Koca Ali'nin Hacı kasaba borçlu kalmamak için kolunu kesip diyetini ödediği sahne, bu erdemlerin değerini akıllara kazımaya yetmiştir.

Abdullah Şengül'ün aralarında Koca Ali'nin de bulunduğu kahramanlarla ilgili olarak yaptığı aşağıdaki çıkarımlar bu açıdan oldukça önemlidir:

"Bütün bu şahıslar, ihtilâl ve savaşların bedbinleştirdiği insanımıza özgüvenlerini kazandıracak, onlara devletle birlikte yaşama inancı aşılayacak çok özel şahıslardır. Bir kısmı menkıbelere dayanan ve tarihî olaylara bağlı olarak oluşturulan bu şahısların bilinçli bir seçim olduğu anlaşılmaktadır. Kendi sosyal ve kültürel mevkiine göre model olabilecek bir dikkatle oluşturulan bu şahıslarla bir sosyal faydanın amaçlandığı aşikârdır" (Şengül, 2003: 13-28).

Sanatçı, *Yüksek Ökçeler* adlı hikâyesinde genç yaşta dul kalan, tek endişesi temizlik ve namus olan Hatice Hanım'ın evinde çalışanlara duyduğu itimadın sağlık sorunları nedeniyle yüksek ökçelerini giyememeye başladığı günden itibaren nasıl değiştiğini anlatır. Hatice Hanım'ın yanında çalışanların yaptıklarını anlatırken insanların ahlaki değerlerinin ne denli bozulduğunun altını çizer.

Ömer Seyfettin'in çocukluk hatıralarından esinlenerek yazdığı *Kaşığı*, birçok açıdan olduğu kadar yalan ve iftiranın ömür boyu sürecek vicdan azabı gibi çok büyük fenalıklara yol açabileceğini vurgulaması yönünden de oldukça değerlidir. Sanatçının pek çok hikâyesinde olduğu gibi bu hikâyenin de özellikle çocuklara kazandırılacak olumlu özellikler noktasında dikkate değer olduğunun altını çizen Hulusi Geçgel ve Ersin Sarıçan'ın *Kaşığı* ile ilgili aşağıdaki tespitleri bu bağlamda dikkate değerdir:

“Kaşığı adlı hikâyesinde yazar iftiranın kötülüğünü anlatmaktadır. Kardeşine iftira atan çocuk, kardeşine konulan ev hapsinden sonra kardeşinin hastalanması üzerine yalanını itiraf etmek istemiş; fakat bunu gerçekleştiremeden kardeşi vefat etmiştir. Söylediği yalandan ve attığı iftiradan pişman olmuş bir çocuğun vicdan azabı anlatılır. Böylece yalan ve iftira kötülenerek bu yanlış davranışlardan çocukların uzak durması sağlanmaya çalışılır” (Geçgel vd. 2011: 164-175).

Yazarın dürüstlük, haysiyet, şeref gibi yüce değerlerin önemini vurguladığı hikâyelerinden biri de *Yuf Borusu Seni Bekliyor*'dur. Bu hikâyede Câbir Paşa'nın dönemin koşullarına bağlı olarak düştüğü sıkıntılı durumlar sırasında çevresindeki insanların riyakârlıkları, düşmanlıkları ile aynı insanların Câbir Paşa'nın durumu düzelince sergiledikleri dalkavuklukları, sahte samimiyetleri arasındaki çelişki dikkat çekicidir.

Ömer Seyfettin'in iyi gün dostu insanları eleştirdiği başka bir hikâyesi ise *Şefkate İman*'dır. Hikâyede gayet iyi bir tahsil görmüş, önemli vazifelerde bulunmuş Reşit Bey'in bir anda her şeyini kaybetmesi ve çevresindeki insanların ona sırt çevirmesi anlatılır. İnsanlardan ve insanlıktan umudunu kesip intiharı düşündüğü sırada karşılaştığı hırsızlara elinde olmayarak yardım etmesi ve hırsızların onun da hakkını gözetmesi Reşit Bey'i duygulandırır. Hikâyenin önemli bir yönü de Ömer Seyfettin'in “hırsızlık” ve “hak” kavramlarını bir araya getirerek oluşturduğu tezattır. Aşağıdaki cümleler, hikâyenin vermek istediği düşünceyi daha açık yansıtmaktadır:

“(…) Sanki birdenbire vicdanının karanlıklarında sıcak bir güneş doğdu. Deminden insanların hıyaneti için düşündüklerine pişman oldu. İşte hayat onun zannettiği gibi değildi. ”Hak” diye

*bir mefhum tanıyan, aç bir sefile acıyarak iş gösteren insanlar da vardı! Fazilet, iyilik, merhamet, şefkat birer hayal değildi” (Ömer Seyfettin, 2007d: 142).*

Sanatçı, *Tam Bir Görüş* adlı hikâyesinde toplumun ahlaki yapısının önemli ölçüde bozulduğunu ve bu bozulmanın sadece şehirlerde değil köylerde de yaşandığını anlatmaktadır. Arkadaşlarıyla gezmeye çıkan Efruz Bey, köylülerin saf ve dürüst kaldıklarını iddia eder. Ancak Efruz Bey ve arkadaşlarının köyde karşılaştığı manzara Efruz Bey’i hayal kırıklığına uğratar.

## 2.2. Kültürel Değerlere Yönelik Eleştiriler

### 2.2.1. Hayat Tarzı

Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki hayat tarzına yönelik eleştirileri, Batılılaşmak arzusuyla benliğimizden uzaklaşarak bize ait olmayan bir kimliği taklide çalışmamızın sonuçları üzerinde yoğunlaşmaktadır. *Bahar ve Kelebekler*’de ninenin torununa insanların eskiden nasıl bir kültürel ve sosyal hayata sahip olduklarını, nasıl vakit geçirdiklerini, ne kadar mutlu olduklarını anlattığı aşağıdaki cümlelerde mevcut kültürel ve sosyal hayatı eleştirdiğini görmekteyiz:

*“(…) Büyük nine düşünmeye başladı; evet ne yapısın? Şimdi hakikaten her taraf hapishaneye dönmüştü. Seksen sene evvelki hayatı birden hatırlıyordu; o vakit erkeklerden ayrı bir kadınlar âlemi vardı ki şimdi tamamıyla dağılmıştı. Bu âlem pek genişti. Binlerce kadınlar birbirleriyle konuşur, görüşür, eğlenirlerdi. Kendilerine mahsus eğlenceleri ve zevkleri vardı. Moda yoktu... Annelerinin esvaplarını kızlar giyer, büyük ninelerinin mücevherlerini torunlar takardı (...) Kıraathaneler, gazinolar, birahaneler, kulüpler, tiyatrolar, kafeşantanlar, bekarhaneler, bütün bu Türk erkeklerini eşlerinden ayıran; zavallı Türk kadınlarını tenha evlerde unutulmuş bir bekçi gibi bırakan felaket mahalleri yoktu (...) Ne oyunlar, ne âdetler, ne zevkler vardı ki bugün hepsi tamamıyla unutulmuştu. Bugün Frenkçe okumak, mütemadiyen esvap değiştirmek, moda yapmak çılgınlıklarından, soğukluklarından, boş bir tekebbürden, manasız ve*

*münasebetsiz bir tefevvuk iddiasından başka bir şey yoktu... Frenklik bir veba gibi içimize girmiş, yanaklarımızın allığını, dudaklarımızın tebessümünü silmiş, feracelerimizi parçalamış, pabuçlarımızı atmış, parmaklarımızı narin bir mercan gibi parlatarak güzelleştiren kınalarımızı bile ortadan kaldırmıştı” (Ömer Seyfettin, 2007a: 168-169).*

Gülten Bulduker’in, Bahar ve Kelebekler adlı hikâyeye ilgili yaptığı aşağıdaki tespitler, bizim tespitlerimizle örtüşmekle beraber hikâye üzerine detaylı bir çalışmanın yorumları olması noktasında oldukça önemlidir:

*“Ömer Seyfettin, yaşına rağmen bilinci yerinde, güngörmüş bir kadın tipini kendisine sözcü seçerek yeni değerlerin eleştirisini yapar ve eskiye olan özlemine dile getirir. Aynı çatı altında yaşayan genç kuşak ile yaşlı kuşağın birbirine yabancılaşması, onların konuşması ile verilir. Yeni değerleri on yedi yaşında batılı değerlerle yetişmiş bir genç kız, eskiyi ise doksan yedi yaşındaki nine temsil etmektedir. Nine, geçmişte kalan manevî değerlerden ve yaşam tarzından bahsederek kadınların o günkü durumunu şimdikiyle kıyaslar. Her ikisinin de sahip olduğu sosyal değerler farklıdır. Kadınların eğlence anlayışı, giyim kuşamı, hayatı algılayış ve düşünüş şekli değişmiştir” (Bulduker, 2012: 439-446).*

Ömer Seyfettin, Niyazi ve Neşet isminde iki arkadaşın evlerinde yaptıkları değişim ve terakki üzerine sohbetin sokaktan geçen bir dilencinin sözleriyle bölünmesini konu edinen *Terakki* adlı hikâyesinde telefon, elektrik, sinema, otomobil, gramfon gibi teknik ilerlemelerin yarattığı şaşkınlığı, bu değişimlerin kültürel ve sosyal hayata yansımalarını anlatır.

Yazar, *Harem* adlı hikâyesinde Sermet ve Nazan isimdeki çiftin önce birbirlerini aldattıklarını sanıp sonra birbirlerine olan güvenlerini yeniden kazanmalarını anlatır. Hikâyede Sermet geleneklere bağlı bir hayat tarzını temsil ederken Nazan daha çok Batılıdır. Bu anlamda hikâye, bir kültürel çatışmanın yansımalarını içermektedir. Hikâyenin adının da bu çatışmayla ilgili olduğu söylenebilir.

### 2.2.2. Gelenek ve Görenekler

Ömer Seyfettin; bazı âdetlerin, taassupların, aile yapısının insanlar ve toplum üzerindeki etkisini eleştirmiştir. On iki senedir görüşmeyen iki arkadaşın vapurda karşılaşış aşk ve evlilik üzerine yaptıkları sohbeti konu edinen *Aşk Dalgası* ve yine bir vapurda sohbet eden birkaç arkadaşın birinin annesinin ricasını kıramayarak yaptığı görüşme usulü ile evlilikten duyduğu memnuniyetsizliği anlattığı *Bir Temiz Havlu Uğruna...* adlı hikâyelerinde sosyal hayatın getirdiği yasaklar nedeniyle o dönem Türk toplumunda aşık olmanın, birini sevmenin, sevecek evlenmenin imkânsızlığından yakınmakta görüşme usulü ile evlilik gibi gelenekleri ve tabuları tenkit etmektedir.

Bununla birlikte Ömer Seyfettin'in kültürel değerler, Doğu-Batı, eski-yeni çatışmaları arasında zaman zaman ikilemler yaşadığını da söyleyebiliriz. Nitekim Gülten Bulduker, bu çelişkiyi şöyle ifade etmektedir: “*Bahar ve Kelebekler’de Frenk kültürünün âdetlerimizi unutturduğundan yakınan yazar, Aşk Dalgası’nda kadın ve erkeğin daha serbest iletişim kurduğu bir muhitin özlemini duyar*” (Bulduker, 2012: 439-446).

Doğu-Batı, eski-yeni çatışmalarının Tanzimat’tan itibaren sanatçılarımızı meşgul eden en önemli kavramlardan olduğu düşünüldüğünde Ömer Seyfettin’in de bu konuda yaşadığı ikilemler daha iyi açıklanabilmektedir.

### 2.3. Toplumsal Statü ve Rollerini Bağlamında İnsanlara Yönelik Eleştiriler

#### 2.3.1. Kadınlar ve Erkekler

Çalışmamızda Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki kadın ve erkek kahramanların özelliklerini zaman zaman çeşitli açılardan ele almamıza rağmen genel bir fikir vermek amacıyla “Toplumsal Statü ve Rollerini Bağlamında İnsanlara Yönelik Eleştiriler” başlığı içinde “Kadınlar ve Erkekler” adında bir alt başlık oluşturmayı uygun gördük.

Ömer Seyfettin, hikâyelerinde ideal bir Türk kadınında bulunması gereken nitelikleri belirlemeye çalışmıştır. Bu anlamda yerinde tespitlerin yapılabileceği ilk hikâyeye, *Fon Sadriştayn’ın Karısı*’dır. Sanatçımız bu hikâyede Alman kadınlarının itizam ve iktisat konusundaki hassasiyetlerini överken Türk kadınlarının müsriflik ve idaresizliklerini eleştirmiştir. Hikâyenin kahramanı Sadrettin, gayet müsrif bir Türk kıızıyla evlidir ve karısının aşırı

harcamalarından, sonu gelmeyen isteklerinden dolayı borç batağı içindedir; hasta ve mutsuzdur. Doktor tebdil-i havaya gitmesini önerir. Sadrettin de Almanya'ya bir arkadaşının yanına gider. Orada arkadaşının tavsiyesine uyarak bir Alman kadınla evlenir ve Türkiye'ye döner. Karısının tutumluluğu ve ilgisi sayesinde hem sağlığına kavuşmuş hem de bütün borçlarından kurtulmuştur. Hikâyede Sadrettin'in yeni karısının söylediği “*Para kazanmak erkeğin, kazanılan paranın iştira kuvvetini artırmak da kadının vazifesidir.*” (Ömer Seyfettin, 2007b: 257) cümlesi, hikâyesinin ana fikrini özetlemektedir.

Bu hikâyesinin devamı niteliğindeki *Fon Sadriştayn'ın Oğlu* adlı hikâyede ise Ömer Seyfettin, *Fon Sadriştayn'ın Karısı* adlı hikâyede Türk kadınından aldığı itibarı geri verir. Sadrettin artık ihtiyarlamıştır, oğlunun çetin emeklerle biriktirdikleri serveti alıp kaçmasıyla yaşadığı hayal kırıklığı ile iyice yıpranmıştır. Türklerin Şair Orhan Bey'in doğduğu günü millî bir bayram olarak kutladıkları bir günde bastırıldığı millî duyguların yeniden canlandığını hisseder. Bu sevinci karısıyla beraber kutlamalara katılarak yaşamak isteyen Sadrettin, karısının verdiği cevaplarla yıkılır. Aynı çatı altında yıllarca birlikte yaşamalarına rağmen aslında birbirlerine ne kadar yabancı olduklarını fark eder. Sadrettin, bütün bir milletin sevgi ve saygısını kazanan Orhan Bey'i yetiştiren anneyi merak etmeye başlar ve bu anneyi yani Türk kadınına “*Acaba annesi nasıl ulvi, nasıl yüksek, nasıl mükemmel bir kadındı? Oğlunu ilhamın, hayatın, hakikatin tabii membalarına götüren koca bir millete halaskâr yapacak kadar millî bir terbiye veren bu kadın acaba nasıl bir vücuttu?*” (Ömer Seyfettin, 2007b: 308-309) gibi cümlelerle över. Hikâyesinin sonunda ise bu kadının eski karısı olduğunu öğrenir ve derin bir pişmanlık yaşar.

Ömer Seyfettin'in ilk hikâyede eleştirdiği kadını ikinci hikâyede yücelterek oluşturduğu tezatları ise okuyucunun meseleye farklı açılardan bakabilmesini ve doğruyla yanlışın ayırımına kendi yorumuyla varabilmesini sağlamak amacıyla yaptığını söyleyebiliriz.

Yazarın hikâyelerindeki ana kahramanları zaten çoğunlukla erkekler teşkil etmektedir. Bu kahramanlar ya olumlu yönleriyle topluma örnek olabilecek -*Pembe İncili Kaftan*'daki Muhsin Çelebi, *Dişer*'teki Koca Ali gibi- ya da olumsuz özellikleriyle ibret alınabilecek -*Çakmak*'taki İboş ile Mıstık, *Külâh*'taki Mıstık ile Molla gibi- vasıflar taşımaktadır.

Bir de genel anlamda toplumun belli bir kesimini oluşturan erkeklerden söz edilebilir. Bu grup, o dönemin erkek egemen bir



dönem olduğunu, erkeklerin kadınlara yaklaşımını ve bakış açısını yansıtmayı bakımından önemlidir. Nitekim *Horoz* ve bu hikâyenin devamı niteliğindeki *Dünyanın Nizamı* adlı hikâyeler bu görüşümüzü en iyi destekleyen örneklerdir. Bu hikâyelerde erkeklerin toplumdaki yeri ve egemenliği horoz teşbihi ile somutlaştırılmaktadır. Hikâyeler genç bir kızın ağzından anlatılmaktadır ve sanatçının bir kadın başkahramanı anlatıcı olarak seçtiği ender hikâyeler olması yönüyle de önemlidir. Genç kız evlenmek istememektedir ve bu durumun sebebi de bütün erkeklerin kadınlara kümeslerindeki horoz gibi davrandığını düşünmesidir. Öyle ki tavukların onca fedakârlığına rağmen horoz onlara kötü davranmakta ve üzerlerinde saltanat kurmaktadır. Genç kız, içindeki nefreti büyüterek horozu öldürür. Ancak kısa bir süre sonra kümesin dirlik ve düzeninin bozulduğunu fark eder. Bunun dünyanın nizamı olduğunu anlar ve kızın evlilik hakkındaki düşünceleri değişir.

### 2.3.2. Çocuklar

Hikâyeleriyle ideal bir toplum vücuda getirmeyi arzulayan Ömer Seyfettin, bu idealini gerçekleştirmek için çocuklara özel bir yer ayırmıştır. Ömer Seyfettin'in çocuklara bakışı genel anlamda iki temele dayanmaktadır. Birincisi güzel ahlaklı, zeki, millî değerlere bağlı; ikincisi asi, kültürüne yabancılaşmış, uyumsuz çocuklardır. Bu iki grup arasındaki zıtlık Ömer Seyfettin'in gelecek nesille ilgili beklentilerinin sınırlarını çizmektedir. Başka bir ifadeyle Ömer Seyfettin, çocukları ailesine, vatanına, milletine hayırlı çocuklar ve kendine dahi bir hayrı dokunmayan hayırsız evlatlar şeklinde sınıflandırmıştır.

İtalyan gibi büyütülen, annesi İtalyan, babası Türk bir çocuğun gerçek tarihini öğrenmesinin ve millî bir bilinç kazanmasının anlatıldığı *Primo Türk Çocuğu*'ndaki Primo, Alman kültürüyle yetişmiş kendi oğlunun yaptığı fenalıklar karşısında Türk kültürüyle yetişmiş övgüye mazhar bir gencin başarı öyküsünü karşılaştıran Sadrettin'in yaşadığı pişmanlıkları konu edinen *Fon Sadriştayn'ın Oğlu*'ndaki Orhan Bey, Çanakkale Savaşı sırasında ailesini ararken bir Rum kafesiyle karşılaşan ve onlardan öğrendiği bilgileri İngilizler yerine Türk askerlerine ulaştırarak vatani uğruna canını veren bir çocuğun hikâyesinin anlatıldığı *Bir Çocuk Aleko*'daki Ali birinci grubun en başarılı örneklerindedir.

*Fon Sadriştayn'ın Oğlu*'ndaki Sadrettin'in oğlu, hayatını evinde inzivaya çekilerek ibadet ve zikirle geçiren, halk arasında evliya gibi telakki edilen Hacı İmadeddin Efendi'yle kendisiyle

tamamen zıt özelliklere sahip, herkesin uzak durduğu hayırsız oğlunun anlatıldığı *Hafiften Bir Seda....*'daki Kötü Tahsin, babaları öldükten sonra miras kavgasına tutuşan iki oğlun hikâyesinin anlatıldığı *Bir Hayır*'daki Durmuş Ağa'nın çocukları ikinci gruptaki hayırsız evlatlara örnek gösterilebilir.

### 2.3.3. Öğretmenler / Hocalar

Ömer Seyfettin, özellikle anılarından yararlanarak yazdığı hikâyelerinde dönemin eğitim anlayışına, öğretmenlerine / hocalarına ilişkin birtakım tespitlerde bulunmuştur. Eleştiri niteliğinde algılanabilecek temel konular ise “eğitim ortamı” ve “eğitimde dayak”tır. Yazarın *Ant* adlı hikâyesinde geçen aşağıdaki cümleler dönemin eğitim ortamıyla ilgili ipuçları vermektedir: “(...) *Mektep bir katlı ve duvarları badanasız idi. Kapıdan girilince üstü kapalı bir avlu vardı. Daha ilerisinde küçük ve ağaçsız bir bahçe... Bahçenin nihayetinde ayakyolu ve gayet kocaman abdest fiçisi...*” (Ömer Seyfettin, 2007a: 247).

Okulun betimlendiği yukarıdaki cümlelerden eğitim ortamının öğrenciler için pek de elverişli olmadığı anlaşılmaktadır. Yazar, hikâyesinin devamındaki aşağıdaki cümlelerinde ise hocalarının özelliklerinden ve bir terbiye aracı olarak falakadan yine eleştirel bir üslupla söz etmektedir:

“(…) ‘Büyük Hoca’ dediğimiz kınalı ve az saçlı, kambur, uzun boylu, ihtiyar ve bunak bir kadındı. Mavi gözleri pek sert parlar, gaga gibi eğri ve sarı burnuyla tüyleri dökülmüş hain ve hasta bir çaylağa benzerdi. Küçük Hoca erkekti. Ve Büyük Hoca'nın oğlu idi. Çocuklar ondan hiç korkmazdı. Galiba biraz aptalca idi. Ben arkadaki rahlelerde, Büyük Hoca'nın en uzun sopasını uzatamadığı bir yerde oturdum (...) Mektepte yalnız bir nevi ceza vardı: Dayak... Büyük kabahatlıler, hatta kızlar bile falakaya yatarlardı. Ve falakadan korkmayan, titremeyen yoktu. Küçük kabahatlılerin cezası ise nispetsiz ve miyassız idi. Küçük Hoca'nın ağır tokadı... Büyük Hoca'nın uzun sopası... ki rast geldiği kafayı mutlaka şişirirdi” (Ömer Seyfettin, 2007a: 247-248).

Ömer Seyfettin'in *Falaka* adlı hikâyesinde de aynı konulara yer verdiğini ve benzer sahneleri eleştirdiğini görüyoruz:

“(…) Beş dakika sonra kalfa geldi. Korkunç bir sahne başladı. Sopaı biri bırakıp biri alıyordu. Nöbetleme falaka tutuyorduk. Hepimizi sıra dayağına çektiler. Bu gündən sonra Hoca Efendi esneme ve hapşırmanı en büyük kabahat sayıyordu. Hele hapşırman... Kazara kendiliğinden hapşırmanı...

– Benimle eğleniyor musun?

diye yere yıkıyor, bayılıncaya kadar dövüyordu” (Ömer Seyfettin, 2007b: 61).

Sanatçının okul ve eğitimle ilgili ayrıntılara yer verdiği başka bir hikâyesi ise *Açık Hava Mektebi*'dir. Efruz Bey, eğitimini tamamlamak için Avrupa'ya gitmeye karar verir. Ama hangi konuyu seçmesi gerektiğine karar veremez ve danışmak için tek düşüncesi alafrangalaşmak olan Müfat Bey'in yanına gider. Müfat Bey, “Tifil Kovuğu” adındaki okulun müdürüdür. Hikâyede Müdür Bey ve Efruz Bey arasında geçen aşağıdaki konuşmalar dikkat çekicidir:

“(…)

– Maarif yüzde yirmi talebeyi ücretsiz okutmamızı şart koymuştur. Her sınıfta birkaç tane 'meccanî' vardır. Bunlar mektepte ayrı bir cins teşkil ederler. Hani Hindistan'daki Paryalar gibi.

– Ee?

– Ben mektepte ne vukuat olursa cezalarını 'meccanî'lere veririm.

Efruz Bey âdeta galeyana etti:

– Bu olur mu ya? Bu olur mu ya?

– Mis gibi... Cızıltıya meydan vermez. Malum ya, mektepte dayak resmen yasaktır. Hâlbuki bu dayak müessesesi cennetten çıkmıştır. Kim ne derse desin onsuz terbiye olmaz. Tabii bizim mektepte de resmen dayak yok. Ama 'meccanî'ler müstesna. Onlar şikâyet falan edemezler, hemen kovarız. Kim ne yaparsa dayağı 'meccanî'ler yerler. Kabahatli çocuklar 'meccanî'lerin yediği dayaklardan ibret alırlar” (Ömer Seyfettin, 2007d: 263).

Birçok hikâyesinde eğitimde yanlış uygulamalara ve dayaa karşı olduğunu bu yöndeki eleştiriyile ifade eden yazarın söz konusu hikâyelerinin dikkatle incelendiğinde önemli pedagojik çıkarımlarda bulunulabileceğini söyleyebiliriz.

### 2.3.4. Sanatçılar / Aydınlar

Ömer Seyfettin, zaman zaman dönemin sanatçılara / aydınlarına yönelik de eleştirilerde bulunmuştur. Birçok açıdan olduğu kadar Ömer Seyfettin'in dille ve edebiyatla ilgili bazı görüşlerine yer vermesi yönüyle de önemli olan *Fon Sadriştayn'ın Oğlu* adlı hikâyesinde yazar, Şair Orhan Bey'i anlatırken diğer sanatçıları, anlaşılmaz bir lisanla edebî eser vücuda getirdikleri için eleştirmektedir.

Büşra Sürgit, Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan" makalesinde dile getirdiği fikirleri bu hikâyede Orhan tiplemesi aracılığıyla aktardığını ifade etmektedir (Sürgit, 2013: 247-259). Bu anlamda, Ömer Seyfettin'in nazarında Şair Orhan Bey'in "ideal Türk aydını" tipini temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Yazar, *Ashab-ı Kehfimiz* adlı hikâyesinde Balkan Savaşları'nın ardından hâlâ Osmanlılık fikrini savunan Türk aydınlarını ironik bir üslupla eleştirir. "Osmanlı Kaynaşma Kulübü" adında bir dernek kurarak çeşitli faaliyetler yürütmek isteyen bu aydınların aslında uykuda olduklarını onları "Ashab-ı Kehf'e benzeterek ifade etmeye çalışır.

### 2.3.5. Mevki - Makam Sahipleri, İdareciler / Devlet Adamları

Ömer Seyfettin, hikâyelerinde insanların kendi özelliklerine uygun makamlarda bulunmasının öneminden, makam sahibi insanların taşınması gereken niteliklerden söz etmiştir. *Bir Hatıra* adlı hikâyesinde insanların kendi sosyal seviyelerine, tabii mevkilerine uymayan makamlara getirildiklerinde düşecekleri durumu Memiş Ağa örneği üzerinden anlatmıştır. Hikâyede, Fransızca "La grade dégrade...", yani "Rütbe, haysiyeti düşürür." cümlesinin anlamını aylarca düşünen, felsefeye meraklı bir genç, bir gün matematik öğretmeniyle karşılaşır ve bu sözün anlamı üzerine sohbet etmeye başlarlar. Matematik öğretmeni, gence: "(...) *Kedi kişnetilse... At hırlatılsa... Düşün, mahluklar ne maskara olurlar! İşte insanlar da böyledir. Kendi içtimai seviyelerine, tabii mevkilerine uymayan bir vaziyet onlarda ibram edildi mi hemen düşer rezil rüsva olurlar.*"

(Ömer Seyfettin, 2007c: 12) gibi cümlelerle sözün anlamını açıklamaya çalışsa da genç tatmin olmaz. Ancak bu sırada önlerinden geçen Memiş Ağa ve adamlarının gülünç kıyafetleri, hâl ve tavırları konuyu izah etmek için somut bir örnek olur. Memiş Ağa, okuma yazma bilmeyen kendi hâlinde bir köylüken bir gün tarlalarının içinden büyük bir maden damarı çıkar ve bir başkâtipler kurduğu samimiyet sayesinde yüksek bir rütbe alır. Ancak kendi sosyal seviyesine uymayan bu makam onu gülünç bir duruma düşürmüştür.

Ömer Seyfettin, idarecilere / devlet adamlarına ve idari sorunlara değindiği hikâyelerinde toplumu yöneten, yönlendiren ideal bir idarecinin / devlet adamının portresini çizmeye çalışmıştır. Erol Ogur'un yaptığı aşağıdaki tespitler bu açıdan önemlidir:

“Ömer Seyfettin'in tarihî konulu hikâyelerinde devletin yüceltildiği dikkat çeker. Bu, her türlü olumsuz durumda zekâsı, fedakârlığı ve kahramanlığıyla her işin üstesinden gelen devlet adamları sayesinde olmaktadır. Yazar, yaşadığı devirde devlet teşkilatının her alanındaki bozulmanın yarattığı olumsuzluğa tarihten olumlu örnekler bulup bunları hikâyelerinde işleyerek çıkış yolu göstermeyi amaçlar” (Ogur, 2011: 91-109).

Yazımızın “Mertlik, Kahramanlık ve Cesaret” alt başlığı altında incelediğimiz bazı hikâyelerin kahramanlarını Erol Ogur'un işaret ettiği gibi ideal devlet adamı açısından da değerlendirmek mümkündür. Nitekim Dregley Kalesi'ni top görüntüsü verdiği kütükler sayesinde ele geçiren *Kütük* adlı hikâyenin mertliği ve zekâsıyla öne çıkan kahramanı Arslan Bey, *Pembe İncili Kaftan* hikâyesinde Şah İsmail'in karşısında devletinin onur ve şerefini cesurca temsil eden Muhsin Çelebi bu açıdan ele alınabilecek devlet adamlarını temsil etmektedir.

Ömer Seyfettin, *Nasıl Kurtarmış?* adlı hikâyesinde Kadı Mustafa Efendi'nin asık suratlılığının, sertliğinin halk üzerinde bıraktığı olumsuz intibayı eleştirmektedir. Öyle ki bu intiba onların bilinçaltına dahi işlemiştir. Hikâyede Kadı Mustafa Efendi, bir köylünün rüyasına girerek koyunlarını kurtarmıştır. Ancak Kadı Mustafa Efendi'nin köylünün rüyasında bir yaban domuzuna dönüşerek koyunları kurtarması ironiktir.

Yazar, *Rüşvet* adlı hikâyesinde haksız olduğunu ve kaybedeceğini bildiği bir davayı hâkimin rüşvet konusundaki

tutumunu kullanarak lehine çeviren Ali Hoca'nın hasmının adıyla hâkime koç hediye edip davayı kazanmasını anlatır. Böylece en haklı davacıyı bile kendisine rüşvet vermeye kalktığımda haksız çıkaracak kadar rüşvet düşmanı olan bir hâkimin hassasiyetini anlatırken devlet adamlarının taşınması gereken bazı vasıfların da altını çizer.

### 2.3.6. Cahil İnsanlar

Ömer Seyfettin, hikâyelerinde bilgisizliği, cahilliği ve cahil insanları yeri geldikçe eleştirmiştir. Adını “bilgisiz, cahil” anlamına gelen bir sıfattan alan *Nadan* adlı hikâyesinde cahil insanlarla sohbet etmenin tahammül edilemeyecek kadar büyük bir ızdırap olduğunu “*Nadanla sohbet etmek âkile cehennem ateşinden beterdir!..*” (Ömer Seyfettin, 2007b: 379) gibi sözlerle anlatır. Ömer Seyfettin'in tarihî hikâyelerinden biri olan bu hikâyede padişah, devleti içinde bulunduğu zor durumdan kurtarabilmek için Köse Vezir'e sadrazamlık teklifinde bulunur. Köse Vezir artık devlet işlerinden elini eteğini çektiğini, kalan ömrünü ibadetle geçirmek istediğini söyleyerek teklifi kabul etmez. Padişah da Köse Vezir'i ikna edebilmek amacıyla onu kaba, görgüsüz ve son derece cahil bir adamın yanına koyar. Köse Vezir bu nadan adama çok fazla tahammül edemez ve padişahın teklifini kabul eder.

Sanatçımızın başkahramanı Efruz Bey olan ve yazımızın “Siyasi Gelişmeler” alt başlığı altında inceleyeceğimiz *Hürriyet Layık Bir Kahraman*, ve Efruz Bey'in Türk Ocağında tarih, edebiyat ve Türk dili üzerine verdiği konferansları konu edinen *Bilgi Bucağında* gibi hikâyelerinde toplumun bilgisizliğini, insanların muhakemeden uzak inanma ve itaat eğilimlerini tenkit ettiğini görmekteyiz.

## 2.4. Günlük Hayatı Etkileyen Toplumsal Sorunlara Yönelik Eleştiriler

### 2.4.1. Toplumsal Huzuru Etkileyen Sorunlar

Ömer Seyfettin'in eserlerini verdiği dönemin şartlarından “Giriş” bölümünde söz etmiştik. Savaşlar, siyasi ve ekonomik sıkıntılar toplum içinde huzursuzluklara yol açmış, istikbal endişesi insanları umutsuzluğa düşürmüştür. Bunun doğal bir sonucu olarak da huzur içinde yaşamak, toplumun en büyük beklentilerinden biri olmuştur. Ömer Seyfettin de birçok hikâyesinde huzurlu bir toplum özlemi üzerinde durmuştur.

Türkçülük düşüncesinin önde gelen temsilcilerinden olan Ömer Seyfettin, Osmanlılık fikrinin o dönemde yeniden hayata geçirilmesinin imkânsız olduğunu ifade etmesine ve bu fikri savunan aydınları zaman zaman eleştirmesine rağmen satır aralarında da olsa Osmanlı Devleti'nde yüzyıllar boyunca egemen olan barış ve huzur ortamına özlemini de dile getirmekten çekinmez. Ömer Seyfettin, *Küçük Hikâye*'de devletin kurtuluşu için ileri sürülen fikirlerden biri olan Osmanlılık fikrini yeniden hayata geçirmeyi amaçlayan bir aydının çabalarını anlatırken Osmanlı Devleti'nde birçok milletin barış ve huzur içinde yaşadığını *"Biz bu mesut günlerden epeyce uzakta idik. (...) Öyle birbirinden ayrı, efsanevari, dargın Osmanlılığın yerine kaynaşmış, imtizaç etmiş, tıpkı Amerikalılar gibi ayrısız, gayrısız bir millet yapmak istediğimizi, Tanzimat dâhilerinin bir tohum hâlinde bıraktıkları 'Osmanlılık' gagesini, bu insani ve umumi ideali tebellür ettirmek başlıca emelimiz olduğunu söyledim."* (Ömer Seyfettin, 2007a: 310) gibi cümlelerle ifade etmektedir.

*Bomba*, 20. yüzyılın başlarında Balkanlar'daki düzensizlik, korku ve huzursuzluğun ne derece ciddi boyutlarda olduğunu göstermesi bakımından önemli bir hikâyedir. Magda, Boris ve Boris'in babası Makedonya'daki karışıklıklar nedeniyle tüm mallarını satıp Amerika'ya gitmeye karar verirler. Bunu öğrenen komitacılar onların tüm paralarını alırlar ve Boris'in kafasını kesip içinde bomba olduğunu söyledikleri bir paketle karısına verirler. Hikâyede barış ve huzur içinde yaşamaya duyulan özlem, Boris'in Amerika'ya gitme fikrini Magda'ya söyledikten sonra sarf ettiği şu sözlerden açıkça anlaşılacaktır:

*"(...) Göreceksin ki o zaman, insanlık ne tathymış! Güzel ve asayişli şehirler... Tiyatrolar! Geniş ve aydınlık sokaklar, cennet gibi köyler! Birbirine ihtiram etmesini bilen adamlar... Hiçbir sefalete müsaade etmeyen büyük şefkat müesseseleri... hastaneler, sanatoryumlar... mektepler, darülfünunlar... Hâsılı cennet! Mümkün değil bunları tahayyül edemezsin"* (Ömer Seyfettin, 2007a: 204).

Bu başlık altında değerlendirilebilecek başka bir hikâyede kendi gayretleriyle toplum içinde huzuru sağlamaya, haksızlıkları engellemeye çalışan efsanevi bir kahramanın hikâyesi niteliğindeki *Yalnız Efe*'dir. Bu destansı hikâyede zalimlikleriyle bilinen Eseoğlu'nun emri ile öldürülen babasının intikamını almak isteyen bir

kadının kahramanlıkları anlatılır. Kezban önce yasal yollardan hakkını aramaya çalışır ancak bir netice alamayınca dağa çıkar ve halk arasında Yalnız Efe adıyla anılmaya başlar. Hem babasının intikamını alır hem de zalimlerle mücadele eder.

*Karmanyolacılar* hikâyesi, dönemin toplumsal huzursuzluklarına işaret eden hikâyelerdendir. İnsanların sokaklarda güven içinde dolaşmadıklarını; yol kesme, hırsızlık, zorbalık gibi vakaların sık yaşandığını anlatan hikâye adını bizzat “*şehir içinde ıssız yolda ölümle korkutularak yapılan soygunculuk*” (Türkçe Sözlük, 1998: 1222), anlamına gelen karmanyola sözcüğünden almıştır. Hikâyede Sıtkı Efendi, karmanyolacılar tarafından dayak yiyen ve soyulan bir adama yardım etmek ister ancak adam kaçır, durumdan şüphelenen Sıtkı Efendi adamın peşini bırakmaz ve gerçeği öğrenir: Karmanyolacıların soyduğu adamın paraları sahtedir. Bu da hikâyedeki ironiye dayalı bir diğer eleştiri konusu olarak değerlendirilebilir.

#### 2.4.2. Ekonomik Koşullar

Geçim sıkıntısı, hayatın pahalılaşması Ömer Seyfettin’in eserlerini yazdığı dönemin karakteristik özelliklerindedir. I. Dünya Savaşı’nın yaşattığı ekonomik gelişmeler yazarın hikâyelerinde ele aldığı konulardan biridir. *Makul Bir Dönüş* adlı hikâyesinde dört sene akıl hastanesinde yatan Cabi Efendi’nin taburcu edildikten sonra dışarıda karşılaştığı manzara, dönemin ekonomik koşullarını yansıtmaya bakımdan dikkat çekicidir. Cabi Efendi, bu süre içerisinde Cihan Harbi’nin başladığını, her şeyin fiyatının çevresindekilerin kendisiyle alay ettiklerini düşünecek kadar arttığını şaşkınlıkla öğrenir. Hatta ya kendisinin akıllanmadığını ya da insanların delirdiğini düşünerek akıl hastanesine döner ve “*Beni yine odama koyunuz!*” (Ömer Seyfettin, 2007b: 391) diye haykırır. Bu hikâyenin devamı niteliğindeki *Acaba Ne İdi?* adlı hikâyede Ömer Seyfettin, insanlarda ticaret ahlakının bozulduğunu Cabi Efendi’nin iç sesinden şu sözlerle aktarır:

“(...) İktisat meydanında ‘Kap kapanın! Vur vuranın! Ar dünyası değil, kâr dünyası!’ felsefesini kendine din etmiş birtakım ne oldukları belirsiz yamyamlar türemiş, her şeyin fiyatını yüzde yüz bin fırlatarak koca bir milleti siyah bir ‘açlık, ölüm, kutluk’ çemberi içinde inletmişlerdi. Ticaret ulu orta bir ‘ihtikâr işi’ olmuştu. Namuslu tüccarlar yavaş yavaş piyasadan çekilmişler, yapılan cinayetin



*dehşetini halktan daha vazih görebildikleri için bazıları köşelerinde felce uğramışlardı” (Ömer Seyfettin, 2007c: 195).*

Dönemin ekonomik koşullarından, iktisadi hayatından söz eden başka bir hikâye *Niçin Zengin Olmamış?*’tır. Ömer Seyfettin, bu hikâyesinde karaborsacılık, sahtekârlık gibi yollardan zengin olanların milleti nasıl açlığa, sefalete düşürdüklerini anlatmıştır. Hikâyede muallimlik yaparak, kitap tercüme ederek güçlkle geçinen, çocuğuna süt; evine odun, kömür almakta zorlanan bir muallimin yaşadıkları anlatılmaktadır. Muallim, çetin hayat koşullarıyla mücadele etmeye çalıştığı günlerin birinde eski bir arkadaşıyla karşılaşır. Arkadaşı Topal adında bir karaborsacı namına çalışarak zengin olmuştur. Muallime de böyle bir iş bulur ve muallim kısa sürede bütün sıkıntılarından kurtularak rahat bir hayat yaşamaya başlar. Ancak bir gün belediye görevlilerinin evlerde açlıktan ölenleri topladıklarını görür. Bu manzara hakikati fark etmesini sağlar. Yaptıklarından pişman olarak eski, mütevazı ama huzurlu hayatına geri döner.

Ömer Seyfettin’in *Zeytin Ekmek* adlı hikâyesi dönemin ekonomik koşulları hakkında fikir vermekle beraber zenginle fakir arasındaki uçurumu vurgulaması bakımından da önemlidir. Hikâyenin kahramanı Naciye, son derece güzel ama oldukça fakir bir kadındır. Ailesini kaybetmiştir ve bir duvar işçisi olan kocası ise askerdedir. Vesika ekmeği ve zeytinden başka yiyecek bir şeyi yoktur. Bir gün kapısının önünden geçen çocukluk arkadaşı Sabire’yle karşılaşır. Sabire, Naciye’nin fakirliği karşısında şaşırır ve onu bir geceliğine de olsa zengin hayatı yaşamak için bir ziyafete katılmaya ikna eder. Fakirlik ve açlık yüzünden sağlıklı düşünme yetisi zayıflayan Naciye namusunu tehlikeye atmak uğruna bu daveti kabul eder. Fasih Bey isminde bir adamın evine giden Naciye o gün evde sadece birkaç zeytinle köşkün köpeğine verilen vesika ekmeğinin olduğunu öğrenince ağlamaya başlar ve evden kaçar.

Hasisliği ve itimatsızlığıyla tanınan Afif Efendi’nin kayınpederinin mirasına konarak zenginliğine zenginlik kattığının anlatıldığı *Kazın Ayağı* adlı hikâyede yazar, savaş yıllarının ekonomik hayatı nasıl etkilediğinin, fırsatçıları zenginleştirirken halkı fakirliğe nasıl sürüklediğinin altını çizmektedir.

#### 2.4.3. Siyasi Gelişmeler

Ömer Seyfettin’in hikâyelerini dönemin siyasi gelişmelerinin dışında tutmak mümkün değildir. Bilakis bu gelişmeler yazarın

hikâyelerinin beslendiği en önemli kaynaklardan biridir. Ömer Seyfettin'in siyasi gelişmeleri konu edinen hikâyelerini, Balkanlar'daki siyasi gelişmeler çerçevesinde ve İkinci Meşrutiyet Döneminde Osmanlı coğrafyasında yaşanan gelişmeler paralelinde kurgulananlar olmak üzere iki gruba ayırmak mümkündür.

Yazımızın “Toplumsal Huzuru Etkileyen Sorunlar” alt başlığı altında ele aldığımız *Bomba*, Balkan Savaşları sırasında Türk köylerinde özellikle kadınlara ve kızlara yapılan zulümleri, işkenceleri ve baskıları konu edinen *Beyaz Lale*, Türklerin dini hassasiyetlerinin istismar edilerek göçe zorlandıklarının anlatıldığı *Tuhaf Bir Zulüm* adlı hikâyeler birinci gruba dâhil edilebilir.

Mehmet Güneş'in aşağıdaki tespitleri de bu hikâyelerin gerçeklerle bağının ne derece güçlü olduğunu göstermesi bakımından önemlidir:

*“Yazarın belirli bir süre bu coğrafyada görevli ve esir olarak kalması ona bu topraklarda yaşanan siyasi, sosyal gelişmeleri yakından gözlemleme fırsatı vermiştir. Tanık olduğu durum ve manzaraları günlüklerine not eden yazar, daha sonra yazdığı hikâyelerinde bu anı ve izlenimlerinden yararlanmıştı. Yazarın hikâyelerinde ‘günlük’, ‘mektup’ vb. anlatım tekniklerinden de yararlanması hikâyelerinde yaşanmışlığın önemli bir yer tuttuğunu göstermek amacıyla”* (Güneş, 2011: 163-187).

Ömer Seyfettin, *Hürriyete Layık Bir Kahraman* adlı hikâyesinde istibdadı devirip hürriyeti ilan ettiğini söyleyen sahte bir kahramanın (Efruz Bey) ağzından Kanun-ı Esasi'nin tebliği, Jöntürkler, Babiâli'nin durumu gibi siyasi gelişmeleri aktarır. Efruz Bey, hikâyede mevki meraklısı bir Meşrutiyet aydınına örneklendirir. Bu hikâye hem dönemin siyasi çalkantılarını yansıtmaları hem de insanların sorgusuz itaat eğilimlerini eleştirmesi bakımından önemlidir.

## 2.5. Yozlaşmaya Yönelik Eleştiriler

### 2.5.1. Millî Değerler

Avrupalılaştırma, Batılılaşma gayeleriyle millî değerlere yabancılaşma Ömer Seyfettin'in pek çok hikâyesinde eleştirdiği bir konudur. *Primo Türk Çocuğu*'nda yazar, millî değerlere

yabancılaşmış, millî benliklerini kaybetmiş Türklere “renksiz ordusu” yakıştırmasını yapar.

Yazar, benzer düşünceleri *Harem* adlı hikâyesinde şu sözlerle tekrar eder: “(...) *Evet, dedi, her fert mutlaka bir cemiyetin mefkûresiyle düşünür. Böyle içtimai düşüncesi olmayanlar yalnız hayvanlarla vahşilerdir*” (Ömer Seyfettin, 2007c: 27).

Devletin, milletin içinde bulunduğu üzücü durum karşısında ümitsizliğe kapılmış, hayata küsmüş, hiç evlenmemiş, ölümü bekleyen, kırk beş yaşında bir adamın Çanakkale Savaşı’ndan sonra adeta milleti gibi yeniden doğarak evlenip hatta çocuk sahibi olup hayata yeniden sarılmasının anlatıldığı *Çanakkale’den Sonra* adlı hikâyesi millî değerler açısından ele alınabilir. Ömer Seyfettin, bu hikâyede toprakları işgal altındaki bir milletin olup bitenlere kayıtsız kalmasına, ülkesini savunmak için millî ruh ve heyecan taşımamasına şaşırarak bir içtimaiyetin, bir milliyetin içinde olmayanlara “insan” nazarıyla bakılamayacağını söyler.

### 2.5.2. Dinî Değerler

Ömer Seyfettin’in dinî değerlerin yozlaşmasına yönelik eleştirileri, toplumun dinî değerlere olan hassasiyetini kötüye kullanan insanlar ve bazı kesimlerin batıl itikatlara olan yaklaşımı şeklinde iki açıdan ele alınabilir.

Yukarıda ele aldığımız *Çakmak* ve *Külâh* adlı hikâyelerle ilgili olarak Hatice Fırat’ın yaptığı aşağıdaki tespitler o dönemde toplumun dini eğilimlerini, yaklaşımlarını ve insanların dinî nasıl istismar ettiklerini ifade etmesi bakımından önemlidir:

*“Bu öyküde (Çakmak) yaşananlar da yine din ve ahlakî değerlerin toplum üzerinde oldukça etkili olduğunun aynı zamanda da bu durumun bazı kişilerce istismar edildiğinin (kişilerin Kuran-ı Kerim’e el basıp yalan yere yemin ederek işlerini yürütmeleri vb.) bir göstergesidir (...)*

*Ayrıca eserlerde dini kullanan kişilerin toplum tarafından dindar kişiler olarak bilinmesi dikkat çekmektedir. Mıstık dışındaki dolandırıcı kahramanların adları dahi onların dışarıdan dindar görüldüğünün ifadesidir. Külâh’da Mıstık’ın rakibi olarak gördüğümüz kişinin adı Molla’dır”* (Fırat, 2014: 12-24).

*Tuhaf Bir Zulüm* adlı hikâyede Türklerin dinî hassasiyetlerinin istismar edildiğini görmekteyiz. Hikâyede, dinimizde hoş karşılanmayan domuzların etrafta rahatça dolaşmalarını, çeşmelerden su içmelerini sağlayan Bulgarların böylece Türkleri topraklarını terk etmeye zorladıkları anlatılmaktadır.

Türbedeki değerli eşyaların soyulmasının halk tarafından keramet olarak algılandığının anlatıldığı *Keramet* ikinci gruba dâhil edilebilecek hikâyelerdendir. Hikâyede bir türbenin yakınında çıkan yangından istifade ederek türbeyi soyan Çiroz Ahmet, halkın arasından uzaklaşır. İnsanlar bu durumu keramet olarak düşünür ve türbenin soyulduğunun farkına bile varmazlar.

### 3. SONUÇ

Ömer Seyfettin, hikâyelerini siyasi, toplumsal, kültürel ve ekonomik açılardan çok büyük değişimlerin ve çalkantıların yaşandığı bir dönemde kaleme almıştır. Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısının dağıldığı, farklı fikir akımlarının ortaya atıldığı, Batılı yaşam tarzı ve düşüncelerin yayıldığı, ekonomik sıkıntıların yaşandığı ve milletin kurtuluşu için çok büyük mücadelelerin verildiği bu dönemin panoramasını yazarın hikâyelerinde görmek mümkündür.

Ömer Seyfettin'in o dönemde Türk milletinin içinde bulunduğu durumu özümseyerek sorunlara çözüm yolları üretmeye çalıştığını, kullandığı dille Türk dilinin sadeleşmesi yönünde çok önemli katkılarda bulunduğunu, özellikle döneminin toplumsal konularına hassasiyetle eğildiğini, bir toplum mühendisi gibi insanları gözlemleyerek toplumun her kesimini temsil eden ideal tipler ve kahramanlar vücuda getirdiğini söyleyebiliriz.

Sanatçının hikâyelerinin millî duyguları yücelten, ahlaki değerleri ön plana çıkaran, fikir yönünden zengin yapısının bilhassa çocuklara ve gençlere olumlu niteliklerin aktarılması noktasında çok büyük görevler üstlendiğini görmekteyiz.

Hikâyelerinde ideal bir toplum yaratmayı amaçlayan Ömer Seyfettin bunu anılarından, gözlemlerinden ve "Kızılma" mefkûresinden ilham alarak genellikle kahramanları aracılığıyla ve ustaca kurgulayarak yapmaya çalışmıştır. Sanatçının hikâyeleri aracılığıyla oluşturmak istediği bu ideal toplumun özelliklerini ise şöyle sıralayabiliriz:

1. Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki ideal toplumun fertleri ahlaki değerlere sıkı bir şekilde bağlıdır. Özellikle namus, toplumun

temel taşlarından birini teşkil eder. Bu fertler en zor şartlarda dahi bu değerden ödün vermezler.

2. Sanatçının hayalindeki ideal toplumu oluşturan bireyler birbirlerine samimi bir güven duygusuyla bağlıdırlar. Kurdukları arkadaşlıklarda büyük fedakârlıkları göze alırlar.

3. Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki ideal toplumun bireyleri yalan söylemez, birbirlerine karşı her zaman dürüst davranırlar. Küçük menfaatler için haysiyet ve şereflerini zedelemeyizler.

4. Yazarın zihnindeki ideal toplumun fertleri gelenekler ve değişen hayat şartları arasında denge kurabilen insanlardır. Eskiye de yeniyi de tümünden reddetmezler. Muhakeme yaparak ikisinin de olumlu yönlerinden yararlanmayı bilirler.

5. Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki ideal toplumun erkekleri mert ve kahraman; kadınları fedakâr ve cesurdur. Çocukları ise ailesine, vatanına ve milletine hayırlı evlatlardır.

6. Sanatçının hikâyelerinde kurguladığı ideal toplumun öğretmenleri bilgili ve hoşgörülü, sanatçıları / aydınları milli değerlere bağlı ve topluma yol gösteren, devlet adamları ise adil ve cesurdur.

7. Ömer Seyfettin'in hayalini kurduğu ideal toplumun fertleri milli değerlerine bağlı oldukları kadar dil, din, ırk ayrımı yapmadan huzurlu bir ortamda yaşamayı da bilirler. İnançlarında samimidirler ve dinî duyguları istismar etmezler.

## KAYNAKÇA

- Alver, Köksal (2004). "Hayatın Akışına Tanıklık Bağlamında Edebiyat Sosyolojisi", *Hece Dergisi*, Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı, S 90, 91, 92, s. 376-380.
- Banarlı, Nihat Sami (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bulduker, Gülten (2012). "Ömer Seyfettin'in 'Bahar ve Kelebekler' ile 'Aşk Dalgası' Adlı İki Hikâyesinde Eski ve Yeni Değerler Algısı", *Turkish Studies*, Vol 7(1), p.439-446.
- Ercilasun, Bilge (2013). *Türk Roman ve Hikâyesi Üzerine*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Erzen, Melih (2014). “Cihan Harbinin Karanlığında Aydınlığı Hatırla(t)mak: Ömer Seyfettin’in Kaleminden Kahramanlara Dair”, *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, C 7, S 14, s. 281-298.
- Fırat, Hatice (2014). “Ömer Seyfettin’in Fıkra Kaynaklı Hikâyelerinde Din Ve Ahlakî Değerler”, *Cumhuriyet International Journal of Education-CIJE*, Vol 3 (3), p.12-24.
- Geçgel, Hulusi ve SARIÇAN, Ersin (2011). “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Çocuk ve Eğitim Teması”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C 4, S 2, s. 164-175.
- Güneş, Mehmet (2011). “Yüzyılın Başlarında Balkanlardaki Siyasî ve Etnik Çatışmaların Ömer Seyfettin’in Hikâyelerine Yansımaları”, *TÜBAR*, S 29, s. 163-187.
- Gürbüz, Hüseyin (2000). “Sosyal Meseleler Açısından Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri”, *Hece Dergisi*, Türk Öyküsü Özel Sayısı, S 46, 47, s. 284-297.
- Kara, Esra (2004). “Toplumsal Bir Olgu Olarak Sanat ve Edebiyat (Küçük Bir Sanatçının Omuzlarında Koca Bir Evren)”, *Hece Dergisi*, Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı, S. 90, 91, 92, Haziran, Temmuz, Ağustos 2004, s. 138-145.
- Meriç, Cemil (2008). *Kırk Ambar C 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ogur, Erol (2011). “Ömer Seyfettin’in Tarih Konulu Hikâyelerinde Değerler” *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 12, S 20, s. 91-109.
- Ömer Seyfettin (2007a). *Bütün Eserleri Hikâyeler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2007b). *Bütün Eserleri Hikâyeler 2*, (Haz. Hülya Argunşah), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2007c). *Bütün Eserleri Hikâyeler 3*, (Haz. Hülya Argunşah), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2007d). *Bütün Eserleri Hikâyeler 4*, (Haz. Hülya Argunşah), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Sevük, İsmail Habib (1935). *Edebî Yeniliğimiz*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Sürgit, Büşra (2013). “Ömer Seyfettin’in ‘Fon Sadriştayn’ın Oğlu’ Adlı Hikâyesi Çerçevesinde Yeni Lisan Hareketi”, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 2, s. 247-259.
- Şengül, Abdullah (2003). “Tahkiyeli Eserlerde ‘Model Şahıs’ Meselesi ve Ömer Seyfettin’in Hikâyelerindeki Model Şahıslar Üzerine Bir İnceleme”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C 5, S 1, s. 13-28.
- Türkçe Sözlük* (1998). C 2, 9. bs., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

## AHMET ZUHURİ DANIŞMAN VE BİR KIRGIZ MASALI

Meral DEMİRYÜREK<sup>1</sup>

### ÖZET

İnsanlar her zaman olağanüstü olaylara özel bir ilgi duymuş ve ünü çağlar boyu süren kahramanlar yaratmıştır. Bu özellik efsanelerin, destanların ve masalların oluşumuna katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda milletlerin, toplumların ve halkların oluşumu da genellikle efsanelere ve destanlara konu teşkil etmiş, nesilden nesle sözlü veya yazılı olarak aktarılan bu efsane ve destanlar milli kültürün önemli bir parçası olmuştur. Türk boylarından biri olan ve bugün Kırgız adıyla bilinen topluluğun oluşumunu ve “Kırk Kız” adının menşecini açıklayan önemli bir efsane vardır. Bu çalışmanın amacı, söz konusu efsanenin Ahmet Zuhuri tarafından yorumlanmış biçimini ilk kez tam metin olarak yayımlamak ve incelemektir. Böylece Ahmet Zuhuri’nin milli kültüre ve literatüre katkısı dikkatlere sunulacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Ahmet Zuhuri, Kırk Kız, Kırgız, efsane.

### AHMET ZUHURİ DANİŞMAN AND A KIRGHIZ TALE

### ABSTRACT

The humankind has interested the extraordinary incidents and created heroes, whose reputation lasting for ages. This feature has contributed to be created legends, epics and folk tales. In this context, the consisting of the nations, societies and folks has been based on the legends, epics and folk tales and these narratives has been the important part of the national culture. Kırgız nation is one of the Turkish peoples and she has got a legend called “Kırk Kız” explaining their origins. The aims of this study are; to introduce the life of Ahmet Zuhuri and to publish Ahmet Zuhuri’s work unknown until today; to contribute national culture and literature and evaluate this narrative.

**Key words:** Ahmet Zuhuri, Forty Girls, Kırgız, legend.

### GİRİŞ

Türk edebiyatı tarihi incelendiğinde şair ve yazarlardan başka bir mesleğe sahip bulunanlar arasında öğretmenliğin yanı sıra siyasetle ilgilenenlerin, diplomat ve bürokratların sayısının bir hayli fazla olduğu görülür. Bu vasıfları taşıyan isimler genellikle her iki meşguliyetlerini birleştirici çalışmalar içinde yer alırlar. Edebiyatı

<sup>1</sup> Hitit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Prof. Dr. meraldemiryurek@hitit.edu.tr



tarih, coğrafya veya siyasetle birleştiren bir bakış açısına sahiptirler. Ayrıca bu kapsamdaki kalem ehillerinin hayatında iki meslek alanının önem sırası zaman zaman değişir. Kimi her ikisini hatta üçünü bir arada yürütürken kimi de birine ağırlık verir ve bir diğerini askıya alır. Bu değişkenlik içinde genellikle edebiyat mutlaka az veya çok bir biçimde varlığını sürdürmeye devam eder. Elbette yazma temposundaki yavaşlama veya durağanlık edebî çalışmalara sekte vurucu bir etki yaratabilir.

Siyaset ve edebiyat bağlamındaki çalışmaların getirdiği olumsuz sonuçlar arasında şair veya yazarın eserlerini değerlendirmeye aşamasında içinde yer aldığı siyasi oluşumun bir ön yargı oluşturarak ilgili şahsın edebî verimlerini tarafsız bir gözle değerlendirme sürecinden mahrum bırakmasıdır. Benzer şekilde siyasetle ilgilenen edebiyatçı da farkında olarak ya da olmayarak eserlerinde ait olduğu politik yapının düşüncelerini işleyebilir. Bu durum, eleştirmen ve okur kitlesi tarafından kolayca fark edilir. Öte yandan, edebî kıymet taşıyan, biçim ve içerik açısından estetik unsurları ihmal edilmemiş eserler de gerekli ilgiyi er veya geç görürler. Bu bağlamda, Türk edebiyatı tarihine kalıcı katkılar sağlayan çalışmalar, önemli-önemsiz gibi bütün yan etkilerden arı tutulmalıdır, çünkü edebî sahada dikkate alınması gereken her eser az veya çok ait olduğu alana dair ipuçları içerir. Nitekim bu çalışmanın konusunu teşkil eden Ahmet Zuhuri Danışman ve *İzler* dergisindeki “Tarih Sahifelerinden: Bir Kırgız Masalı” başlıklı yazısı söz konusu düşünce doğrultusunda bir araya getirilerek dikkatlere sunulmaktadır.

### Ahmet Zuhuri Danışman

Nüfus kayıtlarındaki tam ismiyle Ahmet Zuhuri Danışman 1902 (1318) yılında Bolu’da doğdu. Babası Ahmet Efendi, annesi Zübide Hanım’dır. 18 yaşındayken Mehmet Nuri Bey ile Şahine Hanım’ın kızları Fatma Hamdune Hanım ile evlendi. Bu evlilikten Süheyla, Selma ve Meral adlarını taşıyan üç kızı oldu.

Ahmet Zuhuri Danışman, sultaninin 10. sınıfına kadar eğitim gördü. 13 Ekim 1919 tarihinde Bolu sancağı tahrirat kalemi muid kâtip vekili olarak devlet hizmetine girdi. 7 Aralık 1919’da Bolu Sancağı İdare Meclisi İkinci Kâtibi oldu. 1 Ekim 1921 tarihinde ise Bolu Medresesi tarih-coğrafya müderrisliğine, 20 Kasım 1924’te Bolu Kız Sanayi Okulu tarih-coğrafya öğretmenliğine, 1 Eylül 1926’da Giresun Erkek Ortaokulu tarih-coğrafya öğretmenliğine, 1 Eylül 1927’de Gaziantep Ortaokulu tarih-coğrafya öğretmenliğine, 19 Eylül 1931’de Bolu Kız Öğretmen Okuluna, 19 Ekim 1932’de Bolu Erkek

Öğretmen Okuluna, 5 Şubat 1936'da Ankara Gazi Lisesine, 19 Kasım 1937'de Ankara Müzik Öğretmen Okuluna, 19 Eylül 1938'de Ankara 3. Ortaokulu Müdürlüğüne, 8 Ekim 1942'de Ankara 4. Ortaokulu Müdürlüğüne atandı.

Ankara 4. Ortaokulu tarih-coğrafya öğretmeni ve müdürü bulunduğu sırada IX. Dönem seçimlerine katıldı. Yapılan seçimde Bolu'dan milletvekili seçildi. 5 Haziran 1950 tarihi itibarıyla Meclis'te göreve başladı. Kitaplık ve Millî Eğitim komisyonlarında çalıştı. Meclis Kitaplık Komisyonunun Başkanlığını yürüttü. Terfi edemeyen öğretmenler konusunda sözlü, ortaokulların yönetimine dair yazılı sorusu, memur aylıkları, ilkokul öğretmenlerinin kadroları hakkında kanun teklifleri, Genel Kurulda değişik 7 konuda konuşmaları vardır (Öztürk, 1998: 174-176).

XI. Dönemde de Bolu'dan milletvekili seçilen Ahmet Zuhuri Danişman, Yassıada Yüksek Adalet Divanınca Anayasa'yı çiğnediği suçlaması ile 6 yıl ağır hapis cezasına çarptırıldı. Emekli yaşamını sürdürdüğü sırada 11 Mayıs 1972 tarihinde öldü. Bazı kaynaklarda ölüm yılı 1971 olarak yazılıdır. Zincirlikuyu Mezarlığında toprağa verildi (Öztürk, 1998; Necatigil, 2007; Işık, 2006).

Ahmet Zuhuri Danişman, öğretmenlik ve siyasi hayatına ilaveten yazma çalışmalarını aktif olarak hep sürdürdü. Hatta kendi adına bir yayınevi kurdu. Eserleri çoğunlukla tarihî özellikler taşıyan yazar, ders kitaplarının yanı sıra romanlar yazdı. Hayatı ve eserleri hakkında, görülebildiği kadarıyla, yalnızca iki makale vardır. Orhan Oğuz tarafından 2013 yılında yayımlanan birinci yazı "Zuhuri Danişman'ın Endülüs'le İlgili Romanlarında Fetih ve Reconquista Kavramlarının Mukayesesi" başlığını taşımaktadır ve yazarın tarihî romanlarından hareket etmektedir. Oğuz, yazarın Ankara Millî Kütüphane kataloğunda kayıtlı romanlarının listesini de çıkarmıştır. İkinci makale ise Ahmet Zuhuri Danişman'ın Kırızların kökenini anlatan "Kırk Kız" efsanesini edebî eser şeklinde yorumlayan yazısından söz etmekte olup 2017 yılında *Millî Folklor* dergisinde "Kırk Kız Efsanesinin Yazılı Kültürdeki İki Örneği Üzerine Bir Değerlendirme" başlığıyla yayımlanmıştır (Demiryürek, 2017). Ahmet Zuhuri Danişman, tarih ve coğrafya öğretmeni olarak bulunduğu Giresun'da yayımlanan *İzler* dergisinde Kırk Kız efsanesiyle ilgili olan da dâhil olmak üzere toplam beş yazı yayımlamıştır.

Ahmet Zuhuri Danışman'ın *İzler* dergisindeki “Tarih Sahifelerinden: Bir Kırgız Masalı” adlı yazısı ayrıntılı bir biçimde değerlendirmeyi hak edecek kadar önemlidir.

### Ahmet Zuhuri'nin Kaleminden Kırk Kız Efsanesi

Kırgızlar'ın kökenini anlatan “Kırk Kız” efsanesini edebî eser şeklinde yorumlayan birkaç yazar vardır. Bu yazarlardan biri de Ahmet Zuhuri'dir. Ahmet Zuhuri'nin eseri “Tarih Sahifelerinden: Bir Kırgız Masalı” adıyla 1927 yılında Giresun'da *İzler* dergisinde yayımlanmıştır (Ahmet Zuhuri, 1927: 3-6). Yazının Giresun'da yayımlanma sebebi, yazarın 1926 yılında Giresun Erkek Ortaokulu tarih-coğrafya öğretmenliği görevine atanması ve o yıllarda Giresun'da bulunuyor olmasıdır. Bilindiği kadarıyla “Tarih Sahifelerinden: Bir Kırgız Masalı” Yeni Türk alfabesine aktarılıp tam metin halinde yayımlanmamıştır. Bu sebeple, bu makalenin ekler kısmında tam metin olarak verilmiştir.

Ahmet Zuhuri, kaleme aldığı ve başlığında masal ibaresini kullandığı Kırk Kız efsanesini anlatan eserinde, kurgusal bir metnin taşınması gereken temel unsurlara bütünüyle yer vermiştir. Zaman, mekân, şahıs kadrosu ve olay örgüsü bağlamında düşünüldüğünde bir hikâye formundan söz edilebilir. Edebî metinlerin ayrılmaz bir parçası olan tasvir ve tahlil unsurları da, çok ayrıntılı ve geniş olmamakla birlikte, metinde mevcuttur.

Metnin en başındaki kısım, olay örgüsünü özetler mahiyette olup okuyucuyu ilerleyen satırlarda karşılaşacaklarına hazırlamaktadır. Olay örgüsü başlıca iki bölümden oluşur: Birinci bölümde Hanlar hanı Sağın Han'ın başbuğ olarak yüceltilmesi ve ordunun Çin'e sefere çıkma hazırlığı yer almaktadır. Sağın Han'ın otağı etrafına toplanan süvariler sevinç çığlıkları atarak savaşa gidecek olmaktan duydukları memnuniyeti dile getirirler. Sağın Han önce Çinlilere karşı büyük öfke ve kararlılıkla saldırmaktan söz ederek bir yıldızın ışığından çoğaldıklarına inanan Hiya sülalesinin yalan söylediğini asıl kutsal soyun Türkler olduğunu savunur. Ancak Çin seffirinin ülkesinin dostluk nişanesi olarak bir eyaletlerini hediye etmesi üzerine savaşmaktan vazgeçer. Hatta “*Bu kıymetli hediyeği teşekküllerle kabul ediyor, kadim dostumuz Çin hükümdarı hazretlerine, mukaddes Türk ilinin selamlarını yolluyorum*” (Ahmet Zuhuri, 1927: 4) diyerek duygu ve düşüncelerinde büyük bir değişim gösterir. Kolayca savaşa gitmekten vazgeçer. Han başta olmak üzere bütün ordu tarafından savaşmadan Türk vatanına eklenen yeni topraklar kutlanır.

Hikâyenin ikinci ana metin halkası birincisinden farklı gibi görünse de aslında Sağın Han'ın söz ve davranışlarının sonucunda ortaya çıkan bir durum söz konusudur. Sağın Han'ın Hiya sülalesini yalancılıkla suçlaması ve semaviliğin göstergesi sayılan bir şüadan meydana gelme ayrıcalığının sadece Türklere ait olduğunu savunması hikâyenin gelişimine dair bir ima niteliği taşır. O, mağrur bir hükümdardır ve bu sebeple başına gelecekler vardır. Olay örgüsündeki düğüm de bunun üzerine gelişir. Sağın Han'ın kızı etrafına kırk kızı toplayarak babasının savaştan vazgeçmesinin doğurduğu üzüntüyü dile getirerek erkeklerin çıkmadığı sefere kendilerinin çıkması gerektiği fikrini ortaya atar. Nitekim “Kırk tane Türk kızı bir Çin ordusuna bedeldir” sloganıyla yola çıkarlar. Amaçları hem Çinlilerin (Hiya sülalesinin) hem de Türklerin türeyiş kaynağı olarak anlatılan “mukaddes ruhu” bulmaktır. Nitekim kafil güneş doğmadan yola çıkar ve bir ormanın kıyısında karşılaştıkları nehre ellerini daldırdıkları sırada ağaçların arasından yükselen rengârenk bir ışık seli suya yansır. Kızlar bu ışığın pırlıtısına meftun olarak elleri suyun içinde uzun süre öylece kalırlar. Kendilerine geldiklerinde hamile kaldıklarını anlarlar. Ahmet Zuhuri olanları uzun uzadıya anlatmak yerine üç cümleyle özetler. Sonuç olarak, Han'ın saraydan kovduğu kızlar birer bebek dünyaya getirirler ve Kırgız soyu bu bebeklerden türer. Kırk kızdan doğan kırk bebeğin Kırgızların ataları olduklarına inanılır. Yalnız bu anlatıda gözden kaçan nokta Sağın Han'ın kızı ile birlikte sayının kırk değil, kırk bir oluşudur. Dolayısıyla dünyaya gelen bebek sayısının da kırk değil kırk bir olması gerekir.

Ahmet Zuhuri, Kırk Kız efsanesini bir hikâyeye dönüştürürken modern anlatının unsurlarından yararlanır. Bunların başında ise tasvirler gelir. Tasvirler “*Sağ eli kılıca dayalı, sol elini kalçasına koymuş tunç gibi kıpkızıl çehresini şarka çevirmiş, gözleri dakikalarca kimildamaksızın aynı noktaya tevcih edilmişti*” (Ahmet Zuhuri, 1927: 3) örneğindeki gibi kişi tasviri veya “*Daha güneş doğmamıştı. Dağların tepesinde fecrin donuk şuşası, parıl parıl yanıyordu. Sık ormanlığın içinden çıkar çıkmaz billür bir ırmağa rast geldiler; suda fecrin parıltısı gümüş gibi parlaktı. Yapraklardan sızan ilâhî ve rengârenk bir nur, el ile tutulacak kadar keskin ve göz kamaştırıcı idi*” (Ahmet Zuhuri, 1927: 6) gibi mekân tasvirleri ile metni zenginleştirir. Dil açısından devrin sade Türkçe anlayışının biraz uzağında kalan Osmanlıca kelime ve ifadelerin varlığı dikkat çekicidir. Fecr, şua, şikar, mütemadi, müsikir, içtima, ihtilaç, bargir gibi eskimiş kelimelerin ve fesad-ı ahlak, sedd-i Çin ve adem-i memnuniyet gibi tamlamaların varlığı metnin dilini ağırlaştırır. Ancak Ahmet Zuhuri, belli ki, eserini efsane veya destan üslubuyla yazmak

yerine yüksek zümre edebiyatının seçkinci yaklaşımını tercih etmiştir. Bu yöntem, Han'ın ve kızının çevresine uygun "hakanî" dilini seçerek mekân, şahıs kadrosu gibi unsurlara dil ve üslup açısından uygunluk sağlamak olarak yorumlanabilir.

## **SONUÇ**

Kültür hayatı bağlamında edebiyatın sürekliliği esastır. Geçmişten geleceğe farklı etkilerle yeni türler ve yeni bakış açıları ortaya çıksa da edebiyat gelenekten beslenmeye devam eder, bütünlüğünü muhafaza eder. Bu bağlamda, bugün ile geçmiş arasında mutlaka görünür veya görünmez bağlar vardır. Türk edebiyatı İslamiyet'in kabulüyle Arap ve Fars, Batılılaşmanın getirdiği bir sonuç olarak da Avrupa etkisinde kalırken dönüşüm ve değişim geçirir, ancak gelenekten gelen bağlarını tamamen koparıp atmaz, atamaz. Sadece varlığını ikinci planda hissettirir. 20. yüzyılın başlarından itibaren millî çizgilerin ağır bastığı bir edebiyatın tekrar egemen oluşuyla efsane, masal ve destan kavramları da tekrar gün yüzüne çıkmaya, sıklıkla telaffuz edilmeye başlanır. Eski ve bilinen bir konunun yeni anlatı formlarıyla tekrar işlenmesi geçmişin değerlendirilmesi anlamına gelir ve kültürel bellek aktarımını sağlar. Millî Edebiyat anlayışıyla başlayan öze dönme hareketi kendini Kırk Kız efsanesinin masal yorumunda gösterir. Bu kapsamdaki çalışmaların incelenmesi dönemler ve alanlar arasındaki geçişlerin, bileşmelerin tespitini sağlayacaktır. Kültür aktarımına hizmet edecektir.

Ahmet Zuhuri'nin ilk kez bu çalışmayla yeni harfli, tam metin olarak yayımlanan eserinin varlığı, geleneksel ve millî karakterli bir edebiyat arayışının Cumhuriyet'in ilk yıllarında etkisini arttırarak sürdürdüğünün somut bir göstergesidir. Ayrıca halk edebiyatı verimlerini modern edebiyat içinde yeniden yorumlanmış biçimleriyle tespit ediyor olmak edebî sürekliliğin önemli bir işaretidir.

## **KAYNAKÇA**

- Ahmet Zuhuri (1927). "Tarih Sahifelerinden: Bir Kırgız Masalı". *İzler* 26 (1 Mart 1927): 3-6.
- Demiryürek, Meral (2017). Kırk Kız Efsanesinin Yazılı Kültürdeki İki Örneği Üzerine Bir Değerlendirme". *Millî Folklor*. 29 (116): 47-57.
- Işık, İhsan (2006). *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi III*. Ankara: Elvan.

- Necatigil, Behçet (2007). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık.
- Oğuz, Orhan (2013). “Zuhuri Danişman’ın Endülü’s’le İlgili Romanlarında Fetih ve Reconquista Kavramlarının Mukayesesi” *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 10 (22): 21-45.
- Öztürk, Kâzım (1998). *Türk Parlamento Tarihi VII. IX. Dönem (1950-54)*, Ankara: TBMM.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt.2, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.

## METİN

### Tarih Sahifelerinden: BİR KIRGIZ MASALI

Daha güneş doğmamıştı. Dağların tepesinde fecrin donuk şuaı, parl parl yanıyordu. Sık ormanlığın içinden çıkar çıkmaz billür bir ırmağa rast geldiler; suda fecrin parıltısı gümüş gibi parlaktı. Yapraklardan sızan ilâhî ve rengârenk bir nur, el ile tutulacak kadar keskin ve göz kamaştırıcı idi. Kızlar suyun berraklığına meftûn oldu. Binbir şaka ile kahkahalar atarak suya parmaklarını daldırdılar. Bu temas, vücutlarında ince, mübhem bir his uyandırdı.

-Hanlar hanı Sağın Han’a başbuğluk kutlu olsun!.. Ulu hakan!.. Uğurun açık, tâliin yaver olsun!.. Güneş rehberin, sema yardımcın olsun!..

Bunu söyleyen Pulad Tekin idi. Büyük Türk hakanının sarayı, o zaman Çin saraylarını gölgede bırakacak kadar müzeyyen ve esrarengizdi.

Sağ eli kılıca dayalı, sol elini kalçasına koymuş tunç gibi kıpkızıl çehresini şarka çevirmiş, gözleri dakikalarca kımıldamaksızın aynı noktaya tevcih edilmişti.

Pulad Tekin, geniş divanhanede, üç gün sonraki büyük savaşın hülyasıyla mest olan, yüzlerce kadın, erkek hazirûna karşı gur ve duvarları titreten, uğuldayan bir sesle böyle haykırıyordu.

-Hanlar hanı Sağın Han’a başbuğluk kutlu olsun!.. Uğurun açık tâliin yaver olsun, güneş rehberin, sema yardımcın olsun!..

Hanın sağ ve soluna sıralanmış olan yüzlerce yiğit içlerinden coşan bir sevinç ile:

-Başbuğluk kutlu olsun!..

Diye haykırdılar.

Koca divanhane yerinden oynar gibi idi. Binlerce sesin uğultusu Altay Dağları eteklerine doğru yayıldı.

Akın akın etraftan dinç süvariler, şarkı söyleyerek dağ yamaçlarından iniyor, Sağın Han'ın otağı etrafında mahşeri andıran bir kalabalıkla sıralanıyorlardı. Yine Çin'e akın var!..

Altayları aştıktan sonra geniş Gobi Çölü'nün öte tarafında esrarengiz bir memleket vardı. Gittikçe ufalan ve kat kat bir bir üstüne yığılmış, münhanî Çin binalarının saçaklarından sarkan incili, ipekli manzaraları, zengin Pekin ovası, servet dolu Çin şehirleri, rengârenk mabetler, Türkler için bulunmaz ve tükenmez bir hazine idi.

Servetine mağrur olarak fesâd-ı ahlâk içinde yüzen Çin, saf, cengâver Türk'ün her an hücumuna marûz icâb iden bir şikârdı. İşte yine Çin'e akın var.

Canüb-ı şarkîye doğru her akın, sedd-i Çin üzerinden aşılacak her sefer Türk'ün millî destanına yeni bir altun sahife daha ilâve etmek demektir.. Bu cûş-ı hurûş içinde altun tepsiler üzerine sıralanmış billûr kadehlerden hakanın sıhhatine, Çin seferinin kutluluğuna müskir kimizler içildi.

[Başbuğluk kutlu olsun] sesleri sarayın duvarlarında mütemâdi akisler yapıyordu.

Hakan, harp için çıldıran bu yiğitlerin heyecanları içinde sevincinden yerinde duramıyor, kabzası kurt başlı, çift su verilmiş kılıcını mütemâdiyen oynatıyordu.

Sağın Han'ın sesi yavaş yavaş geniş salonda yiğit kalplerine hitap etmeğe başladı. Herkes dinliyordu... Ne bir ses, ne bir nefes...

[Arkadaşlar, il, ulus, boy beyleri! Bir yıldızın şuasından gebe kalmak suretiyle meydana geldiğini iddia ederek fena bir yalancılık irtikâb iden (Hiya) sülâlesinin artık ölümü yakınlaşmıştı... Semâvî sülâle yalnız biziz.. Türklerdir. Yalancı cezasını görecektir, Hiya sülâlesi mahvolmalıdır].

[Hakan böyle istiyor, Türk'ün güneşi doğdu. Hiya sülâlesi mahvolmalıdır..] sesleri bütün divanhanede gürültülü akisler yaptı.. Hakan harbe hazırlık için son sözlerini, yahut emirlerini vermek üzere iken salonun büyük kapısı ağır ağır açıldı.. Bir kapıcı Sağın Han'ın önünde yerlere kadar eğilerek bir şeyler söyledi.

Sağın Han evvelâ rengini attı, adem-i memnuniyetini bildirir bir tarzda başını önüne eğerek kılıcıyla dört beş dakika oynadı.

Sonra düşünceli bir hâlde başını kaldırdı. Etrafına keskin bir nazar gezdirdikten sonra:

-Tekinler, Beyler.. İyi dinleyiniz!. Aşağıda Çin murahhası, hükümdarından bir haber getirmiş bekliyor, ben sefiri dinlemek istiyorum. Susunuz.. Anlıyorum ki cenkten vazgeçilir zannıyla içinizde müteessir olacaklar var.. Fakat milletin arzusunu mukaddes bilen hakanınız, sizi yine şanlı günlerden alıkoymayacaktır. Gidiniz.. Sefir gelsin!.. Arkadaşlar herkes yerine..

Gözleri ateş saçan cengâverlerle dolu salonda üzüntülü, tehditkâr bir sükûn dolaştı... Bu şüpheli, korkunç sükûn içinde Çin sefirinin uzun, yerlerde sürünen, rengârenk elbisesiyle ağır ağır hakana doğru ilerlediği görüldü. Yerlere kadar eğildikten sonra, elindeki ipek kurdelalarla sarılmış bir zarfı hakana uzattı. Hakan ağır ağır zarfı aldı. Sağındaki tekine uzattı.

Sefir, bir harb hazırlığına benzeyen, yüzlerce cengâverin bu vakitsiz ictimândan ürkmüş gibi idi. Rengi sapsarı korkulu bir rüya görüyormuş gibi yüzünde asabî bir ihtilâclar belirerek bekliyordu. Hakan başını kaldırdı.

-Arkadaşlar!. Dostumuz Çin hükümdarı semâvî Türk milletleriyle sulh içinde yaşamağı kendilerince en kıymetli bir şey olarak telakki ettiklerini söylüyor.. ve dostluğumuzun ebedî bir nişânesi olmak üzere bize... eyaletini hediye olarak takdim ediyor..

Ben... ulu Türk milletinin mukaddes hakanı.. Bu kıymetli hediye teşekkürlerle kabul ediyor, kadim dostumuz Çin hükümdarı hazretlerine, mukaddes Türk ilinin selamlarını yolluyorum..

Sefir geniş bir nefes aldı. Yerlere kadar eğilerek arka arka geniş kapıdan çıktı.

Cenk olmayacaktı.. Fakat Türk vatanına en mümbit bir parça arazi daha ilave edilmişti.. Yeni yurdun şerefine billûr kadehlerden



tekrar kırmızlar içildi. Yüzlerce kişinin şen avâzesi sarayın duvarlarından ağır ağır Altay dağları eteklerine kadar yayıldı.

\*\*\*

On sekiz yaşlarında şen bir kız ellerini çırparak bir kuş hafifliğince içeri girdi:

-Kızlar, biliyor musunuz, bu gece sizi buraya ne için çağırdım?..

Rengârenk halılarla döşenmiş tavanından yüzlerce renkli mumları sarkan avizelerle süslü odada, kuş tüyü minderler üzerine uzanmış kırk tane kız, birden ayağa kalktı. Kapıdan giren Sağın Han'ın kızının etrafını aldılar.

Bu, uzun boylu, tül elbiseler içinde perileri andıran siyah sürmeli, çekik gözlü kızlar içinde hangisinin diğerinden daha güzel olduğu(nu) kestirmek mümkün değildi. Bu kırk güzel içinde hakanın kızı, bir sabah yıldızı gibi parlıyordu. Ellerini çırparak tekrar haykırdı:

-Biliyor musunuz, sizi ne için çağırdım?.

-Hayır dediler. Yine bize kim bilir ne umulmaz şeyler söyleyeceksin..

-Ah.. Bilseniz ne garip şey..

-Söyle.. Söyle de anlayalım.. diye haykırdılar.

-Biraz nefes aldırın da... Oh Yarabbi nereden de hatırıma geldi?.

-Canım nereden gelirse gelsin.. Meraktan çatlayacağız, ne imiş bakalım..

-Biliyorsunuz ki babam bir cenk için hazırlanıyor..

-Evet..

-Çin sefirinin buraya gelmesiyle bu seferden vazgeçildi..

-Maatteessüf öyle..

-Ya.. Bakınız sizin de canınız sıkılmış, herkes de müteessir oldu ya.. Mamafih sizin keyfiniz kaçmasın!.. Erkekler sefere çıkmazsa biz çıkacağız..

-A.. diye haykırdılar.. Biz mi?.

-Ne zannettiniz.. Elbette biz.. Hem inanınız yarın sabah erken çıkıyoruz. Kırk tane Türk kızı bir Çin ordusuna bedeldir!..

Neticesini daha anlamadıkları bu tuhaf sergüzeştten hepsi o kadar memnun oldular ki.. Ellerini kanatıncaya kadar çıparak:

-Yaşasın hanzâdemiz..

Hanın kızı sesini yavaşlattı:

İyice dinleyiniz.. Sakın kimse duymasın. Sonra sefere çıkamayız..

Kırk güzel kız başlarını birbirine yaklaştırdılar.. Hepsi kulak kesilmişti.

-Dün babam kurultayda bir şey söyledi. Güya Hiya sülâlesinin ilk kadını bir yıldızdan gebe kalmış, siz hiç böyle bir şey işittiniz mi?

-A.. A.. Biz böyle bir şey duymadık.

-İşte ben de duymadığım için evvelâ şaşırđım. Bu benim çok garibime gitti. Anneme sordum. Beni azarladı. Nihayet Pulad Tekin'in karısı bana her şeyi anlattı. Bu doğru imiş. Hatta bizim, yani Türklerin ilk anası da böyle bir nurdan gebe kalmış. Güya.. Her ilkbaharda, yani işte bu günlerde güneş doğmadan evvel, kırlarda böyle nurlara rast gelirmiş, ona dokunan gebe kalmış.

-Ay.. Ne tuhaf şeyler..

-Gördünüz mü?. Siz de meraklandınız. Ben bugün akşama kadar bunu düşündüm. Artık kararımı verdim. Şimdi, artık hepiniz odalarınıza çekiliniz. Alelacele hazırlanın, bu sabah gün doğmadan yola çıkacağız!..

-Mukaddes nuru bulmak için mi?

-Evet ama... Ona katiyen dokunmayacağız. Kazara gebe kalırsak, mutlak babam bizi kovarmış... Pulad Tekin'in karısı bana öyle söyledi.

-Aman... Allah göstermesin, yalnız görsek kâfi...

-İşte ben de onun için gitmek istiyorum. Artık anladınız ya...

Müteâkiben hepsi bir peri şakraklığıyla, ellerini çırparak geniş sarayın, halı döşeli uzun, loş koridorlarında sessizce kayboldular.

\*\*\*

Daha güneş doğmamıştı. Sağın Han'ın sarayından kırk tane genç kız, başlarında hanın güzel kızı olduğu halde çıktı. Dışarıda hazırlanmış duran kırk tane kişneden, tepişen, al bargirlere (beygirlere) bir ceylan çevikliğiyle atladılar.

Tanyeri daha ağarmamıştı bile... Otağın etrafını gölgesi bir sabah ziyâını aydınlatır gibi oluyordu.

Bu mübhem ve nîm ziyadâr sabah vaktinde kırk kız Altay dağlarının tepesini tırmanmağa başladı. Dik yamaçlarda, alt tarafı güneş yüzü görmeyen sık ormanlıklarda atların yeleleri birbirine karışarak, kuyrukları havada uçarak, bir ok gibi koşuştular.

Otağdan saatlerce uzaklaşmışlardı. Bu yalnız, sergüzeştli ve mübhem gezinti hepsinin de içinde, tatmin edilemeyen, buğulu çilgınlıklar kaynatıyor, sevinçlerinden ne yapacaklarını bilemiyor, dik yamaçlarda, daracık patikalarda, yolu kavuşturan sık dallar, yapraklar arasından kâh toptan, kâh birbirini kaybederek uzaklaşıyor, tiz ince sesleri ile sessiz, bakir ağır ormanın kuytuluklarında şenlik, şetaret dalgaları bırakıyorlardı.

Nihayet kâfile durdu. Bargirleri birer ağaca bağladılar. Kol kola, omuz omuza, biraz seyrekleşen uzun gölgeli ağaçlar arasında dolaşmağa başladılar.

Daha güneş doğmamıştı. Serin, fakat durgun bir hava vardı. Yerlerde ıslak bir gece kokusu hissolunuyordu. Sık yaprakların gölgesi altında, birbirini kaybetmemek için el ele yapışarak, kahkahalar güürtülülerle dolaşıyorlardı.

Ortalık her an biraz daha aydınlanıyor, mukaddes nuru göremeden güneş doğacak diye içleri gıcıklanıyordu.

Birdenbire orman bitti. Büsbütün seyrekleşen ağaçlıklar arasında geniş bir suyun aktığını gördüler. Biraz uzakta, kayalıklarda köpürerek, son şelalesini atlayan bu büyük ırmak, kırk kızın bulunduğu yere geldiği vakit daha genişlemiş, düz çayırıklar arasında, aktığı belli olmayacak kadar nazlı, ağır, kibar akıyordu.

Ağaçların tepesinden fecrin donuk parıltısı görünüp kayboluyor, suda yaprakların gölgelerini oynatıyordu.

İrmağın suyu bir gümüş levha gibi parl parl yanıyordu.

Üzerinde öyle hafif, insanı çıldırtan, eriten, kalplerde aşk ve sevgi hisleri kaynayan çizgiler vardı ki... Bu kibar çizgilerin, peri kızlarının sabah banyolarından husûle geldiğine inanmamak mümkün değildi.

Kırk kız daha hiç bir suyun bu kadar parlak ve nurlu olduğunu görmemişlerdi. Etraflarına ürkek, ürkek baktılar. İrmağın bu gayrı tabii parlaklığının sebebini araştırıyorlardı. Hepsi de gayrı ihtiyarî bu berrak, billûr gibi, gümüşlü, nurlu suya birden eğildi. Saçlarını omuzları üzerine serpererek parmaklarını suya daldırdılar. Suda kendi hayallerine bakıyor, bin bir kakhaha arasında oynayıyorlardı.

İçlerinden biri, birden haykırdı:

-A ... Arkanıza baksanız a ...

Hemen geriye döndüler. Bir tavus kuşunun rengârenk tüyleri gibi göz kamaştırıcı, garip bir şua yapraklar arasından sızıyor, gümüş ırmağın sularında keskin çizgiler çiziyordu.

Kızlar suyun berraklığına, o ana kadar görmedikleri esrarlı şuanın parıltısına meftun olmuştu. Ve gözleri dalarak elleri su içinde dakikalarca beklediler.

Kendilerine geldikleri vakit hepsi vücutlarında bir ürperme, o zamana kadar bilmedikleri garip, mübhem, üzüntülü bir durgunluk hissettiler..

Şaşkın ve korkak birbirlerine bakıyorlar, içlerine bu buğulu, bayıltıcı, hoşâ giden, korkutan, derinden ve esrarlı ürpermenin neden, nereden geldiğini anlamak istiyorlardı. Hanın kızı sükûnu bozdu:

-Kızlar.. Haberimiz olmadan gebe kaldık. Şimdi babama ne diyeceğiz?..

Üzüntülü bir düşünce hepsini sardı. Kişneyen oynayan bargirlere bin bir düşünce ile atladılar. Kimi derin bir ye's, kimi acıklı gözyaşlarıyla hakanın sarayına döndü.

\*\*\*

Han hepsini sarayından kovdu. Gümüşlü ırmağın öte tarafında kırk kız dokuz ay sonra birer çocuk dünyaya getirdi. Ve orada cesur, şen, cengâver bir kabile türedi.

Bu kabilenin ismi [Kıkkız=Kırgız] idi!...

AHMET ZUHURİ  
(Tarih Sahifelerinden: Bir Kırgız Masalı,  
*İzler*, 1 Mart 1927, c. 2, S. 26, s. 3-6)

## AFGANİSTAN'DAN DERLENMİŞ TÜRKMENÇE BİR MASAL

Mevlüt GÜLTEKİN<sup>1</sup>

### ÖZET

Afganistan'da birçok dil konuşulmaktadır. Bu diller arasında Özbekçe, Türkmençe, Azerice ve Kırgızca gibi Türk dilleri de bulunmaktadır. Özbekçe, Azerice ve Kırgızca ile ilgili bazı çalışmalar yapılmış olmakla beraber Afganistan'da konuşulan Türkmen ağızlarıyla ilgili hemen hemen hiçbir şey yapılmamıştır. Bundan dolayı bu çalışmada Afganistan'da konuşulan Türkmençe bir ağız ele alınmaktadır. çalışmada Türkmen Türkçesinin Ersarı ağızına giren, Kuzey Afganistan'ın Faryab İli Qaramqol İlçesi Altıbölek beldesinde konuşulan Türkmen Türkçesi ağızından kaydedilmiş bir masal metni çeviri yazı alfabeyle verilmektedir. Metin Türkiye Türkçesine aktarılmış, ses ve şekil bilgisi özellikleri verilmiş ve çalışmanın sonuna, metinde geçen bütün kelimeleri, metindeki anlamlarıyla gösteren bir indeks konulmuştur. İndekste alıntı kelimelerin kökenleri de verilmiştir. Amacımız üzerinde çok az çalışma bulunan Afganistan Türkmen ağız araştırmalarına küçük de olsa bir katkıda bulunmaktır.

**Anahtar kelimeler:** Afganistan Türkmen Türkçesi, Türkmençe, Türk Lehçeleri, ağızbilim, dilbilim.

### SIGNIFICATION OF TERMS WITH MULTIPLE SIGNIFICANCE ELEMENTS (IN SYNTACTIC WAY) IN TURKISH AND TEACHING OF THEM

#### ABSTRACT

There are a lot of languages spoken in Afghanistan. Among these languages are Uzbek, Turkmen, Azerbaijani and Kirgiz which belong to turkic languages. Some studies were made on Uzbek, Azerbaijanian and Kirgiz but there are only a few studies on Turkmen spoken in Afghanistan. Thus, this article investigates the Turkmen variety spoken there and it consists of a transcribed text of a fairy tale recorded in the dialect of the town Altybölek, (Faryab /Qaramqol) spoken in Northern-Afghanistan, which belongs to the Ersary dialect of Turkmen. The text is translated into Turkish, phonological and morphological properties of the text provided in the grammatical section. At the end of the work is placed a glossary containing all the words occurring in the texts, with the meaning in the context. The origins of foreign words are shown in the glossary, too. The aim is to contribute to the Turkmen studies in Afghanistan which are very scarcely.

**Key words:** Afghano-Turkmen, Turkmen, Turkic languages, dialectology, linguistics.

<sup>1</sup> Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Prof. Dr. mevlutgultekin@yahoo.com

## GİRİŞ

Bu çalışmada Kuzey Afganistan'ın Faryab vilayeti Qaramqol İlçesine bağlı Altıbök beldesinde konuşulan Ersarı Türkmen ağzıyla anlatılmış bir masal metninin çeviri yazılı metni, Türkiye Türkçesine aktarımı, dil bilgisi özellikleri ve dizini verilmektedir. Bu çalışmaya esas teşkil eden ses kayıtları Türkiye'ye Afganistan'dan yüksek öğrenim için gelen Amir Naziri (25 yaşında) tarafından 2017'de Altıbök beldesinde yapılmıştır. Kayıt, 76 yaşında okuma yazması olmayan Mamur Hanım'dan yapılmıştır. Kuzey Afganistan'da yaşayan Türkmen Türklerinden, bizim bilgilerimize göre, Türkiye'de daha önce her hangi bir metin yayımlanmadığından, bu çalışma, Türkmen Türkçesi ağız çalışmaları için faydalı olabilir düşüncesiyle hazırlanmıştır. Kayıt yapıldığı 6000 nüfuslu Altıbök beldesinin büyük bölümünü Türkmenler, yaklaşık üçte birini de Özbekler oluşturmaktadır.<sup>2</sup>

### I. Türkmençe Metin

1. BİR ba:r ekeni, BİR yoğ ekeni, qadı:m zamanlarda BİR padişah ba:rmişin.

2. Onuñ BİR ğı:zı bolanmişin, gülse ağzınnan gül tökülüyormişin, ağlasa gözünnen mercan daş tökülüyormişin, yörise ayağınnan tilla: tökülüyormişin, şınyanı za:tmişin.

3. Şö:düp o disä:m kema:la gelip ullaqa bolan soñ yene BİR padişanın oğlı onu eşdip disä:m men şonu almasam bolcaq däl diyip şö:diyormişin.

4. Hayır diyip atası alıp beryormişin, şınyanı köçelerini si:mu:t bilen suwap ey resuwa: tomaşa edip şö:düp ı:zsız öñsiz kecebe ğurap geliyormişin.

5. Qırq kecebe mi BİR za:d ö:zä: BİR u:cu şo pa:şanıñqa gelip giriyormişin BİR u:cu o pa:şanıñqıdan çıqıyormişin.

6. Şonyanı bolup soñ disä:m munnan ana o ğı:zı disä:m beryorlar.

<sup>2</sup> Bu bilgileri veren, yaptığı kayıtları kullanmama izin veren ve metinlerin çözümlenmesi ve Türkçeye aktarılmasında yardımını esirgemeyen Amir Naziri'ye gönülden teşekkür ederim.

7. Kimi yenge eders kimi yenge eders ä:gül ma:manı yenge eders.

8. Onuñam bir yaşa:p oturan ğı:zı ba:rmişin hiç göçmä:n hiç kim alma:n ana minam ya:nına alıp ol ä:gül ma:ma dam yenge bolup ğaydıberyor.

9. Bir pillä disä:m ca:n ma:ma men su:sadım maña bir su: ber diyor.

10. Onda aytyor gö:zünü berseñä: bereyin bir oymaq su: diyor,

11. onda aytyor gö:zü berip daña su: içip su:suzam gitse bolar diyip gidiberyor, gidiberyor.

12. Su:sap ölüp baryondurda uzaq yola, ca:n ma:ma intecik su: bera:ğay diyor

13. Gö:zünü berseñ bereyin diyor, bir gö:zünü oyı:p beryor.

14. Munnan disä:m yine gidiberyor, gidiberyor.

15. A bir oymaq su: dañı nä:me, bir ağzını hölleyondur onuñ

16. Gidiberyor, gidiberyor, bir pillä ca:n ma:ma intecik su: ber, diyor.

17. O gö:zünü berseñem bereyin, diyor.

18. Menä: o gö:zümä: bercek dä:l diyip gidiberyor, gidiberyor, uzaqdan uzağa ğıtyor, yine ca:n ma:ma, su: ber, diyor.

19. O gö:zünü berseñ bereyin, diyor, ana beryor, berse disä:m iki gö:zünem oyı:p alyor.

20. Ö:zünem şo yerde bir ğurruq bolyor, şo ğurruğa taşlayıp ğıtyor.

21. Ana onuñ esba:plarını ö:z ğı:zına edip ö:z ğı:zının başını bürä:p gidiberyor ö:z ğı:zına ana baryor pa:şa: disä:m.

22. Pa:şsa:mıñ kelininiñ ayağı şonya:nı mişin, diyip ey hemme halq aqıl hayra:n bolup üşüp şö:düp oturan mişin.

23. Yörüdüp görselerem uğra:mamişin, güldürüp görselerem uğra:ma, ağladıp görsedem uğra:ma, hey alda:p beripdir pa:şa: bizlere diyip şö:diyip oturanmişinler.



24. Soñ disä:m ol oğlan disä:m ğahar edip alcağ oğlan disä:m çöle çıqıp gidenmişin, onu disä:m eltip ğoya:nmışinler.

25. Onsoñ çöle çıqıp gitse disä:m bir ğurruğuş ya:nınan ötüberse bir yalqım salyor mişin ğurruğuş içi şinya:nı.

26. Soñ disä:m ağzınnan gö:zleyip şol oğlan cın mı sen, cırs mı sen, nā:me sen? Ö:zün ğuya: yalqım salyorsun, dise cınam dā:l men, cırsam dā:l.

27. Palan pa:şşa:nın ğı:zı, palan pa:şşa:nın oğlunun kelini, meni ana yengem şö:düp ğurruğa taşlayıp gitdi, diyip şö:diyormişin.

28. Onsoñ ana ol oğlan onu ğurruqdan çıkarıp çö:lün içinen ta:m salıp allan eneñ edip disä:nim onya:nağ etyor çıkarıp alyor.

29. Onsoñ bir pillä:ler disä:m bir oğlu bolyor, ol oğlun ayağı yörü:mā:ne yarayor, ö:zū geplemā:ne yarayor.

30. Soñ disä:m henizem şol disä:m oturan diyor, ğarrı ğı:z disä:m soñ öğreden diyor şoña.

31. Elinde bir tilla yüzük barıdır, ağla:b otur ağla:b otur, şo yüzüğü almasam bolmayor diyip diyor.

32. Enesi barib ana o yüzüğü aliyor elinden on ya:naq, disä:m başğaları disä:m berba:dına qaçma, mehma:nın oğlanı bul, indi mehma:n dişib oturanmışinler.

33. Soñam disä:nim öğredip ğoyberyormişin, şo öyün du:lunnan tā:riminnen bir şı:şe: asığlı durandır, şo şı:şā:ni almasam bolmayor diyip ağla:ber, diyenmişin.

34. Soñam şo ba:rmağını uzadıp şo şı:şā:ni alcaq men diyib ağla:b oturanmışin.

35. Ol oğlan ana onam beriyor, onsoñ atası disä:m alıp ğaytyor da getirib gö:zünü yerli yerinde ğoyyor da tilla: yüzüğü süykā:b ğoyyor, gö:zū öñkidenem anayı bolyormişin.

36. Soñ munnan disä:m onu o pa:şşa: eşdip ya:ñadannan qırq gice gündiz toy edip köçelerini ya:ñada:nnan si:mu:t bilen suwap.

37. Onsoñ disänim ya:ñnan eltyor onu, eltse disä:m yüriberse ayağınnan tilla: tökülüp duranmışin, ağlasa gö:zünnen mercan da:ş tökülüp duranmışin, ğülse ağzınnan deste deste gül tökülüp duranmışin.

38. Soñ disä:nim ya:ñnan munu toy edip tomaşa edip disä:nim.

39. Öñki ğarrı ğı:z bile ma:ma: disä:nim on ya:naq şo gice çıya:n mı bir za:da: çaqyormışın onu.

40. Seni yöri, oqutcaq o yapma:nıñ üstünde keppede bir molla ba:r diyip yapma:nıñ yüzünnen bir keppe tutyormışınlar de çölüş içinde.

41. Ana munnan şoña eltip oturdyormışınlar, bir şekek orus yağıam üstünnen tökip getinim otla:p goybeyorlar.

## II. Metnin Türkiye Türkçesine Tercümesi

1. Bir varmış, bir yokmuş, eski zamanlarda bir padişah varmış.

2. Onun bir kızı varmış, gülse ağzından gül dökülüyormuş, ağlasa gözünden mercan dökülüyormuş, yürüse ayağından altın dökülüyormuş, böyle bir şeymiş.

3. Böylece de büyüyüp büyüdükten sonra yine bir padişahın oğlu bunu işitiş de ben onu almazsam olmayacak, deyip şöyle diyormuş.

4. Tamam deyip babası alıveriyormuş, şöyle sokaklarına beton döküp büyük şenlik edip şöyle uçsuz bucaksız mahfe kurup geliyormuş.

5. Kırk mahfe mi bir şeyler, bir ucu o padişahın evine gelip giriyormuş, bir ucu da o padişahınkinden çıkıyormuş.

6. Böylece sonra ise işte o kızı veriyorlar.

7. Kimi yenge yapalım, Ā:gül neneyi yapalım.

8. Onun da evde kalmış bir kızı varmış, hiç kimse ile evlenmemiş bir kızı, işte o kızı da yanına alıp o Ā:gül nene de yenge olarak geliveriyor.

9. Bir zamanda ise canım neneciğim ben susadım bana bir su ver, diyor.

10. O diyor, gözünü verirsen veririm azıcık bir su.

11. O diyor, gözü vererek su içmektense susuz da gitmek olur, diyerek gitmeye devam ediyor.

12. Susuzluktan ölecekken de uzun yolda, can neneçğim, azıcık su veriver diyor.

13. Gözünü verirsen veririm, diyor, bir gözünü çıkarıp veriyor.

14. Sonra ise yine gitmeye devam ediyor, gitmeye devam ediyor.

15. Azıcık bir su ne eder, bir kere ağzını ıslatmıştır.

16. Sonra gitmeye devam ediyor, gitmeye devam ediyor, bir zaman can neneçğim, azıcık bir su ver diyor.

17. Öbür gözünü de verirsen veririm, diyor.

18. Ben öbür gözümü veremem deyip gitmeye devam ediyor, gitmeye devam ediyor uzun süre gidiyor yine can neneçğim su ver, diyor.

19. Öbür gözünü verirsen vereyim diyor. İşte veriyor verse ise iki gözünü de oyup alıyor.

20. Kendisini de o yerde bir susuz kuyu varmış, o susuz kuyuya atıp gidiyor.

21. İşte onun kıyafetlerini kendi kızına giydirip kendi kızının başını örtüp yola devam ediyor, işte varıyor.

22. Millet ise padişahın gelininin ayağı öyleymiş, şöyleymiş deyip bütün halk hayranlıkla toplanıp böylece oturuyorlarmış.

23. Yürütseler de sıradanmış, güldürseler de sıradanmış, ağlatsalar da sıradanmış, ah kandırırvermiş padişah bizi deyip böyle deyip oturuyorlar.

24. Sonra ise o oğlan da öfkelenip evlenecek oğlan ise çöle çıkıp gitmiş onu ise götürüp bırakmışlar.

25. Çöle çıkıp gitse bir susuz kuyunun yanından geçerken bir ışık veriyormuş kör kuyunun içi şunun gibi.

26. Sonra ise kuyunun ağzından bakıp o oğlan insan misin, cin misin, nesin sen? Kendin kuyuyu aydınlatıyorsun dese cin de değilim ben cins de değilim.

27. Falan padişahın kızı, falan padişahın oğlunun geliniyim, beni yengem böyle susuz kuyuya atıp gitti diyormuş.

28. Sonra o oğlan onu kuyudan çıkarıp çölün içinde bir ev yapıp iyice süsleyip de şey yapıyor, çıkarıp alıyor.

29. Bir süre sonra ise bir oğlu oluyor, o çocuk yürümeye başlıyor, kendi konuşmaya başlıyor.

30. Sonra ise hâlâ o ise oturuyormuş diyor, yaşlı kız ise sonra öğretmiş.

31. Onun elinde bir altın yüzük vardır, ağlayıp dur, ağlayıp dur, o yüzüğü almazsam olmayacak deyip diyor.

32. Annesi varıp işte o yüzüğü alıyor elinden, şey ise, başkaları ise ver, çocuğu kırma misafirin çocuğu bu, şimdi misafir deyip duruyorlarmış.

33. Sonra ise öğretip gönderiyormuş, o evin köşesinde bir şişe asılı dururmuş, o şişeyi almazsam olmayacak, deyip ağlayıver demiş.

34. Sonra da o parmağını uzatıp şu şişeyi alacağım, deyip ağlayıp duruyormuş.

35. O çocuk işte onu da veriyor, ondan sonra babası ise alıp gidiyor da getirip gözünü yerli yerine koyuyor da altın yüzüğü sürüp koyuyor, gözü eskisinden de iyi oluyormuş.

36. Bundan sonra ise onu padişah işitip yeniden kırk gün kırk gece düğün yapıp sokaklarına yeniden beton döküp.

37. Ondan sonra ise yeniden götürüyor onu, götürüp de yürüse ayağından altın dökülüp dururmuş, ağlasa gözünden mercan dökülüp gülse ağzından buket buket gül dökülüp dururmuş.

38. Sonra ise yeniden bunu düğün edip şenlik yapıp...

39. Önceki yaşlı kızla neneyi ise şey, o gece akrep mi bir şey sokuyormuş onu.

40. Yürü, seni okutup üfleteceğim, o tepenin üstündeki çardakta bir hoca var deyip tepenin yüzünde bir çardak kuruyormuşlar da çölün içinde.

41. İşte buradan oraya götürüp oturtuyorlarmış, bir bidon benzini de üstüne döküp ateşe de veriyorlar.

### III. Metnin Dil Bilgisi Özellikleri

#### 1. Ses Bilgisi

##### 1.1. Ünlüler

Metindeki ünlüler şunlardır:

*A, e, ı, i, u, ü, o, ö* ve bu ünlülerin uzun biçimleri *a; â; ı; i; u; ü; o; ö*: ünlüleridir. *Â*: ünlüsü fonem olmayıp *e* ünlüsünün *a-e* arası söylenen uzun biçimidir.

**Ünlü Uyumu:** Altbölek ağzında büyük ünlü uyumu büyük oranda korunmaktadır:

*ağzınan 2, görselerem 23, göz:zeyip 26.*

*Hem* edatının ekleşmiş *-am/-em* biçimleri büyük ünlü uyumuna uyar:

*onuşam < onuş hem 8, mınam < mını hem 8, berşeşem < berşeş hem 17, gözünem < gözünü hem 19.*

Alıntı kelimelerin büyük ünlü uyumuna girmediği görülür:

*qadi:m 1, si:mu:t 4, kema:l 3.*

Şimdiki zaman eki *-yor* olarak tek şekillidir ve ince sıradan fiillere geldiğinde büyük ünlü uyumu bozar:

*tökülüyor 2, beryor 4, şö:diyor 27.*

*mişin* edatı da sadece ince şekilli olup kalın ünlülü tabanlara geldiğinde büyük ünlü uyumunu bozar:

*bolanmişin 2, geliyormişin 4.*

Ersarı ağızı dışında Çeges, Esgî, Hatab, Sarık, Garadaşlı gibi Türkmen ağızlarında da kullanılan (bkz. Amansariev, 1970 356-357) *-a:ğay < -e qoy-* emir biçimi de tek şekilli olup ince ünlülü tabanlara geldiğinde büyük ünlü uyumunu bozar:

*bera:ğay 12.*

Küçük ünlü uyumu kaidesine genel olarak uyulurken, yuvarlak ünlülü tabanlara gelen ekler yuvarlak olabileceği gibi düz de olabilmektedir:

*gözünnen 2, buna karşılık oğlı 3, şö:diyor 27.*

### Uzun Ünlüler

Türkçe kelimelerdeki asli uzun ünlüler<sup>3</sup>, Altıbölek ağzında da büyük oranda korunur:

*Ba:r 1, gı:z 2, ö:z 21, gö:z 19, da:ş 2, ya:n 25, ta:m 28, çö:l 28, ba:rmağ 34, ya:ña 36, ya:naq 39, çıya:n 39*

Ünsüz düşmeleri ve büzülmeler sonucu oluşan uzun ünlüler:

*Şö:düp 3, dâ:l < değil 3, pa:şa: < pa:dişah 5, â:gül < Aygül 7, su: 9 < suw, su:sap 12*

*geplemä:ne <geplemegine 29*

Ünlüyle biten fiil tabanlarına *-p* zarf-fiil ekinin gelmesiyle oluşan uzun ünlüler:

*bürü:p 21, ağla:b 31, süykä:b 35, otla:b 41.*

Alıntı kelimelerde görülen uzun ünlüler:

*tulla: 2, za:t 2, kema:l 3, resuwa: 4, hayra:n 22, mehma:n 32, şî:şe: 33*

### Zayıf Ünlüler

*bîr < bir 1.*

### Ünlü Nöbetleşmesi

*i-ü yörü- 40 ~ yöri- 29*

### Ünlü Düşmesi

*i > ø: Vurgusuz orta hece ünlüsü düşmesi :eşidip > eşdip 3*

*-a- > ø: bolacaq > bolcaq 3*

### 1.2. Ünsüzler

Metinlerde rastladığımız, aşağıdaki ünsüzler Türkiye Türkçesi yazı dilinde kullanılmaz:

*ğ: Kapanmalı, sedalı, arka damak ünsüzü: ğaydıberyor 8, ğurruq 20*

<sup>3</sup> Türk Dillerindeki asli uzun ünlüler için bkz. Tekin 1995.

*η*: Damak n'si: *soη* 3, *öηsiz* 4,  
*q*: sedasız, kapanmalı, arka damak ünsüzü: *uzaq* 18, *halq*22,  
*aqıl* 22

*z* : Dişler arası (peltek) *z* ünsüzü *gı:z* 30, *ö:zü* 29.

*w*: Çift dudak sızıcısı *w*, Afganistan'da konuşulan bütün Türkmen ağızlarında olduğu gibi (bkz. Rasekh, 2016. 128) bizim metinlerimizde de görülür:

*suwap* 36, *resuwa*: 4.

### Ünsüz Değişmeleri

*b*-> *m*:- *ben* > *men* 9

*f* > *p*: *falan* > *palan* 27.

### Korunan Ünsüzler

Kelime başında *b*- ünsüzü *bol*- ve *ber*- kelimelerinde korunmuştur:

*bolan* 2, *ber* 4.

### Ünsüz Düşmesi

-l- > -0-: ET. *keltür* > *getir* 25.

-h > 0: Son ses ünsüz düşmesi: *pa:dşa*:

### Hece Düşmesi

*pa:dişa:h* > *pa:şa*: 23

## 2. Şekil Bilgisi

### İsim Çekimi

### Çokluk Ekleri

+lar: *başğaları* 31, *esba:plarını* 21, *zamanlar* 1

+ler: *köçelerin* 4, *pilläler* 29

### İyelik Ekleri

Teklik 1. kişi :+(I)m: *gö:züm* 18

Teklik 2. kişi: +(I)ŋ gö:zünj 13

Teklik 3. kişi: +(s)I: gö:zü 11, oğlu 3, atası 4

Çokluk 3.kişi: +lArI: köçelerini 4

### Hal Ekleri

#### 1. Yönelme

+a: gurruğa 20, kema:la

+e: çöle 24

Yönelme hâli eki ünlüyle biten isimlere ünlü uzamasıyla a:/e: olarak gelir: guya: 'Kuyuya' 26

#### 2. Ayrılma

+dan: gurruqdan 28, uzaqdan 18

+den: önkiden 35

+nan: -nd- >-nn- İlerleyici, tam ünsüz

ayağınnan 37, ya:ñnan 37, ağzınnan 2

#### 3. Bulunma

+dA: yerde 20, keppede 40

#### 4. İlgî

+(n)Ij: kelininiñ 22, çölünj 40

#### 5. Yükleme

+ I: yüzüğü 35

+nI ba:rmağını 34, ağzını 15, gö:zünü 35



## Fiil Çekimi

### Şekil ve Zaman Ekleri

#### 1. Şimdiki Zaman

##### 1.1. Genel Şimdiki Zaman

Şimdiki zaman, ölçünlü Türkmencede *-ya:r/-ye:r* ekiyle kurulurken (bkz. Kara, 2004:266), metnimizde *-yor* ekiyle kurulur. Metinde görülen örneklerden bazıları şunlardır:

Teklik 3. kişi: *alyor* 19, *aytyor* 10, *baryor* 21, *beryor* 13, *etyor* 28, *sałyor* 25

Şimdiki zamanın olumsuz biçimi *-ma* ekiyle kurulur:

*Bolmayor* 20

Şimdiki zamanın rivayeti *mişin* edatıyla kurulur: *beryormişin* 4

##### 1.2. Odaklı Şimdiki Zaman

*ağla:b oturanmişin* 34

#### 2. Görülen Geçmiş Zaman

Görülen geçmiş zaman *-di* ekiyle kurulur:

*men su:sadım* 9, *gıtdi* 27

#### 3. Öğrenilen Geçmiş Zaman

##### 3.1. *-ken*:

*ba:r eken* 1

##### 3.2. *-(y)An*:

*bolan* 2, *duran* 37, *diyen* 33

*Olumsuz*: *alma:n* 8, *göçmä:n* 8

*İhtimal*: *durandır* 33, *hölleyondur* 15

*Rivayet*: *duranmişin* 37, *oturanmişin* 22, *oturanmişinler* 23

##### 3.3. *-mişin*

*ba:rmişin* 1

#### 4. Gelecek Zaman

*alcaq men* 34.

Gelecek zamanın olumsuzluğu *dä:l* edatı ile kurulur:

*bolcaq dä:l* 18, *bercek dä:l* 18

#### 5. Geniş Zaman

*bolar* 11, *eders* 7

#### 6. Emir Kipi

Teklik 1. kişi: *bereyin* 10

Teklik 2. kişi: *ağla:b otur!* 31, *bera:ğay* 12, *ber!* 16

#### 7. Şart Kipi:

1. kişi: *almasam* 31

2. kişi: *berseñ* 13

3. kişi: *ağlasa* 2, *gülse* 2

#### Çekimsiz Fiil Biçimleri

##### 1. İsim-Fiiller

*+mä: yörümä:ne* 29

##### 2. Zarf-fiiller

*-(I)p*: Ünlüyle biten fiillere doğrudan eklenir: *bürä:p* 21.

Ünsüzle biten fiillere *-ıp/-ip* şeklinde eklenir: *oyı:p beryor* 13, *taşlayıp* 20, *edip* 21.

*-(I)p* zarf-fiilinin ünsüzü iki ünlü arasında sedalılaştır ve *b* olur: *barıb ana* 32

*-yondurda: baryondurda* 12

##### 3. Sıfat-fiiller

*bır yaşa:p oturan ğı:zı* 8

#### Birleşik Fiiller

##### 1. İsim+Yardımcı Fiil

*toy edip 38, tomaşa edip 38*

## 2. Fiil+Yardımcı Fiil

*ber-: ağla:ber! 33, gidiberyor 14*

## Zamirler

### 1. Şahıs Zamirleri

Teklik 1.kişi: *men 3, maña 9 'bana';*

Teklik 2. kişi: *sen 26, seni 40*

Teklik 3. kişi: *o 3, onda 10, onuñ 2, onu 39*

Çokluk 1. kişi: *bizlere 23.*

### 2. İşaret Zamirleri

*Şo 5, şonu 3, şoña 30: ol 24, munnan 6, munu 38*

### 3. Dönüşlülük Zamirleri

*ö:z 21, ö:zä:5, ö:zü 29, ö:zünem 20 ö:züñ 26*

### 4. İşaret Zamiri

*bul 32*

## Son Çekim Edatları

*bilen 'ile': si:mu:t bilen 4*

*bile: ğı:z bile ma:ma: 39*

*yaña:q 'Gibi' on ya:naq 32*

## İsim Fiili (e-)

*ba:r ekeni 1, yoğ ekeni 1*

*şonya:nimişin 22, uğra:mamişin 23.*

İsim fiilinin olumsuz biçimi *dä:l* edatıyla yapılmaktadır:  
*cınam dä:lmen 26*

## İNDEKS

- a** Ama 15  
**ağla-** Ağlamak  
-b 31  
-ber 33  
-sa 31,34  
**ağlad-** Ağlatmak  
-ıp 23  
**ağz** Ağız  
-ını 15  
-innan 2, 26  
**al-** Almak  
-caq 34  
-ıp 4,8, 35  
-ma:n 8  
-masam 18  
-yor 19  
**alda-** Aldatmak  
-p23  
**allan eney ed- 28** Süslemek  
**ana** İşte, 8,18,21  
**anayı** Daha iyi 35  
**aqıl** Akıl 22  
**asığılı** Asılı 33  
**ata** Baba  
-sı 4, 35  
**ayağ** Ayak  
-innan 2  
-ı 29  
**ayt-** Söylemek  
-yor 10,11  
**ä:gül** Bayan ismi, Aygül, 7,8  
**ba:r** var 1, 8  
-dır 31  
**ba:rmağ** Parmak  
-ını 34  
**bar-** Gitmek, varmak  
-yondurda 12  
-yor 21  
-ib 32  
**başğa** Başka  
-ları 32

<b>baş</b>	Baş
	-ını 21
<b>berba:dına qaq-</b>	Kalbini kırmak, üzmek 32
<b>ber-</b>	Vermek 8
	-a:ğay 12
	-cek 18
	-eyin 10
	-ip 11
	-ipdir
	-se 19
	-seç 13
	-sejâ:10
	-sejem 17
	-yor 13
	-yorlar 6
	-yormişin 4
<b>ber-</b>	Yardımcı fiil 8, 11
<b>bile</b>	Birlikte 39
<b>bilen</b>	Birlikte 4, 39
<b>bır</b>	Bir
<b>bızler</b>	Biz
	-e 23
<b>bol-</b>	Olmak
	-an 2, 3
	-ar 11
	-caq 3
	-mayor 31,33
	-up 6,8
	-yor 20,29,35
<b>bul</b>	Bu 32
<b>bürä-</b>	Bürümek, örtmek
	-p 21
<b>ca:n</b>	Canım 9,12,16
<b>cın</b>	Cin 26
	-am
<b>cırs</b>	Cins; yaratık 26
	-am
<b>çaq-</b>	Sokmak
	-yor 39
<b>çıq-</b>	Çıkmak
	-ıp 25, 28
	-yormişin 5

<b>çıkar-</b>	Çıkarmak -ıp 28
<b>çıya:n</b>	Akrep 39
<b>çö:l</b>	Çöl -e 24,25 -üj 28
<b>dä:l</b>	Değil 3,18,26
<b>da</b>	da 8
<b>da:ş</b>	Taş 2,37
<b>daña</b>	da, de 11
<b>dañı</b>	da, de 15
<b>deste</b>	Deste 37
<b>di-</b>	Demek -se 26 -sä:m 26 -sä:nim 33, 38,39 -yib 3,4 -yen 33 -yor 3,9,10,12,13,16,17,19,30,31
<b>diş-</b>	Konuşmak, söyleşmek -ib 32
<b>du:l</b>	Köşe, bucak -unnan 33
<b>dur-</b>	Durmak -an 37 -andır 33
<b>ed-</b>	Yapmak, etmek -ers 7 -ip 4,21,24,33,38
<b>e-</b>	i- fiili -keni 1
<b>el Halk</b>	-inde 31 -inden 32
<b>elt-</b>	Götürmek -ip 41 -se 37 -yor 37
<b>ene</b>	Anne -si 32
<b>esba:p &lt; A.</b>	Giysi -larımı 21

<b>eşd-</b>	İşitmek -ip 3,36
<b>et-</b>	Yapmak, etmek -yor 28
<b>ey</b>	Hey 4
<b>ğahar</b>	Kahır, öfke 24
<b>ğarrı</b>	İhtiyar 30,39
<b>ğayd-</b>	Geri dönmek -iberyor 8
<b>gel-</b>	Gelmek -ip 3, 5 -yormişin 4
<b>geple-</b>	Konuşmak < F. gep +le- -mä:ne 29
<b>getinim</b>	Sonra da (?) 41
<b>getir-</b>	Getirmek -ib 35
<b>ğı:z</b>	Kız 30,39 -ı 2,6,8 -ına 21 -ınıñ 21
<b>gice</b>	Gece 38,39
<b>gid-</b>	Gitmek -en 24 -iberyor 11,14,16
<b>git-</b>	Gitmek -di 27 -se 11,25 -yor 18,20
<b>ğoy-</b>	Koymak -beryor 33 -beryorlar 41 -a:n 24 -yor 35
<b>gö:zle-</b>	Bakmak, gözlemek -yip 26
<b>gö:z</b>	Göz -ü 11,35 -ümä: 18 -ünem 19 -ünnen 2 -ünü 10

	-ünjü 13,17,19	
<b>göçmä:n</b>	Evde kalmış (kız) 8	
<b>gör-</b>	Görmek	
	-sedem 23	
	-selerem 23	
<b>gur-</b>	Kurmak	
	-ap 4	
<b>gürruğ</b>	Kör kuyu, susuz kuyu	
	-a 20,27	
	-uñ 25	
<b>gürruq</b>	Kör kuyu, susuz kuyu 20	
	-dan 28	
<b>guyu</b>	Kuyu 26	
		-a: 26
<b>gül</b>	Çiçek, gül 2	
<b>gül-</b>	Gülmek	
	-se 2	
<b>güldür-</b>	Güldürmek	
	-üp 23	
	-seler 23	
<b>gündiz</b>	Gündüz 26	
<b>halq</b>	Halk 22	
<b>hayır</b>	Olur, tamam, evet 4	
<b>hayra:n</b>	Şaşırma 22	
<b>hemme</b>	Bütün 22	
<b>henizem</b>	Daha, hâlâ 30	
<b>hey &lt; F.</b>	Ah 23	
<b>hiç &lt; F.</b>	Hiç 8	
<b>hölle-</b>	İslatmak	
	-yondur 15	
<b>ı:zsız</b>	Arkası olmayan, gerisi görünmeyen 4	
<b>ıç</b>	İç	
	-i 25	
	-inde 40	
	-innen 28	
<b>ıç-</b>	İçmek	
	-ip 11	
<b>iki</b>	İki 19	
<b>indi</b>	Şimdi 32	
<b>intecik</b>	Azıcık 12, 16	
<b>qadı:m</b>	< A. Eski 1	
<b>qaqma</b>	Kakma 32	



<b>kecebe</b>	< F. keca:be Mahfe 4,5
<b>kelin</b>	Gelin -i 27 -iniş 22
<b>kema:l</b>	-a 3
<b>keppe</b>	kulübe 40 -de 40
<b>qırq</b>	kırk 5, 36
<b>kim</b>	kim -i 7
<b>köçe</b>	-lerini 4
<b>ma:ma</b>	Nene 9, 39 dam 8 -nı 7
<b>maşa</b>	Bana 9
<b>mehma:n</b>	< F. Misafir 32 -nı 32
<b>men</b>	Ben 3,9,34 -ä: 18 -i 27
<b>mercan</b>	Mercan mı
<b>mınam</b>	Bunu da 8
<b>molla</b>	< A. Molla, hoca 40
<b>mu</b>	İşaret edatı mı bu, burada -nnan 6, 14,36,41 -nu 38
<b>nä:me</b>	Ne 15,26
<b>o</b>	Kişi zamiri, işaret sıfatı, O 3,6,17,18,19,32,36,40
<b>oğlan</b>	Oğlan 24,26,28,35 -ı 32
<b>oğl</b>	Oğul -ı 3 -u 29 -unuş 27 -uş 29
<b>oqut-</b>	Okutmak -cak 40
<b>ol</b>	İşaret sıfatı, O 24,28,29,35

<b>on</b>	O zamirinin ek aldığındaki biçimi -am 35 -da 10, 11 -nuş 2 -soş 25 -u 39 -uşam 8 -ya:nag 39
<b>Orus</b>	Rus 41
<b>otla-</b>	Ateşe vermek -p 41
<b>otur-</b>	Oturmak -an 8,23, 30
<b>oturd-</b>	Oturtmak -yor 41
<b>oy-</b>	Oymak -ı:p 19
<b>oymaq</b>	'yükşik' 15
<b>ö:z</b>	Kendi 21 -ä:5 -ü 29 -ünem 20 -üş 26
<b>öğred-</b>	Öğretmek -en 30 -ip 33
<b>öl-</b>	Ölmek -üp 12
<b>öş</b>	Ön, önce -ki 39 -kidenem 35
<b>öşsiz</b>	Önü olmayan 2
<b>öt-</b>	Geçmek -überse 25
<b>öy</b>	Ev -üş 33
<b>pa:şa:</b>	Padişah 21,23 -nışka 5 -nışkidan 5
<b>padişa:h</b>	< F. Padişah 1
<b>palan</b>	< Ar. Falan 27
<b>pillä</b>	Zaman 9,16

	-ler	29
<b>resuwa:</b>	Eğlence, şölen	4
<b>sal-</b>	Koymak, bırakmak	
	-ıp	28
	-yor	25
	-ıyorsun	26
<b>sen</b>	Sen	26
	-i	40
<b>si:mu:t</b>	< İ. cement	
<b>soñ</b>	Sonra	3,6,24,25
	-am	33,34
<b>su:</b>	Su	9,10,11,15,16,18
	-suzam	11
<b>su:sa-</b>	Susamak	
	-dım	9
	-p	12
<b>suwa-</b>	Sıvamak	
	-p	4
<b>süykä-</b>	Sürtmek	
	-b	35
<b>şelek</b>	Kova	41
<b>şunya:nı</b>	Şöyle, böyle	2,3,25
<b>şi:şä:</b>	< F. şi:şe:	33
	-ni	33
<b>şo</b>	Şu	5,20,31,33,39
	-nu	3
	-ña	30,41
<b>şol</b>	Şu	26,30
<b>şonya:nı</b>	Şöyle, böyle	6,22
<b>şö:di-</b>	Böyle yapmak, böylece	
	-yip	23
	-yormişin	3
<b>şö:düp</b>	Böyle yaparak, böylece	3,4,23,27
<b>ta:m</b>	Ev	28
<b>tä:rim</b>	Köşe, buca	
	-innen	33
<b>taşla-</b>	Bırakmak, terk etmek	
	-yıp	20,27
<b>tilla:</b>	< F. tille	Altın 2,31,35,37
<b>tomaşa</b>	< F. tema:şa: Eğlence, ziyafet	4,38
<b>toy</b>	Düğün	36,38
<b>tök-</b>	Dökmek	

	-ip 31	
<b>tökül-</b>	Dökülmek	
	-üp 37	
	-üyormişin 2	
<b>tut-</b>	Tutmak	
	-yor 40	
<b>u:c</b>	Uç	
	-u 5	
<b>uğra:ma</b>	Sıradan, basit 23	
<b>ullaqa</b>	Büyük, olgun 3	
<b>uzad-</b>	Uzlatmak	
	-ıp 34	
<b>uzağ</b>	Uzlatmak	
	-a 38	
<b>uzaq</b>	Uzak 12	
	-dan 18	
<b>üst</b>	Üst	
	-ünde 40	
	-ünnen 41	
<b>üyş-</b>	Üşüşmek, toplanmak	
	-üp 42	
<b>ya:naq</b>	Gibi 32,39	
<b>ya:n</b>	Yan	
	-ina 8	
	-inan 25	
<b>ya:ñada:nnan</b>	Yeniden 36	
<b>ya:ñnan</b>	Yeniden 37,38	
<b>yağ</b>	Yağ, Benzin	
	-ıam 41	
<b>yalqım</b>	Işık 25,26	
<b>yapma:</b>	Kulübe	
	-nıñ 40	
<b>yara-</b>	Bir şeyi yapacak duruma gelmek	
	-yor 29	
<b>yaşa:-</b>	Yaşamak	
	-p 8	
<b>yene</b>	Yine, tekrar 3,14, 18	
<b>yer</b>	Yer	
	-de 20	
<b>yerli yerinde</b>	Yerli yerine 35	
<b>yoğ</b>	Yok 1	
<b>yol</b>	Yol	

	-a	12
<b>yöri-</b>	Yürümek	40
	-se	2
<b>yörü-</b>	Yürümek	
	-yiberse	37
	-mä:ne	29
<b>yörüd-</b>	Yürütmek	
	-üp	23
<b>yüz</b>	yüz, üst, düz alan	
	-ünnen	40
<b>yüzüg</b>	Yüzük	
	-ü	31,32,35
<b>yüzük</b>	Yüzük	31
<b>za:d</b> < F.	Şey	5
<b>za:da:</b> < F.	Şey	39
<b>za:t</b> < F.	Şey	2
<b>zaman</b>	Zaman	
	-larda	1

### KISALTMALAR

A.: Arapça

bkz.: Bakınız

ET. : Eski Türkçe

F. : Farsça

İ. : İngilizce

+ : İsimlere gelen ek

- : Fillere gelen ek, fiil tabanı

İ<sup>d</sup> : *i,i,u,i,ü* ünlüsünü gösterir.

A : *a,e* ünlüsünü gösterir.

~ : Ünlü nöbetleşmesini gösterir.

˘ : Ünlülerin üstünde zayıflık işareti.

: : Ünlülerden sonra uzunluk gösterir.

### KAYNAKÇA

- Amansarıev, Cumamurad (1970). *Türkmen Dialektologiyası*. Aşgabat: Türkmenistan Neşiriyatı.
- Caferoğlu, Ahmet (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Clark, Larry (1998). *Turkmen Reference Grammar*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Devellioğlu, Ferit (2002). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Kara, Mehmet (2004). *Türkmen Türkçesi*. Ankara: Türk Lehçeleri Grameri, 231-290. Rasekh, Muhammad Salih (1916). *A Study of Turkmen Dialects of Afghanistan*. Berlin (Yayımlanmamış doktora tezi.)
- Tekin, Talat (1995). *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*. Ankara: Simurg.
- Tekin, Talat vd. (1995). *Türkmençe – Türkçe Sözlük*. Ankara: Simurg.

## ROMAN TEKNİĞİ BAKIMINDAN TAHSİN YÜCEL’İN “YALAN” ROMANI

Mustafa KARABULUT<sup>1</sup>, İpek GÜVENÇ<sup>2</sup>

### ÖZET

Tahsin Yücel; öykü, roman, deneme, eleştiri, çeviri vb. türlerindeki eserleriyle Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında önemli, bir yere sahiptir. O, entelektüel söylem gücünü anlatılarına başarıyla aktaran en önemli romancılardandır. Göstergibilimin Türkiye’de tanınmasını sağlayan kişidir. “Yalan” adlı romanı kuramsal yapıdan yararlanarak kurgulamıştır. Yazar bu romanında günümüz toplum modelinin idolünü Yusuf Aksu’nun kişiliğinde gösterir. Bu romanda “yalan, yapaylık yüzeysellik, gösteriş, düzenbazlık, riyakârlık, pişmanlık” vb. konu ve temaları eleştirel bir üslupla anlatır. “Yalan” içinde bulunan toplumun intihal (aşırma) hastalığına, üniversite ortamında bile bu hastalığın müptelası olan bilim insanlarına da bir eleştiri niteliğindedir. Çok katmanlı bir roman olan “Yalan”, entelektüelin karşı söylemi ekseninde, bilimsel olarak geçerliliği olmayan bir kuramın; pasif, yönlendirilmeye yatkın bir kişiye mal edilerek sonrasında gelişen olaylar üzerine kuruludur. Tahsin Yücel’in alışılmışın dışında bir karakter seçerek onu topluma sunması, toplumun onu koşulsuz şartsız kabullenmesi de içinde bulunduğumuz yalanan hangi boyutlara ulaştığının göstergesidir. “Yalan” bu yönüyle her şeyden önce gerçekle yalananın savaştığı günümüz toplumunda gerçeğin kazanmasını isteyen entelektüelin çabasının romanıdır. Bu çalışmada amaç, Tahsin Yücel’in “Yalan” adlı romanını roman tekniği bakımından tahlil etmektir. Bu sebeple yazarın “Yalan” adlı romanı; konu, tematik düzlem, olay örgüsü, kişiler, mekan, zaman, bakış açısı ve anlatıcı ve dil ve üslup bakımlarından incelendi.

**Anahtar kelimeler:** Tahsin Yücel, Yalan, roman tekniği.

### TAHSİN YÜCEL’S NOVEL “YALAN” IN TERMS OF NOVEL TECHNIQUE

#### ABSTRACT

Tahsin Yücel; story, novel, essay, criticism, translation etc. It has an important place in the Turkish literature in the Republican era with its works of genre. He is the most important novelists who successfully conveyed the power of intellectual rhetoric. Semiotics is the person providing the recognition in Turkey. The novel "Yalan"

<sup>1</sup> Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doç. Dr. mkarabulut@adiyaman.edu.tr

<sup>2</sup> Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi. ipek02100@gmail.com

was constructed by making use of theoretical structure. In this novel, the author shows the idol of today's society model in the personality of Yusuf Aksu. In this roman "Yalan, artificial superficiality, show, deceit, hypocrisy, regret" and so on. subjects and themes with a critical style. The "Yalan" society is a criticism to the plagiarism, even to the scientists who are addicted to it, even in the university environment. A multi-layered novel, "Yalan", is a theory that is not scientifically valid on the axis of the intellectual counter-discourse; passive, a tendency to be directed to a person after the event is based on the developments. Tahsin Yücel's choosing of an unusual character to present him as a gathering means that the society accepts him unconditionally and it is an indication of the extent to which the lie we are in has reached. "Yalan" is the novel of the intellectual struggle that wants to win the truth in today's society, where, first and foremost, lies the truth and lies. The purpose of this study is to analyze Tahsin Yücel's "Yalan" novel in terms of novel technique. For this reason, his novel "Yalan" the subject, the thematic plane, the event braid, the persons, the space, the time, the point of view and the narrator and the language and style.

**Key words:** Tahsin Yücel, Yalan, novel technique.

## GİRİŞ

Edebi metinler, insanın varoluş dünyasını destekleyen unsurlardır. İnsanlığın kendiliğini gerçekleştirmesinde dil ve yazının rolü büyüktür. "Sanatçılar dili, sese ve yazıya dönüştüren serüvencilerdir. Tahsin Yücel de edebiyatın uçsuz bucaksız evreninde kendine iyi bir yer edinmiş önemli düşünür, bilim insanı ve sanatçıdır" (Şahin, 2017b: 27).

Tahsin Yücel'in 2002'de yayımlanan ve 2003 yılında "Ömer Asım Aksoy Roman Ödülü" ve "Yunus Nadi Roman Ödülü"nü kazanan "Yalan" romanı, yalan izleğini sorgulayan ve dünyanın sahte ve yalancı yüzünü ortaya koyan bir yapıttır. "Yazar böyle bir sorgulamada uğraş alanı olan göstergebilimin verilerinden oldukça fazla yararlanarak, romanın yapısını bu alanda tanımlanan temel bir karşıtlık olan olmak/görünmek terimleri üzerinde konumlandırır" (Aktulum, 2014: 1). "Yalan"<sup>3</sup> romanı, gerçek-yalan, doğal-yapay, dil-yazı gibi kavramların çatıştığı bir romandır. Roman yalanla başlar yalanla biter.

<sup>3</sup> Bu yazıdaki alıntılar, romanın bu baskısına aittir: Tahsin Yücel, Yalan, (2. baskı-tarih yok), Can Yay. İstanbul.



“Gülünç ile acıklının iç içe geçtiği anlatımıyla, yaşadığımız dönemin çelişkilerine tanıklık eden ilginç kişileriyle Yalan, günümüz toplumunun hastalıklı yanlarından birine parmak basmaktadır. Romanın odak kişisi, şaşırtıcı bilgisini ansiklopedilere ve olağanüstü belleğine borçlu olan, yapayalnız, silik beceriksiz, ama benzerine güç rastlanır bir adam: Yusuf Aksu” (Doğanay, 2006: 51).

“Yalan” romanda Yusuf Aksu’nun kuramı gibi hayatı da bir yalandır. Romanda olaylar trajikomik bir şekilde birbirini tamamlar. Tahsin Yücel sadece yalan üzerinden kurmaz romanını, yalanın dışında aşk, birbirinden ilginç kişiler de romandaki olay örgüsünün çok katmanlı olmasını sağlar. Yazar romanın sonuna doğru başkişinin bilinçlenmesini sağlar, Yusuf Aksu her şeyin bir yalan üzerine kurulu olduğu bu dünyada en azından kendisinin yalandan sıyrılması için özdeşleştiği Yunus Aksu’nun yatağında kendisi olarak ölmek ister. Yusuf Aksu yalanın onu rehin aldığı bir dünyada pişman olarak ölür. Yeni Yusuf Aksular (Bayram Beyaz, Bayram Sarı...) yalanla gelir. Yazarın toplumun bilinçlenmesi için yazdığı bu roman toplumun içinde bulunduğu yalan olgusunu engelleyemez, ama kurulu düzenin rahatını kaçırmaz. Bu yönüyle “Yalan” kurulu düzene eleştiri niteliğinde bir romandır.

### 1.Olay Örgüsü

Olay örgüsü, romanda yer alan olayların belirli bir zaman, mekân ve neden sonuç ilişkisi içinde sıralanmış şeklindedir. Olay örgüsünde yer alan olaylar, neden sonuç ilişkisi ekseninde vakada işlevsel bir öneme sahiptir. Çehov’a göre oyunun ilk sahnesinde duvarda asılı bir tüfek görülüyorsa bu tüfek patlamalıdır, Çehov’un bu söylemi işlevsel olan unsurların önemine işaret eder, fakat romanında geçen her şeyin olay örgüsüne dâhil edilemeyeceği de aşikârdır.

“Aksi hâlde adamın hayatındaki olaylar bir çuvala doldurulur gibi bir araya toplanacak ve açıklanmak istenen önemli neden-sonuç bağları bulanacak, açıkça belirmeyecektir. Bundan ötürü Aristoteles için olay örgüsü çok önemlidir, çünkü bir durumun nedensellik ilkesine göre oluşumunu ve gelişimini gösterir” (Moran 2016: 29).

“Yalan”, olay örgüsü bakımından bir önöykü, üç bölüm ve bir ek yazıdan oluşur. Önöykü ve üç bölüm kendi içinde üç alt bölüme ayrılır. Önöyküde Yusuf Aksu<sup>4</sup>, Yunus Aksu, Refika Hanım ve Enis Bey’in hayatı anlatılır. Birinci bölümde Yusuf Aksu, Bayram Beyaz, Kapıcı Müslüm, Erkek Cemile, Zeynel Duman’ın çevresinde cereyan eden olaylar; ikinci bölümde Yusuf Aksu’nun Bayram Beyaz, dostları ve Maçka Çarşambaları davetlileri ile olan ilişkileri; üçüncü bölümde ise Yusuf Aksu, kuramının yanlışlığı, gerçekleri kavrayışı ve sona yaklaşması anlatılır. Ek yazıda Yusuf Aksu’nun gerçek kimliğine kavuşma yolundaki mücadelesi ve ölümü, yalanın başka bireylerce kaldığı yerden devam ettirildiği anlatılır.

### Önöykü

Roman, “Yusuf Aksu’nun bir açıdan olağandışı, bir açıdan fazlasıyla durağan serüvenini yakından izlemiş olanlar arasında, ününü hak ettiğini söyleyenler çoğunluktadır, hiç hak etmediğini söyleyenler üç beş kişiyi geçmez” (s.11) cümleleriyle başlar ve romanın başında Yusuf Aksu’nun ünlü birisi olduğuna yönelik ipucu verilir. Önöykünün sonunda ünlü olma sebebi anlatılır: Uluslararası Dilbilim Günleri konferansına davet edilen Yusuf Aksu’dan üç beş kişi hariç çoğu kişi ünlü dilbilim kuramcısı olarak bahseder. Ünlü bir dilbilim kuramcısı olduğu savı hayatının baştan sona yalan olmasına neden olur: “Yaşamım boyunca hiç yalan söylemedim, ama tüm yaşamım yalan olup çıktı”(s.538). Yazar bu ipucundan sonra Yusuf Aksu’nun, annesi Refika Hanım ve babası olarak bildiği Ahmet Nusret Bey<sup>5</sup> hakkında kısa bir bilgi verir. Yusuf Aksu Amerikan

<sup>4</sup> Yusuf’un ilk soyadı Elbasan’dır (s.12).

<sup>5</sup> Ahmet Nusret Bey’in Yusuf Aksu’nun babası olup olmadığı muğlaktır. Romanın ilerleyen sayfalarında Yusuf Aksu’nun babasının Yunus Aksu’nun babası Enis Bey, kardeşinin de Yunus Aksu olabileceği, annesi Refika Hanım’ın annesi olup olmadığını sorgulaması, Refika Hanım’ın pekala Yunus’un annesi olabileceği, Yusuf Aksu’nun Ahmet Nusret Bey’in babası olup olmadığını bilmemesi, kimlik arayışı içinde kimliğini bir türlü bulamayışı Yusuf Aksu’nun yalanı fark etmesine neden olur. Yazar bilinçli söylem tasarımıyla okuru da Yusuf Aksu’nun kimliğini(anne-baba-kardeş)aramaya teşvik eder. Aslında nitelikli roman okuru Yusuf Aksu’nun gerçek babasının Enis Bey, annesinin de Refika Hanım, Yunus Aksu’nun da babadan öz, anneden üvey kardeşi olduğunu düşünebilir. Refika Hanım’la Yunus Aksu’nun neredeyse hiç diyalogunun olmaması, eğer öz oğlu olsaydı mutlaka bir ipucu olurdu, Yunus Aksu ve Yusuf Aksu’nun ikiz kardeş gibi birbirine benzemeleri ikisinin sima olarak babası Enis Bey’e benzediğini Yunus’un gerçek annesinin de Yunus’un odasında asılı olan resimdeki kadın olacağını düşünür. (s.12, 30, 33, 62, 63, 501, 507, 521, 535, 539, 543) Bu sayfalarda Yusuf Aksu’nun şüpheli kimliği aydınlatılmak istenir.

Koleji’nde okurken, Londra’dan gelen Yunus Aksu’nun bu kolejde ilk Yusuf Aksu’yla tanışması ve onun yanına oturması ikisinin de hayatının dönüm noktasını teşkil eder. Bu tanışmadan sonra Yusuf Aksu ve Yunus Aksu’nun arkadaşlığı, Yunus Aksu’nun kolejin kızlar bölümünden kendi yaşında Canan adlı bir kıza âşık olması, Canan’ın onu terk etmesi ve Yunus Aksu’nun intihar ederek ölmesine kadar devam eder.

Yunus Aksu ölmeden önce bir sav ortaya atmıştır: “Dil yazıdan önce değil, yazı dilden önce doğdu” der. (Bu sav daha sonra Yusuf Aksu’ya mal edilecek.) Önöykünün son bölümünde Yunus Aksu’nun babası Enis Bey Refika Hanımla evlenir ve Yusuf Aksu’yu yasal oğlu yapar. Yusuf Aksu koleji bitirdikten sonra üniversitede “İngiliz dili” bölümüne kaydolar. Bölümdeki ikinci yılının ilk günlerinde genç bir öğretim üyesiyle dil üzerine tartışması olay olur. Bu bölümü Refika Hanım ve Enis Bey’in ölmesi üzerine “artık benden diploma bekleyecek kimse de kalmadı” diyerek yarıda bırakır. Refika Hanım ve Enis Bey’in evlenmesinden sonra Yusuf Aksu’yla Refika Hanım, Kartal Fırzağa’daki küçük daireden Enis Bey’in Maçka’da bulunan görkemli dairesine taşınmışlardır ve Yusuf Aksu fakülteyi yarıda bıraktıktan sonra gününün tamamını bu dairede geçirir. Enis Bey’in yaşlı avukatı Münür Bey, hizmetçiler ve arada kendisini ziyaret eden Sulhiye Hanım’dan başka kimse gelip gitmez daireye. Refika Hanım’ın arkadaşı olan bu kadın Yusuf Aksu’ya sürekli akıl verir. Yusuf Aksu’nun yalnız olduğunu, mal varlığının devlete kalmaması için evlenmesi gerektiğini söyler, tüm bu çabaları sonuç vermeyince Yusuf Aksu’ya Necla adlı bir yardımcı bulur. Sulhiye Hanım’ın amacı Necla’yı Yusuf Aksu’yla tanıştırmak aralarını yapmaktır. Bu planı gerçekleşmez, Necla bütün çabalarına rağmen Yusuf Aksu’yu etkileyemez ve bir gün eşyalarını toplayıp evi terk eder.

Bir gün genç doçent Tamer Altınsoy kendisini dairesinde ziyaret eder ve gerçekleşmesi kesinleşen Uluslararası Dilbilim Günleri’ne katılması için rica eder, Yusuf Aksu ne kadar karşı çıksa da sonunda kabul eder. “Genç doçent Tamer Altınsoy da Yusuf Aksu’yu yalnızca bir söylen olarak tanıyanlardandı” (s.78) ifadeleri de Yusuf Aksu’nun ünlenmesinin bir rastlantı sonucu olduğunu kanıtlar. Yusuf Aksu Uluslararası Dilbilim Günleri’nde konuşma yapar. Onun dilbilimiyle ilgili düşünceleri üç beş kişi tarafından eleştirilir. Bu üç beş kişi romandaki gerçek entelektüelin temsilcisidir.

“Toplantının başlıca düzenleyicilerinden olan seksen sayfalık ‘Sistematik İngiliz İdyomları Sözlüğü’ yazarı, yaşlı profesör kızgın at gibi ayağını yere vurdu, “Korktuğum başıma geldi: bilimi bırakıp soytarlığa başladık!” diye homurdandı; yaptığı açıklama üzerine yanındaki Southampton’lı profesör de şaşkınlık ve kızgınlıkla ellerini havaya kaldırarak kendi dilinde bir şeyler geveledi” (s.82).

Bu karşı çıkış ve reddedişler nadir görülür; çünkü Yusuf Aksu’nun Uluslararası Dilbilim Günleri’nde konuşma yaptığını gören ve duyan çoğu kişi söylediklerini araştırıp inceleyip bilgi sahibi olmadan, başkasına ait, geçerliliği olmayan bir kuramı, Yusuf Aksu’ya mal ederler ve kuramı savunurlar. Önöykünün sonunda Yusuf Aksu’nun yeni kapıcısı Müslüm Efendi romana dahil olur.

Önöyküdeki vaka halkaları şunlardır:

Yusuf Aksu, Refika Hanım, Ahmet Nusret Bey’in tanıtılması, Yusuf Aksu’nun Yunus Aksu’yla tanışması, Yunus Aksu’nun intiharı ve savunduğu geçerli olmayan kuramın Yusuf Aksu’ya mal edilmesi, Yusuf Aksu’nun dilbilimci olarak tanıtılması.

**V1:** Yusuf Aksu’nun olağanüstü hayat hikâyesi, Refika Hanım’ın Yusuf Aksu’ya etkisi.

**V2:** Yusuf Aksu’nun Amerikan Koleji’ni kazanması ve o okulda hayatını tamamen değiştiren Yunus Aksu’yla tanışması.

**V3:** Yunus Aksu’nun Canan’a derin bir aşkla bağlı olması, Canan’ın onu terk ettiği akşamın gecesinde intihar ederek ölmesi.

**V4:** Refika Hanım ve Enis Bey’in evlenmesi, Yunus Aksu’nun babası Enis Bey’in Yusuf Aksu’yu yasal oğlu yapması.

**V5:** Yusuf Aksu’nun “İngiliz dili” bölümünü kazanması, genç bir öğretim görevlisiyle tartışması, Refika Hanım ve Enis Bey’in ölümüyle fakülteyi bırakması.

**V6:** Sulhiye Hanım’ın Yusuf Aksu’yu Necla’yla tanıştırması, Yusuf Aksu’nun Necla’ya ilgi göstermeyince Necla’nın evi terk etmesi.

**V7:** Genç doçent Tamer Altınsoy’un Yusuf Aksu’yu Uluslararası Dilbilim Günleri’ne davet etmesi.

**V8:** Yusuf Aksu'nun bu davetten sonra ünlü bir dilimci olarak tanıtılması ve gazetelerin ondan deha, ünlü dilbilimci, profesör... Yusuf Aksu diye bahsetmesi.

### 1. Bölüm

Bu bölüm Bayram Beyaz'ın tanıtılmasıyla başlar. Bayram Beyaz gazete okumayı çok seven, kendisine rehber arayan birisidir. Bu bölümde romana dâhil olan Bayram Beyaz, Prof. Dr. Osman Nuri Balcı, Firuz Polat, Cemile Hanım, (Çene) Zeynel Duman romanın sonuna kadar kadroda yer alır. Bunun dışında Şemsi Çamlı, Hakkı Köse, kapıcı Ramazan Efendi de romanın kişi kadrosuna dâhil edilir. Yusuf Aksu'nun hayatının önemli bir noktasını teşkil eden "Bayram Beyaz günde en az üç gazete okur, üstelik yıllardan beri hiçbir olayı atlamaamakla övünürdü" (s.95). Bayram Beyaz Yusuf Aksu'nun şöhretini gazetede arkadaşlarından öğrenir. Bu şöhreti araştırır, kendisinin de felsefenin karmakarışık olduğu için böyle bir adama ihtiyacının olduğunu düşünür. Yusuf Aksu'yla görüşmenin yollarını arar ve sonunda bulur. Yusuf Aksu'nun kapıcısı Müslüm Efendi Bayram Beyaz'ın Yusuf Aksu'yla görüşmesini sağlar. Bu görüşmeden sonra Yusuf Aksu ve Bayram Beyaz romanın sonuna kadar görüşmesini sürdürür. Bu bölümde "Bayram Beyaz-Cemile-Kapıcı Müslüm" ilişkisi anlatılır. Cemile'yi Bayram Beyaz'la tanıştıran da Kapıcı Müslüm Efendi'dir. İlk zamanlar Cemile Bayram Beyaz'a "sen de bizim ortağımızsın, kapıcı Müslüm'e yanlış yapılmaz, Yusuf Aksu'nun mallarına tek başına sahip olamazsın" der. Bayram Beyaz Yusuf Aksu'yla sürekli dil üzerine konuşur ve Yusuf Aksu'nun dil konusundaki düşüncelerini mantıklı bulur. Bayram Beyaz yine bir sohbet sırasında Yusuf Aksu'nun Yunus'u hatırlayarak adını sayıklaması üzerine Yusuf Aksu'nun kendisini küçümsediğini sanır ve kendisinden hoşlanmadığını düşünerek üzüntüyle Yusuf Aksu'nun evinden ayrılır. Oysa "Yusuf Aksu Bayram Beyaz'a kızmamıştı, ama içinde Yunus'un acısı canlanınca, birden çok sıkılmıştı, varlığından, biraz da küçümsemişti onu" (s.175). Bu olaydan sonra Bayram Beyaz iki ay Yusuf Aksu'yu ziyaret etmez, iki ay sonunda dayanamayıp gider. Yusuf Aksu bütün mal varlığını Bayram Beyaz'ın denetlemesini ister. Bayram Beyaz bu isteği kabul eder. Bunun üzerine Bayram Beyaz kapıcı Müslüm'le beraber Yusuf Aksu'nun kiracılarıyla görüşür. İlk olarak Karagümruk'teki "Saadet Apartmanı"na gidereler. Bu yer çok tuhaf bir mekândır. (Romanın ilerleyen kısımlarında Bayram Beyaz bir daha bu apartmana gelecek, fakat Yusuf Aksu'nun isteği üzerine Beşinci Murat adlı genç adamın adresinin burası olduğunu bularak, onu Maçka Çarşambalarına davet

etmek için.) Bayram Beyaz Yusuf Aksu'nun mülklerinden biri olan Karaköy'deki hanın kirasını toplamaya gittiğinde okul arkadaşı (Çene) Zeynel Duman'la karşılaşır. Arkadaşı çok zekidir, Bayram Beyaz'ın teklifi üzerine Yusuf Aksu'nun avukatlığını yapmayı kabul eder. Kapıcı Müslüm Yusuf Aksu'nun malına göz dikmiş, düzenbaz birisidir. Yusuf Aksu oturduğu dairenin alt katındaki dairenin anahtarını Bayram Beyaz'a vererek, artık bu dairede oturmasını isteyince kapıcı Müslüm küplere biner. Bayram Beyaz'ın Yusuf Aksu'nun malında gözü olduğunu düşünerek, sen o malları tek başına yiyemezsin, bir anlaşma yapalım, malların yarısı benim, eğer beni dinlemezsen seni, Yusuf Aksu'yu acımadan öldürürüm, der. Bayram Beyaz Yusuf Aksu'nun tehlikede olduğunu anlar, bu durumu arkadaşı Zeynel Duman'a anlatır. Çene Zeynel "iki gün Maçka'ya uğrama, üçüncü günün akşamı elini kolunu sallaya sallaya gidebilirsin" der (s.215). Üçüncü günün akşamı kapıcı Müslüm Yusuf Aksu'nun dairesini terk eder. Ramazan Efendi adındaki yeni kapıcıyı da Zeynel Duman bulur. Erkek Cemile Bayram Beyaz'ın yanında kalır, hükümet nikâhıyla evlenirler.

#### **M: Metin Halkası / V: Vaka Halkası**

**M1:** Bayram Beyaz'ın tanıtılması, Bayram Beyaz'ın Yusuf Aksu ile tanışması, Bayram Beyaz ve Erkek Cemile'nin ilişkisi, Bayram Beyaz'ın okul arkadaşı Zeynel Duman'la karşılaşması, kapıcı Müslüm'ün Yusuf Aksu'nun kapıcılığını bırakması, Bayram Beyaz ve Cemile'nin hükümet nikâhının kıyılması.

**V1:** Bayram Beyaz'ın ve romana dâhil olan dostlarının tanıtılması.

**V2:** Dostlarının Bayram Beyaz'a Yusuf Aksu'dan bahsetmesi ve Bayram Beyaz'ın Yusuf Aksu'yu tanımak istemesi.

**V3:** Kapıcı Müslüm'ün Bayram Beyaz'ın Yusuf Aksu'yla tanışmasını sağlaması

**V4:** Bayram Beyaz'ın Yusuf Aksu'yla tanışması, dil hakkındaki düşüncelerini desteklemesi.

**V5:** Bayram Beyaz'ın kapıcı Müslüm'le kira toplamak için gittiği bir anda okul arkadaşı Zeynel Duman'la karşılaşması.

**V6:** Yusuf Aksu'nun oturduğu evin altındaki daireyi Bayram Beyaz'a hediye etmesiyle kapıcı Müslüm'ün Bayram Beyaz'a cephe alması ve onu tehdit etmesi.

**V7:** Bayram Beyaz'ın bu olayı Zeynel Duman'a anlatması ve Çene Zeynel'in bu duruma kalıcı bir çözüm bulması.

**V8:** Kapıcı Müslüm'ün Yusuf Aksu'nun kapıcılığını bırakması.

**V9:** Cemile ile Bayram Beyaz'ın hükümet nikâhı kıydırması.

## 2. Bölüm

Bu bölümde Bayram Beyaz gazeteye gittiği bir gün gazeteni müdürü Şemsi Çamlı'nın yeğeni kıvrırcık ve kabarcık saçlı genç bir adamla tanışır. Bayram Beyaz Yusuf Aksu'yu ve onun dil hakkındaki düşüncelerini anlatır dostlarına. Genç adam, Yusuf Aksu ve sözde kuramıyla alay eder. Bayram Beyaz küplere biner, hocasıyla alay edildiği için. Bayram Beyaz Yusuf Aksu'nun kuramının anlaşılması ve yazıya dökülmesi için dostlarını Yusuf Aksu'yla tanıştırmayı düşünür. Bu düşüncesini Yusuf Aksu'ya açar, o da bir süre düşündükten sonra kabul eder. Bir şubat akşamı Prof. Dr. Osman Nuri Balcı, ünlü köşe yazarı Firuz Polat, Y. Müh. Mim. Dr. Hulki Kalaç (bu bölümde romana dâhil olur.) Yusuf Aksu'nun Maçka'daki ihtişamlı dairesine konuk olurlar. Bu davet çarşamba akşamı olduğu için bu davetten birkaç ay sonra düzenli olarak Maçka Çarşambaları düzenlenir. Mart ayının sonuna doğru, yine bir çarşamba akşamı Bayram Beyaz'ın üç dostu Yusuf Aksu'nun evine davetlidir. Daha sonraki çarşambalarda konuk sayısı iki katına çıkarılarak düzenli bir şekilde devam eder bu davetler. Şemsi Çamlı, Zeynel Duman, Mustafa Tahtakuşu, "gazeteci-yazar" Ahmet Kolçak da bir Maçka Çarşambasındaki davetliler dizelgesine eklenir. "Gazeteci-yazar" Ahmet Kolçak Yusuf Aksu'ya Sezen Aksu'yla bir akrabalığının olup olmadığını sorar. Mustafa Tahtakuşu da Cemile Hanım'a Yusuf Aksu'nun evinde televizyonun nerede olduğunu sorar, fakat Cemile Hanım, hocanın televizyonunun olmadığını söyler. Bu gecenin sonunda Mustafa Tahtakuşu Yusuf Aksu için "kızıl-komünist" der. Firuz Polat ve Prof. Dr. Osman Nuri Balcı itiraz ederler. Firuz Polat köşe yazarlığı yaptığı "Çuvaldız" adlı köşede Yusuf Aksu'da çok güçlü bir sol damarın bulunduğunu yazar. Yine bir Maçka Çarşambasına genç bir adam konuk olur. Bu kişi diğer misafirlerin tersine Yusuf Aksu ve kuramından çok yemek yemeye uğraşır. Bu genç adam Yusuf Aksu'nun dikkatini çeker, bu adamı arkadaşısı Yunus'a benzetir. Yusuf Aksu bu genç adamla tanışır.

"Biliyorum efendim," diye yanıtladı genç adam,  
sonra bir giz verir gibi, (...)

“Kaçınıcı Murat?” diye sordu.

“Siz kaçınıcı olsun istiyorsunuz, efendim?”

“Ben her zaman beşincisini yeğledim” (s.281).

Bu diyalogdan sonra genç adam Beşinci Murat olarak romandaki yerini alır. Beşinci Murat Yusuf Aksu'ya bir kitap hediye eder. Bu kitabın adı “Yaban Düşünce”dir, genç adam kitabın çevirmeninin kendisi olduğunu söyler, fakat kitabın çevirmeni Tahsin Yücel'dir. (romanın yazarı) Genç adam yalan söylemiştir Yusuf Aksu'ya. Yusuf Aksu bir gün genç adamın hediye ettiği kitabı incelerken Bayram Beyaz'a ilerleyen günlerde onu bir daha davet etmenin iyi olacağını söyler.

“Bayram Beyaz hemen sıvadı kolları; yayınevinden çevirmenin telefon numarasını alıp aradı (...)

“Oğlunuzu arıyordum” diye kekeledi.

Bu kez de adam şaşırıldı.

“Oğlum mu? Hangi oğlum?”

“Yaban Düşünce”<sup>6</sup>yi oğlunuz çevirmemiş miydi?”

“Hayır, ben çevirdim. Bildiğim kadarıyla, hiçbir zaman da oğlum olmadı” (s.288).

Yine bir Maçka Çarşambasında davete katılan Köy İşleri bakanı ile Yusuf Aksu; Köy İşleri bakanının Yusuf Aksu'ya anlattığı bir proje üzerine tartışırlar. Yusuf Aksu tarladan toplanan taşlar ne olacak, taş yerinde ağırdır, der. Köy İşleri bakanı da taşların nereye konulacağını öneminin olmadığını söyler ve sinirli bir şekilde evi terk eder. İlerleyen günlerde bakanın bir gazetede Yusuf Aksu için “sağcı ve tutucu” dediğini okur ve çok sinirlenirler Yusuf Aksu'nun dostları. Bir Maçka Çarşambasına gelen şişman doçentten sonra da gazetelerde Yusuf Aksu'yla ilgili yazılar yazılır. Şişman doçent

<sup>6</sup> “Yaban Düşünce”yi Türkçeye çeviren Tahsin Yücel'dir. Tahsin Yücel kendisiyle yapılan bir söyleşide kendisine bu konuyla ilgili sorulan bir soruya : “Bu yaşlı çevirmenin ben olduğum söylenebilir. Evet, böyle, koca romanda yazarın imgeleminin ürünü olmayan tek kişi bu yaşlı adamdır” diyerek romandaki somut varlığını doğrular. (Duruel, 2002: 48).



gittikten sonra bir gazetede ki genel yayın müdürünün şişman doçentini düşüncelerini Yusuf Aksu'ya mal ederek değişik toplum kesimlerini bir araya getirmenin yanlış bir tutum olduğunu söyler. Yusuf Aksu gazetede demeç vermediği halde, demeç vermiş gibi bir sav ortaya atarak yalan söyleyen genel yayın müdürü ve şişman doçente ateş püskürürler Yusuf Aksu'nun dostları. Şişman doçenti ajan olarak nitelendirirler, Yusuf Aksu'nun tehlikede olduğunu düşünürler. Ercan adlı biri Yusuf Aksu'nun evini bekler. Bu adamı hükümet göndermiştir eve kim geldi kim gitti haber verir. Firuz Polat Yusuf Aksu'ya siz sağcı mısınız, solcu musunuz diye sorar. Yusuf Aksu:

“Bilemedim, hiç düşünmedim,” dedi. Politika beni hiç ilgilendirmeydi. Ama öyle sanıyorum ki kimse Diderot'un sağcı olduğunu söyleyemez”(s.317). Konu solculuktan açılmışken Karl Marx hakkında ne düşündüğünü de sorar Firuz Polat. Yusuf Aksu Karl Marx hakkındaki düşüncesini açıkladıktan sonra o gün toplantıda olan kişiler hayran kalır Yusuf Aksu'ya. Ertesi gün Firuz Polat yazdığı bir yazıda Yusuf Aksu'yu solcu olarak tanıtır, kendisinin de Karl Marx ve Yusuf Aksu'nun takipçisi olduğunu artık toplumsal sorunlara daha çok yer vereceğini yazar. Bayram Beyaz bir dergi incelerken, derginin orta sayfasında Beşinci Murat adlı gencin fotoğrafını görür, bu fotoğrafı Yusuf Aksu'ya gösterir. Bayram Beyaz Yusuf Aksu'ya öntümüzdeki çarşamba onu da çağıralım mı diye sorar, o da çağıralım, der. Bunun üzerine Bayram Beyaz, derginin yöneticilerinden adresi alır ve o adrese gider. Bayram Beyaz bu adrese geldiğinde, buranın daha önce kapıcı Müslüm'le Yusuf Aksu'nun kiralarnı toplamak için geldiği “Saadet Apartmanı” olduğunu hatırlar. Beşinci Murat'a bu evin Yusuf Aksu'ya ait olduğunu söyler. Beşinci Murat şaşırır, Bayram Beyaz'a kendisinin Yusuf Aksu'nun kiracısı olduğunu hocaya söyleme, der.

Gazetenin ortaklarından Mustafa Tahtakuşu Yusuf Aksu ve dostlarını evine davet eder. Yusuf Aksu evi dışında verilen ilk daveti kabul eder. Bu davetten sonra Zeynel Duman'ın deyimiyile “lokantalar dönemi” başlar. Yusuf Aksu ve dostları Maçka Çarşambalarının yerini çeşitli mekânlarda verilen davetlere katılarak doldururlar. Mustafa Tahtakuşu'nun evinde sarışın bir kadın “hocamızın Sezen Aksu'nun abisi olduğunu söylüyorlar, doğru mu?” diye sorar. Yusuf Aksu da “baba ayrı, ana ayrı kardeşimdir! Herkes gibi!” dedi (s.344). Bu cevap davette bulunanların ona hayran olmasını sağlar. Hocanın hümanist yanını ve insan sevgisini vurgularlar. Bu davette adının sonradan Cazibe Çelebi olduğunu öğrendiği kısa saçlı, zayıf bir kadımla karşılaşır, bu kadına ilgi duyar. Davetin sonunda genç bir

adam Yusuf Aksu'ya o günün anısı olarak bir albüm hediye eder. Yusuf Aksu evde o albümdeki her fotoğrafı tek tek inceler, fakat o kadının hiçbir fotoğraf karesinde olmadığını fark eder. Yine bir gün ünlü bir banka patronu Yusuf Aksu ve dostlarını bankasının Boğaz sırtlarındaki “dinlenme tesislerinde” ağırlamak istediğini söyler. Bayram Beyaz bu haberi Yusuf Aksu'ya iletir, Yusuf Aksu kabul eder. Kararlaştırılan günde banka patronunun gönderdiği limuzinle davete gidecekleri sırada Yusuf Aksu limuzin hareket ettiği zaman Beşinci Murat'ı görür, aracı durdurur onu da yemeğe götürür. Yusuf Aksu dinlenme tesislerinin bahçesinde elma ağaçlarını görünce şaşkınlığını gizleyemez, çünkü hayatında hiç elma ağacı görmemiştir. Davetten eve dönerken evinin kapısının önünde limuzinin şoförü cebinden bir kâğıt çıkarır ve Yusuf Aksu'ya, bu kâğıdı size tam burada arabaya binen, bizimle bahçeye gelen ve kâğıdı size burada vermeme isteyen delikanlı verdi, der. Kâğıtta, “Yusuf Bey, siz durumundan hoşnut bir sürgünsünüz, ama gene de sürgünsünüz. Beni bağışlayın” yazar (s.366). Yusuf Aksu düşüncelerini meşgul eden kısa saçlı ve zayıf bir kadın olan Cazibe Çelebi'yle en sonunda karşılaşır. “Zeynel Duman'ın ‘lokantalar dönemi’ diye adlandırdığı evrenin ilk haftasında başlayan ilk karşılaşmanın üzerinden şöyle böyle bir buçuk yıl geçmişti. Soğuk ve yağmurlu bir nisan akşamı, zaman zaman... (s.383).

“Yusuf Aksu başını yana çevirdi... ne zamandır usundan çıkmayan kadını görür gibiydi... (s.387). Yusuf Aksu bu kadınla tanışır ve kadının adının bir gazeteciden Cazibe Çelebi olduğunu öğrenir.

**M2:** Bayram Beyaz'ın Firuz Polat, Prof. Dr. Osman Nuri Balcı, Y. Müh. Mim. Hulki Kalaç'ı Yusuf Aksu'yla tanıştırması, Yusuf Aksu'nun evinde Maçka Çarşambalarının düzenlenmesi, Genç bir adamın kendisini “Yaban Düşünce”nin çevirmeni olarak tanıtması, “Yaban Düşünce”nin çevirmeninin genç adam olmadığını öğrenmeleri, keçi sakallı, soğuk bir adamın (romanın yazarı) bu kitabın çevirmeni olduğunu öğrenmeleri, Yusuf Aksu'nun evi dışındaki ilk davette kısa saçlı ve zayıf bir kadınla karşılaşması, bu kadına ilgi göstermesi, bir buçuk yıl sonra ikinci karşılaşmada kadının adını öğrenmesi ve kadınla yakınlaşması.

**V1:** Bayram Beyaz'ın, dostlarının da Yusuf Aksu'nun kuramını öğrenmeleri için dostlarını Yusuf Aksu'yla tanıştırması.

**V2:** Bu tanışmadan birkaç ay sonra Maçka'daki ihtişamlı daireye çarşamba günleri Bayram Beyaz'ın dostları ve çeşitli kişilerin (bakan, prof, dilbilimci, ressam, patron...) davet edilmesi.

**V3:** Yusuf Aksu'nun Maçka Çarşambasına gelen bir kişiyle tanışması ve bir diyalogdan sonra Beşinci Murat olarak romandaki yerini alması, Yusuf Aksu'ya "Yaban Düşünce" kitabını hediye etmesi, kitabın çevirmenin kendisi olduğunu söylemesi.

**V4:** Bayram Beyaz'ın bu kişiyi bir daha Maçka Çarşambasına davet etmek için adresini bulması, bu adreste başka birisiyle karşılaşması(Tahsin Yücel)ve kitabı tercüme edenin bu adam olduğunu öğrenmesi.

**V5:** Mustafa Tahtakuşu'nun Yusuf Aksu ve dostlarını evine davet etmesi, böylece Zeynel Duman'ın dediği "lokantalar döneminin" başlaması.

**V6:** Yusuf Aksu'nun bu davet sırasında kısa saçlı, zayıf bir kadınla karşılaşması, o kadının Yusuf Aksu'nun zihnini meşgul etmesi.

**V7:** Yusuf Aksu'nun bir bankanın Boğaz sırtındaki dinlenme tesislerine konuk olması, bu davete yolda gördüğü Beşinci Murat'ı da götürmesi, Yusuf Aksu'nun elma ağacını ilk defa bu bahçede görmesi ve şaşkınlığını gizleyememesi.

**V8:** Yusuf Aksu'nun zihnini meşgul eden kadınla ilk karşılaşmasının ardından bir buçuk yıl sonra tekrar karşılaşması ve kadının adının Cazibe Çelebi olduğunu bir gazeteciden öğrenmesi ve bu kadınla yakınlaşması.

### 3. Bölüm

Maçka Çarşambalarından birine Cazibe Çelebi davet edilir. Cazibe Çelebi böylece Maçka Çarşambalarına katılan ilk kadın olma şerefine ulaşır. Yusuf Aksu Cazibe Çelebi'yi tanıdıktan sonra hiç yapmadığı şeyler yapmaya başlar: Sokağa çıkar, yalnız başına dolaşır, galerilere gider... Bir açılış günü Yusuf Aksu, dostlarıyla galeriye gider, bir kadın portresinin önünde durur, portreyi görür görmez bağırır. Bu o, evet Çelebi Hanım bu sizsiniz, der. Cazibe Çelebi de Yusuf Aksu'yu öper, portrenin kendi portresi olduğunu fark edenin ilk o olduğu için. Yusuf Aksu bu portreyi satın alır, bir gün Cazibe Çelebi'yi evinde ziyaret eder. Daha önce Boğaziçi'nde ünlü bir lokantada Cazibe Çelebi'ye ait eldivenin tekini almıştır, öbür tekini de

Cazibe Çelebi'nin evinde alır.<sup>7</sup> Cemile Hanım Yusuf Aksu'ya kasetçalar getirir, Yusuf Aksu'nun türkü dinlemesini sağlar. Yusuf Aksu ve dostları bir akşam lüks bir lokantada yemek yemeye giderler, buradaki garsonun Beşinci Murat adlı genç adam olduğunu görürler. Uzun süredir Cazibe Çelebi'yle görüşmeyen Yusuf Aksu Cazibe Çelebi'yi arar ve ona bir şey vermek istediğini söyler. Cazibe Çelebi'ye müzik kaseti verir, Cazibe Çelebi Yusuf Aksu'ya yüz vermez ve işe gideceğini söyleyerek Yusuf Aksu'nun evinden gitmesini sağlar. Yusuf Aksu üzgün bir şekilde eve gelir. Cemile Hanım onu üzgün görünce hasta mısın diye sorar, o da Cazibe Çelebi'yle olan ilişkisini, onu çok sevdiğini anlatır ve Cemile'den akıl alır. Erkek Cemile de onu eve getirip üzerine çullanmasını önerir. Yusuf Aksu bu öneriyi kabul etmez. Bunun üzerine Cemile, o zaman onu bu pazar Ada gezintisine çıkaralım; sen, ben, Bayram ve o hep birlikte gideriz ona mayosuyla gelmesini söyle, der. Yusuf Aksu bu fikri beğenir ve söyleneni harfiyen yapar, Ada gezisi sırasında Yusuf Aksu Cemile Hanım'ın dediklerini uygular, Cemile Hanım Cazibe Çelebi'ye zorla yemek yedirir, her istediğini yaptırır, gezinin sonunda Yusuf Aksu Cazibe Çelebi ilişkisi biter. Bu ilişkinin bitmesine Cemile ve Yusuf Aksu'nun kadınlarla olan ilişkisi üzerindeki tecrübesizliği neden olur. Zaten Cazibe Çelebi de Yusuf Aksu'yu bedenen arzulamadığı gibi bilgisini de önemsemez, sadece onun bilgili ve zengin olarak tanıdığı, onunla olursa ünlü birisi olacağı için ilişkiyi kabul eder başlangıçta. Yusuf Aksu Cazibe Çelebi'den ayrıldıktan sonra onu bir resim sergisinde görür, bu günden sonra hayatında çok şey değişir. Daha da dalgınlaşır, yemek yemeyi azaltır, artık resim galerilerine gitmez. Cazibe Çelebi'den ayrıldıktan sonra olumlu değişiklikleri de devam eder. Prof. Dr. Osman Nuri Balcı'ya göre her akşam tek başına yürüyüşe çıkması, güzel havalardan yararlanması da bir kazançtır. Yine havaların güzel olduğu bir gün Maçka Parkı'na gider orada "Ercan" adlı bir çocuk Yusuf Aksu'ya "sen daha ölmedin

<sup>7</sup> Yusuf Aksu'nun Cazibe Çelebi'nin eşyalarına dokunmak istemesi, çeşitli eşyalarına sahip olmak istemesi bir çeşit erkek hastalığıdır. Bu hastalık erkeğin aşırı bir şekilde kadının herhangi bir uzvuna, eşyasına sahip olmak istemesidir. Fetişizm olarak adlandırılan bu hastalık Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi" adlı romanındaki Kemal adlı başkisi de had safhaya ulaşır. Kemal Fusun'dan (ç)aldığı eşyalardan bir müze kurar ve bu müze romana adını verir. Neyse ki Yusuf Aksu'daki fetiş nesne hastalığı Kemal kadar ilerlememiştir. "Ne olursa olsun, artık galeriden eli boş dönmemeye başladı: masasından ya da çantasından bir şeyler alıp ceketinin iç cebine koyuyordu hep, bir ağızlığını bile alıp getirdi, getirmeden önce de galeride, bu ağızlıkla yaşamında ilk kez sigara içmeyi denedi" (s.417-418).

mi?” diye sorar. Maçka Çarşambalarından birinde Prof. Dr. Osman Nuri Balcı'nın “Pervin” adlı bilgili, güzel ve dul bir kadını Maçka Çarşambasına davet etmesi üzerine Pervin Hanım da Maçka Çarşambasına katılır. Pervin Hanım Yusuf Aksu'ya yakınlık gösterir, ertesi hafta perşembe akşamı da Yusuf Aksu, dostları ve Cemile Hanım Pervin Hanım'ın davetine icabet eder. Yusuf Aksu'nun Pervin Hanım'a karşı hissettikleri Yunus Aksu'ya hissettikleri gibidir, onu bir kardeş gibi görür. Yusuf Aksu, Yunus'un kuramının yanlış olduğunu geç de olsa anlar. “Yanılmışlardı, Yunus'un kuramı yanlıştı, yıllar yılı bir yanlış savunmuştu” (s.489). “Evet, hiçbir şeyim yok, sorun da bu: dil konusunda hiçbir şey bilmediğimi, savunduğum görüşlerin tümden yanlış olduğunu anladım.” (...) “Benim dil kuramım baştan sona yanlış,” dedi, aynı anda gözlerinin yaşlarla dolduğunu duydu. “Bunu şimdi söylüyorum size, çünkü ben de yeni anladım ,” diye kekeleydi (s.492). Yusuf Aksu kuramının yanlış olduğunu, kuram sözcüğünün abartmalı olduğunu, kendinin savunduklarının sadece bir çocukluk düşü olduğunu sonunda anlar ve bu yalanı açıklamak istediğini dostlarına söyler. Dostları onun kuşkuya düştüğünü, bu durumun geçici olduğunu söyleyerek bu düşüncesinden vazgeçtirirler. Bir lokantadaki davet sırasında Yusuf Aksu eski bir arkadaşıyla karşılaşır. Bu adam Yusuf Aksu'yu Yunus sanır. Yusuf Aksu ölen ben değilim Yunus'tu sen yanlış hatırlıyorsun, der. Arkadaşı da “ölen sen değildin salak arkadaşındı, sen ne dersin onu yinelirdi” der. Yusuf Aksu eve geldiklerinde asansörde artık hiçbir davete katılmayacağını söyler. Böylece Maçka Çarşambaları ve “lokantalar dönemi” sona erer, sadece kendi dostları gelip gider evine. Yusuf Aksu artık sürekli yalan üzerine, hayati üzerine düşünür, gerçekliğini sorgulamaya başlar. Cemile, Yusuf Aksu dostlarıyla olduğu bir sırada bir fotoğraf bulup gösterir: “Bunu senin ufak kitapların arasında buldum: pıt demiş burnundan düşmüş gibi sana benziyor, ya sensin ya kardeşin,” dedi (s.501). Bu fotoğraf Yusuf Aksu'nun geçmişini hatırlamasına, kendi gerçeği üzerine kafa yormasına neden olur. Refika Hanım'la Enis Bey arasındaki yakınlığı, birbirlerinde ilk görüşte ilgi gösterdiklerini hatırlar. “Çok kötü!” diye söylendi, yaşamını kuramamıştı, kuramını kuramamıştı, şimdi de geçmişini kuramıyordu” (s.505) Kumrulu Sokak Furuzağa'daki evlerinin tapusunun Enis Bey'in üstüne olduğunu öğrenir tapuları inceleyerek. Nisan başlarında yağmurlu bir pazar akşamı Yusuf Aksu Beşinci Murat adlı genç adamın çalıştığı lokantaya gider. Bazı olumsuzluklar üzerine Beşinci Murat Yusuf Aksu'yu da alır başka bir mekâna gider. Burada Yusuf Aksu Beşinci Murat'a kuramının yanlışlığını anlatır, “Dostum kötünün kötüsü de var: benim yalnız kuramım değil, kimliğim de kuşkulu, daha doğrusu

çalıntı, dedi. “Evet, böyle, çalıntı, bunu ilk kez sana söylüyorum.” der (s.520). Bir gün Yusuf Aksu, Dostoyevski'nin “Budala”sını okurken Beşinci Murat gelir, Yusuf Aksu onun gelişine çok sevinir. Dostoyevski'nin “Budala”sı Yusuf Aksu'nun kendi kimliğini bulmak istemesine, yalanın insanın hayatındaki korkunç egemenliğini kabullenmek istememesine neden olur. Beşinci Murat Yusuf Aksu'dan kuramını anlatmasını ister. Yusuf Aksu da bir süre duraladıktan sonra anlatır kendisine ait olmayan, üstelik geçerliliği de olmayan kuramı. Beşinci Murat kuramı bir şiir daha doğrusu bir destan gibi dinlediğini söyler. Yusuf Aksu gülümsedi. “Şiir, yani bilimsel bir kuram değil,” dedi alçak sesle, kendi kendine konuşur gibi. “Yani geçersiz...” (s.538). Yusuf Aksu ve Beşinci Murat bir süre daha sohbet eder, bu onların son görüşmesidir. Bir daha görüşemezler. Yusuf Aksu son günlerde sürekli geçmişi hatırlar: Yunus, Refika Hanım ve Enis Bey'in odasında geçirir günlerini. Yunus'un yatağında yatarken ne kendi acısına ne de Yunus'un acısına ağlar, “Dünyanın böyle kurulduğu, böyle yalanla yoğrulduğu için ağlıyordum, yeni doğmuş bebek nasıl ağlarsa öyle” (s.562) Yusuf Aksu Yunus'un yatağında kendisiyle yüzleşir, böylece bilinçlenme süreci başlar ve Yunus'la özdeşleşmekten vazgeçerek en azından kendisi olarak ölmek ister bu yatakta. Bu yatak ölümün başlangıç noktasıdır, aşama aşama ölüme yaklaşır kendi benini bulma yolunda. “Ölüm onun için tam anlamıyla bir umutsuzluk değil, arkadaşı Yunus'a verilmiş bir sözün son ritüelleri olacaktır” (Gündoğdu, 2012: 1898).

**M3:** İlk defa bayan birisinin Maçka Çarşambasına davet edilmesi, Yusuf Aksu ve dostları lüks bir lokantada yemek yerken Beşinci Murat'la (garsonluk yapar bu lokantada) karşılaşmaları. Yusuf Aksu'nun Cazibe Çelebi'yi Ada gezintisine davet etmesi, gezinti bitişinin akşamında eve dönmeleri, Cazibe Çelebi'nin Yusuf Aksu'dan ayrılması, Yusuf Aksu'nun Beşinci Murat'ın çalıştığı lokantaya gitmesi, hayatının her detayını ona anlatması, Yusuf Aksu'nun Yunus'un yatağında kendi benini bulmaya çalışması.

**V1:** Cazibe Çelebi'nin Maçka Çarşambalarına davet edilen ilk kadın olma şerefine ulaşması.

**V2:** Yusuf Aksu ve dostlarının Beşinci Murat'ın garson olduğu lüks bir lokantada yemek yerken Beşinci Murat'la karşılaşmaları.

**V3:** Yusuf Aksu'nun Cazibe Çelebi'yi Ada gezintisine davet etmesi, o günün akşamında Yusuf Aksu ve Cazibe Çelebi'nin ayrılığı.

**V4:** Bu ayrılığın ardından Yusuf Aksu'nun hayatında yaşadığı değişiklikler.

**V5:** Yusuf Aksu'nun kendisine ait olmayan kuramın yanlış olduğunu somut olarak anlaması, bunu dostlarıyla paylaşması, dostlarının ona tepki göstermesi.

**V6:** Yusuf Aksu'nun eski okul arkadaşıyla karşılaştığı davetin gecesinde Bayram Beyaz'a artık hiçbir davete katılmak istemediğini söylemesi, böylece Maçka Çarşambaları ve Zeynel Duman'ın deyimiyle "lokantalar döneminin" sona ermesi.

**V7:** Cemile Hanım'ın bulduğu bir fotoğraf üzerine Yusuf Aksu'nun kuramı gibi kimliğinin de yalan olduğunu anlaması.

**V8:** Bir nisan günü Yusuf Aksu'nun Beşinci Murat'ın çalıştığı lokantaya gitmesi, bu mekândan başka bir mekâna gitmeleri ve burada ona hayatını en ince ayrıntısıyla anlatması.

**V9:** Yusuf Aksu'nun Yunus Aksu'nun yatağında ölmeye yatması, bilinçlenme sürecine girmesi, kendi kendisiyle savaşarak sona yaklaşması.

### **EK YAZI**

Yusuf Aksu Yunus Aksu'nun kimliğinden kurtulma yolunda Yusuf Aksu olarak ölür. Yalan kaldığı yerden devam eder.

<b>"YALAN"</b>	<b>ÜLKÜ DEĞER</b> <b>(Tematik Güç)</b>	<b>KARŞIT DEĞER</b> <b>(Karşıt Güç)</b>
<b>KİŞİ</b>	Yunus Aksu, Yusuf Aksu, Bayram Beyaz, Erkek Cemile, Zeynel Duman, Beşinci Murat.	Kapıcı Müslüm, Emis Bey, Refika Hanım, Firuz Polat, Prof. Dr. Osman Nuri Balcı, Cazibe Çelebi, genç doçent Tamer Altınsoy, gazeteciler.
<b>KAVRAM</b>	Olmak güven, gerçek, doğal dile özlem, dürüstlük, içtenlik, yardım, saflık, hakikat, göstergebilim, eş süremlilik.	Görünmek, iki yüzlülük, yalan yapaylık, gösteriş, arsızlık, sıradanlık, düzenbazlık, art süremlilik, iletişimsizlik hayal kırıklığı, yabancılaşma.
<b>SİMGE</b>	Dil, roman, Budala, Dostoyevski, Ferdinand De Saussure, Yaban Düşünce Genel Dilbilim Kitabı, gerçeğe dönüş, yöresel dil argo, Saadet Apartmanı.	Yazı, ansiklopedi, gazete, Yalnız Gezenin Düşlemi, J.J.Rousseau, Diderot, yapay dil, kimlik çatışması (özdeşleşme), kekemelik, anne, baba.

Romanda “Ülkü değer, ruhunu eserin merkezine yerleştiren yazarın benimsenmiş değerlerini, doğrularını, özlemlerini, arzularını, varlık kaygısını kısaca yaratıcı ben’ini temsil eden bir var oluş dizgesini içerir” (Korkmaz, 2002:273). Yazarın Yusuf Aksu’yu başkişi seçmesi tesadüfi değildir. Kuramsal açıdan göstergebilimin savunucusu ve Türkiye’deki temsilcisi olan yazar, bilinçli bir söylem tasarımı bağlamında yaratır eserlerini. Karakter ve tip özelliğine dikkat ederek, alışılmışın dışında marjinal bir kişi seçer ve başkişi üzerinden romanını oluşturur. Yazar entelektüel söylem gücünü “Yalan” romanına yansıtarak kurguyu sağlamlaştırır. “Yücel’in söylemine ‘entelektüel’ bir boyut kazandıran ilk etken, kuşkusuz, bilinçli bir şekilde bir konuyu işleyerek onu tartışmaya açmasında ve kendi entelektüel birikimini kahramanları aracılığıyla tüm romana yaymasında yatıyor”(Gögercin, s.5). Yazarın ülkü değer olarak seçtiği başkişi olumsuz özelliklere sahip olsa da tematik gücü sağlamlaştıran diğer ülkü karakterler başkişinin aydınlanmasını sağlayarak kendi kimliği üzerine düşünmesini sağlarlar. Kora şemasındaki zıt kavramlardan gerçek-yalan, doğal-yapay, olmak-görünmek kavramları roman boyunca bir çatışma halindedir. Ülkü değerlerin karşısında yer alan karşıt kavramlar günümüz toplumunda yalanın, bilgisizliğin, ilgisizliğin hangi boyutlara ulaştığını gösterir. Kora şemasında simge bazında da sıkça çatışma yaşanır. Modern hayatın ritüelleri olan gazeteler bu romanda yalanın içinden çıkılmaz bir olgu olmasına yardım ederler. Ansiklopedi de hazır bilgi sunar ve bilgileri dağıtarak verir her şeyi allak bullak eder. Ansiklopedi ve gazetenin karşısında roman vardır. Roman, insanların yaratıcı olmasını, olay ve olgular üzerinde düşünmesini sağlar. Yusuf Aksu hayatında iki roman okumuştur. “Budala” romanı Yusuf Aksu’nun hatasının kabullenilemez olduğunu düşünmesine neden olur. Simge bazında diğer önemli değer de annedir. Başkişiyi yalana iten başkişi annesidir. Yusuf Aksu’nun babası üzerine sorduğu soruları yanıtızsız bırakır ve ona ansiklopedi sevgisini aşılıyarak, Yusuf’un kimliğini (benliğini) kaybetmesine neden olur. Yusuf Aksu’nun hayatındaki baba boşluğu da kimliğini kaybetmesine ve Yunus’la özdeşleşmesine neden olur.

“Yusuf’un kendisi düşünce üretmez, ötekinin düşüncelerini olduğu gibi yineler. Olduğu gibi yineleme aşırımacının bilinen temel bir edimidir. Jacques Lacan bu edimin nedenini, aşırma kaygısını çocuğun yaşadığı güç Qidipus karmaşasıyla ilişkilendirir; ona göre gerçek, yaratıcı, güçlü bir baba arayışı bu kaygıya neden olur” (Schneider, 985: 282’den aktaran Aktulum, 2014: 11).



Simge bazında en önemli karşıtlık dil-yazı üzerinedir. “Dil, Ferdinand De Saussure, Genel Dilbilim Dersleri kitabı, en az çaba yasası, eş süremlilik, art süremlilik” vb. kavramlarla göstergebilimin Türkiye’deki en büyük savunuculuğunu yapan yazar “Yalan” adlı romanında da bu kavramlara değinir. Bu kavramların karşısında yer alan “yazı- Ferdinand De Lesseps, kuş dili, kekemelik, Diderot, Kuşların oğlu” gibi ifadelerle de ironik bir söylem geliştirir.

“Kuramsal ve kılışsal (pratik) bakımdan yapısalcılığa ve göstergebilime ayrılan bu yaklaşım biçimlerinin verilerini kullanan Tahsin Yücel’in Yalan adlı romanı, yapısalcılığın iyiden iyiye kendini duyurmaya ve benimsetmeye başladığı 1960’tan sonra, roman bağlamında Saussure’ün öncü çalışmasını kurgunun bağlamında dönüştürerek kullanan ilk yapıttır” (Aktulum, 2013: 3).

Yazarın romancı-kuramcı-eleştirel kişiliğini (entelektüel söylem gücü) anlatılarına yansıttığını bu romanın kora şemasında görürüz.

## 2. Konu ve Tematik Düzlem (İzlek)

Tahsin Yücel romanlarındaki kurguya eleştirel-kuramcı kimliğini sindirir. Anlatıları toplumun yanlışlarını, eksikliklerini göstermede sosyolojik ve psikolojik bir ayna işlevi görür. Bilinçli söylem (entelektüel) gücü anlatılarındaki kurgunun sağlamlığından anlaşılır. Anlatılarının gerçek hayattaki olgu ve olaylarla birebir örtüştüğü en belirgin romanı “Yalan”dır. “Yalan”ın konusu romanın başkışisi Yusuf Aksu’nun kendisine ait olmayan, üstelik geçerliliği de olmayan bir kuramla ünlenmesi, üç beş kişi dışında kimsenin bu savı eleştirmemesi, ve romanın sonuna doğru, pasif bir kişi olan Yusuf Aksu’nun yalandan kurtulmak istemesi, başta dostları olmak üzere toplumun yalanla yaşamasından şikayetçi olmaması gibi eleştirel bir konudur. Yalan, günümüz toplumunun içinde bulunduğu içler acısı durumun gerçek bir entelektüelin gözünden yazıya aktarılmasıdır. Yazar romana adını verdiği yalan izleğini göstergebilimin Türkiye’deki savunuculuğunu yapmış olmanın verdiği bir avantajla geçerliliği olmayan bir kuram (söylen) üzerinden kurur. Günümüzün en önemli sorunu aşırı macılığın, yalanın özendirilmesi ve iyi bir şeymiş gibi üniversitelerin bilim ortamında da kullanılmasıdır. Bu romandaki en önemli izlek “yalan” izleğidir. Yazar romanını yalan üzerine kurgular. Roman yalanla başlar, yalanla biter. Romanın başında sahte bir kuramla ünlenen Yusuf Aksu romanın sonunda

yalanını birkaç kişi (Beşinci Murat, Bayram Beyaz ve dostları) hariç kimseye açıklamadan ölür, zaten açıklasa da kimse gerçeğe inanmak istemez, herkes gerçeği yalan sanır. Romanın diğer önemli izleği ise özdeşleşmedir (kimliksizleşme, ötekileşme). Yusuf Aksu Yunus Aksu olur, romanın sonuna kadar onu yinelemekten, onun düşüncelerini benimsemekten vazgeçmez, bu da ana izlek olan yalanın hangi boyutlara ulaştığının kanıtıdır. Yazar entelektüel kişiliğini, karşıt (edilgen, güçsüz, pesimist) bir karakterler üzerinden romanlarına yansıtır. “Yalan” adlı romanda da Yusuf Aksu’nun çevresinde cereyan eden yalan çevre ve toplum düzenine şahit oluruz. Yazar yalan izleğiyle yalnız toplumun alt kesimine değil, üniversitede sürekli intihal (aşırma) yapan, başkalarının yaptıklarını tekrar eden, yüzeysel bilgiyi (ansiklopedik bilgi, web ortamı) uzun süreli belleğine depolayan sözde bilim adamlarını da eleştirir. Toplum bir şekilde başa geçen kişiyi (romanda Yusuf Aksu) ilahlaştırır, onunla yatar onunla kalkar, bu durum yeni lider başa geçene kadar devam eder, böylece bu döngü devam eder. Roman “dil-yazı-yalan” ekseninde değişik şahıs kadrosuyla çok katmanlı bir yapıya sahiptir.

### **3. Kişiler**

#### **3.1. Birinci Derecedeki Kahramanlar (Başkişi)**

Romanda olay örgüsünü oluşturan temel öge kişilerdir. Yazar, kişiler aracılığıyla düşüncelerini okura iletir. “Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vak’aya, kişi veya kişilerle canlılık kazandırılır ve bu canlılık, dil ve anlatım teknikleriyle dile yansıtılır, hissettirilir” (Tekin 2014: 79).

Yusuf Aksu: “Yalan” romanının başkişisi Yusuf Aksu’dur. Olaylar Yusuf Aksu’nun çevresinde şekillenir. Yazar ülkü değer olarak seçtiği başkişi olarak alışılmışın dışında, kimsenin kendisiyle özdeşleşebilecek bir roman kişisi değildir. Olumsuz özelliklere sahip bu kişinin romanın sonunda bilinçlenmesini sağlar. Yusuf Aksu Yunus Aksu’yla özdeşleşir, sürekli onu yineler. Yusuf Aksu, adeta Yunus Aksu’nun olmak istediği öteki benidir, fakat bunu başaramaz, sürekli Yunus Aksu’nun benliğinde yaşar. Yusuf Aksu, olağanüstü belleği ve ansiklopedi bilgisi olan, yönlendirilmeye yatkın bir kişiliği bulunan İstanbul dışında hiçbir yeri görmeyen, hatta İstanbul’un çoğu semtini bile görmemiş olan, hayatında hiç çiğköfte yememiş, Maçka Çarşambalarındaki bir konuğun hocam siz hangi takımı soruyorsunuz sorusuna, benim o taraflarda bezim yok diyen, teknolojiden anlamayan, günceli takip etmediği gibi toplumun içine de girmeyen, hayatında hiç elma ağacı görmemiş olan, popüler kültürün bir parçası

olan Sezen Aksu, Tarkan, İbrahim Tatlıses'i bile tanımayan, ünlü dilbilimci olarak tanınmasına rağmen Mallerme, Valery 'i tanımayan, sahte bir kuramla ünlü (üstelik geçerliliği olmayan bir kuram), yalan söylemediği halde yalana göz yuman, susan, bedensel devinimlerde çok başarısız olan, Yunus'un gölgesinde yaşayan, hiçbir özgün düşüncesi olmayan, sürekli Yunus Aksu'nun sahte kuramını yineleyen, çevresine ve yaşadığı çevreye yabancılaşan, Yunus Aksu'ya ikiz derecesinde benzeyen, insanlarla bir arada olmaktan sakınan, para konusunda hiçbir bilgisi olmayan, hayatında sadece iki roman okuyan (Robinson Crouse, Budala -bu romanı Beşinci Murat'ın tavsiyesiyle okur-) kimliğini bulamamış, kimlik arayışında olan alışılmışın dışında bir karakterdir.

### 3.2. Norm Karakterler

Norm karakterler başkişinin olgunlaşmasına ve bilinçlenmesine yardım eden karakterlerdir. Bu kişiler başkişiyi olumlu yönde etkiler. Stevick, norm karakterin, romandaki temaya açıklık kazandırmak için yaratıldığını söyler (2004: 62). Bu bağlamda norm karakterin destekleyici, besleyici rolü olduğunu söylemek gerekir. "Onun siyasi düşünce ve kanaatlerini, çeşitli hayat tezahürleri karşısındaki tavrını ifade eden kahraman -ister insan, ister kavram, isterse bir sembol olsun- yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak düşünülür" (Aktaş, 2005: 140-141).

Norm karakterler başkişiyeye tutulan ayna gibi olup onu tamamlayan yardımcı ve yönlendiren bir değerdir (Azap, 2013: 96). "Yalan"ın yönlendirici kahramanları Yusuf Aksu'nun düşünce dünyasını değiştiren Yunus Aksu, toplumsallaşmasını sağlayan Bayram Beyaz, kadınlara ve topluma yönlendiren Sivaslı Cemile ve onu gerçeğe yönlendiren Beşinci Murat'tır (Doğanay, 2006: 128).

**Yunus Aksu:** Yunus Aksu'nun romandaki somut varlığı önyöknün iki alt bölümünde verilir (s. 22-57), fakat Yusuf Aksu'nun Yunus Aksu'yla özdeşleşmesi sonucu yazar roman boyunca Yunus'un varlığını hissettirir romanda. Yusuf'a oranla çok zeki, bilgili, kendine güvenen, kahkahasıyla meşhur ama kekeme olan, kekemeliğini bir avantaj sayan birisidir. Yusuf'a ikiz kardeş kadar çok benzer (ikiz kardeş benzetmesini Yusuf Aksu Yunus Aksu özdeşleşmesi ve öz kardeş olabileceklerini düşündürmek için kullanılmıştır büyük olasılıkla). Yazar Yusuf Aksu'nun tam tersi olarak Yunus Aksu'yu çekici, bütün ilgiyi kendinde toplayan, çevresindekiler üzerinde derin bir etki yaratan biri olarak tanıtır. Yazar, kendisine ait olmayan, üstelik bilimsel geçerliliği de olmayan kuramı savunduğu halde, en

azından kuramın kendisine ait olduğunu iddia etmediği için Yunus Aksu'yu Yusuf Aksu kadar eleştirmeyiz. Hocalarla dil konusunda tartışan, Canan adlı bir kıza derin bir aşk besleyen ve Canan'ın onunla artık görüşmek istemediğini söylemesi üzerine intihar ederek ölen Yunus Aksu'nun romandaki somut varlığı bununla sınırlıdır.

Romanda Yusuf ile Yunus'un tek bir kişi olduğu, Yunus'un karakterinin, Yusuf'un öteki benliği veya ikizi olduğu izlenimi vardır. Burada bir özdeşleşmeden söz etmek gerekir:

“Bu özdeşleşme çabası fikir hayatını ve yaşamını abluka altına aldığı Yusuf Aksu'yu giderek, Yunuslaştırıyor. Yusuf Aksu hayatı boyunca istemeye istemeye olsa, Yunus'un hayatını yaşamak zorunda kalıyor. Annesiyle Enis Bey evlenince önce onun soyadını, daha sonra mal varlığını, daha önceden benimsediği fikirleri de buna eklenince bir kamburla yaşamak zorunda kalan Yusuf Aksu ölürken bile Yunus'un etkisi altındadır. Onun yatağında onun gibi ölür. Ölümünden sonra bile bu korkunç yalanın bir parçasıdır. Bu bakımdan Yunus yönlendirici, Yusuf ise yönlendirilendir. Ancak bu yönlendirmeyi Yunus bilinçli yapmaz, Yusuf ve etkilenme düzeyi buna sebep olur” (Doğanay, 2006: 129).

**Bayram Beyaz:** Yusuf Aksu'nun karşısına bir rastlantı sonucu çıkan ve onun hayatını değiştiren kişidir. Yusuf Aksu, bir bakıma Bayram Beyaz'la topluma açılır, bu sayede uluslararası dilbilim günlerinde ünü artar.

“Yusuf Aksu ise sadeliği ve bilgeliğiyle Bayram Beyaz'ın hayatını yönlendiriyor. Bayram Beyaz Sivashlı Cemile ile evlenerek Yusuf Aksu'nun işlerini yönlendiren insan konumuna yükseliyor. Bu açıdan da Yusuf Aksu Yunus Aksu'nun nasıl hayranı ve çömeziyse, Bayram Beyaz'da Yusuf Aksu'nun hayranı ve çömezdir. Bayram Beyaz da tıpkı Yusuf Aksu gibi gerçeğin tamam anlamıyla farkına varmayan ama buna özlem duyan karakterlerdir. İkisi de durumlarının az çok farkındadırlar. İkisinin de sorunu kendi kendisi olamamaktadır” (Doğanay, 2006: 129).

**Erkek Cemile:** Norm karakterlerden Erkek Cemile, romanda yazarın temsilcisidir denebilir, sürekli doğal dilin yansıması olan yöresel bir dil ve argo kullanan, türkü dinleyen Cemile; öz Türkçeciliği savunan ve çocukluğunun diline dönmek isteyen Tahsin Yücel'in temsilcisidir. Doğal, ne söylerse içinden geldiği gibi söyleyen, samimi, Yusuf Aksu'nun değil bir dilbilimci, bedensel işlevlerini bile kullanamayan, elinden hiçbir iş gelmeyen zavallı birisi olduğunu söyler. Doğallığıyla Yusuf Aksu'nun yalanını fark ederek, yalanından kurtulmak istemesini ve kimliğinin de kuşkulu olabileceğini düşünmesini sağlayan en temel kişilerdendir. Yusuf Aksu'nu türkü dinlemesini sağlar. Yusuf Aksu onun sayesinde doğal dilin ürünü olan türküleri sever. Cemile doğallığıyla Yusuf Aksu'nun dilin değil yazının yapay olduğunu, savunduğu kuramın hiçbir tutarlı yamı olmadığını düşünmesini sağlamıştır.

**Beşinci Murat:** Yusuf Aksu'nun yalanını fark etmesini sağlayan bir diğer kişi de Beşinci Murat'tır. Yusuf Aksu'nun söze kuramına diğerleri kadar önem vermez. Yusuf Aksu bu kişinin diğerleri gibi sahte olmadığını görerek, bu genç adamla dost olur. Beşinci Murat Yusuf Aksu'nun Dostoyevski'nin "Budala"sını okumasını sağlar. Yusuf Aksu bu romanla her şeyi anlar. Kendisine aitmiş gibi gösterdiği bu kuramın yalan olduğunu, bu yalanı devam ettirmenin de kendisini dayanılmaz bir sona sürüklediğini düşünerek kahrolur. Bu genç başkişinin bilinçlenmesine yardım eden diğer önemli norm karakterlerdir.

**(Çene) Zeynel Duman:** Zeynel Duman Bayram Beyaz'ın okul arkadaşıdır. Zeki birisidir, kapıcı Müslüm'ün Yusuf Aksu'nun kapıcılığını bırakmasını sağlamıştır. Yusuf Aksu'nun kuramının yanlış olduğunu açıklaması üzerine Bayram Beyaz ve dostlarına, Yusuf Aksu'ya inandığını söyler. Maçka Çarşambalarına ve kendi tabiriyle "lokantalar dönemine" bir son verilmesi gerektiğini, bu toplantıların Yusuf Aksu ve kendilerini alıklaştırdığını söyler. Hocanın Cemile ve Cazibe Çelebi'nin etkisiyle kuramının yanlışlığını fark ettiğini söyler.

### 3.3. Karşı Güç Konumundaki Kahramanlar

Başkişiyi olumsuz yönde etkileyen, başkişinin bilinçlenmesine engel olan, tematik güçteki ülkü değerlerin karşısında olan karakterlerdir. Bunlar aynı zamanda "kart karakterler"dir. "Çatışmanın olabilmesi, vaka zincirinin düğümlenmesi için birinci derecedeki kahramanla temsil edilen tematik gücün karşısında bir hasıma ihtiyaç duyulur. Tematik gücün gelişmesine mani olan bu güce Sourian 'karşı güç' adını vermektedir" (Aktaş, 2005: 138).

**Prof. Dr. Osman Nuri Balcı:** İç hastalıkları uzmanıdır. Yusuf Aksu'ya Jean Jacques Rousseau'nun "Yalnız Gezenin Düşleri" adlı kitabını okumasını tavsiye ederek Yusuf Aksu'nun yalanının çok da kötü bir olgu olmadığını düşünmesine neden olur, başkişinin bilinçlenmesini önler. Yusuf Aksu, kuramının yanlış olduğunu ve bunu açıklamanın doğru olacağını söylediğinde Yusuf Aksu'ya en büyük tepkiyi Prof. Dr. Osman Nuri Balcı verir.

**Firuz Polat:** Bir gazetede "Çuvaldız" adlı ünlü köşenin yazarıdır. Gazete köşesinde yazdığı yazılarla Yusuf Aksu'yu göklere çıkarır. Yusuf Aksu'ya "siz bir peygambersiniz" der. Yusuf Aksu hangi düşüncüyü savunursa o da aynı düşüncüyü savunur. Gazetenin ortağı olan Mustafa Tahtakuşu Yusuf Aksu için "kızıl komünist" der, küplere biner. Yusuf Aksu'nun siyasal açıdan sağcı mı solcu mu olduğunu sorması üzerine solculuğu benimser.

**Refika Hanım:** Yusuf Aksu'nun annesidir. İlkokul öğretmenidir, Yusuf'a ansiklopedi vererek Yusuf'un babası hakkında soru sormasını engelleyen kişidir. Konuşmayı pek sevmez, Yusuf Aksu'nun hayatının baştan sona yalan olmasına neden olan başlıca kişilerden biridir.

**Enis Bey:** Yunus Aksu'nun babasıdır. Yunus öldükten sonra Refika Hanım'la evlenir ve Yusuf'u yasal oğlu yapar. Romanın sonuna doğru Yusuf Aksu'nun zihnini meşgul eder. Yusuf Aksu Enis Bey'in Refika Hanım'la ilişkisinin olabileceğini düşünür.

**Kapıcı Müslüm:** Tokatlı Müslüm diye de bilinir. Bayram Beyaz'ı Yusuf Aksu ve Cemile'yle tanıştıran kişidir. Düzenbaz, ikiyüzlü, acımasız birisidir. Yusuf Aksu'nun mallarında gözü vardır. Çeşitli kumpaslarla Yusuf Aksu'nun kiralılarının büyük kısmını kendisi alır.

"Tokatlı Müslüm, pos bıyıklı, kara kasketli, avcı yelekli ve çok iri olan biridir. Bahçeyi ve tarlaları karısıyla kaynına bırakarak İstanbul'a gider. Burada yapı işçiliği, arkasından kapıcılık yapar. Daha sonra Maçka'da çok ünlü ve zengin olan dilbilimci Yusuf Aksu'nun apartmanında kapıcı olarak çalışmaya başlar. Yusuf Aksu'nun mal mülke olan kayıtsızlığı ve bu tür konulardan uzak durup mali işlerini yaşlı avukatı aracılığıyla halletmeye çalışmasından yararlanır. Tokatlı Müslüm, bir apartmanın kapıcılığıyla yetinmeyip türlü işlere el atarak

durumunu iyiden iyiye düzelterek böylece bulunduğu apartmanın kapıcısı olarak görünmekle birlikte, işçiden çok işveren konumunda olan biri olur. İstanbul'un değişik semtlerine gecekonduları diker.” (Elnazik, 2007: 32-33).

**Cazibe Çelebi:** Kısa saçlı, zayıf bir kadın olan Cazibe Çelebi Yusuf Aksu'nun dikkatini çeken tek kadındır. Yusuf Aksu'nun kuramına ilgi göstermediği gibi onunla ilgili bedensel bir haz da duymaz. Yusuf Aksu zengin ve ünlü olduğu için onunla yakınlaşır. Erkek düşkünü birisidir. Yusuf Aksu'nun davranışlarını değiştirir, Cazibe Çelebi kart karakter de olsa Yusuf Aksu'nun kendisinden ayrıldıktan sonra “karı-kız” değil kimlik arayışında olduğunu fark etmesini sağlar.

**Mustafa Tahtakuşu:** Bayram Beyaz'ın gazetesinin ortaklarından biridir. Yusuf Aksu'nun “kıızıl komünist” olduğu söyler. Gösteriş amacıyla Yusuf Aksu ve dostlarını evine davet eder.

**Genç Doçent Tamer Altınsoy:** Yusuf Aksu'yu Uluslararası Dilbilim Günlerine davet ederek ünlenmesini sağlayan kişidir. Romanın çok az bir noktasını işgal etse de Yusuf Aksu'nun hayatının baştan sona neden olmasında payı büyüktür.

**Gazeteciler:** Romanda somut varlıkları fazla yer kaplamasa da yalan yanlış haberler yaptıkları için yazar onları eleştirir dolaylı yoldan.

### 3.4. Arzulanan Kişi veya Nesne

Başkişiyle karşıt güç arasındaki kadın, aşk, para gibi değerli nesnelere. “ Souriau, buna “değerin temsili” adını vermektedir. Bu, bir cazibe gücüdür, hedef alınmış gayeyi veya korkulan objeyi temsil eder.” (Aktaş 2005:138)

**Canan:** Mersinlidir. Yunus Aksu'nun Yusuf Aksu'yla daha az zaman geçirmesine neden olur. Yunus Aksu'nun sevdiği kızdır. O da Yunus Aksu'yu sever, fakat dile düşmek ve göze gelmek en korktuğu şey olduğu için Yunus Aksu'yu terk eder.

### 3.5. Fon Karakterler

Romanda öne çıkmayan, derinliği en az olan, az da olsa başkişinin bilinçlenmesini sağlayan kişilerdir. “Tiyatro ve sinemada figüran rolündeki oyuncular gibi anlatma esasına bağlı edebi

eserlerde, mahalli rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçalarına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden şahıslar da vardır. Bunların vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon yoktur, eserde psikolojik hususiyetlerinden de söz edilmez” (Aktaş 2005:142). “Bu tip karakterler, romanın içinde bulunduğu mekân, zaman, durum ve eylemlere gerçeklik veya uygunluk kazandırmakla yükümlüdür. Anlatıcı bu tip kişilere sadece bir ayna görevi verir. Sadece etrafına gerçeklik kazandırır”(Şahin 2008:13,14).

**Sarı Selim:** Yunus Aksu ve Yusuf Aksu'nun Amerikan Kolejindeki arkadaşısıdır. Yunus Aksu'yla kekeme olduğu için alay eder. Yunus Aksu bir daha bu çocukla konuşmaz.

**Sulhiye Hanım:** Refika Hanım'ın okuldan arkadaşısıdır. Yusuf Aksu'ya evlenmesini söyler. Yusuf Aksu'ya Necla adlı yardımcıyı bulur.

**Necla:** Yusuf Aksu'yu baştan çıkarmaya çalışan alımlı bir kızdır. Yusuf Aksu'nun odasına giderek zorla Yusuf Aksu'yla birlikte olur.

**Y. Müh. Mim. Hulki Kalaç:** Maçka Çarşambalarına katılır, romanda ismi dışında hiçbir detay yoktur.

**Şemsi Çamlı:** Bayram Beyaz'ın çalıştığı gazetenin saymanlık müdürüdür.

**Volkan Bozkurt:** Gazetenin genç yazı işleri müdürüdür.

**Şemsi Çamlının yeğeni:** Kıvrıkcık ve kabank saçlı genç bir adamdır. Bayram Beyaz'ın Yusuf Aksu ve kuramını anlattığı bir sırada Yusuf Aksu ve kuramıyla alay eder.

**Maçka Çarşambaları ve “lokantalar dönemi” kişileri:** Köy İşleri bakanı, dilbilimciler profesörler, iş adamları, Şakir Bahçeli, Barbaros Üzümcü, Ahmet Kolçak, Ayvazovzski hayranı ressam...

**Pervin Hanım:** Ünlü bir büyükelçinin dul eşidir. Yusuf Aksu'ya ilgi duyar. Yusuf Aksu onu Cazibe Çelebi gibi değil Yunus Aksu gibi görür.

Yaşlı Türkçe öğretmeni Rıza Bey, genç bir İngilizce öğretmeni, müdür, coğrafya öğretmeni Naim Bey, tarih öğretmeni, Amerikalı genç öğretmen, genç öğretim üyesi, kapıcı Ramazan Efendi, Hakkı Köse, Yusuf Aksu'nun evinde ve gittiği davetlerde



konuştuğu kişiler, hükümetin gönderdiği Ercan, beş yaşındaki Ercan, yaşlı avukat Münür Bey, Firuz Polat'ın eşi Asude Hanım, Uluslararası Dilbilim Günlerinde Yusuf Aksu'ya karşı çıkan kişiler de fon karakterlerdir.

### 3.6. Otantik Karakterler

Bilim, sanat, edebiyat tarih... alanında tanınmış kişilerdir. “Yalan” romanında “Yaban Düşünce”nin çevirmeni **Tahsin Yücel** otantik kişidir.

### 4. Mekân

İnsan varoluşunun konumlandığı yer olarak tanımlayabileceğimiz mekân, zaman içerisinde ontoloji, kozmoloji ve epistemoloji gibi disiplinlerin ilgi alanına girmiştir (Korkmaz, 2017: 9). Bu bakımdan mekânın insan varlığının en önemli unsurlarından biri olduğunu söylemek gerekir. “Mekân, vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi durumundadır” (Aktaş 2005.128). Mekân, kendi içerisinde birçok unsuru barındırır. “En geniş anlamıyla mekân, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. İnsanlığın uygarlaşma serüveninin ilk ayak izlerini mekânda gözleriz. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş maddi ve manevi değerler manzumesini içinde barındırmaktadır” (Tekin 2014:145). Mekân, romanın diğer unsurları ile bir bütünlük oluşturmaktadır. “Mekân esas karakteri itibarıyla bir terkiptir. Diğer birçok elaman gibi mekân da, bu terkihi meydana getiren unsurlardan biridir. Önemlidir diyoruz: Çünkü terkipte “asıl unsur” (Aktaş, 2015: 43).

Romandaki mekânlar somut varlığından çok kişinin psikolojik yapısına göre nitelik kazanır. Bir mekân somut olarak kapalı olsa da (ev, okul, oda) kahramanın psikolojik gelişimine katkıda bulunuyorsa (kahraman orada kendini güvende hissediyorsa ve mutluyorsa) geniş mekân ya da genişleyen mekân olabilir. Aynı şekilde bir mekân somut olarak geniş olduğu halde (park, cadde, ülke) kahramanın mutsuz olmasına neden oluyorsa dar mekân ya da darlaşan mekân olabilir.

“Roman kişilerinin yaşadıkları yerler, mutlu ya da mutsuz oldukları; kısaca bir insan olarak roman kişilerinin roman boyunca hareketlerini geçirdikleri bütün ortamlar ve yerler, romanlarda mekan olarak adlandırılır. Diğer romanlık unsurlar gibi romanda “mekan” da kurmacadır” (Sağlık, 2002: 143).

#### 4.1. Dar-Yutucu Mekânlar/ Kapalı Mekânlar

Dar mekânlar; kahramanı psikolojik yönden olumsuz etkileyen, onun bilinçlenmesine engel olan, somut olarak açık olsa da kahramanı demoralize eden mekânlardır. Romanda dar veya yutucu mekânlar olarak da bilinen kapalı mekânlar kahramanın düşünsel ve ruhsal olarak gelişmesini engeller (Yaşar; Nasır, 2017: 30). Roman kişileri dar mekânlarda adeta kuşatılmışlık içindedir. “Bu mekânlarda anlatı kişileri dıştan içe doğru bir çekilme yaşar ve etrafındaki varlık ve nesnelere bir tehdit olarak görür.” (Şahin, 2017a: 32). “Yalan” adlı romanda mekâna kapanma ve mekânda çürüme olgularının ön plana çıkar. Ölen Yunus, Refika Hanım ve Enis Bey’in odaları bir bir kapatılmış ve bir daha da açılmamıştır. Aynı şekilde Yusuf Aksu’da kendisini çok uzunca bir süre Maçka’daki apartman dairesine kapatmış, oranın dışına çıkmak kendisi için bir kâbus halini almıştır. (Doğanay, 2006: 101). Yusuf Aksu’nun Maçka’da bulunan görkemli dairesi Yunus Aksu ölmemişken ve bu daire kendisinin değilken Yunus Aksu’yla bu daireye gelir, bu dairede ansiklopedinin varlığı ve Yunus Aksu’nun varlığıyla mutlu olur. Yunus Aksu ölmeden önce bu mekân kapalı olduğu halde Yusuf Aksu için geniş mekândır. Yunus Aksu öldükten sonra buraya yerleşmesi ve Maçka Çarşambalarının düzenlenmesiyle gittikçe darlaşmış ve kahramanın bilinçlenmesini geciktirmiştir. Yusuf Aksu’nun “lokantalar döneminde” gittiği mekânlar da kahramanın sıkılmasına sebep olduğu ve bilinçlenmesine engel olduğu için dar mekânlardır. Yusuf Aksu’nun “İngiliz Dili” fakültesi ve sınıfı dar mekândır. Uluslararası Dilbilim Günleri’nde konuşma yaptığı mekân kahramanın sahte bir ün kazanmasına neden olduğu için dar mekândır. Yusuf Aksu’nun Cazibe Çelebi’den ayrıldıktan sonra tek başına sokağa çıkmayı alışkanlık haline getirdiği bir gün gittiği Maçka Parkı, beş yaşındaki Ercan adlı bir çocukla diyalogundan sonra somut olarak açık mekân olduğu halde başkisi için dar mekân olur. Yusuf Aksu kendisinin ve Refika Hanım’ın oturduğu Kartal Firuzağa’daki evin tapusunun Enis Bey’in üzerine olduğunu öğrenir, bu bilgi Yusuf Aksu’nun kimliğinin sahte olduğunu öğrenmesine neden olur, bu mekân Yusuf Aksu’nun sahte kimliğinin mekânı olduğu için dar mekândır. Cazibe Çelebi’nin evi Cazibe Çelebi Yusuf Aksu’yla burada ayrıldığı için dar mekândır. Ada gezintisine gittikleri mekân Cazibe Çelebi Yusuf Aksu’ya yüz vermediği için somut olarak açık olduğu halde kahraman için dar mekândır. Yusuf Aksu’nun gittiği son lokanta daveti (bu lokantada Amerikan Koleji’nden bir arkadaşıyla karşılaşır, kısa bir diyalogdan sonra Yusuf Aksu yıkılır ve bu davetlere katılmak istemediğini söyler.) Yunus Aksu’nun odası, arkadaşının ölüm döşegi olan yatak

bu odada olduğu için başkışı açısından romanın sonuna kadar dar mekândır.

#### 4.2. Açık-Besleyici/Geniş Mekânlar

Roman, hikâye gibi anlatı türlerinde mekânsal açıklık, bireyin huzurlu olduğu, varlığını ortaya koyabildiği algıyla ilgilidir (Karabulut, 2017: 115). “Yalan” adlı romanda kahramanların psikolojik yönden huzurlu oldukları yerler geniş mekân özelliği gösterir. Yusuf Aksu küçükken annesiyle kazandibi ve tavuklu pilav yemek için gittiği Fatih’teki Huzur Muhallebisi, Amerikan Koleji Yusuf Aksu Yunus Aksu’yla burada tanıştığı için geniş mekândır. Bayram Beyaz ve Yusuf Aksu’nun Boğaz gezintisi sırasında geldikleri Rumelikavağı’nda yemek yedikleri mekân da bu gruba girer. Yusuf Aksu’nun dairelerinden olan “Saadet Apartmanı” doğal insanların bulunması ve insanların iç içe olmaları açısından geniş bir mekândır. Yusuf Aksu’nun Bayram Beyaz’a hediye ettiği kendi dairesinin altındaki daire de Yusuf Aksu ve Bayram Beyaz için (Bayram Beyaz Cemile’yle evlenir ve bu dairede yaşarlar) geniş mekân özelliği gösterir. Yusuf Aksu’nun “lokantalar döneminde” davet edildiği banka patronunun Boğaz sırtlarında bulunan dinlenme tesislerindeki bahçe hayatında hiç elma ağacı görmemiş olan Yusuf Aksu’nun az da olsa bilinçlenmesini sağladığı için açık mekândır. Yusuf Aksu’nun Bayram Beyaz ve dostlarıyla gittiği Sarıyer’deki küçük lokanta hepsi için bu mekâna gelmek küçük bir değişiklik olduğu için açık mekândır. Pervin Hanım’ın Kuzguncuk’taki yalısı ansiklopedi bolluğu nedeniyle Yusuf Aksu için geniş mekândır. Yusuf Aksu’nun bütün hayatını Beşinci Murat’a anlattığı, Beşinci Murat’ın Birleşmiş Milletler olarak adlandırdığı “Top Bodrum” da açık mekândır.

#### 4.3. Nötr Mekânlar

Romanda herhangi bir işlevi olmayan mekânlardır. Yusuf Aksu’nun okul yıllarında annesiyle geçtiği mekânlar (Eminönü-Bebek otobüsünde gördüğü yapılar, semtler, bahçeler), Bayram Beyaz’ın çalıştığı gazete binası, Bayram Beyaz’ın Fatih’teki evi, Yusuf Aksu’nun yaşlı avukatı Münür Efendi’nin Karaköy’deki yazıhanesi. Yusuf Aksu’nun hanlarından birinde bulunan Zeynel Duman’ın yazıhanesi, Bayram Beyaz’ın Yusuf Aksu’yla Kızıl Tosbağasında (Bayram Beyaz’ın arabası) Boğaz gezintisi yaparken gördükleri mekânlar (Ortaköy, Arnavutköy, Bebek, Emirgan, Yeniköy, Tarabya, Büyükdere, Sarıyer).

## 5. Zaman

Tahkiyeye dayalı kurmaca metinlerin tümü zamana bağlıdır. Eser, zamansız düşünülemez. Zamana bağlılık zorunludur (Forster, 1982: 43). Anlatıda yazar mutlaka zamanla ilgili doğrudan veya dolaylı ifadeler kullanır. Zaman; roman, hikâye gibi türlerde farklı şekillerde görülen bir unsurdur. “Anlatma esasına bağlı edebi eserlerin incelenmesinde zaman problemi üzerinde durma zarureti vardır. Bu tarz eserlerin ilk vasfı itibari olmalarıdır, yani itibari bir âlemde meydana gelen hayat tezahürlerini anlatmalarıdır. Bu âlemde zamanın da itibari olması tabiidir” (Aktaş 2005:107). Bir romandaki zaman; romandaki metin içi zaman, romanın anlatma zamanı, romanın yayınlanma zamanı açısından incelenir.

Yalan romanında zaman kronolojik bir yapıdadır.

“Yusuf Aksu’nun annesi, okul yılları, alışkanlıkları, Yunus’la tanışmasına kadar hızla akmaktadır. Yusuf Aksu topluma ve insanlara karıştığı dönemlerde, zaman zor ve ağır ilerlemekte ancak ansiklopedilerle zaman daha çabuk geçmektedir. 15’li yaşlarda yaşamına giren Yunus Aksu ve onunla olan dostluğu esnasında da zaman mutlu zamanlardır, onun için hızla geçmektedir. Yunus kekeme olduğu için açıklamaları çok uzun sürmekte tüm arkadaşları bundan sıkılırken, Yusuf Aksu ona olan hayranlık ve bağlılığından ötürü zamanın nasıl geçtiğini bilmemektedir. Bu hızla akan zaman Yunus’un ölümüyle yine Yunus’tan önceki gibi rutin haline dönmekte ve Yusuf Aksu’nun dışında akmaya başlamaktadır” (Doğanay, 2006: 87).

Yalan romanındaki metin içi zaman (aktüel zaman) olarak tam bir tarih verilmez. Romanın başında Yusuf Aksu ilkökul öğrencisidir. Önyükünün sonuna doğru Yusuf aksu Uluslararası Dilbilim Günleri’ne katılır, ülendikten sonra gazeteler Yusuf Aksu hakkında yazılar yazar. “Kendine özgü yorumlarıyla ün salmış sağcı bir gazete, “Devlet dilbilimine karşı çıkan Yusuf Aksu susturuldu” başlıklı haberinde olayı oldukça yansız bir biçimde özetledikten sonra, Yusuf Aksu gibi “dünyaca ünlü” bir bilim adamının siyonistlerin oyununa gelmesinin üzücü olduğunu yazıyordu” (s. 85). Romandan alınan bu cümlelerden 1960’lı yıllar olduğu düşünülür. Önyükünün sonunda Yusuf Aksu 60 yaşlarındadır. Romanın sonunda Yusuf Aksu

öldüğünde 60 yaşın üstündedir. Romanda ay adları (şubat, mart, nisan), günler ve saatler (hafta sonu, sabahın üçü, ertesi gün, ertesi hafta, akşamın sekizi...) gibi zaman aralıkları da kullanılmıştır.

Romanın anlatma zamanı, Tahsin Yücel “Dünyanın Tüm Sabahlarını” okuduktan sonra gelişir. Yalanı ne kadar bir sürede yazdınız, yazım süreci içinde olaylar ve kişiler kafanızdaki ilk modele göre değişime uğradı mı? Dünyanın Tüm Sabahları’nı 1992 başlarında okumuştum, demek ki Yalan’la on yıl uğraştım. Ama bu on yıl içinde, hep Yalan’la uğraşmadım. Bu arada Büyük Söylencesi’ni, Komşular’ı yazdım, birkaç çeviri yaptım, birkaç da deneme kitabı yayımladım: örneğin Salaklık Üstüne Deneme, Yalan’dan önce yayımlandı, ama gerçekte Yalan’ın küçük kardeşidir. Ne olursa olsun, bu on yıl boyunca yüreğimin bir yanı hep Yalan’daydı (Yalan’daydı”, diyorum ya bu adda nerdeyse roman bittikten sonra karar kıldım; ilk düşündüğüm ad Usta’ydı). Gittikçe de karmalaşmaya başladı. İlk modele göre değişim sorununa gelince, evet, yazım işinin uzamasının ve araya başka çalışmaların girmesinin de gösterdiği gibi, bizim “yalancı”, “sahte” ya da “zoraki” dahi gittikçe daha bir derinlik ve karmaşıklık kazandı, çevresinde başka kişiler belirginleşti; daha da önemlisi, yalnızca sıradan bir kişinin dahi diye yüceltilmesini anlatmakla yetinmek söz konusu değildi artık; düşünsel bir bütünlük içinde, en azından anlatsal bir gerçekliği bulunan kişiler oluşturmaya çalıştım. Sonunda, sizin de söylediğiniz gibi, kapsamlı bir roman çıktı ortaya (Kavukçu, 2004: 8).

Yalan romanının ilk basımı 2002’dir. Yazar yaklaşık on yıl bu romanı yazıya geçirmekle (anlatmakla) uğraşmıştır.

## **6. Bakış Açısı ve Anlatıcı**

Roman, hikâye gibi türlerde bakış açısı ve anlatıcı, yazarın yazma kabiliyetinin önemli bir parçasıdır. Çünkü yazarın herhangi bir olay, varlık, durum veya insan karşısında aldığı tavır, idrak etme gücü, dünya görüşü, hayat tecrübesi, kültürel yapısı, ruh hali vb. unsurlar bakış açısıyla ilgilidir.

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 2005:8).

Roman yazarının veya anlatan kişinin hissetme, algılama ve ifade etme kabiliyeti, romanın bağlıdır. Gören kişinin baktığını anlama ve yorumlama yeteneği, görülen veya algılanan şeyin sunulması ile başka bir boyut kazanır. “Etrafımızda gördüğümüz nesne ve varlıklar bizim algılayıp yorumlayabildiğimiz kadar gerçeklik kazanır. Bu açıdan sanat, bir bakış açısı kazanımıdır” (Şahin, 2007: 3). “Yalan” adlı romanda anlatıcı, kişilerin hem iç dünyasını hem de dış dünyasını bilen hâkim bir anlatıcıdır. Romanın büyük bir kısmı hâkim bakış açısıyla<sup>8</sup> yazılmıştır.

“Yusuf Aksu yıllar yılı, sık sık düşünmekle birlikte, hiçbir zaman doğru dürüst açıklamadı bu olanları, hiçbir zaman tam olarak anlayamadı, yeniden yaşamakla kaldı” (s. 24).

“Ertesi gün, gazetede, nerdeyse hiç uyumamış olmasına karşın, saymanlık konularında bile kafası eskisinden daha iyi çalışıyormuş gibi bir izlenim uyandı içinde” (s.237).

“Ancak, böyle zamanlarda bile, yalnız Cemile Hanım’ın değil, Bayram Beyaz’ın da Yusuf Aksu’yu tam olarak anladığı söylenemezdi” (s.225/15).

“Birkaç saat sonra, salonda, Cemile Hanım’la otururken de bu üç sözcük daracık bir odanın içinde dönüp dolaşıp cama çarpan bir sinek gibi ikide bir bilincine vurdu” (s.525).

Hâkim anlatıcı olan yazar, “dedi, söyledi, sordu, koydu, oldu...” gibi di’li geçmiş zaman kipini kullanır. Roman içinde roman tekniği vardır, Yusuf Aksu Budala’yı okur ve okuduğu roman üzerine Beşinci Murat’la konuşur. Yazar metin içi zamanda şimdiki zamanı

<sup>8</sup> Roman sanatında “Tanrısal Bakış Açısı” (the omniscient point of view) nitelemesiyle yer alan “bakış açısı”, bir anlamda destandan romana intikal etmiş bir yöntemdir. Temel karakterleri itibariyle ‘her şeyi bilme’ esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış (techiz edilmiş)figür, adeta ‘Tanrı gibi’ her şeyi bilir, görür, sezer; geçmiş ve gelecekte haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hâkimdir. Böyle bir güç ve yetenekle donatılmış anlatıcı (the omniscient narrator), aslında gerçek dünyaya ait olan yazara, yarattığı kurmaca (gerçeksi) dünyada yer alan kahramanlarının duygu ve düşüncelerini sunma/anlatma yönünde geniş imkânlar sağlar (Tekin, 2014: 57-58).

(hal) kullanır, yer yer Yusuf Aksu'nun geçmişini hatırlamasını sağlasa da olayları şimdiki zaman dâhilinde anlatmıştır.

## 7. Dil ve Üslûp

Bir sanatçının üslûbu, onun dili kullanım şekliyle yakından ilgilidir. Edebi türlerin en önemli malzemesi olan dil, metindeki kullanım tarzıyla üslûbu oluşturur. “Metindeki söz varlığının zenginliği iletişim gücünün artmasına yardım eder. Dil ve üslûp bir edebi metinde yazar ile okuyucu arasındaki iletişimi sağlayan bütünlüktür” (Karabulut 2013: 19). Tahsin Yücel, Türkiye’de göstergebilimin ve öz Türkçeciliğin savunuculuğunu yapmıştır. Dil konusunda çok titiz olan yazar, “Yalan” adlı romanında da bu titizliğini göstermiştir. İlk dile dönmenin özlemini yaşayan, deyimleriyle, atasözleriyle, söz oyunlarıyla çocukluğunun dilini arayan yazar, bu eserinde sık sık günümüzün birçok sözlüğünde bile olmayan kelimelere yer vermiştir: yetke, us, virtüöz, utku, eprime, tansık, ikircilik, köylük, gizlem, itki... gibi kelimeler onun öz Türkçeye olan özlemini üslûbuna yansıttığının göstergesidir. Cemile aracılığıyla yöresel dil ve argonun, doğal dilin (kirlenmemiş, arı bir dil) yansımaları görürüz. Yusuf Aksu da dilin doğal olduğunu, Cemile’nin konuşmalarından, dilinden, tavırlarından anlar. Yusuf Aksu Cemile’nin dilinin, dildeki en az çaba yasasına uyum sağladığını düşünür. Yazar Cemile’yi öz Türkçeciliği ve dilin doğallığını yansıtan kişi olarak kurgulamıştır.

Tahsin Yücel entelektüel söylemle yazdığı çok katmanlı bir roman olan Yalan’da romancı, eleştirel, kuramcı kimliğinin bütün imkânlarını kullanarak doğal, akıcı, özgün bir üslup kullanmıştır. Yazar romanın bazı yerlerinde Yusuf Aksu yazacağı yerde Yunus Aksu yazmıştır, bu yerlerde yazım yanlışlığı yoktur yazarın bilinçli söyleminin ürünüdür. Yunus Aksu Yusuf Aksu özdeşleşmesinin en baskın olduğu Yusuf Aksu’nun tamamen Yunus Aksu olduğu bu kısımlarda kimliksizliğin ne kadar belirgin olduğunu göstermek için böyle bir söylem tasarlamıştır. (s.265, 345, 355, 391, 493, 494, 571). Romanın sonlarına kadar bu söylem kendini hissettirir; başkişinin bilinçlenme süreci uzar da uzar, ölümüyle diğer beninden kurtulur ve yalanını, kimliğini fark ederek Yusuf Aksu olarak ölür.

“Cemile Hanım ağzına tatsız bir şey almış gibi yüzünü buruşturdu. “Kırmasına kırarım da senin Bayram Erkek Cemile’sini nerede bulur o zaman?” dedi. Sözlerinin yerini bulup bulmadığını anlamak istemesine tek tek süzdü karşındakileri. “Evet, bir

şeycik kalmaz Cemile'den; iki şey gitti mi ara ki bulasın Cemile'yi.”

“O iki şey ne peki?”

“Biri kır dediğin dilim, biri de anamın evinin hep burnumda tüten kokusu.” (...) “Evet, böyle, diye mırıldandı. “Dilciler daha az çaba yasası deyip geçiyorlar, ama insanlar, dünyanın her yanında, hem de ayırımında bile olmadan, yitik dili arıyorlar, evet yitik dili” (s.486-487).

Romandan alıntılanan bu kısım, yazarın savunduğu düşünceleri özgün bir üslûpla anlattığının en belirgin yansımasıdır.

## SONUÇ

Tahsin Yücel, Ferdinand de Saussure'un kuramının (göstergebilim) Türkiye'deki en önemli savunucularındandır. O, dilbilimle ilgili düşüncelerini birçok eserine de yansıtır. “Yalan” adlı romanında bu açık bir şekilde görülür. “Yalan” romanında evrensel bir olgu olan yalan, intihal (aşırma) hastalığının günümüz toplumunda hangi boyutlara ulaştığını eleştirel bir üslûpla anlatır. Bu romanda yazar, Yusuf Aksu kişiliğinde sadece alt kesimi değil, aydın geçinen sahte entelektüeli de eleştirir. Yalanın, aşırmanın, modern hayatın ritüelleri olan gazetelerin, hazır bilginin (ansiklopedi, günümüzde web ortamı) insanları doğallığından uzaklaştırarak alıklaştırdığını, insanların içinde bulunulan durumlarını sorgulaması gerektiğini hatırlatır.

Tahsin Yücel, birçok eserinde anlatıbilimin olanaklarından faydalanarak belli bir yaraya parmak basar. Romanlarındaki ülkü değerler öncülüğünde toplumun bilinçlenmesini sağlar. Bu eserinde ötekileşme (kimlik kargaşası), yüzeysellik, gösteriş, bilgiye karşı ilgisizlik, toplumun kabullendiği idolü kesintisiz şartsız kabullenme gibi konu ve temalara yer verir. Yazarın en dikkate değer yanlarından birisi olan üslûbunun inceliğini “Yalan” romanında görmek mümkündür. Şahıs kadrosunun geniş ve ilginçliği, birbiri ardınca sıralanan uzun cümle kurmadaki başarısı çok katmanlı olan bu romanın dikkate değer bir yapıt olmasını sağlamıştır.

Bu çalışmada, “Yalan” adlı roman, roman tekniği ve romanın unsurları açısından incelendi. Eser; konu, izlek, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı, dil ve üslûp bakımından ele



alındı. Sonuçta, romanın muhteva ve yapı unsurları arasında ciddi bir uyum olduğu tespit edildi.

#### KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (2015). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Aktaş, Şerif (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2013). “Tahsin Yücel’in Yalan Adlı Romanında Yapısal Dilbilimin ve Göstergebilimin İzleri”. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Volume S.3, 8/13 Fall 2013*, 1-11.
- Aktulum, Kubilay (2014). “Tahsin Yücel’in Yalan Adlı Romanında Yazımsal Bir İzlek Olarak Aşırımacının Portresi”. *bilig, Kış 2014 / SAYI 68*, s.1-24.
- Azap, Samet (2013). “Ötelerden Ötelere Çağrı: Kassandra Damgası Romanında Yapı ve İzlek”. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED] 50*, Erzurum, s.91-102.
- Doğanay, Fatma (2006). *Tahsin Yücel’in Romanlarının Tema ve Yapı Bakımından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Duruel, Nursel (2002). “Tahsin Yücel: Ben yazının, başka niteliklerinin yanında kendine özgü bir bilgilenme, bir yaşamı ve insanı tanıma yolu olduğuna inanırım”, *Varlık*, 70 (1138), Temmuz-2002, 45-49.
- Elnazik, Mehmet Emin (2007). *Tahsin Yücel’in Roman ve Öykülerinde Kişiler*, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Forster, E. M. (1982). *Roman Sanatı*. (çev. Ünal Aytür). İstanbul: Adam Yayınları.
- Gögercin, Ahmet (2015). “Tahsin Yücel’in ‘Yalan’ ve Gustave Flaubert’in ‘Boward ile Pécuchet’ Adlı Romanlarında Entelektüel Söylem ve ‘Entelektüel’in Sorunsallaştırılması”, [www. Ayk. gov. tr > uploads > 2015/01](http://www.Ayk.gov.tr/uploads/2015/01)

- Gündoğdu, Ayşe Eda (2012). “Metinlerarasılık Bağlamında Tahsin Yücel’in ‘Yalan’ Adlı Romanı”. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 7/4, Fall 2012, p. 1893-1903, ANKARA-TURKEY.
- Karabulut, Mustafa (2017). *Halide Edip Adıvar’ın ‘Sinekli Bakkal’ Romanında Mekân*, Romanda Mekân. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karabulut, Mustafa (2013). “Roman Tekniği Bakımından Cengiz Aytmatov’un ‘Dişi Kurdun Rüyalari’ Romanı” Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Kış-2013 Cilt:12 Sayı:43 (145-165), [www.esosder.org](http://www.esosder.org)
- Kavukçu, Cemil (2004), Roman İncelemesi: “Yalan”, Tahsin Yücel. (Özel Ege Lisesi), [http://www.egelisesi.k12.tr/dosyalar/editor/file/proje19\(3\).pdf](http://www.egelisesi.k12.tr/dosyalar/editor/file/proje19(3).pdf)
- Korkmaz, Ramazan (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, Scholarly Depht and Accuray, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2017). *Romanda Mekânın Poetiği*, Romanda Mekân. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moran, Berna (2016), *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2002), “Kurmaca Aleminin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekan-Tasvir”. Hece Türk Roman Özel Sayısı, S. 65/66/67, Mayıs Haziran Temmuz, s.130-163.
- Stevick, Philip (2004). *Roman Teorisi*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yay.
- Şahin, Veysel (2007). “Roman Tekniği Bakımından Yaban”. e-Journal of New World Sciences Academy, S. 3, s.179-196, July, [www.newwsa.com](http://www.newwsa.com).
- Şahin, Veysel (2008). “Kurmaca Tekniği Bakımından Halide Edip Adıvar’ın “Handan” Romanı”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.13-14, C.18, Sayı:2, Elazığ, S.99-126.

- Şahin, Veysel (2017a). *Halid Ziya Uşaklıgil'in 'Aşk-ı Memnu' Romanında Mekân-İnsan Diyalektiği*, Romanda Mekân. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şahin, Veysel (2017b). *Tahsin Yücel ve Aykırı Öykülem*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2014). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Yaşar, Hüseyin; Nasır, Yunus (2017). "Bir Gençlik Romanı: Her Gece Bodrum Romanında Mekânın İşlevi". SOBİDER, Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 4, Sayı: 18, Aralık 2017, s. 23-34.
- Yücel, Tahsin (tarih yok). *Yalan*, (2.Basım), İstanbul: Can Yayınları.

Geliş Tarihi: 21.04.2018

Kabul Tarihi: 30.05.2018

HİNDİSTAN'DA BASILMIŞ BİR KUR'AN TERCÜMESİ:  
MÜTERCEM VE MUHAŞŞA  
Bİ'L-LUGATİ'T-TÜRKİSTÂNİYYE<sup>1</sup>

Nevin MAZMAN<sup>2</sup>

ÖZET

Dil alanında yapılan çalışmalarda tercüme eserlerin önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Özellikle Kur'an tercümelerinin Türkçe yazılmış metinler içinde büyük bir ağırlığı vardır. Bugüne kadar bu konuda birçok çalışma yapılmıştır ve hâlâ da yapılmaktadır. Bu makalede Hindistan'da basılmış bir eser tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu eser bir satır arası Kur'an tercümesidir. Ancak tercüme dışında sayfa kenarlarında haşiyeler de vardır. *Mütercem ve Muhaşşa Bi'l Lugati't-Türkistâniyye* adlı eser H. 1375 (M. 1955) tarihlidir ve Doğu Türkçesi dil özelliklerini yansıtmaktadır. Doğu Türkçesi, Türk dili tarihi bakımından büyük önem taşıyan bir tarihi Türk edebî dilidir. Eserin mütercimi 'el-Seyyid Mahmud el-Tarâzî el-Medenî'dir. Mütercim hakkında sahip olunan bilgiler ise oldukça sınırlıdır. Bu makalede öncelikle Doğu Türkçesine yapılmış Kur'an tercümelerinden bahsedilmiş, sonrasında makaleye konu olan eserin tercüme kısmının genel özellikleri aktarılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Kur'an, tercüme, haşiye, Doğu Türkçesi.

AN INTERPRETATION OF QURAN WHICH IS PUBLISHED  
IN INDIA:  
MUTERCEM VE MUHASHSHA  
Bİ'L LUGATİ'T-TURKİSTANİYYE

ABSTRACT

It's known that translation works has a important place in language studies. In particular, interpretations of Quran are very important in the texts written in Turkish. So far many studies have been done on this subject and studies still continues. In this article was attempted to introduce a work which is published in India. The work is an interlinear interpretation of Quran. In addition, there are also annotations in the margins. The work which is named as *Mütercem ve Muhashsha Bi'l Lugati't-Turkistanyye* is H. 1375 (G. 1955) dated and it's reflects the feature of the language of Eastern Turkish. Eastern

<sup>1</sup> Makaleye konu olan bu kitaptan yararlanmam konusunda ve makalenin şekillenmesinde yardımlarını gördüğüm danışman hocam Prof. Dr. A. Deniz Abik'e teşekkür ederim.

<sup>2</sup> Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi. mznevin@gmail.com

Turkish is a historical Turkish literary language which is one of the most important language from the point of Turkish language history. This work's interpreter is 'el-Seyyid Mahmud el-Tarâzî el-Medenî'. Informations is quite restricted about Seyyid Mahmud Terazzi. In this article firstly, Qur'an translations of Eastern Turkic have been mentioned. Afterwards, interpretation part of the work was introduced. In this article, only specific features of the work was presented.

**Key words:** Quran, interpretation, annotation, Eastern Turkish.

## GİRİŞ

İslamiyet Türkler tarafından devlet dini olarak X. yüzyılda kabul edilmiştir. Ancak Türklerin İslamiyet'le olan teması daha öncesine gitmektedir. İslamiyet'in başlangıçta münferit, sonrasında kitleler hâlinde kabul edilmesinin temelinde tarihsel ve sosyolojik birçok olay yer almaktadır.

Türkler, VII. yüzyılın ortalarından itibaren (642 Nihavend Savaşı'ndan sonra) Müslümanlarla temas etmişlerdir. İrân'daki Sasanî Devleti'nin yıkılmasından sonra Araplara karşı mücadelele etmeye başlamışlardır. Emevîler (661-750)'den itibaren İslam devletinin hizmetinde rol almışlardır. Emevî hanedanının yıkılmasından sonra Abbasilerin başa gelmesi sırasındaki mücadelelerde Türklerin rolü büyük olmuştur. Hemen sonrasında Talas Savaşı (751)'nda Araplar ile Türkler Çinlilere karşı birlikte mücadele etmişlerdir. Bunlara benzer daha birçok durum Türk-Arap ilişkilerini kuvvetlendirmiştir (Merçil, 2013: 15). Abbâsî Devleti toprakları üzerinde kurulan bir başka hanedan Samanîler (819-1005) zamanında da ordu ve devlet idaresinde görev almışlardır. Diğer taraftan Mâverâünnehir'deki ilmi ve ticari faaliyetler İslamiyetin Orta Asya bozkırlarında yayılmasında etkili olmuştur. İşte bu gibi nedenler sonucunda İslam dini yavaş yavaş benimsenmeye başlanmıştır (Merçil, 2013: 16).

Türkler, İslamiyeti kabul ettikten sonra onun gerekliliklerini yerine getirmek amacıyla Kur'an'ı anlamak istemişlerdir. Bundan dolayı Kur'an'ı Türk diline çevirme ihtiyacını hissetmişler ve bu amaç doğrultusunda birçok tercüme ve tefsir çalışmasında bulunmuşlardır.

İlk defa Kur'an'ın Farsçaya tercümesi Samanoğullarından Mansur bin Nuh (350-376)'un zamanında yapılmıştır. Tercüme yapan kurul içerisinde Türk üyelerin de olduğu bilinmektedir (İnan,

1952: 13). Bu tercüme işleminde Taberî'nin<sup>3</sup> hacimli Kur'an Tefsiri esas alınmıştır. Tercüme, herhangi bir ek açıklamaya yer verilmeksizin kelime kelime yapılmıştır (Eckmann, 1971: 15-22). Kur'an'ın Türkçeye tercümesinin ise Karahanlıların kitleler hâlinde Müslüman olmalarından sonra (950) yani XI. yüzyılda yapıldığı tahmin edilmektedir (İnan, 1952: 14). Togan, Türkçe Kur'an çevirisinin bu ilk Farsça çeviriyle aynı zamanda, Kur'an çeviri heyetinin çalışmaları sırasında gerçekleştirilmiş olduğunu düşünmektedir (Togan, 1960: 135).

### 1. Kur'an'ın Doğu Türkçesine Tercümelere

Kur'an'ın eski tercümelere, Türkçe kelimelerin daha küçük harflerle Arapça kelimelerin altına yazıldığı kelime kelime tercümelere ve tefsire benzer parçalar, hikâyeler ve açıklamalarla genişletilen tercümelere olmak üzere başlıca iki grupta toplanmaktadır (Eckmann, 1968: 52). Doğu Türkçesiyle yapılmış altı ayrı Kur'an tercümesi bilinmektedir (Sağol, 1993: 15). Bunlardan dördü satırarası, ikisi tefsirli tercüme niteliğindedir (Taş, 2001: 12).

1. Türk ve İslam Eserleri Müzesi: Mevcut Doğu Türkçesindeki satır-arası Kur'an tercümelere arasında muhtemelen en eskisidir ve nr. 73'te saklıdır (Eckmann, 1971: 17). A. İnan'a göre söz konusu yazma XIV. yüzyıldan kalmadır ve Eski Türkçe kelimelerin yanında XIV. yüzyıl kelimelerini de içermektedir (İnan, 1952: 12-15).

2. Manchester (İngiltere), Rylands Kitaplığı Arapça Yazmalar 25-38'de muhafaza edilen ikinci Kur'an tercümesidir. Bu nüsha tür olarak satırarası tercümedir. Türkçe yanında Farsça tercümeyle de içermektedir. Bu tercümenin dili arkaik özellikler taşıması yönüyle Türk İslam Eserleri Müzesi (TIEM) tercümesinin diliyle benzerlik göstermektedir. Söz konusu yazmanın her sayfasında 3 satır bulunmaktadır. Toplam 14 cilttir (Ata, 2013, s. 13).

3. Taşkent Özbekistan Bilimler Akademisi Kitaplığında 2008 sayılı bir nüsha bulunmaktadır. Bu nüshanın bazı parçaları eksiktir. Eckmann'ın Semenov'dan aktarmasına göre nüshanın dili Karahanlı Türkçesi olup, ayrıca içinde satırarası Farsça bir çeviri bulunmaktadır (Eckmann, 1967: 52). Müstensih, istinsah tarihi ve eserin yazılış sebebi gibi kayıtları içeren mukaddimenin eksik olduğu erken devir Türkçe Kur'an tercümelerinden biri olan Özbekistan Nüshası, 10.

<sup>3</sup> Taberî, Muhammed b. Cerîr (ö. 310/923) Câmî' u'l-beyân ve Târîhu'l-ümem ve'l-mülûk adlı eserleriyle tanınan müfessir (Fayda, 2010: 319).

yüzyılın sonu 11. yüzyılın başlarında Buhara ve Semerkant civarında Türkçe-Farsça ortak dilde yapılmıştır. Toplam 273 varaktan oluşmaktadır<sup>4</sup>

4. İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde muhafaza edilen yazma Kur'an, Doğu Türkçesiyle yapılmış bir satırarası tercümeyi ihtiva etmektedir. Eser Süleymaniye Kitaplığında Hekimoğlu Ali Paşa Camii nr. 2'de yer almaktadır (Eckmann, 1971:15-22).

5. Anonim Tefsir veya Orta Asya Tefsiri olarak bilinen nüsha, Asya Halkları Enstitüsü Kitaplığı'nda (St. Petersburg) Cod. 332'de 2475 numarada muhafaza edilmektedir. Bu nüsha 1914 yılında Z. V. Togan tarafından Türkistan'da bulunmuştur. Söz konusu nüsha 147 varaktan ibarettir (Sağol, 1993: 16). Yazma, satır arasındaki kelime kelime tercümenin yanı sıra tefsir de ihtiva etmektedir. Bu nüshadaki satır arası tercümenin dili Karahanlı Türkçesi, tefsir ve hikâyelerin dili ise Kıpçak, Oğuz ve Çağatay unsurlarının yer aldığı Harezmi Türkçesidir (Ata, 2013: 11).

6. XVI. yüzyılın ilk yarısında Şeybaniler devrinde meydana getirilen bir Kur'an çevirisi ve tefsiri vardır. İki yazma nüshası bilinir: Konya, Mevlana Müzesi Kitaplığı 6624/91 (Tarihi: Rebiülevvel 20, 951/11 Haziran 1544) ve İstanbul, Topkapı Sarayı Kitaplığı III Ahmet, (nr. 16, cilt 2). Bu tercümenin dili Çağataycadır. Kelime kelime tercümenin yanı sıra şerh ve hikâyelere de yer verilmiştir (Eckmann, 1968: 53).

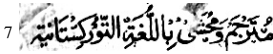
## 2. Kur'an-ı Kerim - Mütercem ve Muhaşsa Bi'l-Lugati't-Türkistâniyye<sup>5</sup>

'Mütercem ve Muhaşsa bil Lugati't-Türkistâniyye' adlı esere Dr. Öğr. Üyesi Kıyal Kamchybekova Abdıraim vasıtasıyla bir Kırgız Türkü olan Dr. Nurcan Özgen'den ulaşılmıştır. Elde bulunan eserin Türkiye'ye ne zaman, nereden ve kim tarafından getirildiği konusundaki mevcut bilgiler Özgen'in aktardıklarına dayanmaktadır. Söz konusu eser, Türkiye'ye Dr. Özgen'in babası tarafından 1958 yılında (basıldığı tarihten üç yıl sonra) Suudi Arabistan'dan getirilmiştir. Eserin basım tarihi mütercimi, yayımlandığı yer vb. hususlarla ilgili bilgiler ise kitabın kapağında yer alan Arapça

<sup>4</sup> Üşenmez, Emek (2013). *Türkçe İlk Kur'an Tercümelerinden Özbekistan Nüshası, Satır Arası Türkçe-Farsça Tercümesi (Giriş-İnceleme-Metin-Sözlük-Ekler Dizini-Tıpkıbasım..*, İstanbul: Akademik Kitaplar.

<sup>5</sup> Makaleye konu olan bu kitap Prof. Dr. A. Deniz Abik'te bulunmaktadır.

ibarelerin Türkçeye çevrilmesiyle elde edilmiştir. Eserin ilk cildi elde olmadığı için mütercim tarafından yazılması muhtemel olan mukaddimeye ulaşılamamıştır. Kitap kapağında yer alan bilgilere göre eserin adı mütercim tarafından ‘*Kuran-ı Kerim*<sup>6</sup> - *Mütercem ve Muhaşşa bil Lugati’t-Türkistâniyye*’<sup>7</sup> adıyla kaydedilmiştir. Burada ‘*mütercem*’ ve ‘*muhaşşa*’ sözcükleri eserin niteliğiyle ilgili bilgiler vermektedir. Mütercem ile yapılan tercüme işlemi kastedilirken, muhaşşa ile bu tercüme işleminin yanı sıra sayfa kenarlarına çeşitli haşiyeler yazıldığına işaret edilmiştir. Mütercimin adı ‘*el-Seyyid Mahmud el-Tarâzî el-Medenî*’<sup>8</sup> olarak geçmektedir<sup>9</sup>. Yine benzer ibarelerden hareketle eserin H. 1375 (M. 1955) yılında *Hindistan*’ (Bombay)da bulunan ‘*Kerimiyye Matbaası*’nda matbu hâle getirildiği anlaşılmaktadır. Tercümenin ve haşiyelerin dili ise ‘*Lugati’t-Türkistâniyye*’ olarak not edilmiştir. Mütercim hakkında sahip olunan bilgiler ise oldukça sınırlıdır. Kaynağı tam belli olmayan birkaç yazıda ve genel ağ ortamında ‘Mustafa Necatüddin el Erzurumi Hattat Hoca’<sup>10</sup> adında bir kimseyle irtibat içinde olduğu anlaşılmaktadır. Yirminci yüzyılda yaşadığı bilinen Mustafa Necatüddin el Erzurumi Hattat Hoca Buhara ulemasına mensuptur ve tefsir temel uğraşları arasındadır. Söz konusu kişi H. 1421 (M. 1991) yılında vefat etmiştir. Hem tercümenin basım tarihi hem de Mustafa Necatüddin’in ölüm tarihi mütercimin yaşadığı yüzyıl ve mensup olduğu ulema hakkında az da olsa fikir vermektedir. Mütercim hakkında fikir veren diğer bir unsur ise H. 1386 (M. 1966) yılında basılmış ‘*Muhtasar Kitabü’ş-Şemâilü’l-Muhammediye*’<sup>11</sup> isimli 136 sayfadan oluşan başka bir



<sup>9</sup> Muhammed Hamidullah ve Macit Yaşaroğlu'nun “Kur’ân-ı Kerim Tarihi ve Türkçe Tefsirler Bibliyografyası” (İstanbul 1965) çalışmasında mütercimin tam adı “*Seyyid Mahmud bin Seyyid Nezîr et-Türâzî el-Medenî*” olarak geçmektedir. Ayrıca, eserin 1980 yılında Doha/Katar’da başka bir baskısının daha yapıldığı anlaşılmaktadır.

<sup>10</sup> <http://www.eskieserler.com/>

<sup>11</sup> M. Seyfettin Özege, Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu I-V, İstanbul, 1971-1979.



eserinin daha olmasıdır. Pakistan-Karaçi'de matbu hâle getirilen eserin yazarları, İmam-ı Tirmizî ve Abdülmecid el-Şemûbî'dir. Tirmizî, Kütüb-i Sitte'ye dahil olan el-Câmiu's-Sahîh adlı eserin müellifi ve muhaddisi olarak bilinmektedir (Kandemir, 2012: 202-204). Mütercimim H. 1323 (M. 1905) tarihli Pakistan – Karaçi'de basılmış '*El-Fikhu'l-Ekber*' adlı tercüme ettiği bir eser daha vardır. Buradan hareketle, en azından mütercimim ölüm tarihinin 1900'lü yıllardan önceye götürülemeyeceği anlaşılmaktadır.

Makaleye konu olan tercüme eserin tür olarak bir satır arası Kur'an tercümesi olduğu görülür. Tercüme, Arapça metinden farklı bir biçimde daha ince ve küçük harflerle yapılmıştır. Esas tercümeden ayrı olarak sayfa kenarlarında birtakım açıklamalara ve notlara yer verilmiştir. Bazı surelerde yer yer satır arası çeviriden uzaklaştığı görülmüştür. Ancak bu durum tercümenin türünü satır arası olarak ifade etmeye engel değildir. Söz konusu tercüme geleneği Orta Asya'dan gelmiş, Horasanlı ve Hârezmlî âlimler İranlılar'dan öğrendikleri bu metodu Anadolu'ya nakletmişlerdir. Bu tür çevirilerde cümle yapısı, söz dizimi vb. hususlarda tercümenin yapıldığı dilin kurallarına uyulmamakta, söz diziminde de Arapça'nın kuvvetli etkisi görülmektedir. Çevirideki kelimeler yan yana dizildiğinde bazen bunlardan bir anlam çıkarmak oldukça güçtür (Aydar, 1996: 177-180).

*'Mütercem ve Muhaşşa bil Lugati't-Türkistâniyye'*'nin tercüme kısmı sade bir yazı karakterine sahip olup, sayfa kenarlarında herhangi bir süsleme yer almamaktadır. Kenarlarda yer alan haşiyeler kendi içinde belli bir düzene sahiptir. Haşiyede her açıklama için tercümesi yapılan ayetin numarası kaydedilmiştir. Eserin her sayfasında toplam 13 satıra yer verilmiştir. Sayfalarda başlık olarak sayfanın üst kısmında bahsi geçen surenin adı ve numarası yazılmıştır. Kenardaki yazılar için ana metinden farklı bir mürekkep rengi kullanılmamıştır. Arapça Kur'an metni, tercüme ve sayfa kenarındaki yazılar siyah renklidir. Arapça metin dışında Kur'an'ın tercümesi ve haşiyeler ise harekesizdir. Mevcut eserin elde yalnızca iki cildi bulunmaktadır. Oysaki Kur'an'ın bütün sureleri düşünüldüğünde bu iki cilt yeterli değildir. Bu durumda eserin toplamda en az dört cilt olduğu düşünülmektedir. Elde bulunan ciltlerden birisi Kur'an'ın 18. suresi olan '*Kehf Suresi*' (331. sayfa) ile başlamaktadır. Bu cilt büyük olasılıkla eserin ikinci cildini ihtiva etmektedir. Toplam 109 sayfadan oluşmaktadır. Diğer taraftan tercümenin '*Rum Suresi*' (444. sayfa) ile başlayan 103 sayfalık diğer cildi ise üçüncü cildir. Yani bahsi geçen bu iki cilt birbirinin devamı niteliğindedir. Çünkü ikinci cildin sonunda yer alan '*Ankebut Suresi*' bu ciltte tamamlanmamıştır.

O sebeple surenin devamı üçüncü cilde aktarılmıştır. Mevcut iki ciltte toplam 28 sure (*Kehf, Meryem, Tâhâ, Enbiyâ, Hac, Mü'minûn, Nûr, Furkan, Şuarâ, Neml, Kasas, Ankebût, Rûm, Lokman, Secde, Ahzâb, Sebe', Fâtır, Yâsin, Sâffât, Sâd, 'Zümer, Mü'min, Fussilet, Şûra, Zuhruf, Duhân, Câsiye*) bulunmaktadır. Eserin mevcut olmayan ilk cildinde muhtemelen, *'Fâtiha, Bakara, Âl-i İmrân, Nisâ, Mâide, En'âm, Arâf, Enfâl, Tevbe, Yunus, Hûd, Yusuf, Ra'd, İbrahim, Hicr, Nahl ve İsrâ'* sureleri yer almaktadır. Tercümenin son cildinde (veya ciltlerinde) ise Kur'an'ın 52. suresi olan *'Tûr'* ile 114. suresi olan *'Nâs'* arasındaki sureler yer alacaktır.

### 3. Tercümenin Dili

Türkiye Türkçesine aktarılan ve incelenen örneklerden hareketle tanıtılan eserin satır arası tercüme ve haşiye kısımları dil açısından Doğu Türkçesini (15. yüzyılın ikinci yarısından sonra) yansıtmaktadır. Dikkati ilk çeken örnekler arasında zamir n'sinin kullanılmaması/düşürülmesi (*hayâtuda 29/2*), -mîş sıfat fiili yerine –gAn'ın tercih edilmesi (*imân keltürgen kişi 45/20*), -g/-k ve -ğ/-k seslerinin nöbetleşmesi (*şundağ/k 29/8*), belirli geçmiş zaman çekiminde –DUK ekinin kullanılması (*didük 21/13*), ve al- yeterlilik fiilinin tercih edilmesi (*kuşkara alur*<sup>12</sup> *'36/64, 21/43*) gibi unsurlar sayılabilir. Mütercim söz konusu Kur'an tercümesinin dilini *'Lugati't-Türkistâniyye'* olarak kaydetmiştir. Bir dili karşılamak üzere kullanılan terimler zaman zaman farklılık gösterebilmektedir. Özellikle de hâkimiyet alanı bakımından oldukça geniş bir sahaya yayılmış dillerde bu durum daha belirgindir.

*Doğu Orta Türkçesi, Türki ve Çağatayca* gibi terimlerle karşılanabilen Doğu Türkçesi, sınırları tam anlamıyla çizilmemiş ve araştırmacılara göre kapsamı değişebilen bir terimdir. Söz konusu terim dar ve genel anlamda olmak üzere iki boyutta değerlendirilebilir. En genel anlamıyla Batı Türkçesi terimine bağlı olarak r/z ve l/ş zıtlığıyla ikiye ayrılan Türk dili dünyasının r/z bölümünü içine alan geniş bir anlam içerir<sup>13</sup>. Ancak Doğu Türkçesi terimi dar anlamıyla ele alındığında durum bu kadar belirgin değildir. Özellikle art zamanlı ve eş zamanlı çalışmalarda farklı kapsamlar içerisinde değerlendirilmektedir.

<sup>12</sup> Yeterlilik fiilinin hem olabilirlik ve iktidar hem de olumsuz anlamlarda kullanıldığı görülmektedir.

<sup>13</sup> "Doğu Türkçesi", Edebiyat Terimleri Ansiklopedisi (Yılmaz, 2002).

Brockelmann Karahanlı, Harezmi ve Çağatay Türkçelerini *Orta Asya Türkçesi* olarak ifade etmiş ve bu dönemi *Doğu Türkçesi* terimi ile karşılamıştır (Brockelmann 1954'ten akt. Ata, 2010: 31). Doğu Orta Türkçesi dönemi, İslami Orta Asya Türk Edebi Dili veya Çağatayca olarak da adlandırılmıştır (Eckmann 1988: 1). Çağatayca ise Türkistan'da ve Avrupa Rusyası'nda 19. yüzyılın sonuna kadar İslam-Türklerin (Oğuzlar dışında) kullandığı edebî dili olarak yayılmıştır (Akalin, 1979: 225). Yani doğrudan bu terim kapsamında değerlendirilen Çağatayca, Doğu Türkçesinin son safhasını teşkil etmektedir. Radloff, Radlov ve Korş, Çağatayca terimi ile Uygurca sonrası Orta Asya edebiyatının yadigarlarına işaret etmişlerdir. Vambéry, Çağatayca'yı yalnızca 12.-19. yüzyılların Orta Asya İslami Türk edebiyatının dili için değil, aynı zamanda kendi çağının yaşayan Orta Asya Türk şiveleri için de kullanmıştır (Eckmann, 1988: 10-11). Samoyloviç ise şive farklarını göz önünde bulundurarak Çağatayca'yı 15.-20. yüzyıllar Orta Asya edebî Türk dilini karşılayacak şekilde sınırlandırmıştır (Eckmann, 1988: 11). Bu dil, tarihî metinlerde *Çağatay tili*, *Çağatay Türkisi*, *Türk tili*, *Türk elfâzi*, *Türkî til*, *Türkî lafzı*, *Türkçe til*, *Türkî*, *Çağatay lafzı* olarak adlandırılmıştır (Eckmann, 1988: 9). Doğu Türkçesi terimini doğrudan Çağatayca için kullananlar da vardır. M. Quatremère, Pavet de Courteille ve J. Theodor Zenker Çağatayca için *Türk Oriental*, *Osttürkisch* 'Doğu Türkçesi' terimlerini kullanmışlardır. Robert Barkley Shaw, Kaşgar ve Yarkend'i kapsayan Doğu Türkistan (Eastern Turkistan) derlemesinde gerek çağdaş olan konuşma dili gerekse tarihî Türk dili kollarını anarken *Turki*, *Turki Language*, *Eastern Turki* vb. terimleri kullanmayı tercih etmiştir. Bu kullanımların çoğu mütercimnin eserin dilini ifade etmek için kullandığı '*Lugati't-Türkistâniyye*' başlığı ile örtüşmektedir. Nitekim Doğu Türkçesinin Türk dil coğrafyasındaki yayılım alanı göz önünde bulundurulduğunda '*Lugati't-Türkistâniyye*' adlandırması beklenmeyecek bir durum değildir. Zira araştırmacıların kullandığı terimler ile mütercimnin kullandığı ibare ve eserin dil özellikleri bütün olarak düşünüldüğünde hepsi birbiriyle bağlantılıdır. Son olarak, Orta Türkçenin kimi araştırmacılar tarafından Doğu Türkçesi kapsamında değerlendirildiği ve dil adlandırılmalarında coğrafi isimlerin kullanılarak Karahanlı Türkçesinin *Türkistan Türkçesi* (Hacıeminoğlu, 2001: 412) şeklinde de ifade edildiği görülmektedir. Ancak tercümenin Karahanlı Türkçesi dil özelliklerini yansıtmadığı açıktır. Bundan dolayı mütercimnin belirttiği ibareyi tercümenin dil özellikleri ekseninde değerlendirmek ve Doğu Türkçesi (15. yüzyıl ikinci yarısından sonra) kapsamında ele almak daha doğru olacaktır.

Eserin dilini ifade etmede karşılaşılan bir diğer problem de doğrudan mütercimle ilgilidir. Mütercimin Türk dilinin hangi çağdaş koluna mensup olduğu bilinmemektedir. Diğer taraftan eserin basım tarihi akıllara bazı soru işaretlerini getirmektedir. Çünkü M. 1955 tarihinde yapılmış bir Kur'an tercümesinin Doğu Türkçesi dil özelliklerini yansıtmaması beklenen bir durum değildir. Bu durumda birkaç ihtimalden söz edilebilir. Bunlardan ilki, tercümenin düşük bir ihtimal de olsa başka bir tercümeden uyarlanmış veya kopyalanmış olması, diğeri ise basıldığı tarihten çok daha önce yazılmış olmasıdır. Ancak bunlar ihtimalden öteye gitmemektedir. M. 1955 tarihinde böyle bir eserin basılmış olması bu yazı dilinin geç dönemlerde bile hâlâ çeşitli yerlerde kullanıldığına işaret ediyor olmalıdır. Nitekim Kur'an tercümelemleri dinî kimliklerinden dolayı dil açısından gelenekseli devam ettirmeye müsait metinlerdir. Diğer yandan Doğu Türkçesinin 20. yüzyıldaki varlığı yalnızca bu Kur'an tercümesinde değil başka metinlerde de takip edilebilmektedir. Pakistan'ın Karaçi şehrinde 1950'li yıllarda yayımlanan, Özbekçe ve Uygurca etkileri gösteren, Doğu Türkçesi nitelikleri taşıyan '*Tercümân-ı Efkar*' adlı dergi (Sarica, 2005: 144) bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Yine Pakistan Karaçi'de 20. yüzyılda basılmış ve mütercimi Seyyid Mahmud olan '*El-Fıkhul-Ekber*' adlı eser benzer özellikler göstermektedir. Bütün bunlar ancak Doğu Türkçesinin geç dönemlerde bile kullanılıyor olmasıyla açıklanabilir. Söz konusu eserlerin Doğu Türkistan dışında Pakistan, Hindistan ve ilişkili bölgelerde, özellikle de 1900'lü yıllarda basılmış olması elbette tesadüf değildir. Bu durum büyük oranda Doğu Türkistan'dan çeşitli bölgelere yapılan göçler ile açıklanabilir. 20. yüzyılda Çarlık Rusyası, Sovyet ve Çin yayılmacılığı arasında kalan Asya Türklüğü siyasi bir mücadele içine girmiştir (Sarica, 2005: 133). Baskılar neticesinde Doğu Türkistan'ın önde gelenleri çeşitli toplantılar yaparak hür bir memlekete gitme fikrine ulaşmışlardır. Bunun sonucunda Hindistan, Pakistan ve Suudi Arabistan olmak üzere çeşitli bölgelere göçler başlamıştır (Güldeş, 2008: 8). Buna göre hem elde bulunan Kur'an tercümesinin basım yerinin Hindistan olması hem de eserin Suudi Arabistan'da bulunup getirilmiş olması bu göçlerle ilişkilidir. Yine bahsi geçen '*Tercümân-ı Efkar*' dergisi ve '*El-Fıkhul-Ekber*' adlı eserin basım yerlerinin Pakistan olması bu bölgelere yapılan göçlerin bir neticesidir. Görülüyor ki, Doğu Türkistan'daki baskılar sonucunda ülkelerinden ayrılmak zorunda kalan göçmenler, gittikleri yerlerde kendi dillerini muhafaza etmeye devam etmişlerdir. Başta Kur'an olmak üzere birçok eseri kendi dilleriyle okuyup anlama ihtiyacı hissetmişler ve bu geleneği sürdürmüşlerdir. Bunu çeşitli sebepler

doğrultusunda gerçekleştirmişlerdir. 'Tercümân-ı Efkâr' dergisinde bu durum açık bir şekilde ifade edilmiştir. Derginin yayın amaçları arasında; işgal altındaki vatanda İslam hükümlerini hakim kılmak, göçmenlerin ahlak ve terbiyelerinin gelişmesine katkı sağlamak, okuyucuları kitap ve sünnete çağırarak vb. ilkeler sıralanmıştır (Sarıca, 2005: 134). Bu ilkelerin gerçekleşmesi ve herkesçe anlaşılabilmesi için göçmenlere kendi dilleriyle hitap edilmesi ve milli birliğin ancak o şekilde sağlanması gerekir. Aynı ilkeler dini içerikli metinler için de geçerlidir. Göçmenlerin Kur'anı ve diğer birçok eseri kendi dillerinde tercüme etmelerinin temel sebebi bunlar olmalıdır. Dili kimse tarafından anlaşılmayacak bir kitabın 20. yüzyılda basılması olağan bir durum değildir.

Tercümenin belirgin dil özelliklerinden bahsetmeden önce şu belirtilmelidir ki; bu yazının amacı metni tüm yönleriyle incelemek değildir. Tercüme ve haşiyelerin tamamının çeviri yazısını yaparak tüm yönleriyle inceleme işlemi ayrı bir çalışma olmalıdır. O sebeple ses ve şekil bilgisi açısından en belirgin özellikler genel hatlarıyla aktarılmıştır.<sup>14</sup>

#### *Ses ve Şekil Bilgisi*<sup>15</sup>

Doğu Türkçesi metinlerinde kök-gövde ve ek arasında belirgin uyumsuzlukların olduğu görülmektedir. Bu durumu çeşitli sebeplere bağlamak mümkündür. Genellikle Arapça ve Farsça sözcüklerde sıklıkla kalın ünlülü ekler kullanılmaktadır (Eckmann, 1988: 12). Bu uyumsuzluğun sebebi Türkçe olmayan kelimelerin kalın telaffuz edilmesinden kaynaklanmaktadır (Eckmann, 2003: 113). Eraslan, bu durumu ek uyumsuzluğunda imla kararsızlığı ve tereddütlü telaffuz durumunun varlığı ile ifade etmektedir. Doğu Türkçesi metinlerinde sıklıkla karşılaşılan bu husus özellikle yönelme durumu ekinde görülmektedir. Bu durum zamanla Türkçe kelimelere de yansımıştır (Eraslan, 1970: 115-116). İncelenen örneklerden hareketle, eldeki tercümede Arapça, Farsça ve bazı Türkçe sözcüklere ulanan eklerdeki uyumsuzluklar tespit edilmiştir. Özellikle ince ünlülü bazı gövdelerin kalın ünlülü eklerle birleştiği sıkça görülmektedir. Bunlara örnek olarak; *bizğa 'bize' (21/73), bizlerğa 'bizlere' (21/55), kâfirlerğa 'kâfirlere' (35/38), kıyâmetğa 'kıyamete' (45/27), kişığa*

<sup>14</sup> Örnekler temsili olarak seçilmiştir. Bu nedenle isim ve fiil çekim eklerinin tamamı burada yer almamaktadır.

<sup>15</sup> İnceleme sırasında tercümenin dil özellikleri açısından Eski Türkçe ile kıyas yaparken kullanılan Doğu Türkçesi terimi ile 15. yüzyılın ikinci yarısından sonraki dönem kastedilmektedir.

'kişiy'e' (36/46), *nerseğa 'şeye' (21/69), nerselerğa 'şeylere' (21/53), öziğa 'kendine' (35/38), peygamberlerğa 'peygamberlere' (21/40), sizlerğa 'sizlere' (45/29), sözğa 'söze' (21/55), zâlimlerğa 'zalimlere' (21/29)<sup>16</sup> sözcükleri verilebilir. Elbette bu tür uyumsuzluklar her alıntı sözcük için geçerli olmayabilir. Eraslan'ın belirttiği gibi genellikle yönelme ekinde kendisini gösteren bu uyumsuzluk yer yer farklı eklerde de görülmektedir. *Örneğin; kilğuçı 'gelen' (21/79) sözcüğündeki -ğuçı eki bu örneklerden birisidir.**

Arap alfabesinde kalın ve ince ünlüler için özel işaretler olmadığından bu tür sözcükleri ayırmada en önemli ölçü, sözcüğün ğ/k veya g/k seslerinden herhangi birini ihtivâ etmeleridir (Eckmann, 1988: 12). Metinde ğ/k veya g/k sesleri konusunda bazı farklı kullanımların olduğu görülmektedir. *Örneğin; açduk 'açtı' (21/30), çıkarduk 'çıkardı' (36/32), kılduk<sup>17</sup> 'kıldı' (36/38), korkduk 'korktu' (18/79), kıttarduk 'kurtardı' (21/73), tapduk 'bulduk' (21/53) gibi sözcüklerin ek ünsüzünün (-duk) düzenli olarak ك ile yazıldığı tespit edilmiştir. Bir diğer unsur olarak daha çok ek başında ötümlü ünsüz bulunduran şekillerin tercih edildiği söylenebilir. *Örneğin; +ğA ekine oranla +kA ekinin çok az kullanıldığı tespit edilmiştir. Aynı durum +dIn, -dUk, +dA gibi eklerin yer aldığı sözcükler için de geçerlidir. Örneğin; âhiretde 'ahirette' (29/438-7), serkeşlikde 'serkeşlikte, dik başlılıkta' (18/79), vücudğa 'vücuda' (21/37) gibi örneklerde ek ünsüzü sıklıkla ötümlü olarak karşımıza çıkmaktadır.**

*İlk hecede e/i;* Eski Türkçenin ilk hecede bulunan ê sesi meselesi her zaman tartışmalı konulardan biri olmuştur. Bu ses genel olarak 14. yüzyılın ortalarına kadar Harezmi Türkçesinde de muhafaza edilmiş; ancak sonrasında Nehcü'l-Ferâdis gibi hareketli metinlerde ى ile işaretlenen bir sese dönüşmüştür (Eckmann, 1988: 18). Bu işaret ile tam olarak neyin kastedildiğini ifade etmek oldukça zordur. Muhtemelen i ya da kapalı e (è)'ye işaret edilmektedir (Eckmann, 1958: 121), (Yılmaz, 1991: 159). Harezmi Türkçesi metinlerinde genellikle kelime köklerindeki bütün i sesleri eski aslı durumlarını korudukları gibi e sesleri de büyük bir çoğunlukla i hâlinde inkişaf etmiştir (Hacıeminoğlu, 1997: 21). Kısasü'l-Enbiyâ bu sesin yazımı

<sup>16</sup> Örnekler sure ve ayet numarasına göre verilmiştir (21/15). Yalnızca 'Ankebut Suresi'nden verilen örneklerde sure numarası, eserin sayfa numarası ve örneğin geçtiği satır esas alınmıştır (29/435-12).

<sup>17</sup> قیلدوک

konusunda /i/ tarafındadır. Muinü'l-Mürîd adlı eserde ise /i/ yazımı tercih edilmekle birlikte diğer Harezmi Türkçesi dönemi eserlerine göre bu durum daha seyrek. Muhabbet-nâme'de ilk yazılı metinlerden itibaren yazımı /ê/ ile takip edilebilen bêş, bêr-, tê- vb. kelimeler yanında ketür-, kes-, teñ gibi örnekler de vardır (Ata, 2002: 48). Mukaddimetü'l-Edeb'te ise /ê/ yazımı (êr-, êt-, bêr- vd.) tercih edilmiştir (Yüce, 2014: 120). Çağatay Türkçesi metinlerinde söz konusu ses ya modern Kazan Türkçesi telaffuzuna göre *i* olarak (ışık, kis-, kil-) ya da Orta Asya Türk Şiveleri'nde olduğu gibi *ê* şeklinde (êşik, kês-, kël-) işaretlenmiştir (Eckmann, 1988: 18).

İncelenen örneklerde yer alan /ê/ söz başında genellikle “elif+ye” ile, söz içinde ise “ye” harfi ile gösterilmiştir. Bu ses bazen de hiç bir harfle gösterilmemiştir. Burada sunulan örneklerde özgün metne sadık kalınarak söz konusu ses /i/ ile işaretlenmiştir. *Örneğin; bir- 'ver-' (18/75), dîrler 'derler-' (45/23), ir- 'i-' (18/75), (45/29), kil- 'gel-' (18/80), yir 'yer' (21/15-18-21) vd.* Aktarılan örneklerin /i/ ile gösterilmesinin esas sebebi, mütercimim Türkçenin hangi çağdaş kolunu temsil ettiğinin bilinmemesidir.

Eski Türkçede var olan söz başı /t-/ sesi tercümede genel olarak korunmuştur. *Örneğin; tüş- 'düş' (21/50), tîrgüz- 'dirilt-' (36/32), tîgür- 'ulaştır-, değdir-' (21/69), tol- 'dol-'(36/40), tur- 'dur' (35/40) vd.* Ancak *ti-* sözcüğünün *di-* şeklinde geçtiği örnekler saptanmıştır. *Örneğin; didi 'dedi', (21/53), didiler 'dediler', (21/76), didük 'dedik' (21/13)* gibi. Bunun yanı sıra Doğu Türkçesinde birkaç kelimedeki görülen *t->d* değişimi burada da geçerlidir; *durur* sözcüğü bunun en belirgin örneğidir. Ancak hem *turur* (35/40),(36/44), *tururlar 'dururlar' (21/32)*, hem de *durur* (21/18), (21/34) sözcüğü aynı sayfaya içerisinde farklı satırlarda kullanılmıştır. Bu sözcüğün kullanımı konusunda bir tutarlılık yoktur.

İncelenen örneklerin genelinde iki ve çok heceli sözcüklerin son ses “-g /- ğ, hece başı ve ek başı g-, ğ-” larının korunduğu görülmektedir. Tercüme, Doğu Türkçesinin /g/ ile ilgili genel özelliklerini (tek heceli sözcüklerden sonra korunması, çok heceli sözcüklerin sonunda -ğ/ -k nöbetleşmesi, söz konusu sesin ek başında korunması vb. gibi) yansıtmaktadır. *Örnek olarak; alğuçı 'alan' (21/34), ba 'zılarınğızga 'bazılarınıza' (29/438-2), bolğan 'olan' (45/24), kılğanlarını (35/40), korkulğuçı 'korkulan' (35/41), korkutğuçı 'korkutan' (21/41), mundağk ' 'böyle, bu şekilde' (36/43), ölüğ 'ölü' (336/32), şundağk 'şöyle' (29/438-8), tağuçı 'tadan' (21/34),*

*yakınrağ/k* 'daha yakın, en yakın' (18/81), *yalğan* 'yalan' (21/76), *yarlıg* 'buyruk' (21/35) vb. sözcükler verilebilir.

Doğu Türkçesinde söz başında muhafaza edilen /k/ ve /k/ seslerine örnek olarak; *kaçan* 'ne zaman' (36/44), *kal-* 'kal-' (36/69), *kardeşlarmı* 'kardeşlerini' (21/10), *kayt-* 'dön-' (36/36), *kol-* 'iste-' (21/65), *koy-* 'koy-' (21/77), ... *kişanlarmı* '... yapanları' (35/40), *kuşkar-* 'kurtar-' (36/42), *kün* 'gün, gündüz' (36/37), *kündüzni* 'gündüzü' (36/36), *kör-* 'gör' (45/28), *kil-* 'gel-' (29/435-12), *kiltür-* 'getir' (21/30), *kit-* 'git-' (21/55) vb. sözcükler verilebilir. Bunun yanı sıra iç ve son seste bulunan /k/ *sağla-* (35/40) ve *yok* (21/65) gibi sözcüklerde görüldüğü gibi korunmuştur. Bu sesin Doğu Türkçesinde bazı sözcüklerde h olduğu bilinmektedir (Eckmann, 1988: 27). Birçok surede geçen *yağşı* (21/51) sözcüğünde aynı durum söz konusudur.

Söz başı /b-/ sesinin incelenen örneklerin genelinde var olduğu görülmektedir; *bardur* 'vardır' (21/44), *bolmadı* 'olmadı' (29/438-11) *bolurlar mı ? olurlar mı?* (21/44) ve *biz* (21/33-34-35) gibi örneklerin yanı sıra *b->v-* durumunun saptandığı *bir-* 'ver-' (18/75) örneği de tespit edilmiştir. Bunlar dışında söz başındaki /b-/ sesinin Doğu Türkçesinde birkaç kelimedede m'ye dönüştüğü bilinmektedir (Eckmann, 1988: 23). Tercümede buna örnek olarak; *mundın* 'bundan' (18/75) ve *miz* (45/8) sözcükleri verilebilir. Bunun dışında *su* sözcüğünün sonundaki b düşmektedir (Eckmann, 1988: 23). Tercümede geçen *su* sözcüğü (21/30) *b->ø* örneğini teşkil etmektedir.

Karahanlı ve Harezmi Türkçelerinde *d* olarak geçen Eski Türkçenin iç ve son ses *-d/-d'leri* Doğu Türkçesinin belirgin ses değişimlerinden biri olan *y*'ye dönüşmüştür (Eckmann, 1988: 25). Örnek olarak *koyp* (21/77) ve incelenen surelerde sıkça geçen 'kiyin' sözcüğü bu değişime örnek olarak verilebilir; *andın kiyin* 'ondan sonra' (35/40), *alardın kiyin* 'onlardan sonra' (21/10-17-40), *dünyâ hayâtında kiyin* 'dünya hayatından sonra' (29/438-2), *mundın kiyin* 'bundan sonra' (18/75) vb.

*Zamir n*'sinin kullanılmaması/düşürülmesi Doğu Türkçesi için karakteristik bir unsurdur. Bu kullanımın söz konusu tercümedeki bazı örnekleri şöyledir: *Arkalarından* 'arkalarından' (21/38), *feleklerinde* 'göklerinde', (21/33), *hayâtında* 'hayatında' (29/438-2), *özleridin* 'kendilerinden' (36/36), *yüzleridin* 'yüzlerinden' (21/38) vd.

Metinde tespit edilen *isim çekim ekleri* Doğu Türkçesinin genel özelliklerini taşımaktadır. Ayrılma durumu eki *+dñ* biçimindedir; *alardın* 'onlardan' (35/40), *andın kiyin* 'ondan sonra'



(35/40), *andın* 'ondan' (18/80), *bendelerdin* 'kölelerden' (29/438-7), *bulardin* evvel 'bunlardan önce' (36/43), *ğamdın* 'gamdan, tasadan' (21/76), *kitgenlerimizdin* 'gidenlerimizden' (21/55) *kündüzdin* 'gündüzdin' (36/40), *mindin* 'benden' (21/36), *nerselerdin* 'şeylerden' (36/36), *özleridin* 'kendilerinden' (36/36), *sizdin* 'sizden' (21/33-40).

Bulunma durumu eki metinde +DA biçimindedir. Örneğin; *âhîretde* 'ahirette' (29/435-7), *alarda* 'onlarda' (45/24), *dünyâda* (35/42), *hâlde* 'hâlde, durumda' (18/85), *hudâdın* 'Allahtan' (45/23), *içindeki* (18/81), *küfrde* 'sövgüde' (18/79), *ortalarındaki* 'ortalarındaki' (21/15), *serkeşlikde* 'serkeşlikte, dik başlılıkta' (18/79), *şürette* 'surette, şekilde, görünüşte' (18/81), *yirde* 'yerde' (45/37), *yiryüzünde* 'yeryüzünde' (36/44) vd. Tespit edilen bir sözcüğün bulunma durumu eki (+DA) almış olmasına rağmen anlam açısından ayrılma durumu ekini (+dIn) karşıladığı görülmektedir; *dünyâ hayâtuda* *kiyin kıyamet küni* ... 'dünya hayatından sonra kıyamet günü ...' (29/438-2)

Genel belirtme durumu eki olarak +nI kullanılmıştır. Örneğin; *âdemileri* 'insanları' (36/44), *alarını* 'onları' (21/14), *aynı* 'ayı' (36/39), *babalarımızı* 'atalarımızı' (45/25), *gazâbını* 'gazabı' (35/38), *işlerini* 'işleri' (29/435-1), *kardeşlerini* 'kardeşlerini' (21/10), *kavimni* 'kavimi' (21/10), *kündüzni* 'gündüzü' (36/36), *Lutnu* 'Lut kavimini' (21/73), *ma'budlarınıızı* 'tapılacak varlıklarınızı' (21/35), *sözimni* 'sözümü' (36/65), *şirklerini* 'şirklerini' (35/39), *ziyânını* 'ziyanı, zararı' (35/38) vd.

Tamlayan durumu eki +nİng biçimindedir. Örneğin; *alarınġ* 'onların' (35/38-39-40), *anınġ* 'onun' (21/17-18), *bilgisizlerinġ* 'bilgisizlerin' (21/55), *hudânınġ* 'Tanrının' (29/435-2), *rahmânınġ* 'merhamet edenin' (Allahın sıfatlarından biri) (21/35), *sizinġ* 'sizin' (21/55) vd.

Metinde geçen iyelik eklerinin bağlayıcı ünlüleri genel itibariyle dudak uyumuna uymaktadır. Tespit edilen örneklerde genellikle düz ünlülü yapıların tercih edildiği söylenebilir. Örneğin; *'amelleri* 'amelleri, davranışları, işleri' (36/44), *başları* (21/64), *ba'zılarınız* 'bazılarınız' (29-2), *cevâbı* (29/438-11), *gazâbı* (29/435-12), *gazabımızınġ* 'gazabımızın' (21/11) *katımızdan* 'katımızdan, huzurumuzdan' (21/16), *küfleri* 'sövgüleri' (35/38), *şohbetine* 'sohbetine' (18/75), *sözlerinizdin* 'sözlerinizden' (21/17), *va'desi* 'süresi' (45/32). vd.

Doğu Türkçesinde yalın çokluk +lAr ekiyle sağlanmaktadır (Eckmann, 1988: 53). Eldeki tercümede de aynı durum söz konusudur. *Örneğin; bendelerdin 'kölelerden' (29/438-7), bular 'bunlar' (35/41-42), evvelkiler 'öncekiler', insanlar (29/435-11), kâfirler (36/46), ma'budlar 'tapılacak varlıklar' sizler (21/13), müslümânlar 'müslümanlar' (36/46). vd.*

İncelenen surelerden hareketle aşağıda örnekleri sunulan *fill çekim ekleri* Doğu Türkçesinin genel özelliklerini taşımaktadır.

Belirsiz geçmiş zaman için [-p + {-Dur} + kişi zamiri], [-mış + kişi zamiri] biçimindeki yapılar kullanılmıştır. *Örneğin; alıptur 'almıştır', ... kılıpdur 'kılmıştır, yapmıştır' (29/435-3), tutupdur 'tutmuştur' (45/22), yenmiş 'kazanmış, yenmiş' (21/24) vd.*

Metinde geçen örneklerde belirli geçmiş zaman eki -dX biçimindedir. Ek iyelik kökenli kişi ekleriyle çekimlenmiştir. Doğu Türkçesinde belirli geçmiş zamanın çekiminde I. çokluk kişi ekinde kullanılan -dImIz, -dUmÜz eki kullanımdan kalkmış, onun yerine -dUk eki kullanılmıştır (Eckmann, 1958: 125). Burada sunulan örneklerde de birinci çokluk kişi için daima -dUk ekinin kullanıldığı görülmektedir. *Örnekler; başladılar (21/11), bolmadı 'olmadı' (29/438-11), didük 'dedik' (21/13), ... kılır irdük 'kıldık, yapardık' (21/16), ... kılmadım 'kılmadım, yapmadım' (18/80), tırgüzdük 'dirilttik' (36/32), peyda kılduk- yarattık, ortaya çıkardık-'(36/33) vd. Söz konusu ekin kültürlük 'getirdik' (29/435-11) örneğinde olduğu gibi -dlk biçimi de tespit edilmiştir.*

Doğu Türkçesinde geniş zaman, fiil üzerine getirilen -r, -Ar ve -Ur ekleri ve kişi zamirleri ile sağlanmaktadır. Olumsuz biçimi ise -mAs ile yapılmaktadır (Eckmann, 1988: 126). *Örneğin; alurlar 'alurlar' (36/32), birilür 'verilir' (21/39), bolurlar 'olurlar' (18/81), çökünür 'ibadet eder, önünde çöker' (21/65), dirler 'derler' (21/35-37), dururlar (25/18), kültürmesler mi? 'getirmezler mi?' (21/30), kıla almaslar 'kılamazlar' (45/18), kılır 'kılar, yapar' (29/438-3), körür 'görür' (45/28), turur 'durur' (35/40) vd.*

*Şart çekimi* ise, fiil üzerine -sA eki ve iyelik kökenli kişi eklerinin getirilmesiyle sağlanmaktadır (Eckmann, 1988: 122). *Örneğin; almasalar mı? (45/23), bilseler (21/38), biremsem 'versem' (18/75), bolsang 'olsan' (21/17), kayıtmāsalar 'dönmeseler' (36/36), kilse 'gelse' (29/435-12), (36/44), kılsalar 'yapsalar' (29/438-7), körseler 'görseler' (21/35), körsengiz 'görseniz' (35/39) vd.*

Tercüme, *kişi zamirleri* konusunda Doğu Türkçesi özelliklerini taşımaktadır. Bazı ikili kullanımlar mevcuttur (*min, sin, ol, biz/miz, siz, alar*). Örneğin; *yiberdük biz* (29/438-10) / *unutur miz* (45/8). Doğu Türkçesinde üçüncü şahıs ifade eden şahıs zamiri yoktur; onun yerine işaret zamiri *ol* kullanılmaktadır (Eckmann, 1988: 82). Örneğin; *ol 'o' (21/39), alarning 'onların', andın 'ondan' (35/40)*. Bunun yanı sıra metinde *biz* ve *siz* zamirleri sıkça *bizler* ve *sizler* (21/13), (35/39) biçiminde geçmektedir. Bu iki kullanım arasında anlam farkı yoktur. Doğu Türkçesinde benim ve bizim gibi şekiller kullanımdan kalkmıştır (Eckmann, 1958: 124). Bu sebeple tercümede *biz(n)ing* ve *mining* sözcükleri görülmektedir. Diğer örnekler; *alar 'onlar' (21/55), anga 'ona' (29/438-5), anı 'onu' (36/43), bizing 'bizim' (21/11), mining 'benim' (29/435-5), sangā 'sana' (29/435-7), sin 'sen' (21/550), sizler (45/34) vd.*

*Dönüşlülük zamiri* ise iyelik ekleri ile 'öz' kelimesinden oluşmaktadır. Örneğin; *öz (21/32-38), özi (29/435-4), özleridin (36/36), özleriniz (21/64) vd.*

İncelenen örneklerden hareketle, *yardımcı fiil* olarak *kıl-* fiilinin (Arapça-Farsça *sözcük + kıl-*) sıkça kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca *eyle-* fiili saptanmıştır. Örnekler; *hevā eyle-'heves et-, istemek' (21/16), ibādet kıl-'ibadet et-' (21/39-53), ğarġ it-'boğmak, batırmak' (21/77), peyda kıl-'yarat-, ortaya çıkar-'(36/33), talep kıl, 'istemek' (21/36) miĥnet kıl-'eziyet et-' (29/435-3) vd.*

## SONUÇ

Yukarıda sunulan ve çeviri sırasında tespit edilen ancak yazıya aktarılmayan diğer örneklerden de hareketle şu söylenebilir ki; *'Mütercem ve Muhaşşa bil Lugati 't-Türkistâniyye'* adlı eserin tercüme ve haşiyeli kısmı Doğu Türkçesi dil özelliklerini yansıtmaktadır. Ancak, eserin basıldığı tarih ile dil özelliklerini yansıttığı tarih arasında bir uyumsuzluğun olduğu görülmektedir. Bütün ihtimaller değerlendirildiğinde ve 1900'lü yıllara ait Doğu Türkçesini yansıtan diğer metinler göz önünde bulundurulduğunda, Doğu Türkçesinin 20. yüzyılda varlığını sürdürdüğü ve bu eserlerin birer Doğu Türkçesi mahsulü olduğu açıktır. M. 1955 tarihinde Doğu Türkçesi ile yapılmış bir tercümenin basılması, o eseri okuyan ve o dönemde söz konusu dili kullanan birilerinin varlığını göstermektedir. Özellikle de basılan bu kitap Kur'an ise mutlaka birilerinin okuma, anlama ve yorumlama ihtiyacı doğrultusunda ortaya çıkmış olmalıdır.

Elde bulunan tercümeyle ilgili daha fazla yorum yapabilmek için tercümenin tamamının çeviri yazısını yapıp, Doğu Türkçesi dışında kalan dil özelliklerinin saptanması gerekir. Diğer yandan mütercimın makalede zikredilen ve ulaşılan diğer eserlerinin incelenmesi eserler arasında kıyaslama yapılmasına imkân sağlayacak ve mütercimın kullandığı dil hakkında daha fazla fikir verecektir. Söz konusu eser, 20. yüzyılda satır arası Kur'an tercümesi geleneğini görmemiz açısından önemlidir. Bununla birlikte yine geç bir dönemde Doğu Türkçesi dil özelliklerini takip edebiliyor olmamız yadsınacak bir durum değildir. Yani elde bulunan tercüme her iki yönüyle de incelemeye müsaittir.

Asya Türk yazı dillerinin taşıdığı özellikleri gösteren geç dönemlere ait metinlerin işlenmesinin ve bu anlamda daha detaylı incelemeler yapılmasının dil alanındaki çalışmalara katkı sağladığı bir gerçektir. Diğer yandan, Kur'an'da geçen kelimelere karşılık verme suretiyle gerçekleştirilen tercümeleer yansıttığı dilin söz varlığını tüm gücüyle ortaya koymaları ve mensup olduğu dilin türetme imkânlarını sunmaları yönüyle ayrı bir yere sahiptir. Bu tür eserlerin söz varlığının tespit edilmesi için başka bir boyutudur.

### KAYNAKÇA

- Akalın, Mehmet (1979). *Tarihî Türk Şiveleri*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Ata, Aysu (1997). *Kıyasü'l-Enbiya II-Dizin, Nasrû'd-din bin Burhanü'd-din Rabguzi*. Ankara: Türk Dil Kurumu
- Ata, Aysu (2002). *Harezmi-Altın Ordu Türkçesi*. İstanbul: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Ata, Aysu (2010). "Moğol Fütuhâtı ve Doğu - Batı Türk Yazı Dili Kavramları Üzerine". Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi. 17, 1 29-37.
- Ata, Aysu (2013). *Türkçe İlk Kur'an Tercümesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Argunşah, Mustafa vd. (2015). *Codex Cumanicus*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Aydar, Hidayet (1992). "Kur'an Maddesi". İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, C. 26, S. 406.

- Ceylan, Emine Yılmaz (1991). Ana Türkçede Kapalı e Ünlüsü. Ankara: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 2.
- Develioğlu, Ferit (2010). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi
- Eckmann, János (1958). “Çağatay Dili Hakkında Notlar”. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 115-126.
- Eckmann, János (1968). “Doğu Türkçesinde Bir Kur’an Çeviri (Rylands Nüshası)”. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, 51-69.
- Eckmann, János (1971). “Kur’ân’ın Doğu Türkçesine Tercümelere”. (Çev.Ekrem Ural). Budapest: Studia Turcica, 15-22.
- Eckmann, János (1988). “İslami Orta Asya Türk Edebi Dilinin Özellikleri”. Türk Dünyası Araştırmaları. 2, 1-9.
- Eckmann, János (1988). *Çağatayca El Kitabı (Çev. Güney Karaağaç)*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi
- Eraslan, Kemal (1970). “Doğu Türkçesinde Ek Uyumsuzluklarına Dair”. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. 18, s. 113-124.
- Ercilasun, Ahmet Bican (2011). *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Güldeş, Mehmet (2008). *Doğu Türkistanlı Uygur Türklerinin Türkiye’de Kurdukları Dernekler ve Yayın Faaliyetleri*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.
- Hacıeminoğlu, Necmettin (1997). *Harezm Türkçesi ve Grameri*. Ankara: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Hacıeminoğlu, Necmettin (2001). Karahanlı Türkçesi. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 24 (412).
- İnan, Abdülkadir (1952). “Eski Türkçe Üç Kur’an Tercümesi”. Türk Dili. C. 1, S. 6, s. 324-327.
- İnan, Abdülkadir (1961). *Kur’ân-ı Kerim’in Türkçe Tercemeleri Üzerinde Bir İnceleme*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- Merçil, Erdoğan (2013). *Müslüman Türk Devletleri Tarihi*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özel, Ahmet (2010). Şernûbî. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 39 (13).
- Sağol, Gülden (1993). *Harezm Türkçesi Satır Arası Kur'an Tercümesi (Giriş, Metin, Sözlük I)*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sarıca, Bedri (2005). “1950’lerde Nevâyî Diliyle Yazılmış Bir Dergi: Tercümân-ı Efkâr”. Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. S. 9, s. 132-149.
- Shaw, R. B. (1878). A Sketch of the Turki Language as Spoken in Eastern Turkistan (Kâshghar and Yarkand). Calcutta.
- Shaw, R. B. (1880). A Sketch of the Turki Language as Spoken in Eastern Turkistan (Kâshghar and Yarkand) Part II - Vocabulary. Calcutta.
- Taş, İbrahim (2001). *Çağatayca Kur'an Tefsiri (giriş – metin – dizin)*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, Talat vd. (2003). *Türk Dilleri Giriş*. İstanbul: Yıldız
- Togan, Zeki Velidi (1960). “Londra ve Tahrandaki İslâmî Yazmalardan Bazılarına Dair”. İTED, III/1-2.
- Üşenmez, Emek (2013). *Türkçe İlk Kuran Tercümelerinden Özbekistan Nüshası Satır Arası Türkçe Farsça Tercümeli, (Giriş-İnceleme-Metin-Sözlük-Ekler Dizini-Tıpkıbasım)*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Yaşar, Mehmet (2012). Tirmizî. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 41 (202-204).
- Yüce, Nuri (2014). *Mukaddimetü'l-Edeb*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Zülfikar, Hamza (1974). “Çağatayca Bir Kur'an Tefsiri”. Ankara: Türkoloji Dergisi, C. VI, S.1, 153-195.

فل يبيتة لشرك ودمعاه  
سجستان بولغان ودمعاه  
انبت نكوزكان صاعده  
كاديه ودره كوكلا بيزنك  
قائيميز كالمسلسله ويزيدونه  
انعام انا مهنه  
بجهده ندرست نولهده  
اليسه بيز بيزكون الله  
گرفت راندره مرامان  
لايف ماسه سباله  
بيز ويز  
بيزكون بوزقوس اول  
مدرج حساب انور اول  
دشده كاساب بولكاس  
شرفه كوك بولور اول  
مخت كوسام كوكاس  
خدا ماشه ممل بولاي  
دمعاه مرامان  
بيز بيس اول آدم خفسر  
بجمع بولسوكه قاسم اول  
كوشه نكولور ماشه  
انيك سوزلا بيزنك  
عمل لارين كوكوب نوردور  
اميدو مرامان بيز نوردور  
مخلف مرامان بولوس بيز  
بوسم مخت قاسم اول  
مستغف او مرامان بيزنك  
انكس مرامان  
نكس ماشه دوردور

من خلق السموات  
۳۲۵ العنكبوت

أمرحِب الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ إِنَّكَ لَا  
تَأْتِيكَ بِشَيْءٍ مِّنَ الْعَمَلِ إِلَّا خَيْرًا  
سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ مَنْ كَانَ يَبْرَأَ مِنَ اللَّهِ فَلَا  
أَجَلَ لِلَّهِ أَجَلٌ لَّا يُغَيَّرُ وَمَنْ جَاهَدَ  
فَأِنَّمَا يَجَاهِدَ لِنَفْسِهِ إِنَّ اللَّهَ لَغَنِيٌّ  
عَنِ الْعَالَمِينَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا  
الصَّالِحَاتِ لَنُكَفِّرَنَّ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ  
وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُم بِأَمْرٍ حَسَنٍ لَّيْسَ  
لِلَّذِينَ ظَلَمُوا جَزَاءٌ مِّنْ عَمَلِهِمْ إِلَّا  
السَّعِيرُ الَّذِي يَلْتَمِسُ أُولَئِكَ لَهُمْ  
عَذَابٌ عَظِيمٌ وَمَنْ جَاهَدَ فَإِنَّمَا  
يُجَاهِدُ لِنَفْسِهِ إِنَّ اللَّهَ لَغَنِيٌّ عَنِ  
الْعَالَمِينَ إِنَّمَا يَجَاهِدُ لِنَفْسِهِ  
مَنْ جَاهَدَ فَإِنَّمَا يُجَاهِدُ لِنَفْسِهِ  
إِنَّ اللَّهَ لَغَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ

فل يبيتة لشرك  
براسته بيزنك مرامان  
اوله بيزنك قاسم اول  
گشت وخطا مرامان بيزنك  
بيزنك مرامان  
وان بيزنك مرامان  
بوزقوس اول  
خدا ماشه مرامان  
اميدو مرامان بيزنك  
مخلف مرامان بولوس بيز  
بوسم مخت قاسم اول  
مستغف او مرامان بيزنك  
انكس مرامان  
نكس ماشه دوردور







المجانية ٥٠٩ اليه يس ٢٥

الآن لم يبقوا عنك من الله شيئا وذل الظلمين بعضهم  
 أولياء بعض والله ولي المتقين هذ بصائر للتائبين  
 دحره لقمه يؤفون<sup>١</sup> أم حسلذين اجترو التيات  
 أن يخلمنهم كالذين أنوار عملوا الصلوة حياهم وماتهم  
 ساء ما يكون<sup>٢</sup> وخلق الله السموات والأرض بالحق فجعله  
 كل نفس بما كسبت هم لا يظنون<sup>٣</sup> أفريت من اتخذ الهة  
 هو به واضله الله على علم وختم على سمعه وقلبه وجعل على  
 بصره غشاوة فمن يهديه فبإذن الله أفلا تدرون وقالوا  
 ما هي الآيات التي نؤمن ونحييها ما نعلم لنا إلا الدهر بما نعلم  
 بذالك من علمه إن هم إلا يظنون<sup>٤</sup> وإذا اتسلى عليهم أيتها سبئتم  
 كان حجة الله إن قالوا أفئنا يا أئنا إن كنت صدقين<sup>٥</sup>  
 قال الله جيبكم<sup>٦</sup> ثم ميثمته تهجعه والى يوم القيمة لا ريب  
 فيه ولكن اتنا الناس لا يعلمون<sup>٧</sup> ولله ملك السموات والأرض  
 تسبوه فذلكم الذي خلقهم وخلقهم وخلقهم وخلقهم وخلقهم

١ دل بینه من تالیه  
 ٢ نیک استه وشیخه وشیخه  
 ٣ نیک استه وشیخه وشیخه  
 ٤ نیک استه وشیخه وشیخه  
 ٥ نیک استه وشیخه وشیخه  
 ٦ نیک استه وشیخه وشیخه  
 ٧ نیک استه وشیخه وشیخه

HERMENÖTİK YAKLAŞIMLA MICHAEL CUNNINGHAM'IN  
SAATLER ROMANINDAN VIRGINIA WOOLF'UN MRS.  
DALLOWAY ROMANINA UZANAN ÇİZGİDE: OKURUN  
ANLADIĞI

Esra SOY<sup>1</sup>

“Her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır.  
Bir metin, alıcının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk.  
Asla sona ermezdi böyle bir metin.”  
(Eco, 1996: 9)

ÖZET

Michael Cunningham *Saatler* romanını Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanından yola çıkarak ve pek çok noktada Woolf'un hayatından esinlenerek yazmıştır. Cunningham, kendisi de bu esinlenmeyi açıkça ifade etmektedir. Özellikle de intihar izleği, eşcinsellik, bastırılmış cinsel eğilimler, toplumsal yabancılaşma, toplumun bireyler üzerindeki baskı ve dayatmaları gibi konularda *Saatler* romanı ile Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanı arasında pek çok benzerlikler bulunmaktadır.

Bu makalenin amacı iki roman arasında (var olduğu açıkça ifade edilmiş olan) benzerlik ve etkilenmenin olup olmadığını tespit etmek değil; hermenötik yaklaşımla her iki romanın anlam katmanına yeni bir boyut kazandırmaktır. Bu çalışma, Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* ve Michael Cunningham *Saatler* romanlarını hermenötik açıdan bir anlama çabası olduğu kadar, aynı zamanda her iki romana yönelik bir karşılaştırma denemesidir. İki metnin çözümlenmesi ve karşılaştırılmasında, yine söz konusu metinlerden hareketle öznellik çıkarım ve yorumlar yapılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Saatler, Mrs. Dalloway, Virginia Woolf, Michael Cunningham, karşılaştırma, hermenötik.

IN THE EXTENDING LINE FROM MICHAEL  
CUNNINGHAM'S NOVEL *THE HOURS* TO VIRGINIA  
WOOLF'S NOVEL *MRS. DALLOWAY* IN TERMS OF  
HERMENEUTICAL APPROACH: WHAT READER  
UNDERSTANDS

ABSTRACT

Michael Cunningham wrote his novel *The Hours* out of the novel of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and inspired by many points of Woolf's life. Cunningham articulates this inspiration personally. Especially concerning the subjects such as suicide themes,

<sup>1</sup> Sinop Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Dr. Öğr. Üyesi esrakaraso@yaho.com

homosexuality, repressed sexual tendencies, social alienation, the pressure and imposition of the society on the individual, there are many resemblances between the novels *The Hours* and *Mrs. Dalloway*.

The aim of this article is not to reveal the resemblance and influence of the two novels (which was explicitly stated that there are); but to give a new dimension to the stratification of the meaning of both novels by a hermeneutic approach. As well as being an attempt to understand these novels hermeneutically, it is also a comparison study for both novels. In the analysis and comparison of the two novels, subjective deductions and interpretations were made by moving from the texts in question.

**Key words:** *The Hours*, *Mrs. Dalloway*, Virginia Wolf, Michael Cunningham, comparison, hermeneutic.

## GİRİŞ

Kurmaca bir tür olarak roman ve hikâye gibi edebiyat ürünleri, tüketilmeyen, bir diğer tabirle her okunulduğunda muhatap tarafından yeniden üretilen ve Eco'nun tabiriyle sonsuz anlamlar üreten bir makinedir. Her okurun hayat tecrübesi, kültür birikimi, eğitimi, duygu ve düşünce dünyası, beklentileri, sahip olduğu dil ve kavram alanı birbirinden tamamen farklıdır. Bu farklılık metin ve okur arasındaki ilişkiyi belirleyen en temel etkidir. Akşit Göktürk'ün ifadesiyle okuma edimi “okurun öznel geçmişi, şimdiki geleceğiyle de” yakından ilişkilidir; zira “her okur, kendi kişisel konumuna, duygusal yapısına, düşünsel yetisine göre yaşar bir metni” (Göktürk, 2002: 134). Göktürk, bu durumu *her okur kendini okur metinde* ifadesiyle özetler.

“Metinler, ilerleyen okuma süreçleri içinde, giderek okuruna benzemeye başlar ve bir nevi aynası olur okurun. Ama birebir gerçekliği yansıttığı için değil, muhatabının kişisel değerlendirmelerine maruz kaldığı için. Bu nedenle yazarın elinden çıkmış bir roman ya da şairin okurlarına ilettiği andan itibaren bir şiir, artık çok farklı bir anlam bütünüdür. Yazarının ya da şairinin hislerini yansıtılabileceği gibi, onların hiç düşünüp hayal edemeyeceklerini de çağrıştıracaktır. O, artık göndericinin değil, alıcının/muhatabın bir yaratımıdır” (Kara, 2004: 41).

Edebi metinlere Eco'nun *açık yapıt* diye tanımladığı noktadan, tek bir anlama hapsedilemeyecek ve her okur tarafından

yorumlanarak anlam alanını genişletecek yapılar olarak bakıldığında, okur tarafından metne dair yapılmış her yorumun metnin çözümlenmesinde yeni bir perspektif ve zenginlik kazandıracağını söyleyebiliriz.

“Bir sanat yapıtı, biricikliği çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamam ve *kapalı*; aynı zamanda da özgürlüğünü zedelemekten pek çok farklı biçimde algılanıp, yorumlanmaya elverişli olmasıyla *açık* yapıdadır. Böylece bir yapıtın her algılanışı onun hem bir *yorumu* hem de bir *performansıdır*, çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur” (Eco, 2001: 10).

Tam da bu noktada bir *anlam ve metodoloji bilgisi* olan ya da bir diğer tanımlamayla *anlama ve yorumlama sanatı* olan hermenötikten ayrıca söz etmek gerekir. Zira metni anlama/çözümleme yolunda yapılmış her yorum aynı zamanda metne yönelik hermenötik açıdan bir yaklaşımı da işaret etmektedir. Dilthey’a göre hermenötik, bir anlama ve açıklama/yorumlama yöntemidir (Dilthey, 1999: 78). Sadece bir edebi metni değil, bir fiili, haberi, reklam panosunu, kişiyi, filmi, kültürü ya da davranışları da bu yöntemle çözümlenmek mümkündür (Bruns 2001: 15-16). Bu nokta Dilthey, anlamının “bir çocuğun algılamasını anlamaktan Shakespeare’in Hamlet’ini veya Kant’ın Salt Aklın Eleştirisi’ni anlamaya kadar” uzanan geniş bir (Dilthey 1999: 87) alan olduğunu belirtir.

Anlamak, açıklamak, yorumlamak ve çözümlenmek kavramları her ne kadar birbirlerinin yerine devşirilerek kullanılıyormuş gibi gözükse de aslında tüm bu kavramlar birbirinden tamamen ayrı ancak birbiriyle son derece ilişkili kavramlardır. Özellikle de söz konusu olan edebi metnin çözümlenmesi olduğunda. “Metni doğru anlama çabası, tarihi bir özne olan okurla tarihi bir nesne olan metin arasında doğru bir ilişki kurulması” durumudur (Sakallı, 2016: 7). Gadamer ise yorumlama ve anlamada amacın bizzat kelimelerin kendisi değil; daima iç logos olduğunu ifade eder (Gadamer 1995: 25). Hermenötik incelemede yazarın ne dediği kadar ne demediği de önemlidir (Ulusoy, 2009: 56). Zira metnin anlamı sadece söyledikleriyle sınırlı değildir, söylemedikleriyle de metin anlam kazanır.

Anlama ve yorumlama yoluyla gizli olan *anlamın* açığa çıkmasını amaçlayan hermenötik yaklaşım temelde metnin (ya da

anlama eyleminin yöneltildiği herhangi bir nesne, durum, tavır ya da olayın) detaylı okunmasına; dildeki imgelerin, sembollerin, mecazi ve alegorik yapıların, kimi zaman da kültürel kodların çözülmesine, metnin farklı anlam alanlarının keşfedilmesine ve metindeki göndermelerin (gerektiğinde metinlerarasılık yöntemini de kullanarak) tespit edilmesine dayanır.

Metnin anlamı yalnızca metin içi ilişkilerle değil aynı zamanda metin dışı (yazarın diğer eserleri ve metin-tarih arasındaki) ilişkilerle de modellenir (Sakallı, 2016: 9). Bu noktada Hermenötik yaklaşım metnin psikolojik ve dilsel olarak yorumlanması olarak iki şekilde gerçekleşir. Metnin psikolojik yorumlanması “yazarın niyetini, yazarın metne dâhil ettiği kesin, hakiki, doğru anlamı ortaya koymaktan çok kastedilene yaklaşmak, kastedilenin izini sürmek”; metnin dilbilgisel yorumlanması ise “metni kuran dil sisteminin dilbilgisel kurallar ve bağlamsal ilişkiler çerçevesinde ele alınmasını”, “metnin dilini, sözcüklerin anlamını, cümlelerin kuruluşunu tarihsel dilini, dilsel bağlamını anlamak” şeklindedir (Sakallı, 2016: 9).

Genel itibarıyla okur tarafından metne yönelik her yaklaşım (okumak, sorular yöneltmek, yorum yapmak, merak duymak) aslında *anlama/anlamlandırma* arzusunun bir tezahürüdür. *Anlama* yolundaki her çaba ise bilinmeyenin bilinmesi, tanınmayanın tanımlanması/tanınır kılınması arzusudur. Bu noktada hermenötik yaklaşım, tarihsel bir özne ve varlık olarak okurun geçmişi, şimdisi ve geleceğiyle de yakından ilişkilidir. Çünkü *yorumun* kaynağı bilgi ve elde edilen veriler olduğu kadar, bireyin o an itibarıyla olduğu/olmaya devam ettiği şey olarak *kendisidir*. Her okur metne kendi öznel duyuş, bakış ve kişisel deneyimlerini katar. Dolayısıyla edebi metinler okur sayısı kadar yorum ve anlam üretebilirler. Ancak burada şu ayrıntı gözden kaçırılmamalıdır; nihayetinde okurun hareket noktası metin ve metni kuran dil yapısıdır. “Anlama keyfi değildir, metinde anlaşılmayı bekleyen, anlaşılacak bir şeyler vardır” (Sakallı, 2016: 15). Dolayısıyla metne dair tüm yorumlar, yine metnin/metni kuran dilin o sonsuz anlam dairesi içerisinde yapılmış olacaktır. Umberto Eco’nun deyişiyle söyleyecek olursak; “okurlar metinlerden, metinlerin açıkça söylemediği şeyleri çıkarsayabilirler... ancak metinlere söylediklerinin tersini söyletemezler” (Eco, 1996: 106).

Bu çalışma, Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway* ve Michael Cunningham’ın *Saatler* romanlarını hermenötik açıdan bir anlama çabası olduğu kadar, aynı zamanda her iki romana yönelik bir karşılaştırma denemesidir. İki metnin çözülmesi ve

karşılaştırılmasında, yine söz konusu metinlerden hareketle özne çıkarım ve yorumlar yapılmıştır. Ancak metinlerin çeviri dilden okunduğu ve incelemeye esas olan metinlerin asılları değil çeviri metinler olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Dolayısıyla bu çalışmada yazarın üslubu üzerinden bir inceleme yapılmayacaktır. Zira çeviri dilden yapılmış dile dayalı çözümlenmeler ve üslup çalışmaları, yazardan ziyade çevirmenin dilini ve üslubunu ortaya koyan çalışmalardır. Bu noktada metnin çözümlenmesinde dilbilgisel bir hermenötik yaklaşım uygulanmamıştır; metinde kastedilene yaklaşmak, kastedilenin izini sürmek amaçlanmış, yazarın psikolojik yaşam serüveni de metnin anlamlandırılmasına dâhil edilerek metnin psikolojik açıdan yorumlanmasına öne çıkaran hermenötik bir inceleme yapılmıştır.

**İnceleme: Hermenötik Yaklaşımla Michael Cunningham'ın *Saatler* Romanından Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* Romanına Uzanan Çizgide: Okurun Anladığı**

***Mrs. Dalloway***

James Joyce ve T.S. Eliot gibi “yeni roman” anlayışının önemli temsilcilerinden birisi olan Woolf, roman konusundaki bazı uygulamaları ve fikirleri yönünden hem onlardan hem de pek çok çağdaşı olan yazardan ayrılır. Mina Urgan, bir romancı olarak Woolf'un iki yüz yıldır İngiliz romanında egemen olan gerçekçilik geleneğini yıkmak arzusuyla yazdığını dile getirir. Çünkü ona göre yaşamdaki asıl gerçekler ruhsaldır ve dış dünyayla değil, insanın iç dünyasıyla ilişkilidir. “Gerçek, her insana göre değişen, elle tutulmayan, su gibi akan” bir şeydir ve “asıl önemli olan, o gün ne yaptığını, şu gün ne yaptığını rapor etmek değil; aklından gelip geçen duygularla düşünceleri, anlık izlenimleri saptamaya çalışmak”tır (Urgan, 1997: 58). Sarıkaş da, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde uygulanan roman tekniğinin Woolf'a anlaşılabilir ve yetersiz geldiğini, bu nedenle geçerli olan tekniği yok edip kendi vizyonunu anlatan yeni bir üslup ortaya koyduğunu belirtir (Sarıkaş, 2005: 144).

Woolf'un günlüğüne “hayatı ve ölümü, çılgınlığı ve aklı başındalığı vermek istiyorum; toplumsal düzeni eleştirmek, en yoğun biçimiyle onun işleyişini göstermek istiyorum”; “şeytanca bir savaş”, “tasarımı kesinlikle özgün”, onu yazıp kurtulmak istiyorum (Woolf, 2014: 84) diye yazdığı dördüncü romanı *Mrs. Dalloway*'de belirgin bir olay örgüsü yoktur. “Kronolojik sırasıyla anlatılan, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir öykü de anlatılmaz: *Mrs. Dalloway*, hem şimdiki zamanı, hem de geçmişi kapsayan bir tek günde geçer”

(Urgan, 1997: 61). Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı romanda kahramanların bilinçleri, roman boyunca şimdi ve geçmiş arasında gidip gelir. Böylece okur, şimdisi ile geçmiş arasında bağ kurduğu roman kahramanlarını daha yakından tanıma imkânı bulur. Bu teknik, ayrıca okur ve roman kahramanları arasında düşünsel ve duygusal bir bağ kurulmasına da imkân verir. Woolf, *Mrs. Dalloway*'ı aynı zamanda bu tarzda yazabileceğinin ilk önemli işareti olarak görür: "Eğer bu kitap bir şey kanıtlayacaksa, ancak bu tarzda yazabileceğimi, ondan asla vazgeçmeyeceğimi, daha daha çok şey araştıracağımı" kanıtlayacak (Woolf, 2014: 92) diye yazar günlüğüne.

Romanını bilinç akışı tekniği ile yazan Woolf'un bu nedenle James Joyce'un etkisi altında kaldığı da söylenir. Ancak o, James Joyce gibi bilinçten ve bilinçaltından geçenleri hiç süzmeden ve seçim yapmadan, olduğu gibi değil; "mantığa uygun bir sıralama içinde ve en önemlisi bilinçaltına hiç yer vermeden aktarır okuyucularına" (Urgan, 1997: 93). *Mrs. Dalloway*'deki kahramanlar aracılığıyla, insan zihninin bir gün içindeki algıladıkları okurlar tarafından kolaylıkla izlenebilir. Bir anlamda geçmiş *şimdi* 'de/an' da açığa çıkar.

Tomris Uyar'ın "bir günün tarihi" (Woolf, 1977: 7) dediği roman, Mrs. (Clarissa) Dalloway'in parti hazırlıklarıyla başlayıp aynı günün akşamı verilen parti ile sona erer. Bu kısa zaman dilimi Clarissa'nın zihninde yaşanan kırılmalarla, geçmiş ve geleceğin iç içe girdiği kişisel bir tarih olur. Anlatılan ve yaşanan on iki saatlik zaman diliminde, kahramanların zihinlerinde yaşanan zamansal kırılmalarla hem geçmişin İngiltere ve Londra'sı, hem de savaş ve savaş sonrası yaşanan kişisel-toplumsal problemler, bunalımlar, insanlar arası ilişkiler, gelenekler ve daha pek çok ayrıntı gözler önüne serilir.

I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan bunalımlı-buhranlı dönemleri psikolojik boyutuyla anlatan *Mrs. Dalloway* romanı, 1923 yılının bir Haziran günü, yaklaşık on iki saatlik bir zaman dilimini konu eder. Ancak zaman, geçmişe gidiş-gelişlerle 1890'lı yıllara, hatta Clarissa ve Peter'in çocuklukları düşünülecek olursa daha da öncesine kadar genişler. Romandaki reel zaman Londra meydanlarının büyük saatlerinden takip edilir. Özellikle *Big Ben* her yarım saatte bir çalar ve böylece roman kişilerinin neler yaptığı okurlar tarafından saat saat izlenir.

Zaman, romanda bağlayıcı olduğu kadar ayırıcı unsurlardan biridir. Herhangi bir bölümlendirmenin yapılmadığı romanda her saat çalışı ayrı bir bölüm olarak değerlendirilebilir. Virginia Woolf, belki de saatlerin romandaki bu işlevi sebebiyle, romanına *Mrs.*



*Dalloway*'den önce “*Saatler*” adını vermeyi düşünmüştür: “Benim en umut veren, en dik başlı kitaplarımdan biri olacağı kanıtlanan *Saatler*’le sonsuzca boğuşup durmaktayım” (Woolf, 2014: 87) diye yazar günlüğüne.

Her ne kadar savaş doğrudan ele alınan bir konu olmasa da, Birinci Dünya Savaşı’na yönelik eleştirel bir söylemin hâkimiyeti romanda dikkat çekicidir. Woolf’un gözünden (kahramanları aracılığıyla) bir savaş Londra’sıdır okura sunulan. Savaş, kamçısını kaldırmış, nereye indireceğini bilemeyen bir dünya olarak imgelenir romanda (Woolf, 1977: 25). Bu bilinmezlik içinde erkeklerin “kahraman” olmak adına canlarını ortaya koymaları, hayatın ölüme sunulup karşılığında kahramanlık ve yüksek dereceli rütbelerin alınması, temelde yine erkek egemen anlayışla içi dolduran kavramların eleştirisi yapılıır. Savaşların sürdüğü bir dünyada insan neslinin çoğalması, acının çoğaltılması ve beslenmesi olarak ifade edilir yine Woolf tarafından (Woolf, 1977: 111).

Roman Clarissa Dalloway’in vereceği parti için alışveriş yapmak üzere evden çıkmasıyla başlar. Clarissa çiçekçiye uğrayıp çiçek alır, gün boyunca belleğinde geçmişe kırılmalar yaşar, uzun yıllardan sonra eski sevgilisi Peter ile görüşür; bu arada savaş yüzünden dengesi bozulan bir genç kendini öldürür. Romanda anlatılan bütün vaka kısaca budur (Urgan, 1997: 61). Daha çok kahramanların iç dünyaları üzerinde durulduğu için, Urgan’ın da ifade ettiği gibi romanda belirgin bir olay örgüsünden söz edilemez; ancak küçük çapta olaylardan söz edilebilir. Esasen Woolf’un okura büyük olaylar anlatmak gibi bir derdi de yoktur. O, bir kadının derin mutsuzluğunu, intiharla iç içe girmiş ve en nihayetinde yaşamak zorunda bırakılmış bir hayatın sahteliğini, erkek egemenliğine teslim olmuş ve *kendi* olması engellenmiş bir kadının içten içe verdiği mücadeleyi, bir erkeğe sahip olmakla ancak kadına varlık olma hakkı tanıyan sisteme duyduğu öfkeyi anlatmak istemiştir *Mrs. Dalloway* romanında. Kadını baskılayan ve onu yalnızca erkeği olduğundan daha ihtişamlı gösterecek bir ayna olarak değerlendiren erkek egemen sistemi ise her fırsatta eleştirmiştir.

“Kadınlar yüzyıllardır, erkek görüntüsünü gerçek boyutlarının iki katında gösterebilen enfes bir güce sahip büyümlü birer ayna görevini yerine getirmişlerdi” (Woolf, 2017: 40).

Çiçek almak için evinden çıkan Mrs. Dalloway’in Londra sokaklarında yürürken gördüğü şeyler ve onların zihninde bıraktığı

izlenimler onun geçmiş ile şimdi arasında ani *git-gel*'ler yaşamasına yol açar. Bir anda on sekiz yaşına döner ve Peter Walsh ile olan anılarını düşünür. Yirmi küsur yıldır Londra-Westminster'da oturduğunu ve sıkıcı hayatını hatırlar sonra. Bunun gibi geçmişe yönelik zamansal kırılmalar yürüyüş boyunca devam eder.

Peter, yıllar önce Clarissa'yı büyük bir aşkla sevmiş ancak Clarissa, parlamento üyesi olan Richard Dalloway ile evlenmiştir. Richard, romanda İngiliz aristokrasisini, kültür ve geleneklerini temsil ederken, Peter onun tam tersi düzene ayak uydurmayı başaramamış, kendi olmayı seçmiş bir karşı duruşu temsil eder. Clarissa, Richard'ı seçtiği için mutlu ya da mutsuz değildir. Toplumun dayatmalarından, kendi varlığı dışında şeylerle tanımlanmaktan, kalıba sokulmaktan mutsuzdur o. Tıpkı Virginia Woolf'un kendisi gibi. Clarissa'nın kocasına duyduğu hissin aşk olmadığı ise özellikle vurgulanır romanda. Onun hayatında aşka benzer tek şey yıllar önce Sally adında yakın bir arkadaşına duyduğu histir. Clarissa'nın Richard ile evlenmesi, kadının kadına âşık olamayacağını söyleyen tüm toplumsal kural ve dayatmalara bir tür boyun eğiştir. Bu aynı zamanda karşı çıktığı tüm dayatmalara, erkek egemen dünyaya da teslimiyettir. Mrs. Dalloway bu evliliği yapmakla olmadığı şey olarak sahte bir mutluluğun parçası olur:

“Yine de günlerin birbirini izlemesi, Çarşamba, Perşembe, Cuma, Cumartesi; sabah uyanıp göğe bakmak, parkta yürümek, Hugh Whitbread'e rastlamak, sonra ansızın Peter'in gelişi, sonra şu güller; bunlar yetiyordu” (Woolf, 1977: 150).

Clarissa'nın eşi Richard Dalloway, o dönemki İngiliz aristokrasisini çok iyi yansıtan bir örnektir. Olan biten her şeyden memnundur; büyük bir çağda yaşadığını, kendi yaşamının ve Clarissa ile evliliğinin bir mucize olduğunu düşünür. Clarissa'ya büyük bir sevgi duymaktadır; ancak bu duygularını açıkça ifade edemez. Richard şaşkıncasız, oldukça düz, sıradan bir karakterdir; onu özel kılacak herhangi bir farklılığı yoktur. Karısının deyimiyle, her davranışında sadece o davranışının sonucunu amaçlayan biridir o (Woolf, 1977: 19).

Richard Dalloway, sevdiğini söylemeyi düşünerek Clarissa için güller alır. Ancak gülleri eşine verirken daha önce planladığı gibi onu sevdiğini söyleyemez. “İnsan düşündüğünü hiç söylemiyor” diye (Woolf, 1977: 143) geçirir içinden. Sevdiğini söyleyememesi eşini sevmediğinden değildir. Farkında olmadan teslim olduğu ve hayatın

genelinde Richard Dalloway'i esir almış aristokrasinin kurallardır. Richard roman boyunca kendisine çizilen sınırların dışına çıkamayarak okuru şaşırtmamış olur.

"Seni seviyorum' diyecekti. Neden olmasın? Savaşı, geleceği parlak binlerce gencin bir araya gömüldüğünü, daha şimdiden yarı unutulduğunu düşündükçe doğüstü olaylara inanası geliyordu. İşte Londra'da yürüyor, Clarissa'ya kendisini nasıl sevdiğini içinden geldiği gibi söylemeye gidiyordu. Neden hiç söylemeyiz, diye düşündü. Biraz tembellikten, biraz da utangaçlıktan herhalde" (Woolf, 1977: 142).

Romanda en dikkat çeken ayrıntı, romanın başından sonuna kadar devam eden ölüm izleğidir. Savaşın getirdiği, Septimus'un savaşta iken tepkisiz kaldığı ama sonrasında sürekli hesaplaşmak zorunda kaldığı ölümler ve eşinin sürekli onun (Septimus'un) da kendisini öldüreceği korkusu duyması, Clarissa'nın hayatındaki boşluk ve anlamsızlık duygusu bütün bunlar roman boyunca tekrarlanır. Woolf kendisi gibi kahramanı Septimus'u da roman boyunca ölüm fikri etrafında dolaştırır.

Septimus Warren Smith, Clarissa'ya göre çok daha ilginç bir kişiliktir. Mrs. Dalloway'in romandaki tek günü, Septimus'un hayatındaki son gündür. Mrs. Dalloway ve Septimus aynı zamanlarda aynı sokaktan geçerler. Şehrin sokaklarında ilerleyen araba ve gökyüzündeki reklam uçağı Dalloway'in dikkatini çektiği gibi Septimus'un ve eşinin de dikkatini çeker. Fakat Septimus ve Clarissa roman boyunca hiç yan yana gelmezler. Yine de onları birbirine bağlayan görünmez bir bağ vardır. İkisi de aynı gün Shakespeare'den dizeler anımsarlar. Clarissa "şu anda ölmek, şu anda en büyük mutluluk olacak" dizesini geçirir zihninden (Woolf, 1977: 49). Septimus ise intihar etmek üzere olduğu o son anda hayatın güzelliğini anımsar: "Ölmek istemiyordu. Hayat iyiydi. Güneş ısıcağı. Ama ya insanlar?" (Woolf, 1977: 181). Yaşamak isteğini bile ölüm üzerinden dile getirir Woolf. Bunda hiç şüphesiz ki onun ölüm fikrine her zaman yakın oluşunun payı olduğu kadar (ki intihar ederek yüzleşmiştir bu saplantısıyla), henüz tazeliğini koruyan savaş atmosferinin ve savaşın ölümleri sıradanlaştırmasının da rolü vardır. Şöyle yazar günlüklerinde:

"Neden hayat böyle acıklı; böylesine benziyor dipsiz cehennem uçurumunun üstünde asılı incecik

kaldırım şeridine. Aşağı bakıyorum; başım dönüyor; nasıl becerip de sonuna kadar yürüyeceğimi kestiremiyorum” (Woolf, 2014: 46).

Otuz yaşlarındaki Septimus Warren Smith, “koyu gözlerinde, kendini hiç tanımayanları bile korkutan” garip ve “ürkünç bakış”lı bir gençtir (Woolf, 1977: 25). Görüntüsüyle bile ölümü anımsatır. Londra’da orta tabakadan bir memurken, şiire ve edebiyata düşkün bir genç olarak Birinci Dünya Savaşı’na gönüllü olarak katılır. Septimus’un büyük bir uyumsuzluk yaşayacağı, bu seçimle daha en başından belli olmuştur aslında. Şiirin ve edebiyatın savaşla birleşmesinden yıkılmış hayaller, acılar ve dengesini yitirmiş bir ruh çıkar ortaya.

“Septimus ilk gönüllülerden biriydi. İngiltere onun gözünde Shakespeare’in oyunları bir de yeşil elbisesiyle alanda dolaşan Miss Isabel Pole demekti; bunları kurtarmak için gidiyordu Fransa’ya” (Woolf, 1977: 107).

Woolf, Septimus’un şiiri ve edebiyatı seven bir genç olduğunu vurgularken aslında onun ruhen naif, hassas bir kişiliğe sahip, hayat ve sevgi dolu bir genç olduğuna da işaret etmek istemiştir. Oysa savaşın kanlı yüzü, en yakın arkadaşı Evans’ı kaybettiğinde onu umursamaz ve tepkisiz kalacak kadar hissizleştirir. Nihayetinde savaşadamlar ve savaşta ölümler olağandır. Zaten her an birileri ölmektedir. Bu sadece Septimus’a has bir umursamazlık da değildir üstelik; ölüm karşısında toplumsal bir hissizlik ve umursamazlık hâkimdir. “Herkesin Savaş’ta ölmüş sürüyle dostu var” diye düşünür Septimus’un eşi Lucrezia (Woolf, 1977: 84).

Septimus’u çıldırma noktasına getiren ölüm karşısındaki uyanışı olur. En yakın dostunu kaybetmek karşısındaki umursamazlığını daha sonra büyük bir dehşetle fark eder. “Evans öldürüldüğünde aldırmanmıştı; en büyük suçu buydu işte” (Woolf, 1977: 113) der Woolf. Duygularını yitirdiği, Miss Isabel Pole’e olan aşkına ihanet ettiği, âşık olmadan Lucrezia ile evlendiği ve Evans’ın ölümüne üzülmeyeceği için arka arkaya bir yığın suçluluk duyar. Duygularını yitirdiği için lanetlenmiş olduğunu, yaratılış tarafından ölüm cezasına çarptırıldığını düşünür (Woolf, 1977: 113).

Septimus’u toplum içinde ötekileştiren, diğerlerinden farklı bir yaşam sürmesi ya da çektiği acılar değildir. Zaten milyonlarca insan acı çekmektedir ve “hepsi yıllardır mutsuz”dur (Woolf, 1977:

89). Fakat Septimus ve Clarissa bilinç olarak bir uyanış içindedirler, hayatın anlamsızlığını ve saçmalığını fark etmişlerdir. Onları diğerlerinden ayıran da işte bu farkındalık ve uyanıştır. Woolf, romanda Clarissa olduğu kadar Septimus'dur da. Yazarın parçalı bilinci bu iki kahramanla okurun gözleri önüne serilir.

Urgan, Woolf'un "kişisel sorununu, yani yaşamını zehirleyen, sonunda kendisini öldürmesine neden olan delilik sorununu, yazdığı dokuz romanı arasında ancak *Mrs. Dalloway*'de" (Urgan, 1997: 92) ele aldığı söyler. Woolf bunun için hassas yaratılışı, edebiyat ve şiir tutkunu Septimus'u seçmiştir. Ashında Septimus ölmek üzerinde sıkça düşünse de yaşama oldukça bağlıdır. Bu yönden Clarissa ile birbirlerine benzerler. Clarissa da hayatın anlamsızlık içinde akıp gittiğinin farkındadır ama Londra'yı sevmekten vazgeçemez.

Septimus'un yolu Mrs. Dalloway'le bir şekilde kesişmiş, iki bilinç bir şekilde birbiri içine geçmiş, aynı zaman dilimleri içinde benzer şeyler hissetmişlerdir. Fakat birbirlerini fark etmemişlerdir. Oysa Clarissa ile hem maddi hem ruhi bağlantısı olan Peter Walsh, yanlarından geçerken Septimus ve eşi Lucrezia'yı fark eder; "bu güzel yaz sabahında nasıl bir çıkmaza girmişlerdi ki ikisinin de yüzünden umutsuzluk akıyordu" (Woolf, 1977: 90) diye geçirir içinden. Yine Septimus'un intihar ettiği sırada sokaktan geçen Peter Walsh, yerde yatanın Septimus olduğunu görmese de cankurtaranı görür. Böylece bir kez daha Peter ve Septimus'un yolları kesişmiş olur.

Septimus'un intiharı saat altıda gerçekleşir. Bu hem beklenmedik hem de beklenen bir intihar olur okur için. Romanın başından sonuna kadar ölüm duygusu öylesine baskındır ki, bu durum okurda bu yönde bir beklentiye sebep olur. Nihayet Septimus'un intiharıyla ölüm fikri, fiili olarak da gün yüzüne çıkar. Her şey katlanılmaz hale gelse ve evren adeta kendini öldür diye haykırsa da (Woolf, 1977: 115) Septimus intihar ettiği o son anda şaşırtıcı bir kararsızlık içindedir. İntihar etmek üzere iken hayatın güzelliğini düşünür Septimus. İyileşmiş ve eşiyile eski günlerine dönmüştür görünürde. Hal böyleyken anlamsız ve nedensiz gibi görünen intihar, Dr. Bradshaw'ın gelişi ile anlam kazanır. "Sir" unvanıyla onurlandırılmış bir doktor olan Bradshaw, Septimus'u kendi kontrolündeki bir bakımevine kapatmak üzere gelmiştir; "size dinlenmeyi öğreteceğiz orada" der (Woolf, 1977: 121). Bu geliş ile Septimus'un dengesi yeniden altüst olur. Bir kez daha Dr.

Bradshaw'ın eline düşmemek için tam da iyileşmişken pencereden atlayarak intihar eder.

Septimus'un görünürdeki korkusu Dr. Bradshaw'ın eline düşmek olsa da, asıl korkusu onu ötekileştiren, hasta, dengesini yitirmiş ve ölçme yetisini kaybetmiş biri olarak nitelendiren; sadece hayatın anlamsızlığını fark ettiği ve ölüm karşısında yaşadığı uyanış için onu cezalandırmak, hapsedmek isteyen topluma ve onun baskıcılığına teslim olmaktır. Dr. Holmes "korkunç bir şeyin", insan yaratılışının simgesidir onun gözünde (Woolf, 1977: 171). Çünkü Bradshaw bir yönüyle İngiliz toplumunun baskıcılığını, katılığını ve kuralcılığını temsil ederken, diğer yönüyle de insanoğlunun acımasızlığını ve bencillliğini, korkunç insan yaratılışını temsil eder. Dolayısıyla Septimus'un intiharı baskıcı topluma bir başkaldırı, bir tür direniş olarak karşılık bulur. Kişinin pes edişi, güçsüzlüğü olarak nitelendirilebilecek intihar girişimi Septimus'ta adeta güce dönüşür. Woolf, onun ölümünü dramatize etmez. Okur olarak Septimus'a acımayız, belki de hastalıklarla boğuşan o güçsüz ve zayıf adam, ilk kez bu kadar kararlı ve güçlü çıkar okurun karşısına.

Mrs. Dalloway'in partisi akşam kararlaştırıldığı saatte başlar. Clarissa'nın korktuğunun aksine parti gayet iyi geçer, aristokratik çevrenin neredeyse hepsi – başbakan dâhil – oradadır. Yıllar sonra eski arkadaşlar Clarissa, Peter ve Sally de bir aradadır. Partiyeye katılan birçok kişi geçmişe gidiş gelişler yaşar. Septimus'un ölümü ise, Sir Brandshaw ve karısının partiyeye gecikme sebepleri olarak Clarissa ve partidekiler tarafından öğrenilir. Nihayetinde Septimus, intiharı sırasında yoldan geçen ve partiyeye katılan bir grup insan dışında kimsenin farkında bile olmayacağı, konuşmak istemeyeceği bir boşluk bırakır geride. Nasıl olsa "Londra, Smith adlı milyonlarca genci yutmuştu(r)" (Woolf, 1977: 105). Hiç görmediği Septimus'un intiharını tesadüfen öğrenen Clarissa da "işte partimin ortasında ölüm geldi çattı" (Woolf, 1977: 222) diyerek önce bu habere sinirlenir.

"Bradshaw'lar partisinde ne hakla ölümden konuşmuşlardı? Genç bir adam kendini öldürmüştü. Onlar da kalkmış bunu anlatıyorlar. – Bradshaw'lar bir ölüm olayı anlatıyorlar. Kendini öldürmüş – nasıl öldürmüş acaba?" (Woolf, 1977: 223)

Fakat birkaç dakika sonra, günün pek çok anında düşündüğü gibi hayatı ve ölümü düşünmeye, tanımadığı bu genci kendisi ile özdeşleştirerek ona karşı bir yakınlık hissetmeye ve onun ölümünden

kendisini suçlu hissetmeye başlar. Çünkü ölmesi gereken aslında kendisidir.

“Oysa önemli bir şey vardı; kendi günlük hayatında gevezeliğe boğulan, yalan, düzen içinde bozulan, silinen, gün geçtikçe soysuzlaşan bir şey. İşte o genç bu önemli şeyi korumuştur. Ölüm, bir direnmeydi. Ölüm, iletim kurma çabasıydı – insanlar gizemli bir şekilde ellerinden kaçan öze ulaşamayacaklarını anlıyorlardı, yakınlık uzaklaşıyordu, tat yok oluyordu. Bir kucaklaşma vardı ölümdede. Şu kendini öldüren genç – düşerken hazinesini elinde mi tutuyordu acaba?” (Woolf, 1977: 223-224)

Romanda anlatılanların tümü bir şekilde Clarissa ile maddi ya da duygusal olarak bağlantılı kişilerin başından geçer. Septimus’un ruhi bunalımı, iyileşmesi ve doktordan kaçarken intihar edışı de bir şekilde Clarissa’nın yaşamına ve hatta partisine bağlanır. Clarissa ile Septimus tanışmamışlardır, fakat bir şekilde aynı anda aynı mekânlarda bulunur, aynı olaylara tanıklık ederler. Septimus, Clarissa’nın içindeki buhranı canlı olarak yaşayan kişidir.

Birbirinden farklı hikâyeler ve hayatlar yaşayan roman kahramanları arasında derin yakınlıklar kuran, onların hikâyelerini bir şekilde birbirine düğümleyen ve bu düğümleri tek bir anda (partide), yine tek bir kişiye (Clarissa’ya) bağlayan Woolf, “bu şimdiye kadar yaptığım en önemli buluş” (Woolf, 2014: 89) der:

“*Saatler* ve buluşum üzerine yığınla şey söylemeliyim: Roman kişilerin arkasında nasıl güzel mağaralar kazdığımı: bence bu tam istediğimi veriyor; insanlık, mizah, derinlik. Burada asıl düşündüğüm şey, mağaraları birbirine bağlamak, her birini şimdiki anda tek tek gün yüzüne çıkarmak” (Woolf, 2014: 87-88).

Bütün olarak bakıldığında romanda iki olayın varlığından söz edilebilir; Clarissa Dalloway’in partisi ve Septimus’un intiharı. Virginia Woolf sadece bu romanında değil, genel olarak romanlarında büyük sayılan meselelerden çok, önemsiz sayılan ancak felsefi bir derinliği olan küçük meseleler üzerinde durur. “Ele aldığı kişiler de, renkli bir yaşam sürmeyen, çarpıcı yanları olmayan sıradan insanlar olarak görünürler” (Urgan, 1997: 61). Elli iki yaşındaki Clarissa

Dalloway, İngiliz aristokrasinin yüksek tabakasına mensup olan ve kadın-erkek herkesin ilgisini çeken bir kadındır. Buna rağmen sıradan sayılabilecek bir hayat yaşar. Yazarın tabiriyle tek yeteneği insanları anlamak ve neredeyse içgüdüyle sezme (Woolf, 1977: 18). Günlüklerinden hareketle Woolf'un, Mrs. Dalloway'in kişiliği üzerinde çok daha fazla titizlikle durduğunu ve ona daha çok yoğunlaştığını söyleyebiliriz:

“Şimdiye kadar ilk kez bu kadar az zorlanıyorum. Kuşkulu nokta, bence, Mrs. Dalloway'in kişiliği. Aşırı çetin, aşırı parlıtlı, aşırı süslü püslü kaçabilir. Ama zaten onu desteklemek için sayısız başka kişi katabilirim romana” (Woolf, 2014: 89).

Clarissa düz bir karakter gibi görünse de, aslında kendi içinde çelişkiler barındıran karmaşık bir karakterdir. Peter'in gözünden bakıldığında, rahatına son derece düşkün ve toplumda yükselmeye aşırı önem veren, kocasından iki kat akıllı olmasına rağmen her şeye onun gözünden bakan ve adeta kocasının papağanı haline gelmiş bir kadındır (Woolf, 1977: 96, 97). Sürekli zihninin geçmişte dolaşması, bir nevi *andan* kopuş veya kaçış, onun mevcut *halden* mutsuzluğunu ve memnuniyetsizliğini de ifade eder. Woolf'un "görünmüyormuş gibi bir acayip duyguya kapıldı; görünmüyordu" (Woolf, 1977: 20) diye tanımladığı Mrs. Dalloway, burjuva bir azınlığın içinde partiler düzenleyen, bu sayede kendisini görünür kılan bir varlığa dönüşmüştür. “Mrs. Dalloway olmak; Clarissa bile olmamak” (Woolf, 1977: 20) diye ifade ettiği de budur. Clarissa olamayıp Mrs. Dalloway olmak aslında onun için kaçınılmaz sondur. Peter yıllar önce fark etmiştir bunu onda:

“Bir Başbakanla evlenip bir merdivenin tepesinde duracaktı; kusursuz bir ev sahibesinin derdi (gece, yatağında nasıl ağlamıştı bu söze), kusursuz bir ev sahibesinin bütün nitelikleri var sende demişti” (Woolf, 1977: 16).

Romandaki bir başka dikkat çeken kişi de Sally Seton'dur. Clarissa ve Sally arasında eşcinsel bir ilişki söz konusudur. Clarissa bunu “aşk” olarak tanımlar:

“Ama şu aşk sorunu (diye düşündü, paltosunu kaldırırcen), şu kadınlara âşık olma sorunu. Sally



Seton’u alalım söz gelimi; geçmişte Sally Seton’la olan ilişkisi. Aşk değil de neydi?” (Woolf, 1977: 46)

Sally Seton, romanda gelenek ve göreneklere aykırılığı ile ön plana çıkarılmıştır. Sigara ve puro içer, gece yarları gölde sandalla gezer, yazlık evin koridorlarında çıırılçılak koşabilecek kadar özgürdür. O, bir anlamda hem Clarissa’nın hem de Virginia Woolf’un olmak isteyip de olamadığı kişi; bastırılmış kişiliğidir. Woolf günlüklerinde kendisinden söz ederken “ben bütün toplulukların dışındayım” (Woolf, 2014:400) diye yazar. Sally Seton tam da böyle bir karakterdir.

1925’te yayımlanan *Mrs. Dalloway*, mekân olarak I. Dünya Savaşı sonrası sokakları, parkları ve evleriyle Londra şehrinde geçer. O sıralarda İngiltere bütün dünyayı etkisi altına alan I. Dünya Savaşı’ndan henüz çıkmış bir ülkedir. Dolayısıyla Virginia Woolf bu romanı ile çağına, o dönemde yaşanan buhran ve bunalıma, bozulan toplum düzenine ve insanlar arası ilişkilere de göndermelerde bulunarak çağının eleştirisini yapar. Fakat kişilerin zihin dünyaları daha çok ön planda olduğu için mekân geri planda kalmıştır. Romanda Londra’nın farklı kişiler arasında bir ortaklık kurmak gibi bir işlevi olduğu söylenebilir. Örneğin bütün kahramanlar Londra şehri sevmekte birleşirler.

Kafka’nın roman kahramanları hem yaşadıkları kişisel düş kırıklıkları ve buhran yüzünden hem de I. Dünya Savaşı’nın arkasından gelen gelenek ve sosyal değişimler nedeniyle topluma yabancılaşmış kişilerdir. Bu yabancılaşma benzer şekilde Woolf’un kişilerinde de açığa çıkar. *Mrs. Dalloway* romanındaki Clarissa karakteri bulunduğu zümreden uzaklaşmış, ailesi ve çevresi ile kurduğu iletişimi zayıflamış, giderek yalnızlaşmış bir kadındır. Büyük bir heyecanla giriştiği parti hazırlıkları aslında bu kopuşu ve yabancılaşmayı yok etme gayretinden başka bir şey değildir. Mc Laurin de Woolf’un romanlarındaki karakterlerin “birçoğunun çok yalnız” ve “ayrılmışlıktan kurtulma arzularını tatmin etmek için ümitsizce çevreleri ile ilişki kurmaya” çabalayan kişiler olduklarını belirtir (Akt. Sarıkaş, 2005:145).

Septimus da yaşadığı çevreden kopmuş, çevresine yabancılaşmış, ötekileştirilmiş bir kişi olarak çıkar karşımıza. Karısıyla bile aralarında gözle görülmeyen bir duvar vardır. Yaşadığı ruhsal çöküntü dış dünya ile olan bağlarını koparmış, karısı ile arasındaki iletişimi kopma noktasına getirmiştir. Fakat ondaki yabancılaşma sadece iletişimsizlikten değil, toplumda meydana gelen

değişimlerin, değişen değer yargılarının ve katıldığı savaşın ruhunda yarattığı hayal kırıklığının sonucudur. Septimus bir anlamda savaşın savurup bir kenara attığı, toplumun sırtını döndüğü bütün bir nesli temsil eder. Çoğu ölüp gitmiş, ölmeyenler ise Septimus gibi yalnızlığa itilmiştir. Toplum kendisi için savaşan, hayatını ortaya koyan, gösterdiği kahramanlıklarla rütbesini yükselten bu gencin farkında bile değildir. Bu anlamda roman boyunca tekrarlanan iletişimsizlik teması, o dönemde birey ile toplum arasındaki iletişimsizliğin de yansımalarıdır bir bakıma.

Virginia, pek çok açıdan *Mrs Dalloway* romanında yarattığı Mrs. Dalloway karakteriyle özdeşleşir. Hatta pek çok incelemeci Mrs Dalloway'ın Virginia Woolf'un kendisi olduğunu iddia eder. Woolf'un kocası Leonard ile olan ilişkisi de, Dalloway çiftinin ilişkisinden pek farklı değildir. Bu iki kadın da kocasına âşık değildir. Clarissa'nın Sally'ye duyduğu aşkın benzerini Woolf da kendi hayatında yaşamıştır. Hatta *Mrs Dalloway* romanını kaleme almadan önce hayatında üç farklı kadına karşı aşk ve aşka yakın hisler beslemiştir.

“Virginia Woolf ilk gençliğinde, belki de Mrs. Dalloway'deki Sally Seton'un modeli olan Madge Vaughan'a âşık olmuştu. 1914'teki bunalımı sırasında, kendisiyle büyük bir özveriyle bakan Violet Dickinson'a da âşık oldu. Ama asıl büyük aşkı 1922'de, yani kırk yaşındayken tanıştığı Vita Sackville-West'di” (Urgan, 1997: 26).

Clarissa Dalloway ve Virginia Woolf, gelenekçi toplum yapısından ve onun bireyler üzerindeki baskılarından, toplumsal yapının kadınlara biçtiği rollerden şikâyetçi olmak bakımından da birbirlerine benzerler. Yazar feminist duygularını Clarissa ve Sally'nin kişiliğinde romanında yansıtır.

Woolf, *Mrs. Dalloway* romanı aracılığı ile kendisine hayatı zehreden hastalığını da ilk kez bir romanında ele almış olur. Bunu yansıtmak için de en uygun kişi olarak Septimus'u seçer. Yazar *Saatler* adını koymayı düşündüğü *Mrs. Dalloway* romanındaki buhranı vermenin kendisi için ne kadar güç olduğunu ise günlüğüne şöyle not düşer:

“*Saatler*'i derin duygularımdan yola çıkarak mı yazıyorum? Elbette çılgınlık bölümü beni öylesine

zorluyor, aklımın öyle kötü, öyle volkan gibi püskürmesine neden oluyor ki...” (Woolf, 2014: 84)

*Mrs. Dalloway* romanını yazdığı döneme kadar iki kez intihar etmeyi denemiş ve hayatını intihar ederek sonlandırmış bir yazar olan Woolf’da ölüm saplantılı bir duygudur. Kendisinde saplantı haline gelen intihar fikrini ve eylemini romanında Septimus aracılığıyla ortaya koyar. Neden Clarissa değil de Septimus? Çünkü hem delilik hem de intihar Clarissa karakterinin yapısına ve dolayısıyla roman kurgusuna ters düşecektir. Böylece Clarissa Dalloway ve Septimus Warren Smith, yazarın iki farklı yönünü yansıtan, bir anlamda ikiye bölünmüş bilincinin yansımaları olur romanda.

### **Saatler**

Michael Cunningham’ın *Saatler* romanı üç ayrı kadının iç içe geçmiş farklı öykülerini anlatır. Aynı zamanlarda ve farklı mekânlarda yaşayan bu üç kadının ortak yönü; üçünün de çıkmazlar yaşaması, kararsızlık ve mutsuzluk içinde ben/varlık olma çabalarıdır. Birbirinden ayrı gibi görünen bu üç yaşam bir yerde birbiri ile iç içe geçer. Karakterlerden biri 1920’lerde hala Viktoryen ilkeleriyle insanlarını boğan Richmond gibi küçük bir kasabada yaşayan ve ciddi ruhsal sorunlarla boğuşan, hatta iki kez intihar teşebbüsünde bulunmuş Virginia Woolf’tur. Eski yaratıcılığını kaybettiğini düşünmeye başlayan Woolf, o sıralarda ünlü romanı *Mrs. Dalloway*’i bitirmeye çalışmaktadır.

Romanın diğer kahramanı 1950’lerin Amerika’sında Kaliforniya’da yaşayan, biri Richard diğeri de karnındaki olmak üzere iki çocuğa sahip olan ve aile denen hücreyi terk etme çabaları içinde saplantılı bir şekilde boğuşan, aynı zamanda da Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway* romanını elinden düşürmeyen Laura Brown’dur.

Romanın 2000’li yıllarda yaşayan bir diğer kadın kahramanı ise ellili yaşların eşiğindeki Clarissa Vaughan’dır. Kitap editörlüğü yapan Clarissa melankolik bir yapıya sahiptir. Aslında romanın üç kadın kahramanı da ruhsal yapı itibarıyla birbirine benzemektedir. Bir kızı olan Clarissa on sekiz yıldır Sally’le ile beraber yaşar. O bir bakıma Michael Cunningham’ın günümüzün *Mrs. Dalloway*’i olarak düşündüğü kişidir. Clarissa Dalloway’in yakın arkadaşı Sally’e duyduğu ancak toplumsal baskılar nedeniyle bastırmak zorunda kaldığı aşkı Cunningham *Saatler* romanında Clarissa Vaughan’a yaşatır.

Roman Virginia Woolf'un intiharı ile sondan başlıyor gibi görünse de, bu bölümün ardından olaylar kronolojik sıra takip edilerek baştan anlatılır. Üç kadın kahraman da bir hazırlık telaşı içinde çıkar okurun karşısına. Virginia Woolf kardeşi ve çocukları geleceği için hizmetçilerine hazırlık yaptırır. Laura Brown ise oğlu Richard ile birlikte kocasının doğum günü için pasta yapacaktır. Romanın bir diğer kahramanı Clarissa, şiiir ödülü alan ve AIDS hastalığı ile boğuşan arkadaşı ve eski sevgilisi Richard için parti hazırlığındadır. Böylece romanın üç kadın kahramanını ortak bir eylem etrafında bir araya getirilmiş olur.

*Saatler* romanındaki üç kadın farklı zaman ve mekânlarda yaşamış olsalar da, benzer duyguları hissetmiş, belirli sınır ve kalıpları içinde yaşamaktan sıkılmış, hayatın sıradanlığından kurtulma arzusu içinde mutsuz kadınlardır. Sürekli olmadıkları kişi olmaya, kendilerine biçilen rolleri oynamaya zorlanmış, dahası bu rolleri kendilerini inandırmışlardır. Yazar üç kadın kahramanın hayatlarındaki basit ayrıntılar üzerinden giderek okura bu benzerliği göstermek ister:

Mrs. Brown hakkında:

“Aslında başka yerde olmak istiyor, basit ve budalaca sayılan işler yapmaya; domatesleri incelemeye, saç kurutucusunun altında oturmaya razı olmuş, çünkü bu onun becerisi ve görevi” (Cunningham, 2017: 43).

“Neyim var benim diye düşünüyor. Mutfaktaki adam kocası, çocuk da kendi oğlu. Adamla çocuğun ondan bekledikleri şey, yanlarında olması ve elbette ki sevgisi. Sessizce geri dötüp yukarı, yatağına ve kitabına gitme arzusunu güçlükle bastırıyor” (Cunningham, 2017: 44).

Virginia Woolf hakkında:

“Yıllar geçtikçe akıl sağlığını korumak için bir başkasıymış gibi rol yapmanın da gerekli olduğunu öğrenmiş, yalnızca kocası ve hizmetkârlar için değil, öncelikle insanın kendi inancını güçlendirmesi için” (Cunningham, 2017: 81).

Clarissa Vaughan hakkında:

“Bütün bunları terk edip öteki evine, ne Richard’ın ne de Sally’nin bulunduğu öteki evine kolayca dönebilir; kadın olmuş bir genç kızın, hala umut dolu, hala her şeyi başarabilecek birinin, yalnızca Clarissa’nın özünün bulunduğu eve. Bütün kederinin ve yalnızlığının, bu ikisiyle kurulmuş o çürük iskelenin yalnızca bu evde, bu nesnelerin arasında, tatlı, sinirli Sally ile birlikte yaşamaktan kaynaklandığını anlıyor. Buradan ayrılırsa mutlu, hatta mutludan da öte bir şey olacağını anlıyor. Kendisi olacaktı” (Cunningham, 2017: 88-89).

Tıpkı *Mrs. Dalloway* romanında olduğu gibi *Saatler* romanın arka planında da bir ölüm ve intihar izleği sürekli tekrar edilir. Hatta roman Woolf’un intihar sahnesiyle başlar. Sonrasında okurun karşısına hasta, yılgın ve yaşama arzusunu kaybetmiş Richard çıkar. Virginia Woolf’un anlattığı bölümde ise Woolf *Mrs. Dalloway* romanına yeni başlamıştır. Romanı üzerinde düşünürken, daha en başında ve hiç neden yokken Clarissa Dalloway’i öldürmeye karar verir.

“Clarissa Dalloway ölecek, bu kadarından emin, ama kitabın daha başındayken nasıl ya da neden öleceğini söylemesi mümkün değil. Herhalde, intihar edecek, diye düşünüyor” (Cunningham, 2017: 69).

“Orta yaşta ölecek. Büyük olasılıkla, önemsiz bir şey yüzünden intihar edecek” (Cunningham, 2017: 79).

Daha sonra Richard’ın (kendisi şair ve yazardır) yakın arkadaşı ve gençlik aşkı olan Clarissa’yı anlatan bir roman yazdığını ve romanın sonunda Clarissa’nın beklenmedik bir şekilde intihar ettiğini öğreniriz. Bir anlamda Richard’ın bastırılmış intihar fikrinin kendi yazdığı romanda açığa çıktığına şahit oluruz. Tıpkı Woolf’un bastırılmış intihar isteğinin Septimus karakterinde açığa çıkması gibi.

“Sanki on bin sayfaymış gibi. Hiçbir şey olmuyor. Ve sonra, *küt.* Kadın kendini öldürüyor” (Cunningham, 2017: 123).

Romanın bir diğer kahramanı Laura da “hapsediği” evden, kendisine biçilen eş rolünden ve atıldığı yalnızlıktan kurtulmak için

oğlu Richard'ı bile geride bırakmayı göze alır ve yanına Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanını da alarak, intihar etme fikriyle Normandy'de (otel) bir günlük oda kiralar.

“Bir an oradan uzaklaşmak istiyor Laura – çocuğu üzmem için değil, bunu asla yapmaz – ama özgür olmak istiyor, sorumsuz, bağımsız” (Cunningham, 2017: 77).

Yalnız kaldığında (ki özgürlük Laura için biraz da yalnız kalmak demektir) bıraktığı yerden *Mrs. Dalloway* romanına devam eder: “artık ne güneşin sıcaklığından kork, ne de azgın kışın gazabından” (Cunningham, 2017: 142). Tam da bu satırları okuduğu anda Laura ölmenin mümkün olabileceğini düşünür.

“Çok rahatlatıcı da olabilir, diye düşünüyor; çekip gitmek çok özgürce gelebilir insana. Herkese, siz bilmiyorsunuz ama ben beceremedim, demek; bir daha denemek istemiyorum. Bunda ürkütücü bir güzellik olabilir, diye düşünüyor” (Cunningham, 2017: 143).

Fakat bu intihar Septimus'un intiharı gibi bir meydan okuma değil, bir boyun eğme, bir pes ediş olacaktır. Bir anlamda kendine dayatılan rollerin baskısıyla, başkalarının arzularına, kurallarına karşı koyamadığı için intihar etmiş olacaktır Laura. Başkaları için ölmektense kendisi için yaşamaya karar verir ve intihar düşüncesinden vazgeçer. Bebeğini doğurduktan sonra evi terk edip, kendisine sunulanı değil, kendi seçtiği hayatı yaşamaya gider ve geride bıraktıkları için belirgin bir pişmanlık da yaşamaz.

Laura'nın arkadaşı Kitty'nin hastalığı ve Laura'nın onu kaybetme korkusu da arka planda yine ölümü çağırır. Virginia Woolf ise *Mrs. Dalloway* romanının her aşamasında adeta ölüm fikriyle boğuşur. Clarissa'yı öldürmekten vazgeçse de ölüm ve intihar fikrinden vazgeçmez.

“Clarissa ölmeyecek, kendi eliyle yaşamına son vermeyecek. Bütün bunları bırakıp gitmeye dayanabilir mi? (...) Bir başkası ölmeli. Clarissa'dan çok daha zeki biri olmalıydı ölen; acılar çeken ve dünyadaki baştan çıkarıcı şeylerden, fincanlardan, paltolardan uzak duracak kadar zeki biri olmalıydı” (Cunningham, 2017: 145).

*Mrs. Dalloway* romanında Septimus'a karşılık *Saatler* romanında Richard intihar eder. *Saatler* romanında kurgu her ne kadar üç kadın kahraman etrafında örülmüş gibi görülse de, Richard Brown, romanda en az kadın karakterler kadar önemlidir. Şair ve yazar olan Richard, Septimus gibi hassas ve ince bir ruha sahiptir. *Mrs. Dalloway* romanında olduğu gibi *Saatler* romanında da Richard aracılığıyla edebiyat ve şiir tutkusu ile intihar bir kez daha yan yana gelir. Tıpkı Virginia Woolf'un kişiliğinde edebiyat ve intiharin yan yana gelmesi gibi.

Richard, Virginia Woolf'un intihar etmeden önce eşine yazdığı mektuptan birkaç cümle söyleyerek tıpkı *Mrs. Dalloway* romanındaki Septimus Smith gibi pencereden atlayıp intihar eder. İntihar etmeleri ve edebiyata/şiire ilgi duymaları dışında iki kahraman arasında başka bir bağ yok gibidir. Septimus kendisini tümüyle terkedilmiş hissettiğinden ve hissizleşmiş ve tepkilerini yitirmiş bir toplumla artık yabancılaştığından intiharı seçer. AIDS'den hergün biraz daha ölmekte olan Richard'ın ise yaşamak için artık bir nedeni kalmamıştır, bu yüzden intiharı seçer.

Huzursuzluk hissi romandaki üç kadın kahramanda (Virginia, Laura, Clarissa) belirgin olarak hissedilir. Bu huzursuzluğun kaynağı *Mrs. Dalloway* romanında olduğu gibi toplum ve toplumun kadına biçtiği roldür. Ve hiç şüphe yok ki Laura biraz da elinden hiç düşürmediği Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanının etkisi altındadır. Çünkü benzer bir duygu Mrs. Dalloway'de de vardır. Romanın bir yerinde şöyle der:

“Görünmüyormuş gibi bir acayip duyguya kapıldı; görünmüyordu; bilinmiyordu... Herkesle birlikte Bond Sokağı'ndan yukarı bu ağır, şaşırtıcı, ciddi ilerleyiş var yalnız, bu Mrs. Dalloway olmak; Clarissa bile olmamak; bu Mrs. Richard Dalloway olmak” (Woolf, 1977: 20).

Dan ile evlenene kadar bütün vaktini kitap okuyarak geçiren, “gece gündüz okuyan kız, Laura Zielski gitmiş” evlendikten sonra “yerine Laura Brown gelmişti”r (Cunningham, 2017: 41). Aslında Laura duyarlı bir eşe, hassas bir çocuğa ve dışarıdan bakıldığında mutlu bir evliliğe sahiptir. Kocasını kendi doğum gününde karısına çiçek alacak kadar sevmektedir eşini. Yine de Laura'yı huzursuz eden bir şeyler vardır.

“Laura sonsuza dek burada sıkışıp kalmış, eş rolü oynuyor. Bu geceyi geçirmek zorunda ve ertesi sabahı, sonra bir başka geceyi, burada, bu evde, gidecek başka bir yeri yok. Hoşnut etmek zorunda; devam etmek zorunda” (Cunningham, 2017: 192).

Clarissa Dalloway'e toplumun biçtiği kadınlık rolü onun adını ve kimliğini silmiştir. O artık eşinin üzerinden tanımlanan bir varlıktır ve bu toplumda kadının var olabilmesinin en önemli şartı bir erkek üzerinden tanımlanmasıdır. O da tıpkı *Saatler*'deki Laura Brown gibi evine ve kadınlık rollerine hapsedilmiş bir kadın olarak, iç dünyası ile dış dünya arasındaki dengeyi sağlamakta zorlanır çoğu zaman.

*Saatler* romanındaki Laura Brown yıllar önce oğlu Richard'ı ve küçük kızını terk etmiştir. Richard, romanda Laura Brown'un ve Clarissa Vaughan'ın hikâyesini birbirine bağlayan bağıdır aynı zamanda. Richard gençliğinde âşık olduğu sonrasında da en yakın arkadaşı olan Clarissa'ya “Mrs. Dalloway” diye seslenir. Bu isim, tutku denilecek bir hisle bağlı olduğu annesi Laura Brown'un elinden düşürmediği *Mrs. Dalloway* romanının ana karakterine aittir ve muhtemelen Richard'daki çağrışımı terk edilmek ve kaybetmek üzerindedir. Nihayetinde Richard'ı annesinden sonra Clarissa ve Louis de terk etmiştir.

Clarissa Vaughan kendi istediği hayatı yaşama cesaretini gösterememiş olmasıyla Clarissa Dalloway'a çok benzer. Clarissa Dalloway her ne kadar roman boyunca yaşadığı hayattan mutsuzluk duysa da bu mutsuzluğu kabullenmiş, kendisine sunulana boyun eğmiş görünmektedir. Mutsuz olduğu evlilik oyununu başarıyla sürdürmeye devam eder. Clarissa Vaughan da gençlik aşkı ve arkadaşı olan Richard'ın ölümüne kadar ona duyduğu sevgiden çok acıma duygusuyla ve onu yalnız bıraktığında oluşacak suçluluk duygusundan korktuğu için yanında olmaya devam eder.

*Saatler* romanında üç kadın kahramanı (Virginia Woolf, Laura Brown ve Clarissa) birbirine yaklaştıran bir diğer unsur da yalnızlık duygusudur. Üçünün de hayatlarındaki bütün hareketlilik içine düştikleri yalnızlığı gizlemeye, örtmeye yöneliktir. Virginia'nın odasına kendisini hapsedip saatlerce dışarı çıkmadan romanı ile ilgilenmesi, Laura'nın kocasının doğum günü için kek hazırlıklarına girişmesi ve Clarissa'nın Richard için düzenlediği parti hazırlıkları hep bu yalnızlık duygusunu örtme çabalarıdır. Hem *Mrs. Dalloway* hem de *Saatler* romanında parti vermek *sessizliği gizlemeye*



çalışmaktan başka bir şey değildir. Clarissa Dalloway de yaşadığı iç sıkıntısı, boşluk ve yalnızlığı bitmeyen partileriyle kapatmaya çalışır.

*Saatler*'deki üç kadın kahramanın duygusal olarak yakınlarında bulunan kadınlara yönelmeleri de içinde buldukları yalnızlık duygusuyla ilişkilidir; Woolf kızkardeşi Vanessa'ya içten içe aşka benzer bir yakınlık hisseder, Laura rahim kanseri olmasından dolayı endişelendiği arkadaşı Kitty'ye yine aşka benzer bir ilgi duyar (onu dudaklarından öpmekten kendini alıkoyamaz) ve Clarissa da on sekiz yıldır beraber yaşadığı Sally'e son derece bağlıdır.

*Mrs. Dalloway* romanının başkahramanı Clarissa Dalloway de yakın arkadaşı Sally Seton'a aynı şekilde aşka benzer bir bağlılık hisseder. Düşüncelerinin geçmişe takılıp kaldığı zamanlarda aklına hemen eski arkadaşı Sally Seton gelir. "Bu hisler aşk değil de neydi?" (Woolf, 2009: 38) Ancak Mrs. Dalloway olarak onu eve hapseden toplum, Sally ile olan ilişkisini de koparmıştır. O dönem İngiltere'sinde kadınların başka kadınlara âşik olabilmemesinin yolu yoktur. 21. yüzyılda yaşayan Clarissa Vaughan, artık değer yargıları değişen bir toplumun parçasıdır. Onun Sally'e olan aşkını yaşamasına engel olan artık toplum değil, Richard'ın üzerine düşürdüğü gölgedir.

"Bir kez bile, yirmi yıl boyunca bir kez bile Clarissa'nın Sally ile birlikte yaşama kararının derin bir ahlak bozukluğunun bayağı bir gösterimi olmasa da en azından Clarissa'nın bir zayıflığı olduğu düşüncesinden vazgeçmedi" (Cunningham, 2017: 24).

*Mrs. Dalloway* romanında Clarissa Dalloway etrafında üstü kapalı ele alınan eşcinsel eğilim konusu, *Saatler* romanında hemen hemen bütün kahramanlar aracılığıyla vurgulanır. Clarissa Vaughan'ın Richard ile ilişkisi o henüz 18 yaşında iken (1965 yazında) başlar. Richard, Clarissa ile beraber olurken aynı zamanda Louis ile de birliktedir. Richard'ın Louis'le sürdürdüğü gay ilişki, Clarissa'nın onu sevmesine ve onunla birlikte olmasına engel olmaz. "Sen onları, onlar da seni istedikçe neden herkesle cinsel ilişkiye girilmesini ki?" (Cunningham, 2017: 93) diye düşünür Clarissa. Nihayetinde kendisi de daha sonra Sally ile uzun yıllar sürecek eşcinsel bir birliktelik yaşayacaktır.

Laura'nın yakın arkadaşı Kitty'e beslediği cinsel arzu romanda çok açık bir şekilde ifade edilmez. Esasen Laura da bu bastırılmış arzularını kendisine itiraf etmekten korkar. Kitty'nin

hastalığı üzerine konuşurlarken Laura kendisine engel olamayarak onu dudaklarından öper, Kitty de bu öpücük karşısında rahatsız olduğunu ifade edecek bir tavır göstermez.

“Laura’yı şaşırtan – zaman zaman da dehşete düşüren – Kitty’nin arkadaşlığından nasıl da keyif aldığı. Laura’nın kocası nasıl sevimliyse Kitty de öyle değerli” (Cunningham, 2017: 101).

Romandaki bir diğer *gay* ilişki, Richard’dan ayrılan ve artık elli üç yaşında olan Louis’in eski öğrencilerden Hunter isimli bir gençle yaşadığı birlikteliktir. Ancak onunla çok mutlu olduğu söylenemez. O hala kendisiyle birlikteyken aynı zamanda Clarissa ile de birlikte olduğu, kendisini daha az sevdiği için, dahası Clarissa için kalın bir roman yazdığı halde romanda kendisinden hiç bahsetmemiş olduğu için Richard’a kırgındır.

“Gerçek şu ki, Hunter’ı sevmiyor, Hunter da onu sevmiyor. Bir ilişkileri var, yalnızca bir ilişki. Bazen saatlerce onu düşünmediği oluyor. Hunter’ın başka erkek arkadaşları var...” (Cunningham, 2017: 127)

Romanda açık bir şekilde ifade edilmeyen bir diğer eşcinsel eğilim de Clarissa’nın kızı Julia ile arkadaşı Mary arasındadır. Mary açıkça söyleyemese de Julia’ya karşı güçlü bir cinsel arzu duymaktadır.

“ ‘Haydi ama,’ diye sesleniyor Julia bir kez daha, Mary peşinden koşuyor, umutsuzca, acı içinde (Julia onu sevmiyor, öyle sevmiyor, asla da sevmeyecek)...” (Cunningham, 2017: 153)

Clarissa ve etrafındaki kişiler (Sally, Richard, Louis, Mary) modern çağın getirdiği özgürlükle cinsel kimliklerini rahatça ifade etmekten ve farklı cinsel tercihlerini rahatça yaşamaktan çekinmeyen kişileridir. Oysa bir önceki kuşağa mensup olan Laura, bunu kendisine bile itiraf edememiştir. Laura’nın farklı cinsel arzuları bastırılmış olarak kalır. Çünkü çevresi tarafından bu eğilimlerin normal karşılanmayacağını bilir. Aynı şekilde *Saatler* romanındaki kurmaca Virginia Woolf ile gerçekteki yazar Woolf ve onun yarattığı Mrs. Dalloway karakteri de yaşadıkları dönem ve toplumsal baskı nedeniyle bu eğilimlerini bastırmışlardır. Ancak *Saatler* romanı üzerinden konuşacak olursak, toplumda cinsel kimlikler konusundaki

baskıcı tutuma bir tepki olarak cinsel kimliklerin tanınması yönündeki bu özgürlük vurgusu, tüm karakterlerin eşcinsel eğilim içinde ele alınmasıyla etkisi ve gücünü kaybetmiş, adeta anomaliye dönüşmüştür.

*Saatler* romanı intihar izleği, kadın-erkek eşcinselliği, toplumsal yabancılaşma, toplumun bireyler üzerindeki baskı ve dayatmaları ele alması noktasında Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*'ine benzer. Roman kendi içinde ve roman kişileri arasında da yoğun bir ilişkiler yumağı barındırır. Yazar romandaki iki kadının (Clarissa ve Laura) yaşamını bir şekilde Virginia Woolf'un yaşamına düğümler. Clarissa ve Laura arasında da Richard aracılığıyla bir bağ kurulur.

Michael Cunningham'ın *Saatler*'indeki roman kahramanı Virginia Woolf ile gerçek yaşamdaki Virginia Woolf arasında pek çok yönden yakınlık vardır. Romandaki gibi gerçekte de Virginia Woolf ile Leonard Woolf'un evliliklerinin cinsel açıdan yeterli olmadığını ve Virginia Woolf'un eşcinsel eğilimleri olduğunu Mina Urgan incelemesinde (*Virginia Woolf*) yazar. Woolf ise bir kadının bir kadından hoşlanabileceğini, bundan utanmaya ya da korkmaya gerek olmadığını söyler.

“Sakın kaçmayın. Kızarmayın. Kendi aramızda,  
kimi zaman böyle şeylerin olduğunu kabul edelim.  
Kimi zaman kadınlar kadınlardan hoşlanır” (Woolf,  
2017:92).

Virginia Woolf çok güzel bir kadın olan ablası Vanessa'nın gölgesinde kalmış olmanın izlerini, *Mrs Dalloway* romanında Clarissa'nın kendini fiziki olarak eleştirmesi ve başka kadınların güzelliklerini seyredişiyile hissettirir. Clarissa da tıpkı kendisi gibi erkeklere karşı soğuk, kadınlara karşı ilgilidir. “Woolf'un cinsel seçimi kadınlardan yanaydı. Yalnız cinsel açıdan değil, hiçbir bakımdan erkeklerden hoşlanmazdı” (Urgan, 1997: 100) der Mina Urgan.

Cunningham *Saatler* romanında Virginia Woolf'u *Mrs Dalloway* romanını yazdıktan hemen sonra intihar etmiş gibi gösterir. Oysa Virginia 28 Mart 1941 yılında bir cuma günü intihar etmiştir. Yani *Mrs. Dalloway* romanını yazdıktan çok sonra. Ayrıca Cunningham romanında Woolf'u daha çok ruhsal dünyasındaki fırtınalar ve hastalığına vurgu yaparak ön plana çıkarır. Hizmetçilerle kurduğu ilişki, gündelik hayat akıp giderken ondan kopuşu, küçük

yeğenlerinin onunla ilişkileri ve Woolf'un eşiyile iletişimi, bunların tümü onun ruhsal olarak ne kadar kötü bir durumda olduğunu göstermeye yöneliktir.

*Saatler* romanında Woolf'un intihar sahnesi ve ardından bıraktığı mektup gerçekliğe uygundur. Ancak bunlara rağmen kurmaca Woolf ile gerçekteki Woolf'un birebir aynı kişi olduğu iddia edilemez. Cunningham'ın romanını oluştururken Virginia Woolf'un günlüklerine baktığı şüphesizdir. Ama *Saatler*'deki Woolf artık kâğıt bir varlıktır ve çoğu eleştirmenin dikkat çektiği gibi kimi yönleri oldukça abartılmıştır.

## SONUÇ

Michael Cunningham *Saatler* romanını Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanından yola çıkarak yazdığını bizzat kendisi ifade etmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı her iki roman arasında var olduğu açıkça ifade edilmiş benzerlikleri tespit etmek olmamıştır. Daha önce de ifade edildiği gibi iki romanda ölüm ve intihar izleği, eşcinsellik, bastırılmış cinsel eğilimler, toplumsal yabancılaşma, toplumun bireyler üzerindeki baskı ve dayatmaları, erkek egemen toplum karşısında kadın, parçalanmış bilinç ve huzursuzluk gibi konularda *Saatler* romanı ile Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanı arasında pek çok benzerlikler bulunmaktadır.

*Saatler* romanı ve *Mrs. Dalloway* romanı aralarındaki çok benzerliğe rağmen iki romanın şahıs kadrosu ve roman kişileri birebir örtüşmez. Örneğin *Saatler*'deki Richard ile Woolf'un yarattığı Septimus birbirine karşılık olarak düşünülebilecek kişiler değildir. Her iki romandaki Clarissa karakteriyle bu kahramanların ilişkileri arasında da bir benzerlik yoktur. Çünkü Richard Clarissa'nın eski aşkı ve arkadaşı iken *Mrs Dalloway*'deki Clarissa, Septimus'un herhangi bir şeyi değildir, üstelik bir kez bile karşılaşmamışlardır. Bu iki kahramanın intihar etme nedenleri de birbirinden tamamen farklıdır. Richard, Septimus'a benzetilmeye çalışılan zorlama bir kişi gibi durmaktadır.

Aynı şekilde Clarissa Dalloway'in tam karşılığı *Saatler*'deki Clarissa Vaughan değildir. Aynı olmaları da beklenemez, çünkü Cunningham'ın yarattığı Clarissa karakteri 21. yüzyıl Londra'sında, değerleri değişmiş bir toplumda yaşamaktadır. Onları bir araya getiren hayata bakışlarındaki ve ilişkilerindeki bir takım benzerliklerdir sadece. Hatta bu yönden bakıldığında bazı açılardan Laura Brown, Clarissa Dalloway'e daha çok benzer. Cunningham'ın romanındaki

belki de en başarılı karakter Laura Brown'dur. Çünkü yazarın orijinal buluşudur ve romana kurgusal açıdan da çok iyi oturtulmuştur.

Makalede her iki roman konu, kurgu, olay, durum ve kişiler noktasında ele alınmış, romanlardaki kişilerin tavır, duygu, düşünce ve duyuş noktasında eşya, mekân ve diğer roman kişileriyle ilişkileri yorumlanarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Hiç şüphesiz ki hermenötik yaklaşımla ortaya koyulan bu çözümleme öznel yorum ve görüşlere dayanmaktadır. Bu noktada okurun duygu, düşünce, bilgi, birikim ve kültürü metnin çözümlenmesinde temel dayanak oluşturmaktadır. Dolayısıyla her iki romanın da farklı okurlar tarafından farklı okumalarla bambaşka yorum ve anlamlar üretebileceği şüphesizdir. Bu durum edebi değeri yüksek metinlerin her okumada yeniden üretilmeye açık olmalarının bir sonucudur. Bu makalede de hermenötik yaklaşımla her iki romanın anlam katmanına yeni bir boyut kazandırmak amaçlanmıştır.

Sonuç olarak her iki romandan hareketle şunu söyleyebiliriz: *Saatler* romanı, *Mrs. Dalloway* romanının yazar tarafından eklemeler ve çıkarmalarla yeniden yorumlanmış halidir. Pek çok yönden Woolf'un anlatısına benzerse de, pek çok yönden de ondan ayrılan bağımsız bir eserdir ve öyle değerlendirilmesi gerekir. Woolf'un eserinin Cunningham'ın *Saatler*'i için bir esin kaynağı olduğu açıktır, ancak ne *Saatler*'i açıklamak ve yorumlamak için ne de başarısını ifade etmek için Woolf'un eseri bir ölçüt değildir.

#### KAYNAKÇA

- Bruns, Gerard (2001). Antik Hermeneutik, Çev. İhsan Durdu, Yeni Zamanlar Yayıncılık, İstanbul.
- Cunningham, Michael (2017). Saatler, Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.
- Dilthey, Wilhelm (1999). Hermeneutik ve Tin Bilimleri, Çev. Doğan Özlem, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto (1996). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto (2001). Açık Yapıt, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.

- Gadamer, Hans Georg (1995). "Hermeneutik", Çev. Doğan Özlem, Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar içinde, Ark Yayınları, Ankara.
- Göktürk, Akşit (2002). Okuma Uğraşı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kara, Esra (2004). "Her Okur Kendini Okur Metinde", Kitap Haber, Mart-Nisan, Sayı: 20, s.40-42.
- Sakallı, Cemal (2016). Günümüz Edebiyat Eleştirisi ve Kuramları, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Sarıkaş, Ferah (2005). "Virginia Woolf'un Mrs Dalloway Adlı Eserindeki Üslubun İncelenmesi", Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi (www.e-sosder.com) Bahar, Cilt 3, Sayı 12, s.142-150.
- Ulusoy, Kadir (2009). "Tarih Eğitimiinde Hermeneutik Yaklaşım", Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Haziran, Cilt 11, Sayı 1, s. 51-68.
- Urgan, Mina. 1997, Virginia Woolf, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Woolf, Virginia (1977). Mrs. Dalloway, Çev. Tomris Uyar, Yeni Ankara Yayınevi, İstanbul.
- Woolf, Virginia (2014). Bir Yazarın Günlüğü, Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.
- Woolf, Virginia (2017). Kendine Ait Bir Oda, Çev. Suğra Öncü, İletişim Yayınları, İstanbul.

## FEHİM-İ KADİM'İN HEP REDİFLİ GAZELİNİN ANLAMBİLİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Tuğçe YAŞA<sup>1</sup>

Her mânâ-yı latif ki cândan nişân verir  
Tabir edince tab'im anı nazma cân verir  
Nefî

### ÖZET

Edebî bir metni anlamak, açıklamak veya tanıtmak için geçmişten günümüze pek çok yöntemin geliştirildiği bilinmektedir. Klâsik Türk şiiri bünyesinde bulunan çok katmanlılık sayesinde farklı bakış açılarıyla okunmaya müsait bir yapı arz eder. Anlambilim bu bakış açılarından birisidir. Anlambilimin amacı, anlamın doğasını özenli ve mantıklı bir biçimde bulgulamak ve mümkün olduğu kadar dilsel örnekler kullanarak kavramsal çözümler yapmak. Bu noktada çağrışımlar, duygu değeri, sapmalar, zıt ve paralel anlamlı kelime ve cümleler, soyut-somut unsurlar anlambilimin inceleme konuları arasında sayılabilir. Klâsik Türk şiirinin, bu tür modern yöntemlerle incelenmesi, günümüz insanı için, bu metinleri sadece edebiyat tarihine ait olmaktan kurtarması açısından önemlidir.

17. yüzyılda önemli temsilciler yetiştiren *Sebk-i Hindî* akımının bir özelliği olarak şairler sözden çok mânâyâ, gerçekten ziyade hayale önem verirler. Dış dünyadan çok içe yönelen şairleri anlamak niyetiyle bu çalışmada 17. yüzyıl *Sebk-i Hindî* şairlerinden Fehîm-i Kadîm'in hep redifli gazeli, önce *Klâsik metin şerhi* yöntemiyle sonra da çağdaş edebî kuramlardan biri olan ve dilin anlam boyutunu inceleyen *anlambilim* yöntemiyle incelenecek, makalede hem biçim hem de muhteva üzerinde durularak şairin kelimelerin çağrışım gücünden ve duygu değerinden ne derece istifade ettiği gözler önüne serilecektir.

**Anahtar kelimeler:** Dilbilim, anlambilim, Fehîm-i Kadîm, gazel, şerh.

### EXAMINATION OF FEHİM-İ KADİM'S GAZEL WITH "HEP" REDIF IN TERMS OF SEMANTICS

#### ABSTRACT

It is well known that various methods have been developed to understand, explain or promote a literary text. Thanks to multi-layered structure the Classical Turkish Poetry has, it constitutes such a structure that can be interpreted by different perspectives. Semantics is one of these methods. The aim of semantics is to discover the nature

<sup>1</sup> Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi. tugceyasa@gmail.com

of meaning in an elaborate and logical way, and to make conceptual analyzes using as many linguistic examples as possible. In this very point, connotations, emotional values, deviations, contradictory and words in parallel meaning, phrases, and abstract-concrete elements can be considered as subjects of semantics. The examination of classical Turkish poetry with such modern methods is important for present-day human beings in terms of saving these texts from belonging only to history of literature.

As a characteristic of Sebki Hindî movement that produced important representatives in the 17th century, the poets attach more importance to meaning rather than word, to imagination rather than reality. In this study, with the intention to understand the poets heading for inner world rather than outer world,

The Gazel with “hep” redif by Fehîm-i Kadîm of Sebki Hindî poets will first be examined by the classical text interpretation method, then by the semantics method, which is one of the contemporary literary theories, and which examines the meaning dimension of the language used; moreover, by focusing on both form and content, it will be revealed how much the poet benefited from the associative power and the emotional value of the words.

**Key words:** Linguistics, semantics, Fehîm-i Kadîm, gazel, interpretation.

## GİRİŞ

Klâsik Türk edebiyatı, Türk edebiyatının genel gelişimi içinde, nazarî ve estetik esaslarını İslâm kültüründen alarak meydana gelir. Bu edebiyat geleneği, örnek kabul ettiği Fars edebiyatının büyük ölçüde etkisi altında şekillenerek 13. yy sonlarından itibaren belirgin örneklerini vermeye başlar. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar, oluşumunda büyük bir değişikliğe uğramadan Arapça-Farsça kelimelerin çok sayıda yer aldığı bir dille varlığını altı asır sürdürür (Akün, 1994: 389). Klâsik Türk edebiyatının anlaşılması ve eserlerin kıymetinin ortaya konulması amacıyla metin neşri, metin tespiti, metin tetkiki, metin şerhi, metin tahlili, metin tenkidinin yanı sıra modern yöntemler de kullanılmaktadır. Modern yöntemler Klâsik metinlere çağdaş bir anlayış kazandırması açısından önemlidir. Yeni bakış açıları sayesinde özellikle şiir türü metinler açıklanarak yönetsel bir zemine oturtulur. Şiirin derin yapısındaki anlamsal ilişkiler ve yüzey yapıdaki göstergeler aracılığıyla şairin kurduğu dünyaya okuyucu da yaklaştırılır. Her ne kadar Yapısalcılık, Ontoloji, Rus Biçimciliği, Göstergebilim gibi modern metotlar edebî eserlere uygulanıyor olsa da, bu çerçevedeki Klâsik Türk edebiyatı üzerine yapılan çalışmalar bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Özellikle bunlardan anlambilim, Klâsik Türk edebiyatı metinlerinde bizim tespit



edebildiğimiz kadarıyla yalnızca Dursun Ali Tökel'in, "Bir Gazel Anlambilimle Nasıl Anlaşılır?" ve Mücahit Akkuş'un "Anlambilim Açısından Bir Tıp Metni İncelemesi:"Tercüme-i Ebubekir Er-Razi" adlı makalelerinde uygulanmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Sanat, zannedildiğinden çok ciddi bir iştir. Bir mısra bütün kâinattır. Onu bilerek yapan, hele o mısrada elde ettiklerini ikinci ve üçüncüsünde o kadar değişik ve birincisine uygun şekilde devam ettirebilen adam, daima insanların en büyüğü ve mucizelisidir." (1970:415) derken sanatkârın yalnızca duygularıyla hareket ederek değil, aynı zamanda her kelimeyi ölçüp biçerek bilerek ve isteyerek eserinde kullandığını vurgular. Tanpınar'ın sözlerinden hareketle sanatkârın kullandığı dilin, gündelik dilden sapan bir yapısı olduğunu söylemek mümkündür. Şair gündelik dili birtakım değişikliklere uğratar, alışılmamış bağdaştırmalar ve uzak çağrışımlar kurar. Bu nedenle şairin anlatmak istediklerinin bazı yöntemler aracılığıyla açıklanması gerekmektedir. Şairin en büyük hazinesi dil olduğuna göre, mânâyı açığa çıkarmak için, dilbilim ve onun alt dallarından biri olan anlambilime başvurmak yerinde olacaktır.

Dilbilim, dili her yönüyle inceleyen, onu mercek altına alan bir bilim dalıdır. Dilbilim 1950'lerden sonra bir pilot-bilim görevi üstlenir ve beşerî bilimler arasında ayrıcalıklı bir yer kazanır. Söz gelimi budunbilim, toplumbilim, ruhbilim gibi alanlarda da bu yöntemden büyük ölçüde istifade edilmektedir. Dilbilimin temel görevi ise dilin betimlemesini yapmaktır. Bu betimleme olguların yalnızca gözlemlenmesine dayanır (Kıran vd.: 2002:39). Anlambilim ise sesbilim, dilbilgisi, göstergebilim gibi dilbilimin alt dallarından birisidir. Yunanca, "anlamına gelen" ya da "gösterilen" olarak karşılanan semanio eyleminin türevlerinden üretilmiştir ve dil aracılığı ile kurulan iletişimin incelenmesi anlamına gelmektedir Dilbilimcilere göre anlambilim, dilde anlamın nasıl yapılandırılmış olduğunu ve değişik anlam türlerini konu edinir. Felsefecilere göre ise anlambilim, dilin sözcüklerini, kişiler, şeyler, nesnelere, sözcüklerin gönderme yaptığı evrendeki olaylar gibi dilsel anlatımlar arasındaki ilişkiyi inceler (Kılıç, 2009:17).

Anlambilimin inceleme alanına dair tartışmalar, tarihsel süreçte üç aşamadan geçmiştir. Bunlar:

1. Anlambilim, anlamın incelenmesidir.
2. Anlambilim, sözcüklerin anlamının incelenmesidir.

3. Anlambilim sözcüklerin, tümceler ve sözcelerinin anlamının incelenmesidir.

Bu görüşlerden birinci ve ikincisinde, inceleme alanının kısıtlılığı üçüncü bir alana ihtiyaç duyulmasına yol açmıştır. Böylece bütünsel bir anlambilim yöntemi ortaya konulmuştur. Bu yöntemde her türlü anlam olgusu, sesbilimsel, sözlükbilimsel, dilbilgisel, sözcelemsel, mantıksal, edimbilimsel, artsüremli, eşsüremli vb. gibi farklı dilbilimsel bakış açıları kullanılır. Bu bakış açısının yerleşmesinde Michel Bréal'in 1883'de kaleme aldığı *Les Lois intellectuelles du langage: fragment de sémantique* (Dilin Anlamsal Yasaları, Anlambilim Parçaları) başlıklı makalesi ile *l'Essai de sémantique* (Anlambilim Denemesi) adlı çalışması etkili olmuştur (Tamba-Mecz, 1998:5-9).

Anlambilime karşılaştırmalı dilbilim, yapısal dilbilim ve dillerin örneklerinin oluşturulması kuramına dayanan akımlar yön vermiştir. Bu üç akım anlambilim tarihini üç büyük kanala dâhil eder: 1. Evrimci Dönem, 2. Karma Dönem ve 3. Dilbilimsel Örnekler Dönemi. "Evrimci Dönem"de anlambilimin konusu, dilsel anlamlamaların evrimini incelemektir. M. Bréal, Meillet, Trier gibi araştırmacılar sözcüklerin tarihine bakarak anlamın dilsel, tarihsel ve toplumsal olgularla değişiklik gösterebileceği hususu üzerinde dururlar. "Karma Dönem"de ise evrimci bakış açısı ile birlikte Ferdinand de Saussure'ün eşsüremli bakış açısı, hâkim görüşü oluşturur. 1963'ten sonra ise "Dilbilimsel Örnekler Dönemi" başlar. Bu süreçte Chomsky, J. Katz ve J. Fodor'un dilbilimle ilgili çalışmaları anlambilime etki eder. Sözcük anlambiliminden tümce anlambilimine geçilir (Tamba-Mecz, 1998:13-31). Böylece anlambilim, içeriğine birçok hususu dâhil ederek metni anlamaya, eksik bırakılan parçaları tamamlamaya yardımcı olur. Nitekim metin, okurdan iş birliği bekler. Sanatkârın boş bıraktığı noktaları okur zihninde tamamlar. Eğer ikincil ayrıntılarla metin doldurulursa bir kakofoni meydana gelir. Bu nedenle sanatkâr kullandığı kelimeleri özenle seçerek az sözle çok şey ifade etmeye çalışır, Klâsik Türk şiirinde bu anlayışa münakkahiyyat denir. Metnin çözümlenmesi, okur tarafından alımlanmasıyla mümkün olur. Şair kelimelerin çağrışımından istifade ederek hayal dünyasına okuru davet eder.

Doğan Aksan anlambilimi, sözcük ve tümce anlambilimi olmak üzere ikiye ayırır. Sözcük anlambiliminde, kavramlaştırma, göstergeler, kavram ve kavram alanı, temel anlam ögesi ve göndergesel anlam, tasarımlar, imgeler, duygu değeri, yan anlam,

benzetme, aktarmalar, deyim aktarması, ad aktarması, çokanlamlılık, eşadlılık, bağlam, eşanlamlılık, tersanlamlılık, bağdaştırma ve alışılmamış bağdaştırma, kılınış ve görünüş kavramları ve anlam değişimleri gibi konular işlenir. Tümce anlambiliminde ise tümce anlamı, sözdizimi, tümcede eş anlamlılık ve karşıt anlamlılık, bağımlı biçimbirimler ve tümce anlamına etkileri gibi konular üzerinde durulur (Aksan, 2017). Doğan Aksan'ın sıraladığı bu anlambilim konularına, Veysel Kılıç ise içlem, belirsizlik ve tümce işlevleri gibi konuları da dâhil eder (Kılıç, 2009).

Klâsik metinleri çözümleme yolunda, daha ilk başta ihtiyaç duyulan yöntem olan şerh ise açma, açıklama demektir. Ali Nihad Tarlan'a göre bir edebî eserin şerh edilebilmesi için öncelikle beyti anlamak ve sanatkârın düşüncesinde beliren hayali kavramak lâzımdır. Klâsik Türk edebiyatı metinlerini anlamak için sosyal, etnografik, dinî inançlar yanında, sanatkârın hayatı ve etkilendiği edebî mektepleri de bilmek gerekir. Bunların yanında vezin ve Osmanlı Türkçesi ile eserin nazım şeklinin bilinmesi de, metinleri anlamada çok büyük bir önem taşır. Her kelimeye şüpheyle yaklaşılmalı, böylece sanatkârın kurmak istediği incelik anlamadan geçilmemelidir (Tarlan, 2017:225-237). Bu bağlamda anlambilim ve klâsik metin şerhi usûlünün birlikteliği dikkat çekmektedir. İki yöntem de kelimelerden başlamak üzere eserde bulunan unsurlara dikkatle yaklaşarak sanatkârın zihnindeki anlamaya çalışır. Seçilen gazelin Sebki-Hindî tesirinde kapalı bir yapı sergilemesi nedeniyle şerhe duyulan ihtiyaç, anlambilime giden yolu açmada da bizlere yardımcı olacaktır.

### 1. Fehîm-i Kadîm'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri

Gustave Lanson, bir metni her yönüyle açıklayabilmek ve yazarın/şairin kendine has tarafını bulabilmek için onun hayatını, çevresini, mazisini bilmek gerektiğini söyler. Ona göre ancak yazar, eser ve hayat üçgeni çözümlendiğinde, sanatkârın gerçek dehası ortaya konulabilir (Lanson, 2017:16). Metni çözümlemek için istifade edilecek hiçbir unsur gözden kaçırılmamalıdır, bu nedenle şairin hayatına kısaca göz atmakta yarar vardır.

Fehîm-i Kadîm H. 1037/1057 - M. 1627/1647 yılları arasında yirmi yıl yaşamıştır. Bu devirde Osmanlı Devleti gerilemeye başlasa da, fikir ve edebiyat alanında gelişmeler artarak devam eder. Nef'î, Nâ'îlî, Nev'î-zâde Atâyî, Azmî-zâde Hâletî gibi büyük şairler bu dönemde yetişmiş ve bir kısmı Sebki-Hindî akımının temsilcilerinden olmuşlardır. Fehîm-i Kadîm'in ailesine dair çok fazla bilgi bulunmamakla beraber, onun babasının Arap ya da Mısırlı bir fellah

olduğu, bu nedenle hayatını maddî yetersizliklerle geçirdiği söylenir. Henüz on yaşında Örfî Dîvânî'nı istinsah ettiğine dair tarih düşüren Fehîm-i Kadîm'in, Klâsik Türk edebiyatının âdetâ bir dâhi çocuğu olduğu kabul edilir. Arapça'yı ailesinden öğrendiği ve Örfî Dîvânî'nı istinsah etmesinden dolayı da, Farsça'ya hâkim olduğu bilinir. Evliya Çelebi, Fehîm-i Kadîm'in peltek ve kekeme olduğunu söyler. Bununla birlikte tezkirelerde şairin hoş sohbet ve tok gözlü olduğu da bildirilir. Uncu-zâde olarak nitelenen Fehîm-i Kadîm'in derbeder sayılabilecek bir ömür sürdüğü, dervişlerde görülen ruh derinliğiyle birlikte yollara düştüğü, fakat hiçbir yerde huzur bulamadığı da aktarılan bilgiler arasındadır (Üzgör, 1991:10-14).

Fehîm-i Kadîm, İstanbul'da bir süre kâtiplik yaptıktan sonra, Mısır'a gider. Şiirlerinde sık sık Mısır'dan kurtulma arzusundan bahseder. İstanbul özlemi yüzünden bir ara içkiye müptela olur. İçlerinde Bosnalı Mezâkî'nin de bulunduğu bir grubun bu durumdan Mısır valisini haberdar etmesiyle Fehîm gözden düşürülür. Şair bu dedikodulardan sıkılarak Mehmet Ağa'ya İstanbul'a gelmek istediğini belirten bir kaside söyler. Mısır hazinesini İstanbul'a getiren bir kafilé ile İstanbul'a doğru yola çıkar, fakat Konya'nın Ilgın ilçesinde hastalanarak 20-21 yaşlarında vefat eder (Erkal, 2009:195). Mısır'da yaşadığı ıstırapı ve memnuniyetsizliği mezemmet-güne şiirleriyle ifade eder. Safâyi'nin aktardığı beyitlerde âb-ı hayât Mısır'da olsa içmeyeceğini; Hz. Yûsuf kalması için ısrar etse de orada durmak istemeyeceğini belirtir (Çapan, 2005: 444). Hayatı şikâyetler ve memnuniyetsizliklerle geçmiştir denilebilir. O bir yerde karar edemez, sürekli yer değiştirir. İçindeki sıkıntıdan kurtulmak isteyip yollara düşer, fakat gittiği yerde de huzura eremez (İsen, 1997:241).

Vasfî Mahir Kocatürk, Fehîm-i Kadîm'in sanatını, Fuzûlî ve Nef'î'nin şiirinin birleşimine benzetir. Onun şiiri, Klâsik Türk şiirinde çığır açan yeni bir zevk ve eda taşır. Bu çığırda Fuzûlî'nin mazmunculuğundan çok samimiliği ve Nef'î'nin haşmetinden ziyade ruhî, ahlâkî ve tabîî ifadesi yer alır. Fehîm söz sanatlarından uzaklaşarak mânâ ve edâ sanatlarına yönelir. Mısralarında duygu derinliği bulunur. Fehîm'in şiirlerinde ıstırap olsa da, bu Fuzûlî'nin ıstırapındaki gibi bir mahkûmiyet değildir. Onun ıstırap içinde boynunu dik tutan gururlu bir yapısı vardır. Fehîm'in sanatı iç âleme yöneliktir. Bu âlemde dış hayata dair tahlil, tenkit, hiciv, alay gibi şiirin akışını bozacak kelimelere yer verilmez. V. M. Kocatürk Fehîm'in dilinin Nef'î kadar parlak ve berrak olmadığını söyler. Bu nedenle anlattığını tam kavramak için zihinde tasavvur etmek, mısralar üzerinde dikkatle düşünmek gerekir (Kocatürk, 2016: 412-

413). Sanatkârın söz sanatlarından çok mânâ sanatlarına yönelmesi ve şiirinin anlaşılmayı bekleyen kapalı bir yapı sergilemesi dikkate değerdir.

Fehîm-i Kadîm'in bir Dîvân'ı; 273 beyitlik bir şehrengîzi; Arap, Arnavud, Acem, Ermeni, Türk gibi ağızları taklit ettiği bir manzumesi; bir Tercüme-i Letâif-i Kibâr'ı ve Durûb-ı Emsâl-i Türkî gibi eserleri vardır. Şairin Dîvân'ı 1934 yılında Sadettin Nüzhet Ergun; 1991 yılında Tahir Üzgör tarafından çalışılmıştır. Faruk Kadri Timurtaş ve diğer edebiyat araştırmacıları Fehîm-i Kadîm'in daha çok gazelde üstad olduğunu söylemişlerdir. Gibb, onun kelimelerle âdetâ resim yaparak pitoresk tasvirlerle yer verdiğini ifade eder. Bununla birlikte kaside ve gazelleri kimseden bir mansıp talep etmek ya da af dilemek maksadıyla söylenilmemiştir. Vezni bütün Dîvân'da neredeyse kusursuz uygular. Bununla birlikte Fehîm-i Kadîm şiirlerinde Seb-k-i Hindî akımının etkisiyle, mânâ inceliğini, hayallerin genişliğini ve sözün kolay anlaşılır olmaktan uzak olmasını tercih eder. Bu nedenle üçlü dördümlü terkiplere başvurur. Her ne kadar mânâyı çabuk anlaşılır bir hâl almaktan kurtarmak istese de, şair yer yer mahallî söyleyişin kudretinden istifade ederek “kulak asmamak, ayağı yer basmak, aman zaman vermemek, bel bağlamak” şeklindeki deyimlere şiirinde yer vermiştir. (Üzgör,1991:26-28) Bu anlayışın altında yatan sebep, Seb-k-i Hindî üslûbunun iki farklı koldan ilerlemesidir. Klâsik Türk edebiyatı şairleri bu üslûbun etkisiyle şiirde özellikle anlamı öncelemişlerdir. Şiirde orijinal anlamlar ortaya koymak amacıyla dikkatlerini yeni mazmun bulmaya yönelten şairler, şiir diline yabancı pek çok maddî ve manevî unsur etrafında hayaller kurmuşlardır. Böylece şiir diline günlük konuşma dilinden birçok kelime ve deyim de girmiş ve şiir dili sadeleşmiştir. Bununla birlikte tasavvuf teması sanatı beslemek noktasından yoğun bir şekilde işlenmiştir. Bu şiirde yeni ve orijinal hayal ve anlam unsurlarını ifade edebilmek amacıyla yeni bir dil kullanılmış, böylece süslü bedîi bir üslûp da meydana getirilmiştir. Fehîm-i Kadîm, hem terkipli hem de mahallî söyleyişi aynı anda tercih eden şairlerdendir. Muhteva yapısı itibarıyla şairin şiirlerinde dinî unsurlara, mitolojik şahsiyetlere, aşk kahramanlarına, astronomik bilgilere, şairler ve sanatkârlara, günlük hayata dair birtakım hususlarla ilmi ve felsefî şahsiyetlere de yer verdiği görülür. Şairin, Arapça “anlama, anlayış, idrâk” anlamına gelen Fehîm mahlasını seçmesi bile, anlama ne derece önem verdiği bir göstergesidir. Fehîm'in etkisi altında kaldığı Seb-k-i Hindî akımı şiirde olmazsa olmaz bir özellik olarak hayalde inceliği ve anlamda derinliği esas alır. Araştırmacılar, Fehîm'in mânâ hususu üzerinde çok durduğunu işaret etmektedirler. Bu nedenle anlambilim

açısından şaire yaklaşmak onun şiirinin inceliklerini ortaya çıkarmak için önemlidir.

Bu bilgilerin ışığında çalışmanın evrenini Klâsik Türk Edebiyatı, örneklemini ise Fehîm-i Kadîm'in hep redifli gazeli oluşturacaktır. Çalışmanın yönetsel modeli ise klâsik metin şerhi usûlü ve Doğan Aksan'ın Anlambilim "Anlambilim Konuları ve Türkçe'nin Anlambilimi ile Veysel Kılıç'ın Anlambilime Giriş "Temel Kavramlar" adlı kitaplarından, çalışmanın amacına uygun olarak seçilen "Sözce, Çağrışımlar/Tasarımlar, Soyut-Somut İlişkisi, Kavramlaştırma, Duygu Değeri, Sözdizimi ve Tümce Anlamı, İşlem ve Sapmalar" gibi başlıklardan oluşturulacaktır. İncelemenin sonucunda şairin kullandığı kelimelerin altında yatan fikir dünyası ile şiirindeki anlam katmanlarının, şairin poetikasına yansıyan yönleri tespit edilecek ve çağdaş sanatkarın bu gibi çalışmalardan faydalanması ile geleneğin güncellenerek aktarılmasında, Klâsik Türk edebiyatı çalışmalarına ve alana katkı sağlaması amaçlanacaktır.

## 2. Hep Redifli Gazelin İncelenmesi

1. Sitem ben hâke hük-m-i gerdiş-i eflâkdendür hep  
Galat didüm galat hâsiyyet-i idrâkdendür hep
2. Ne ol bî-rahm sermest ü ne çeşm-i bî-emâdadur  
Helâk olmam benim cürm-i dil-i bî-bâkdendür hep
3. Halîl-i 'aşkam ammâ şu'le gülzâr olması bana  
Degül i'câz feyz-i dîde-i nem-nâkdendür hep
4. Sîpîhr-i sifle-perver cevrin az eylerse de gâhi  
Nişân-ı lutf sanma gayet-i îmsâkdendür hep
5. Ne hikmetdür ki dilber âteşî-hû dil hevâyîdür  
Egerçi asl-ı fitratde bir âb u hâkdendür hep
6. Şikâf-i dâmen-i Yûsuf dan olmazdı 'ayân sırrı  
Züleyhâ'nun figânı sîne-i sad-çâkdendür hep
7. Dür-i nazm-ı Fehîmâ olduğu hurşîd-veş rûşen  
Kemâl-i safvet-i deryâ-yı tab'-ı pâkdendür hep (Üzğör,  
1991: 326-32)

### 2. 1. Dış Yapı

Bir şiirin muhtevâ ve şekil yapısı şâirin niyetini gerçekleştirmek amacıyla düzenlenmiştir. Dolayısıyla mısra biçimi,

kafiye yapısı, vezin veya vezinsizliği, şiirde kullanılan kelime kadrosu, ses sistemi, biçim tercihleri tamamen şairin niyeti ile alakalıdır (Tökel, 2007:537). Şair, duyguların dile getirilmesinde sıkça tercih edilen nazım şekillerinden biri olan gazeli tercih etmiştir. İncelenen metinde beyitler arasında anlam bütünlüğü bulunması nedeniyle yek-âhenk bir gazel olduğu söylenebilir.

Klâsik Türk şiirinde dilin kullanımını büyük ölçüde kafiye, redif ve vezin gibi ritmik akışkanlığı sağlayan biçimsel unsurlarla söz sanatları ve mazmunlar belirler. Ritm, şiirde farklı şekillerle yakalanabilir. Ses, hece, kelime veya kelime gruplarından meydana gelen redifin yanında, kafiye ve vezin de, şiirde ritmin oluşmasını sağlayan önemli unsurlardandır. Buna göre gazel, Klâsik Türk edebiyatında çokça kullanılan ve bağırarak şarkı söylemek anlamına gelen Hezec bahrinin mefâ'ilün/ mefâ'ilün/ mefâ'ilün/ mefâ'ilün kalıbıyla yazılmıştır. Bu müsemmen kalıp hezec bahrinin en çok kullanılan kalıbıdır (İpekten, 2008:168).

Kafiye ve redifin şiirde yüklediği fonksiyon çok yönlüdür. Redifin şiirde hem biçim hem âhenk hem de anlam yönünden bir tamamlayıcı görev üstlendiği söylenebilir. Ayrıca redif, şiirdeki temanın oluşmasında da büyük önem arz eder. Bu hususta Tanpınar'ın görüşleri şöyledir: “Şiirde asıl tema, kâfiye ve rediftir. Şairin ilhamını bunlar idare eder. Düşünce ve hayal, kâfiye ve redifin mihveri etrafında kurulur. Şair, duygu ve duyularının dünyasına bu iki unsurun imkânlarıyla girer. Her yeni kâfiye ve redif, yeni bir mânâ âlemine açılmış bir yola benzer.” (Tanpınar, 1982:20) Çalışmada ele alınan gazelin kafiye ve redif tablosu aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1.** Gazelin Kafiye ve Redifi

Beyitler	Kâfiye	Redif
1. Beyit	eflâk	-dendür hep
1. Beyit	idrâk	-dendür hep
2. Beyit	bî-bâk	-dendür hep
3. Beyit	nem-nâk	-dendür hep
4. Beyit	imsâk	-dendür hep
5. Beyit	hâk	-dendür hep
6. Beyit	sad-çâk	-dendür hep
7. Beyit	tâb'-ı pâk	-dendür hep

Gazelin kafiyesi, *eflâk*, *idrâk*, *bî-bâk*, *nem-nâk*, *imsâk*, *hâk*, *sad-çâk*, *tâb'-ı pâk* kelimeleri arasında *-âk* hecesindeki *kaf* harfidir. Bu hece, şiir yüksek sesle okunduğunda sesi uzaklara duyurmaya

yatkın, gür bir ses ihtiva eder. Kafiyeli kelimeler isim ve sıfatlardan mürekkeptir. Bu da şiirin hareketten çok vasfetmeye, betimlemeye yatkın olduğunun bir göstergesidir. Kafiyeli kelimeler arasında fonetik ve morfolojik açıdan bir benzerlik yakalanmıştır, -âk sesleri büyük çoğunlukla Farsça kesre-i izâfetle kurulmuş isim tamlamaları içerisinde kendisine yer bulur.

Kafiye, Arapça ve Farsça kelimelerde gerçekleştirilirken redif ise Farsça bir zarftır. Redifin aslı “heb”dir. Kelimenin birinci anlamı “Hiçbiri dışta tutulmamak veya eksik olmamak üzere, bütün, tüm olarak” iken ikinci anlamı ise “Sürekli olarak, her zaman, daima” anlamlarını taşır (Türkçe Sözlük, 2005:877). Gazelde büyük çoğunlukla “her zaman, daima” anlamında kullanılmıştır. Bu kelimenin çağrışım gücüyle şair, başına gelen olayların sürekli tekrar ettiğini vurgular. Böylece *hep* redifi gazelin anlam dünyasına bir süreklilik/hareketlilik katar. Zarfın önündeki “-dendür” eki “hep bundandır” anlamıyla bir bildirim verir. Başa gelen hâli bildirir nitelikte ve netliktedir. Şair uğraştığı dertlerin nereden geldiğini, kaynağının ne olduğunu bildiğini *hep* redifiyle aktarır. Buna göre, olayların gerçekleşmesi; idrakin kuvvetinden, korkusuz gönlün suçundan, cimriliğin fazlalığından, yaratılışın toprak ve sudan olmasından, bağrın inleyişinden ve yaratılışın saflığından kaynaklanmaktadır.

## 2. 2. Gazelin Şerhi

Sitem ben hâke hükmi-i gerdiş-i eflâkendür hep  
Galat didüm galat hâsiyyet-i idrâkendür hep

*Ben toprak(tan) olana, sitem hep feleğin dönüşünün hükmündendir. Yanlış söyledim, yanlışlık (aslında) hep anlayışın niteliğindedir.*

Toprak her şeyden önce anâsır-ı erbaadan biridir. İçinde kıymetli hazineler, mücevherler barınır. Semâvî dinlere göre Tanrı'nın ilk yarattığı insan Âdem Peygamberdir. Tanrı onu kuru çamurdan şekil verilmiş bir balçıktan meydana getirmiştir (Pala, 1990:18-19). Bu nedenle insan kavramı toprak unsuruyla birlikte düşünülmelidir. Şair beyitte bir tevazu göstergesi olarak topraktan yaratılmış olduğuna dikkat çeker. Bir insanoğlu olduğunu vurgulayarak hata yaptığını itiraf eder. Batlamyus'un teorisine göre, dünya kâinatın merkezidir ve onu dokuz felek çevreler. Bunlar iç içe geçmiş soğan zarı gibidir ve hepsi de dünyayı çevrelemişlerdir. Her feleğin ayrı ayrı ismi vardır. Bu feleklerden Atlas isimlisi hepsinden ayrı olarak tersine döner ve



diğerlerini de kendine uymaya zorlar. Kendi istikameti dışında dönmeye zorlanan felekler insanların talihini, refah ve mutluluk seviyelerini etkiler. Bu sebeple felek, dönekliğiyle, kahpeligiyle anılır (Pala, 1990:164).

Beyitte şair başlarda sıkıntısının sebebi olarak feleğin kararsızlığını ve zulmünü görür, fakat sonra yanlışlığını itiraf ederek *anlayış niteliğinin* ona bir huzursuzluk verdiğini söyler. Anlayış, tasavvufta *basit* ve *mürekkep idrak* olmak üzere iki türüdür. Birincisinde Tanrı'nın varlığını idrak etmekle beraber, bu idrakin ve idrak edilen Tanrı'nın şuurunda olunmaz. İkincisinde ise Tanrı'nın varlığını idrak etmekle birlikte bu idrakin ve idrak edilen Tanrı'nın şuurunda olunur (Uludağ, 2016: 181). Beyitteki idrak makamı belli ki birincisi, *basit idrak*tir. Şair feleğin hükmüne karşı duramayacağını bildiği hâlde, onu sorgulayarak galat/hata etmiştir. Her ne kadar feleğin verdiği eziyetleri düşünse de, bu duruma akıl sır erdiremez. Hata ise *hep* idrakinin azlığından ileri gelmektedir. Şair âdetâ “bunu anlamaya aklım yeterli gelmedi, düşünerek hata ettim”, demektedir. Beyitte şair “toprak” kelimesiyle insanlığın yaratılış hikâyesine bir *telmihte* bulunmuştur. “Galat didüm galat”da *rücu* sanatı vardır.

Ne ol bî-rahm sermest ü ne çeşm-i bî-emândadur  
Helâk olmam benüm cürm-i dil-i bî-bâkdendür hep

*Benim mahvolmam, ne acımasız sarhoştan ne de amansız gözdeendir, hep korkusuz gönlün suçundandır.*

Âşık, aşk şarabı ile sarhoş olmuş kimsedir. Sarhoş olanın aklı, şuru yerinden gider (Kurnaz, 2012:123). Göz ise âşıkları sevgiliye cezbeden, bağlayan en önemli güzellik unsurlarındandır. Bu nedenle hileci, sâhîr ve câdû olarak vasıflandırılır. Âşıkların gönlünü çelerek onları meftun eder. Şekil bakımından nergise ve bademe benzer. Nergis çiçeğinin insana uyku veren niteliği ve mahmurluk özelliği de gözün mest, sarhoş olmasının bir nedenidir. Göz, baygın bakar. Kaş, kirpik ve gamze de gözün savaş aletleridir. Sevgili, âşıklara revâ gördüğü her türlü eziyeti göz aracılığıyla icra eder. Âşığın canına ve gönlüne kastettiği için göz bir nevî katildir (Sefercioğlu, 2001: 167-168).

Beyitte âşığın ölümüne sebep olan ne baygın bakışlı gözler, ne de sarhoşluğun verdiği şuarsuzluktur. Şairi helâk eden onun korkusuz gönlüdür. Çünkü birinci beyitteki sorgu-sual işlemi devam etmektedir. Şair feleğin hükümlerini düşünmektedir, bu beyitte bir

güzelin bakışı ya da onun zalim gözleri şairi meşgul eden hususlardan değildir.

Gönül, aşk duygusunun ve sonuçlarının ortaya çıktığı bir merkez olarak kabul edilir. Havailiği, deliliği, kararsız oluşu ve serseriliği ile gönül âşığı temsil eder. Şair, bu beyitte helak olmasının sebebi olarak gönlünün kadere teslim olmamasını görür. Feleğin sitemi üzerinde düşünmesi ve bunu aklıyla çözmesinin mümkün olmadığını anladığında bile, korkusuz gönlü sorgulamaya devam eder. Bunun her daim gerçekleştiği hep kelimesiyle vurgulanır. Şair, birinci beyitle bağlantılı olarak helâk olmasının sebepleri üzerinde durur.

Halil-i ‘aşkam ammâ şu’le gülzâr olması bana  
Degül i’câz feyz-i dîde-i nem-nâkendür hep

*Aşkın İbrahim’iyim, ama bana ateşin gül bahçesi olması şayılacak bir şey değildir, bu hep nemli göz yaşının bolluğundandır.*

Tanrı dostu anlamına gelen Halil ya da Halilullâh, İbrahim Peygamberin lakabıdır. İbrahim Peygamber, insanların tapındığı putları yıkması üzerine Nemrûd, onu cezalandırmak için büyük bir ateş yaptırır. İbrahim Peygamber, bir mancınıkla ateşe atılacakken Cebrail gelerek onu havada tutar ve isteğinin ne olduğunu sorar. İbrahim Peygamber: “Ben Allah’ın kuluyum, dileğim O’nadır, sana değildir, O ne dilerse yapsın” der. Bunun üzerine İbrahim Peygambere Halilullâh (Allah’ın dostu) denilir. Ateşe atılan İbrahim Peygamber, bülbüllerin şakıdığı, suların çağıldadığı bir gül bahçesine düşer (Çapan, 2005: 153) Şair de Hâlil-i aşkam diyerek tıpkı İbrahim Peygamber gibi Tanrı dostu olduğunu söyler. İlk iki beyitle anlamca bağlı olan bu beyitte de şair âdetâ “bunu da anlamıyorum, aslında Tanrı dostuyum, Tanrı beni seviyor, ama herhalde ben feleği sorguladığımdan gözlerimin yaşlarının bolluğu bir gül bahçesi ortaya çıkardı buna da şaşmamak lazım, bunda bir sihir yoktur” demektedir.

Kaynağı gönül olan göz yaşının en belirgin vasfı kanlı oluşudur. Aşğın ateş dolu gönlünden çıktığı için de yakıcıdır. Suyun ateşe saçılması ateşi söndüreceği yerde daha da alevlendirir. Şair, göz yaşlarının gönlündeki ateşe damlayarak alevi çoğalttığını, bu kızılığın da âdetâ bir gül bahçesine benzediğini söyler. Şair, anâsır-ı erbaadan ikisini; ateş ve suyu kullanarak feleği sorgulamanın ona bir sıkıntı verdiğini, aşkının bolluğunu ve her geçen gün göz yaşları ile bu aşkı beslediğini ifade etmiştir.

Beyitte “Halil, şu’le, gülzâr” kelimeleri kullanılarak, İbrahim Peygamberin mancınıkla ateşe atılacakken gül bahçesine düşmesi hadisesi hatırlatılmıştır. Bu nedenle *telmih* vardır.

Sipih-r-i sifle-perver cevrin az eylerse de gâhi  
Nişân-ı lutf sanma gâyet-i imsâkdendir hep

*Alçak kimseleri besleyen felek, bazen eziyetini azaltırsa da bunu iyilik işareti zannetme, (bu) hep cimriliğinin fazla olmasındandır.*

Klâsik Türk şiirinde felek, durmadan dönmesi dolayısıyla söz konusu edilir. Seyyârelerin insanlar üzerindeki etkileri geçmişten günümüze kabul edilen bir gerçektir. Feleğin dönüşü ile yolunda ilerleyen olaylar birtakım değişikliğe uğrar. Bu yüzden felek, bütün kötülüklerin, insanların iradesi dışında ortaya çıkan uğursuzlukların ve menfi hadiselerin sebebi olarak görülmüştür (Çavuşoğlu, 2017: 249). Bunca kötülüğe sebep olan felek, doğaldır ki, iyi insanları değil, alçak kimseleri destekler, fakat desteklediği kimselere bile az da olsa dert verir. Feleğin işleri bir iyi niyet göstergesi olarak algılanmamalıdır. Dönüp duran felek, iyi niyetle bir şey yapmaz bu durum olsa olsa onun cimriliğinden ileri gelmiştir. Felek, cimri ve alçak kimseleri desteklemesinden söz edilerek *teşhis* edilmiştir. “Cevr ve lutf” ile “az ve gayet” kelimeleri arasında da *tezat* vardır.

Ne hikmetdür ki dil-ber âteşi-hû dil hevâyîdür  
Egerçi asl-ı fitratde bir âb u hâkdendir hep

*Yaratılış cevherleri aynı su ve topraktan olmasına rağmen, sevgilinin ateşli huya,(âşığın) gönlünün ise havaî bir huya sahip olmaları şaşılacak bir hikmettir* (Üzgör, 1991:327).

Semâvî dinlere göre ilk insan Âdem Peygamberdir. Tanrı onu çamurdan yaratmıştır. Bütün insanlık Âdem ve Havva'nın soyundan geldiğine göre, sevgili ve âşığın da aynı unsurlarla var edildiğini söylemek mümkündür. Şair toprak ve sudan oluşan bu iki varlığın farklı huylar edinmesinde bir hikmet olduğunu söyler. Nitekim sevgilinin bakışları, sözleri ve varlığı bir ateştir. Onun kırmızı yanakları, siyah dumandan saçları vardır. Ateşin her şeyi yakıp kül etmesiyle sevgilinin âşığın gönlünü yakması bir tutulur. Ateş hep yukarı doğru seyredir. Sevgilinin celali de yine ateşle ilişkilidir (Şentürk, 2016:405). Bu ateşten huyların karşısında ise gönlün, her daim sevgilinin hayaliyle avunan, aşkın yağmasına uğrayarak hayrete düşmüş, perişan, dertli, kararsız, serkeş ve sevgilinin bir tel saçını

gördüğünde çocuklar gibi sevinen, güzele ve şehvete düşkün huyları vardır. Şair, iki canlının, âşık ve sevgilinin başka başka huylara sahip olmasını Tanrı'nın bir hikmeti olarak görür. Beyitte “ne hikmetdür? sualinde *istifham* vardır, bu durumun Tanrı'nın bir hikmeti olduğu bilindiği hâlde *tecâhül-i ârifâne* bir söyleyiş gösterilmiştir.

Şikâf-ı dâmen-i Yûsuf'dan olmazdı 'ayân sırrı  
Züleyhâ'nun figânı sine-i sad-çâkendür hep

*Züleyhâ'nın sırrının ortaya çıkışı, Yûsuf'un eteğinin yırtılmasından değil, hep yüz parçaya ayrılmış bağrının inleyişindedir.*

Yûsuf Peygamberin kıssası Kur'ân-ı Kerim'de “ahsenü'l kasas”, hikâyelerin en güzeli olarak işaret edilir. Bu kıssaya göre bir gün Yûsuf Peygamber rüyasında feleklerin kendisine secde ettiğini görür, gördüğü rüyayı babasına anlatırken kardeşlerinin duyması sonucu bir kıskançlık husûle gelir. Bu nedenle kardeşleri tarafından bir gün sığır gütmeye bahanesiyle dışarı götürülür ve kuyuya atılır. Bir kervanbaşı onu kuyudan çıkarır ve ucuz bir fiyata Mısır Azizi'ne köle olarak satar. Aziz'in Züleyhâ adında bir eşi vardır. Yûsuf'un güzelliğini gören Züleyhâ, ona bir anda âşık olur. Bir gün Yûsuf'tan kâm almak ister, fakat Yûsuf Peygamber bu duruma karşı koyar. Züleyhâ'nın elinden kaçmaya çalıştığı sırada gömleği arkadan yırtılır. Dışarı çıktığında Aziz'le karşılaşılır. Züleyhâ Aziz'e Yûsuf'un kendine saldırdığını söylese de, peygamberin suçsuzluğu gömleğinin arkadan yırtılmış olmasıyla kanıtlanır. (Tökel, 2016:242)

Şaire göre Züleyhâ'nın Yûsuf'a olan ilgisi ve aşkı Yûsuf Peygamberin gömleğinin yırtılmasıyla açığa çıkmamıştır. Onun bağı zaten aşk yaralarından delik deşik olmuştur. Her şey ayân beyan ortadadır. Şaire göre Züleyhâ böyle figân etmeseydi belki de Yûsuf hiçbir şey anlatmayacaktı ve sır açığa çıkmayacaktı. Fehim-i Kadîm, bir kadın kahramanı beyte dâhil ederek aşk sebebiyle gönlün harap olma hâlinin herkes için aynı olduğunu vurgulamaya çalışır. Beyitte “şikâf, dâmen ve Yûsuf” kelimeleri arasında *tenasiip* vardır. Bununla birlikte Yûsuf u Züleyhâ kıssasına da *telmihte* bulunulmuştur. Sır ve ayân kelimeleri arasında *tezat* vardır. Aynı zamanda birinci mısraan son kelimesi olan *sır* hem birinci mısraa, hem de ikinci mısraa bağlanabildiğinden *sıhr-i helâl* sanatı da bulunmaktadır.

Dür-i nazm-ı Fehimâ olduğu hurşid-veş rüşen  
Kemâl-i safvet-i deryâ-yı tab'-ı pâkendür hep

*Fehîm'in şiirinin inci (gibi) olduğu gün gibi ortadadır. Bu hep temiz tabiatının denizindeki arılığın yetkinliğindedir.*

Son beyitte şair, nazm sözcüğünün kelime anlamından istifade ederek *inci-deniz mazmununa* yer verir. *Nazm*, ipe inci dizmek demektir. Klâsik Türk edebiyatında inci şairin şiiri ve güzel söz yerine kullanılır. Beyitte şair, temiz yaratılışını bir denize *teşbih* eder. Deniz, sonsuzluk, büyüklük, genişlik ve derinlik ifadelerini çağrıştırmaktadır. Şair denizlerin derinliğinde inci bulunduğu gibi, kendisinin de söz söylemede yetkinliğinin genişliğini ifade eder. İnci kıymetli bir mücevherdir. Şair de sözlerine bu minvalde bir kıymet vermektedir. Onun nazımının bir inci kadar kıymetli olduğu, güneşin etrafı aydınlatması kadar açıktır ve bu durum onun saf ve temiz yaratılışından ileri gelmektedir. Ayrıca incinin derinlerde bulunuyor olması şairin şiirinde mânâları derinlerde sakladığına da işaret eder. Beyitte şiir, inciye *teşbih* edilmiştir. Şairin şiir söylemedeki yetkinliği yaratılışındaki saflığa bağlandığından *hüsn-i ta'lîl* vardır. “Dürr, nazm, deryâ” kelimeleri arasında da *tenasüp* bulunmaktadır.

### 2. 3. Gazelin Anlambilim Yöntemiyle İncelenmesi

#### 2. 3. 1. Sözcelem Işığında Gazelin Anlatım Plânı

*Sözcelem*, konuşan bir öznenin belirli bir zaman ve mekân içinde oluşturduğu, /ben-şimdi-burada/ya, bağlı olan söylemidir. Bu nedenle her konuşan özne, örtülü de olsa /BEN / diyerek, ifadesinin mesuliyetini üstlenir. Söylemi var eden bir kimse, yarattığı söylem ile arasındaki öznel/ nesnel, yakınlık/uzaklık ilişkilerini kendisi biçimlendirir. Sözceleme süreçleriyle şair, zaman ve mekân içinde, dış dünya nesnelereyle ilişki kurabilir, şiirinde kendisinden izler bırakabilir. Sözcelem kuramcılarının metin gerçekliğiyle dış dünya gerçekliğini birbirinden ayırır. Edebî süreçlerde ise bu iki kutbun birbirine çok yaklaştığı, hatta karıştığı olur (Kıran, 2005:21). Bu nedenle *ben/sen* ifadeleri, şairin o anki ruh hâlini ve hitap ettiği okuyucu kitlesini belirler bir nitelik taşır.

Doğan Günay'a göre, eğer konuşan kişinin konuşma zamanı ya da konuşma yeri bilinmezse söylem dinleyenler için bir anlam ifade etmeyecektir. Söz gelimi “indirimde son on gün” cümlesinin ne zaman söylendiği ve indirimde kaçınıcı günde olunduğu veya indirimin nerede olduğu belirli olmayacaktır (Günay, 2013: 87). Şiirdeki söylemler de bunun gibi değerlendirilebilir. “Kim, kime, ne diyor?” suali gazeli çözümlemede başlıca yardımcı unsurlardandır. *Hep* redifli gazelin anlatım plânına bakacak olursak:

**Tablo 2.** Gazelin Anlatım Planı

<b>Beyit</b>	<b>Gönderici</b>	<b>İleti</b>	<b>Alıcı</b>
<b>1. Beyit</b>	Şair	Eziyetin feleğin dönüşünden değil, idrâkin gücünden olduğu.	Şair
<b>2. Beyit</b>	Şair	Helâk olma sebebinin insafsız sarhoştan ya da zâlim gözden değil, korkusuz gönlün suçundan olduğu.	Şair
<b>3. Beyit</b>	Şair	Göz yaşlarının bolluğu nedeniyle ateşin gül bahçesi gibi olmasının bir mucize olmadığı.	Şair
<b>4. Beyit</b>	Şair	Aşağılık kimseleri kollayan feleğin zulmünü azaltmasını iyilik işareti gibi görmeyip cimrilik olarak algılamak gerektiği.	Okur/ Şair
<b>5. Beyit</b>	Şair	Yaratılış unsurları aynı olan sevgilinin ateş huylu, gönlün ise havaî bir yapı teşkil etmesinde bir hikmet olduğu.	Şair
<b>6. Beyit</b>	Şair	Züleyhâ'nın sırrının aşıkâr olma sebebinin Yûsuf'un gömleğinin yırtılmasından değil, Züleyhâ'nın figânından ileri gelmesi.	Şair
<b>7. Beyit</b>	Şair	Fehîm'in şiirlerinin bir inci gibi parlak olduğunun herkes tarafından bilinmesi.	Şair

Klâsik Türk şiirinde genellikle âşık ya kendi adına ya da tüm âşıklar adına sevgiliye bir seslenişte bulunur. Şairler kendi kişisel sorunlarını şiirlerine pek yansıtmaı. Tezkirecilerin *hasb-i hâl* tarzı adını verdikleri şahsî tecrübelerin şiire yansıtılması hadisesine ait örnekler, uzun Klâsik Türk edebiyatı geleneği içinde küçük bir oran teşkil ederler. Fehîm-i Kadîm'in şiiri bu küçük orana büyük miktarda malzeme verecek çaptadır (İsen, 1997:242).

*Hasb-i hâl*, lûgat mânâsı itibariyle görüşüp dertleşme, hâlleşme demektir. Klâsik Türk şiirinde kazandığı mânâ ise zamandan, devirden, hayattan, cemiyetten, insanlardan ve özellikle sevgiliden şikâyet şeklinde karşımıza çıkar. Sanatkârların şikâyetlerine sebep olan teessürî hayat, onların sanatını şekillendiren kaynaklardan biri olmuştur (Çapan, 1990:40-43). Şairler kendilerini anlattıkları hasb-i hâllerde, toplumun her kesiminden insanların sorunlarından çok kendi karşılaştıkları sorunlar ve bireysel sıkıntıları üzerinde dururlar. Toplumda yaşanan sorunları ise kendi sorunları hâline geldiği ölçüde önemli görürler. Halkı eğitmek ya da sorunların

çözümüne katkı sağlamak, tavsiyelerde bulunmak gibi bir amaçları yoktur. Kendi hâllerine ilişkin durum tespiti yapıp, yaşadıkları sorunları bildirip, çeşitli konulardaki dertlerini ifade etmekle yetinirler (Batislam, 2007:32).

Fehîm-i Kadîm'in gazeline bakıldığında da, gönderici ve alıcının şairin kendisi olduğu görülmektedir. Şair daha en başında "Sitem ben hâke..." ifadesini kullanarak kendi hâlini anlatacağını bildirmiştir. Kendini gizlemeyen şair devam eden beyitte ise "helâk olmam benim..." mısraında yine *benden* haber vermektedir. Üçüncü beyitte "Halîl-i aşkam" diyerek birinci teklik şahıs iyelik ekiyle yine kendi durumunu vasfeder. Diğer beyitlerde ise doğrudan birine hitapta bulunmadan ya kendine ya da genel okuyucu kitlesine hâlini izah eder. *Seb-i Hindî* akımının etkisi ve tasavvufî bir arka plânla şiirine mânâ derinliği katmak isteyen şair, hissettiği duyguları, kendiyile dertleşir gibi anlatır.

Gazelin birinci beyitinde şairin kendi kendine konuşur gibi bir hâli vardır. Okura bu izlenimi veren ifade "galat didüm galat..." söylemidir. Hatta şair, neredeyse tedirgin bir hâlde ileri geri yürüdüğü bir tablo çizer. Şair, "Bana zulmü feleklerin dönüşü veriyor, yok yok yanıldım, bu gam bana hep gönlümün kararsızlığından geldi" gibi bir söyleyişle tiyatro sahnesindeki bir oyuncu gibi görünür ve böylece şaşırma, yanılma ve idrak etme evrelerini okura hissettirir. Fehîm kendi şiiri ve karakteri üzerine düşüncelerini anlatırken en fazla deli tarafını ön plâna çıkarır. Akıllılık ile delilik üzerine kıyaslamalarda bulunan şair, kendini delilere yakın görür. (Erkal, 2009:212) Buradan hareketle şiirin neredeyse bütünü, bir delinin yaptığı gibi kendi kendine konuşma olarak görmek mümkündür. Şair âdetâ iç sesiyle hasb-i hâl etmektedir.

İkinci beyitte şair durumunu keşfetmeye devam eder. Helâk olmasının sebebi *ne acımasız sarhoştan ne de amansız gözden*dir. *Korkusuz gönlün* suçundan mahvolmaktadır. Şair bu söyleyişle yanılığını gözler önüne serer. Beytin yazıldığı/söylendiği güne kadar şair mahvolmasının sebebi olarak amansız gözleri ve acımasız sarhoşları görmüştür. Şair ikinci mısra da kararını kendine veya okura bildirir. Birkaç seçenek arasından helâk oluşunun sebebini, korkusuz gönlüne yükler. Kendi durumuyla ilgili keşfettiklerini okura sunar.

Şair, dördüncü beyitte kendisi gibi felek tarafından kandırılanlara neredeyse bir öğüt vermektedir. "nişân-ı lutf sanma!" ikazı bunun en veciz göstergesidir. Beyitte okurla doğrudan bir iletişim kurulmuştur. Aynı zamanda şair, kendine de uyarıda bulunur

gibidir. Söz konusu beyitle asla unutmaması gereken bir şeyi terennüm eder, “felek iyi niyet beslemeyecek ve lutuf göstermeyecektir”, ona inanmaması gerektiğini âdetâ bir köşeye not eder.

Gazeldeki kişiler şairin kendisi, İbrahim Peygamber, Yüsus Peygamber ve Züleyhâ’dır. Bu kişilerden İbrahim ve Yüsus Peygamber ile Züleyhâ etkin konumda değillerdir. Gazelde onların dilinden söylemlere yer verilmemiş, yalnızca kıssalarına dair bazı unsurlar okura hatırlatılmıştır. Bu bağlamda gazelin asıl kişisi şairdir. Şair beyitlerin birinci mısralarında okura bir bilgi verir, fakat ikinci mısradan olayın aslının başka olduğunu “-dendir hep” redifiyle bir karara bağlar. Birinci mısradan okur merak ettirilir, ikinci mısradan ise olay çözüme ulaşır.

Gazelde zamana dair bir çıkarım yapmak mümkün değildir. Mekâna ait tek unsur ise “gül bahçe”sidir. Bu mekân açık ve ferah bir alanı simgeler. Tanrı dostu olanların yerinin cennetle ilişkilendirilerek gül bahçesi olacağı söylenilmiştir. Gazelde soyut bir hayâl canlandırılırken bu mekândan istifade edilmiş gazelin asıl kişisi mekânda herhangi bir olay yaşamamıştır.

### 2. 3. 2. Çağrışımlar/Tasarımlar

Her dil, genel dilde sözcük denilen birimlerle konuşulur. Ferdinand de Saussure bu birimlere *gösterge* adını verir. Sesin zihnimizdeki izi, imgesi ise *gösteren* terimi ile karşılır. Kavram ya da gösterilen ise nesnenin zihnimizdeki *tasarımıdır*. F. de Saussure, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkilere *çağrışım ilişkileri* der. Mesela tavşan denildiğinde zihnimizde kemirici bir hayvan tasarlanır. Bu tasarımlar ve çağrışımlar, dört ayrı yönden başka göstergelerin çağrışımına yol açar. 1. Aynı kökten gelen öğelerin, 2. Anlamca yakınlığı olan öğelerin 3. Biçim yönünden eşlik gösterenlerin 4. Ses imgesi açısından yakınlığı olan sesçe benzeyen öğelerin (Aksan, 2017:46).

Charles Bally ise çağrışımlar konusunda hocası F. de Saussure’den ayrılarak göstergeyi çevreleyen bir çağrışım alanı bulunduğunu söyler. Mesela sığır sözcüğü, inek, boğa, dana, boynuzlar, çift sürmek gibi öğeleri çağrıştırmaktadır (Aksan, 2017:47).

Fehîm-i Kadîm *Sebk-i Hindî* akımının etkisiyle kelimelerin çağrışım gücünden istifade ederek az sözle çok şey söylemeyi (münakkahiyat) amaçlamış ve şiirinin mânâ katmanlarını bu yolla derinleştirmiştir. Gazeldeki kelimelerin çağrışımları şöyledir:



**Tablo 3.** Gazeldeki Kelimelerin Çağrışımlar/ Tasarımları

<b>Kelimeler</b>	<b>Çağrışımlar/ Tasarımlar</b>	<b>Kelimeler</b>	<b>Çağrışımlar/ Tasarımlar</b>
<i>hâk</i>	Âdem Peygamber, insanlığın yaratılışı, anâsır-ı erbaa, verimlilik, canlılık, yerde olan bir şey, aşağıdaki, aşağıda olma dolayısıyla alçakgönüllülük, tevazu gösterme, ölüm.	<i>sifle-perver</i>	alçak kimselere destek olmak, kötü kişilere alkış tutmak, haksız bir savunuculuk yapmak
<i>bî-rahm</i>	acımasız, zalim, gaddar, korkunç, merhametsiz, sadist, acı çektirmeyi seven bir kimse	<i>cevr</i>	cefa, eziyet, sıkıntı, kötülük, zulüm
<i>ser-mest</i>	sarhoş, ayık olmayan, şuurunu yitirmiş, kendinden geçmiş, baygın bakışlı ve mahmur bir kimse	<i>lütâf</i>	iyilik, hoşluk, güzellik ferahlık
<i>helâk</i>	ölüm, yok olma, acımasızca yok edilme, bitkin bir hâle gelme, çok yorulma	<i>ateş, hava, su ve toprak</i>	anâsır-ı erbaa
<i>Halîl</i>	dost, arkadaş, yaren, yoldaş, gönüldaş, iyi anlaşılın kimse ile Hz. İbrahim, ateş, mancınk, Nemrut, gül bahçesi, firavun, put, balık, göl.	<i>fitrat</i>	yaratılış, huy, hilkat, insanlığın yaratılış hadisesi
<i>i'caz</i>	mucize, gerçekleşmesi ilahî bir nedene bağlanmış olan şey ve olağanüstü durumlar	<i>Yûsuf, dâmen, şikâf, Züleyhâ, çâk</i>	Kur'ân-ı Kerîm'deki Yûsuf Kıssası
<i>şu'le</i>	nâr, alev, yalım, ateş, kırmızı, yukarıya doğru çıkan duman nedeniyle dik başlılık, tevazu göstermeme, yacıklık kırmızılık, birden fazla olan gül, çokluk, toprak, yeşillik, diken, yaprak, çiçek	<i>hurşid</i>	güneş, gün, aydınlık, parlak, nur, ışık, görünen, zâhir olan
<i>gülzâr</i>		<i>dürr</i>	derinlerdeki bir şey, inci, kıymetli oluş ve zor elde edilme

Birinci beyitte *hâk*, toprak kelimesi ile tabloda da görülen “Âdem Peygamber, insanlığın yaratılışı, yerde olan bir şey, aşağıdaki, aşağıda olma dolayısıyla alçakgönüllülük, tevazu gösterme” durumları çağrıştırılmaktadır. Şair kelimenin bu çağrışımlarıyla kendi yanılığını, “insanoğlunun hatalar yapabileceği” görüşü üzerinden açıklar. Anlayışının niteliksiz olmasını *toprak* kelimesinin çağrıştırdığı *ben de bir insanoğluyum* gibi bir tevazu söylemiyle aktarır.

İkinci beyitteki *bî-rahm* kelimesi ile hafızalarda “acımasız, zalim, gaddar, merhametsiz, acı çektirmeyi seven bir kimse” tasarlanır. Kelimenin bu çağrışımları, âşığa her daim zulmetmesi nedeniyle Klâsik Türk şiirindeki sevgiliyi hatırlatır.

*Ser-mest* kelimesi de “sarhoş, ayık olmayan, şuurunu yitirmiş, kendinden geçmiş, baygın bakışlı ve mahmur bir kimse”yi çağrıştırır. Mahmur bakış, aynı zamanda sevgilinin gözünün vasıflarından biridir. Bu nedenle yine Klâsik Türk şiirindeki sevgili imajı çizilmektedir. Beyitte sevgiliye doğrudan hitap edilmeyip kelimelerin çağrışım gücünden istifade edilerek göndermelerde bulunulmuştur.

*Helâk* kelimesi “ölüm, yok olma, acımasızca yok edilme, bitkin bir hâle gelme, perişan olma, çok yorulma” anlamlarının düşünülmesine imkân verir. Şair “korkusuz gönlüm yüzünden öldüm” demek yerine, “perişan olma” derecesini anlatmak ister ve bu bağlamda da *helâk* kelimesinin çağrışım gücünden faydalanır.

Üçüncü beyitteki *Halil*, *i'caz*, *şu'le*, *gülcâr* kelimelerinin tabloda gösterilen tasarımlarıyla Hz. İbrahim'in Nemrut'la olan mücadelesi beyit içerisinde yeniden hikâye edilmiş, hatırlara getirilmiştir. Bunun yanında *Halil* kelimesi, Tanrı dostu olma konusunda tasavvuftan sanatını beslemek amacıyla istifade eden şaire, pek çok tasarım imkânı vermiştir. Şairin *nem-nâk* olan gözleri ateşi besler ve ondan bir gül bahçesi peyda olur, şaire göre buna şaşmamak gerekir. O, tedbirini alarak *i'caz* kelimesiyle bunun mucizevî bir olay olduğunu vurgular. Çünkü şair de en az Hz. İbrahim kadar Tanrı'ya âşık olduğunun farkındadır. Bu dostluk ve yoldaşlık ile ateşin gül bahçesine dönmesi hep göz yaşlarının bolluğundandır. *Feyz* kelimesi ile “aşırılık, çokluk, fazlalık derecesi” ortaya konulmuş, bu kelimenin çağrışım gücüyle de mübalağa yoluna gidilmiştir.

Dördüncü beyite gelindiğinde *sifle-perver* kelimesi ile birtakım olumsuz duygular çağrıştırılır. Bu söylem “alçak kimselere

destek olmak, kötü kişilere alkış tutmak, haksız bir savunuculuk gerçekleştirmek” gibi anlamları ihtiva eder. *Sifle-perver* söylemi ile şairin, Klâsik Türk şiir geleneğinde âşığın şikâyet ettiği hususlara bir gönderme yaptığı bellidir. Nitekim şair *sipîhr* kelimesiyle kurduğu tamlamada, insanların zihninde çağrıştırdığı olumsuz duygularla feleğe orijinal bir suçlamada bulunmuştur. *Cevr* kelimesi, “cefa, eziyet, sıkıntı, kötülük, zulüm” gibi anlamları çağrıştırır. Bunun tam tersi olan *lutuf* ise “iyilik, hoşluk, güzellik hatta ferahlığı” akıllara getirmektedir. Feleğin aşağılık kimseleri desteklemesi, onlara az dert vermesi bir iyilik nişanı olarak görülmemelidir. Nitekim felek pintidir. Dert dağıtırken bile cimrilik gösterir. *İmsâk* kelimesiyle önce “perhiz yapma, az yeme” daha sonra ise “cimrilik, pintilik, sakınma, kıskanma” kelimeleri hatırlara gelir. Beyitte yan anlam tercih edilerek feleğe *cimrilik* vasfı verilmiştir. Böylelikle kelimelerin çağrışım gücüyle felek, geleneğe uygun olarak kötü ve olumsuz bir kimse olarak çizilir.

Beşinci beyitte, *ateş, hava, su ve toprak* unsurları anâsır-ı erbaayı çağrıştırmakla kalmamış, işaret etmiştir. Yine *fitrat* kelimesiyle birlikte *âb ve hâk* kelimelerinin kullanılması ile insanlığın yaratılış hadisesi hatırlatılmıştır. Söz konusu kelimelerin tasarımlarıyla sevgili ve âşığın aynı unsurlardan yaratılmış olduğu ve ikisinin de eşit olması gerekirken sevgilinin âşığa zulmetmesine şaşıldığı okunabilir. *Dilber* kelimesi “gönlü alıp götüren güzel, kadın, afet, güzel kadın” gibi çağrışımlara yol açar. Ateşle yan yana anılması da tesadüf değildir. Böylece sevgilinin/aşkın gönlü ne derece yaktığı da bildirilmiş olur.

Altıncı beyitte *Yûsuf* adı ve *dâmen, şikâf, Züleyhâ, çâk* kelimelerinin tamamı Kur’ân-ı Kerîm’deki *Yûsuf Kıssası*na işaret etmektedir. *Sır* kelimesi ise “gizli olan, gizemli, açıklanamayan, saklanan, çözülemeyen” kelimelerini akıllara getirir. Kelimenin çağrışım gücü, yasak bir aşkın saklanması, bir başkasıyla evli olan Züleyhâ’nın, Yûsuf’a âşık olmasını anlatır niteliktedir.

Yedinci beyite gelindiğinde *hurşid* kelimesi, “güneş, gün, aydınlık, parlak, nur, ışık, görünen, zâhir olan” kelimelerini akıllara getirir. *Hurşid* kelimesinin *dürr, nazm* ile aynı mısra da bulunması, şiirin parlayan bir güneş gibi olması çağrışımına yol açar. Yine *inci* ve *deniz* kelimeleri ise “derinliği, kıymetli oluşu ve zor elde edilme”yi çağrıştırır. Fehîm-i Kadîm, bu kelimelerin tasarımlarıyla şairlik kabiliyetini övmüştür. İnci zor elde edildiğinden şair, şiirindeki mânânın da derine inilmeden anlaşılamayacağını ifade etmiştir.

Buradan hareketle şairin kelimelerin insan hafızasında canlandırdığı tasarımlardan istifade ederek az sözle çok şey anlattığı, metindeki bazı boşlukları okurun doldurmasına müsaade ettiği söylenebilir.

### 2. 3. 3. Soyut-Somut İlişkisi ve Kavramlaştırma

İnsanlar, dil becerisinin yanında, çevresine ve yaşadığı dünyaya ait deneyimler edinme ve tanıma becerisine de sahiptir. Çocuk, dil öğrenirken aynı zamanda süt kelimesiyle birlikte onun içilen beyaz bir sıvı olduğunu da öğrenir. Böylece zamanla çocuğun zihninde birtakım ses bileşimlerine, sözcüklere bağlı biçimde, deneyimlerin de ürünü olarak kavramlar oluşur. Bardak, kedi, soba gibi somut nesnelere yanında zamanla kıskançlık, özlem, rüya gibi doğrudan doğruya dile dayanan soyut kavramlar da edinilir. Kavramlar ise insanın çevresindeki nesnelere, olay ve durumlara ait, kişisel gözlem ve deneyimlere dayanan tasarımların zihinde yer eden ve bir soyutlamayla dile dönüşen yönüdür. Göstergelerin gösterilen yanındır (Aksan, 2017: 52). Kimi kavram alanları “sözlük alanı” denilen, içlerinde özel bir alanın kendine özgü bir biçimde bölümlendiği, çözümlendiği ve değerlendirildiği, sıkıca kaynaşmış söz dağarcıklarından oluşur. Böylece, sözcük alanları gelecek kuşaklara bir dünya görüşü, bir değerler düzeni, yaşam felsefesi sağlar. Bu yönden kişi soyut-somut alanların farkına varmalıdır (Ullman, 1978: 360).

*Sebk-i Hindî* akımının en çok öne çıkan özellikleri arasında aklın yerini muhayyilenin alması, ince hayallere yer verilerek sözden ziyade anlamın öncelenmesi sayılabilir. Şair bu nedenle soyut- somut ilişkilerini kurarak geleneğin kavramlaştırdığı bazı unsurları kullanmaya devam eder.

Şairin kullandığı soyut ve somut kelimeler şöyle değerlendirilebilir:

**Tablo 4.** Gazelin Soyut ve Somut Kelime Kadrosu

Beyit	Soyut Kelimeler	Somut Kelimeler
1.Beyit	sitem, felek, hükm, galat, hasiyyet, idrâk	ben, hâk
	bî-rahm, ser-mest, bî-emân, helâk, cürm, dil-i bî-bâk	ben, çeşm
2.Beyit		halil, şu'le,
3.Beyit	halil, aşk, i'câz	gül-zâr, ben, dîde-i nem-nâk

4.Beyit	sipih, cevr, lutf, imsâk	-
5.Beyit	hikmet, dil, hevâyî, fitrat	âteş, âb, hâk
6.Beyit	sır, sine, figân	dâmen, Yûsuf ile Züleyhâ
7.Beyit	kemâl, safvet, tab', pâk	dürr, hurşid, deryâ

Birinci beyitteki *felek*, *hüküm sitem*, *galat*, *hâsiyyet*, *idrâk* gibi soyut kelimeler aracılığıyla, şair/ âşık ilk bakışta feleğin emirlerinin siteme, üzüntüye yol açtığını zanneder. Daha sonra bunun bir *galat/yanılgı* olduğunu anlayarak *idrâk* makamının niteliğinin ona bir sıkıntı verdiğini bildirir. Soyut kelimeler üzerinden âşığın Tanrı'ya olan inancı ve onun birliğinin idrakine varma derecesi değerlendirilmiş, âşığın girdiği soyut bir duygu durumu ortaya konulmuştur. Bu beyitte *felek* kavramı geleneğe uygun bir biçimde “acımasız, döneç” olarak vasıflandırılmıştır. *İdrâk* kelimesi de tasavvufî bir ıstılah olarak gelenekteki yerini korumuştur. *Sitem* kelimesi ise Klâsik Türk şairleri için vazgeçilmez bir kavramdır. Nitekim bu gazelde de “feleğe sitem duyma” işlenen temalardan biridir.

İkinci beyitteki *ben* ve *toprak* kelimeleri tek başına düşünülüğünde her ne kadar somut unsurlar gibi görünüyorsa da, *toprak* kelimesiyle insanın yaratılışı kastedildiğinden soyut bir “insanlık, insanoğlu” kavramına ulaşılır. *Ben* kelimesi ise benlikle yakından alakalıdır. Bu nedenle “kişilik, şahsiyet” gibi soyut mânâlar devreye girer. Şair devam eden beyitlerde de, “ben, benim, bana” gibi sözcükleri kullanarak kişisel bazı duygulardan bahseder.

İkinci beyitteki “acımasızlık, sarhoş ve zalim” gibi anlamlara gelen *bî-rahm ser-mest*, *bî-emân çeşm* gibi soyut kelimelerle, birinci beyitteki *sitem* hâli devam etmektedir, fakat bu soyut kelimelerin hissettirdiği anlam, şairin helâk olma sebebini anlatmaz. Asıl sebep korkusuz gönlünün işlediği suçtan ileri gelir. Burada şair, tüm suçu feleğe, zalim kimseye, sarhoş ya da baygın bakan birine değil de, kendisine yüklemiştir. Nitekim tasavvufta âşığın dert çekiyor olması, istenilen bir şeydir. Sevgiliden sevene geçen ve katlanılması güç olmayan hâle *dert* denir. Tanrı'ya yakın olmanın meydana getirdiği dert ise arınma sebebidir (Uludağ, 2016:103) Âşık, bu nedenle *sitem* etme, dert çekme hâlini kimseye yüklemek istemez, kendisi zaten gönüllüdür. Şair beyitte soyut kelimeler üzerinden sanatını tasavvufî arka plânla derinleştirmiştir.

*Sebk-i Hindî* akımında anlamın oldukça incelenmesi beraberinde soyut anlatımı getirmiştir. Şairler istiareler (özellikle açık istiare) yardımıyla soyut unsurları somut unsurlarla beraber işlemeye çalışmış, bu nedenle akıl ve hayâlin sınırları zorlanmıştır. Bu durum bir yandan soyutlama olarak değerlendirilirken bir yandan da şiirin kapalılığını ifade etmiştir (Demirel, 2006:4). Beyitte *bî-rahm sermest* ve *çeşm-i bî-emân* kelimeleri istiare yoluyla sevgiliyi karşılamaktadır. Böylece soyut-somut kelimeler çeşitli sanatların icra edilmesine de olanak tanımış olur. Beyitte *Sebk-i Hindî*'nin etkisiyle neredeyse hiç somut kelime bulunmaz, yalnızca “ben” lafzı görülmektedir.

Üçüncü beyitteki *Halil* kelimesi bir isim olarak değil de kavram olarak ele alınırsa, “dostluk ve arkadaşlığa” karşılık gelecektir. Beyitte aşkla bir arkadaşlık kurulduğu söylenmektedir. Aynı zamanda *Halil* kelimesi ile Hz. İbrahim *telmih* edilmektedir. Bu nedenle anlamın soyut olmasına rağmen kelimenin bir kişiye karşılık gelmesi somuttur. Tanrıya duyulan dostluk ve aşk, mucizelerin gerçekleşme yolunu açmıştır. Beyitte Tanrıyla dost ve bir olmak istendiği soyut ve somut kelimelerin birlikteliği ile hissettirilmiştir. *Şu'le, gül-zâr, dîde-i nem-nâk* beyitteki somut kavramlardır. Göz yaşı Klâsik Türk şiirinde âşığa verilmiş vasıflardan biridir. Âşığın gözü her daim yaşlıdır. Alev ise kırmızılık, yakıcılık noktasından bir mânâ derinliği sağlar. Aynı zamanda Klâsik Türk edebiyatı geleneği içerisinde alev, gül bahçesi ile birlikte Hz. İbrahim'in Nemrut'la olan çatışmasının da bir göstergesi olarak sembolleşmiştir. Buradan hareketle şairin geleneğin kavram dünyasından istifade etmeyi bırakmadığı, bu kavramları yeni bağlamlarda kullanarak soyut-somut ilişkisi üzerinden duygularını ortaya koyduğu söylenebilir.

Dördüncü beyitteki *sipîhr, cevr, lutf, imsâk* gibi soyut kelimelere bakıldığında feleğin cevretmekte usta olduğu, iyiliği ise cimrilik derecesinde dağıttığı okunabilir. Beyitte *Sebk-i Hindî* akımının etkisiyle şair mânâ inceliğine önem verir ve bu nedenle hiç somut kelime kullanmaz, soyut kelimelerle tamamen hayale dayalı bir anlatım sergiler.

Beşinci beyitteki *hikmet, dil, hevâyi, fitrat* gibi soyut kelimelerle gönlün havaî bir yaratılışa sahip olduğu vurgulanmıştır. *Hikmet* kelimesi ile bunun Tanrı tarafından bilinebilecek bir sır olduğu da vurgulanmış olur. *Ateş, âb, hâk* gibi somut kelimelerle sevgilinin huyları arasında ateş ve yakıcılığın var olduğu söylenilmiştir. Âşığın gönlünün de sevgilinin de Tanrı tarafından su ve toprakla yaratılmış olmasına rağmen, ikisinin fitratında olan şeylerin değişkenlik

göstermesinde bir hikmet vardır. Şair soyut- somut kelimeleri bir arada kullanarak âşık-sevgili arasındaki farkları ortaya koyar. Bununla birlikte *hevâyi* kelimesi hem “uçarı olmak” hem de “havayla ilgili olan şey” mânâsında tevriyeli olarak kullanıldığından “ateş, hava, su ve toprak” unsurları bir araya getirilir böylece soyut-somut ilişkisi ile anâsır-ı erbaa da çağrıştırılır.

Altıncı beyitteki *sîne* kelimesi göğüs anlamının ötesinde gönlü çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Bu nedenle *sîne/gönlü* kelimesini soyut unsur olarak kabul etmek gerekir. Şair sır kelimesiyle ortada bir gizemin bulunduğunu hissettirir. Bu gizem, gönülde olan ve feryat/figân ettirecek cinsten bir sırdır. Somut kelimelere bakıldığında, *dâmen*, *Yûsuf*, *Züleyhâ* kelimeleri dikkat çeker. Beyitteki somut kelimeler *Yûsuf Kıssası*nı özetler niteliktedir. *Gömlek* bir mazmun olarak Klâsik Türk şairleri tarafından kavramlaştırılmıştır. Beyitte her zamankinden farklı olarak Yûsuf Peygamberin suçsuzluğunun sırrı, gömleğin arkadan yırtılmasından değil de, Züleyhâ'nın figân ederek bağrını yırtmasından ayân olmuştur.

Son beyitte şair olgunluk, temizlik, yaratılışından gelen doğallık gibi soyut unsurlarla şairlik kabiliyetini över. *Dürr*, *hurşîd*, *deryâ* gibi somut kelimelerden istifade ederek de, şiirinin kıymetli ve zor ulaşılan, hemen anlaşılmaktan uzak olan vasıflarını ön plâna çıkarır.

#### 2. 3. 4. Duygu Değeri

Şairler çoğu zaman okurun da birtakım ilişkiler kurabileceği özel adlardan istifade ederek ortak bir duygu değeri oluştururlar (Aksan, 2016:105). Duygu değeri, çağrışımların insanlar üzerindeki etkisi gibi düşünülebilir. Her dilde kimi sözcükler o dili konuşan bireylerde birtakım çağrışımların yanı sıra duygulandırıcı öğeler de taşır (Aksan, 2017:71). Söz gelimi şair Yûsuf ile Züleyhâ, Hz. İbrahim gibi şahsiyetlere telmihlerde bulunarak içinde bulunduğu durumu izah etmeye çalışır. Bu isimler insanlar üzerinde yüzyıllardan beri neredeyse aynı etkiyi bırakmaktadır. Yûsuf Peygamber masumluğun, dürüstlüğü; Züleyhâ, hem iftiracı hem de aşktan gözü dönmüş kimselerin timsali olarak anımsanır. İbrahim Peygamber ise Tanrı dostudur. *Sebk-i Hindî* akımında *telmih* sanatı az sözü etkili kullanabilmek için önemli görülmüştür. Nitekim şair de bu sanattan istifade ederek söyleyişini güçlendirmiş ve okuruyla/dinleyeniyle ortak bir paydada buluşabilmiştir.

Şairin birinci beyitte topraktan geldiğini vurgulaması da okurla arasındaki bağı artırır niteliktedir. “Ben de bir insanoğluyum” imajı çizilir. Daha sonra “galat didüm galat” denilerek yanılmanın her insan için geçerli olduğu hissettirilir. Kelimenin tekrar edilmesindeki söyleyiş bir heyecanı da ifade etmektedir. İkinci beyitte düristçe helâk olduğunu, Tanrı yolunda ölüp bittiğini, feleğin hükümleri üzerinde düşünürken helâk olduğunu okura/dinleyene aktarır. Üstelik bu durumu için kimseyi, feleği bile suçlamamaktadır. Duyguyu okura daha çok iletmek adına mübalağa yoluna gidilir ve göz yaşlarının çokluğu, *feyz* kelimesiyle vurgulanır. Şair, bir sonraki beyitte suçu feleğe yüklemeyi yeniden gündeme getirir. Felek “sifle-perver” dir bu kelime insanda olumsuz duygulara sebebiyet verir. Felek bir şahıs olsa yanında yöresinde doğru insan bulmak mümkün olmaz. “Ne hikmettir” diyerek başlayan bir mısra âdetâ okurla konuşur gibidir. Sanki “Sizler de bilmez misiniz? Bu işin hikmeti nedir? Benim aklım ermedi” demektedir. Kadın ve erkeğin yahut âşık ve sevgilinin aynı unsurlardan mürekkep olup da, farklı farklı huyları olmasına da, bir türlü akıl sır erdirememektedir. Bu çağrışımlarla şair, okuruyla yakından ilgi kurar.

### 2. 3. 5. Sözdizimi ve Tümce Anlamı

Anlatı türündeki yazılar, tanımlar, tarifler, duyurular, karşılıklı konuşmalarda sözcükler yan yana dizilir. Bir çizgi üzerinde birbirlerine bağlanarak tümceleri, sözceleri ve özellikle de anlatsal metinleri meydana getirirler. Bu yatay ekseninde her birim kendinden önce geleni varsayar ve bir sonrakine, öncelik sonralık ilişkisine göre eklenir. Böyle metinler farklı kelimelerle, söylemlerle tekrar anlatılabilir. Baş ve sonu arasındaki olaylar bilindiği için de, defalarca okunmaz. Bunun tam tersi olarak bir şiir ne anlatılabilir ne özetlenebilir, ne de kelimeleri değiştirilebilir. Böylece şiirin dilsel birimleri arasında çizgisel bir ilişki olmadığı söylenebilir. Zaman ve mekân içindeki mantıksal ve anlamsal öncelik/sonralık ilişkileri ortadan kaybolabilir. Mantıksal ve anlamsal boşluklar okur tarafından doldurulur, tümceler ya da mısralar bütünlenir. Şiirde metnin çizgiselliği kırılır. Bu nedenle şiir düşey ekseninde yer alır. Düşey ekseninde birbirine bağlanan kelimeler değil de birbirinin yerine geçen kelimelerden söz edilir. Bir mısradaki sözcüğün yerine bir başkası, bir mısraın yerine bir diğeri geçebilir. Her yer değiştirmede içerik ve biçim değişir. Şairin aradığı, içerik ile biçim arasında uyum ya da bunlardan birindeki yetkinliktir (Kıran,2005:19). Bu amaçla yola çıkan şair, alışılmamış bağdaştırmalarla yatay ekseninden ayrılır. Cümle yapısını bozarak müzikaliteyi artırır ve dikkati metin üzerine toplar.



Gazete bakıldığında bazı kelimelerin birçok eş anlamlısı olmasına rağmen, hem vezin dolayısıyla hem de kelimenin çağrıştırdıklarıyla yakından alakalı olarak özellikle birinin tercih edildiği görülür:

**Tablo 5.** Gazelde Sözdizimi

Şairin Kullandığı İfadeler	Sözdizimine Uygun İfadeler/ alternatifler
“sitem”	“zulüm, haksızlık, eziyet, ukubet...”
“degül i' câz”	“mucize değil.”
şu'le gülzâr	“ateşin gül bahçesi”
“olmazdı ayân sırrı”	“sırrı açığa çıkmazdı.”
“âb u hâkdendür hep”	“hep su ve topraktır.”
“sırrı Züleyhâ'nın”	“Züleyhâ'nın sırrı”

Şair, birinci beyitteki *sitem* kelimesi yerine “zulüm, haksızlık, eziyet, ukubet” kelimelerini tercih edebilirdi, fakat bu kelimelerin hiç birisi şairin seçtiği *sitem* kelimesindeki “eziyet” mânâsının yanı sıra “kırgınlık” mânâsını da ihtiva etmeyecekti. Anlamlarının yanı sıra ses paralellikleri de göz önüne alınmış, şair “galat... galat ve hâsiyyet” kelimelerindeki “t” sesinde oluşan aliterasyonu seçtiği kelimelerle sağlamıştır. Bunun gibi daha pek çok seçim, armoni açısından bir bütünlük sağlamıştır. Üçüncü beyitte “mucize değil” ifadesi “degül i' câz” şeklinde devrik bir yapıyla ortaya konulur. Altıncı beyitteki “sırrı açığa çıkmazdı” demek yerine “olmazdı ayân sırrı” ifadesinin tercih edilmesinde şiirsellik, cümle yapısını kastı olarak bozma isteği bulunmaktadır. Böyle olması şiire bir müzikalite katar ve biçimle de bir uyum sergiler. Gazelin redifi olan “hep” kelimesi ise bir zaman zarfıdır. Zarflar asıl fiilin önüne gelen, fiile etki eden, fiilin mânâsını değiştiren kelimelerdir (Ergin, 2009: 280). Gazelde ise *hep* bir fiilin önüne değil, tam tersi olarak fiilden sonra gelmektedir. Böylece yatay düzlem bozularak tümce devrik bir yapıya bürünür. Buradaki vurgu, şairin/âşığın başına gelen olayların *hep* “her zaman” gerçekleşiyor olmasıdır. Başına gelen hadiselerin değişmezliği ve sürekliliği *hep* redifiyle vurgulanır.

### 2. 3. 6. İçlem

Anlambilimin terimlerinden biri olan içlem, “*bir sözcüğün ya da bir anlatımın, dilin söz dağarcığında öteki sözcüklerle olan ilişkileri*”dir. (Kılıç, 2009:25) İçlem, “*bir kavramı tanımlayan özelliklerin tümü*” olarak da tanımlanmıştır (Hazar, Tarhan:2013:80). V. Kılıç'ın tanımlı göz önüne alındığında Klâsik Türk şiirinde *tenasüp*,

*leff ü neşr* ve *tezat* gibi sanatları içlem olarak görmek mümkündür. İkinci beyitte *bî-rahm/bî-emân* (insafsız/zalim) kelimeleri birbiriyale olumsuz çağrışımları sebebiyle benzeşmektedir. İkinci beyitteki *şu'le* ve *nem-nâk* ise karşıt anlamlıdır. Şair bu *tezat* üzerinden gönlündeki aşk ateşi ile gözlerindeki yaşlardan dem vurur. Dördüncü beyitte *az-gayet* kelimeleri arasında karşıtlık, *az-imsâk* kelimeleri arasında ise bir uyum yakalanmıştır. Beşinci beyitte *âteş-âb* ilişkisi kurulmuş, altıncı beyitte *ayân-sır* kelimeleri yan yana kullanılmıştır. Bu kelimelerden biri diğerini akllara getirir nitelikte tercih edilmiş, gazele bir uyum içerisinde serpiştirilmiştir. Altıncı beyitte *Yûsuf* kelimesi akllara *Züleyhâ'yı* ve *gömleği* de getirir. Nitekim şair beklentiyi karşılamış, uygun kelimeleri yan yana kullanmıştır. Son beyite gelindiğinde *dürr-nazm*, *dürr-derya*, *hurşid-rûşen* kelimeleri de birbirine benzer özellikleri olan unsurlar arasındaki uyumu gösterir. Şair neredeyse eş anlamlı sayılabilecek derecede yakın kelimeleri bir arada kullanmıştır. Gazelde bu kelimeler hem şekil açısından hem de anlam açısından bir uygunluk sergilemektedir. Benzer ve karşıtlıklardan istifade edilerek okurun dikkati gazel üzerine toplanmıştır. Böylelikle Klâsik Türk şiirindeki kelime dünyası da, okuyucuya yeniden duyurulmuş olur.

### 2. 3. 7. Sapmalar

Sapma, sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, dilin sözdizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitme, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir. Sanatkâr bu eğilimle dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçlar (Aksan, 2016:165). Sapmalar şiirle günlük dil arasındaki farkı gösterir niteliktedir.

Sapmalar sözcüksel, biçimsel, anlamsal olmak üzere alt başlıklara ayrılabilir. Gazelde sözcüksel olarak nitelendirilebilecek sapma “şu'le gülzâr” ifadesindedir. Tahir Üzgör bu ifadeyi “ateşin güllük olması” şeklinde günümüz Türkçesine aktarmıştır. Gazelde ise bu ifade “şu'le gülzâr” olarak eksiltili bir yapı sergilemiştir. *Sebk-i Hindî* şairleri sözü kısa kullanırken anlamı derinleştirmenin bir yolu olarak, kelime çıkarma veya kaldırma yoluna gitmiş ya da izafet işaretini kaldırılarak az söz temin etmişlerdir (Demirel, 2006: 7). Burada da Fehîm-i Kadîm'in aynı yolu takip ederek tamlamayı kısalttığı söylenebilir.

Biçimsel sapmalara ise genel olarak devrik yapılar yahut çekimlerdeki eklerin sıralarının değiştirilmesi örnek gösterilir.

Gazelde söz dizimi tamamen bozulmuştur. Birinci beyitte özne olan “ben” başta kullanılması gerekirken “sitem” kelimesinden sonra kullanılmıştır. Şair burada hem günlük dilden sapar hem de gazele *sitem* kelimesiyle başlayarak şiirin hangi konu üzerine yoğunlaşacağını okura bildirir. İkinci beyitte “benim mahvolmam” ifadesi yerine “helâk olmam benim”, “mucize değil” demek yerine “degül i’câz”, “sırrı açığa çıktı” yerine ““ayân sırrı” ifadeleri kullanılarak devrik cümle yapısı sergilenmiştir.

Sapmalar bir başka yönden, alışılmamış bağdaştırmalar aracılığıyla da gerçekleştirilir. *Sebk-i Hindî* üslûbunun özelliklerinden biri olan muhayyilenin önemi ve hayal sınırlarını en uç noktaya ulaştırma Fehîm-i Kadîm’in şiirlerinde de görülmektedir. Gazeldeki *sipîhr-i sifle-perver* tamlaması da feleğe yöneltilmiş orijinal bir suçlamadır. Şair böylelikle feleğe bir kişisellik atfeder. Felek, aşağılık kimseleri desteklemektedir. Bu alışılmamış bir bağdaştırma. Şair, *Sebk-i Hindî*’nin etkisiyle uzun tamlamalar kurmuş olsa da, gazelde alışılmadık bağdaştırmaya bu beyit dışında yer verilmemiştir. Şair en uzun tamlamaya kendisine övgüde bulunduğu beyitte yer verir. Arapça-Farsça kurulan *kemâl-i safvet-i deryâ-yı tâb’-ı pâk* ifadesinde, beşli bir tamlama kurarak, gündelik dilden sapmış, devrin hâkim şiir görüşüne uygunluk göstermiştir.

### 3. SONUÇ

Bu çalışmada Fehîm-i Kadîm’in hep redifli gazeli, önce *klâsik metin şerhi* metoduyla daha sonra da, dili anlam yönünden ele alan *anlambilim* ışığında incelenmiştir. Elde edilen sonuçlar şunlardır:

1. Şair, gazelin anlatım plânında da ortaya konulduğu gibi kendisiyle bir konuşma/söyleşme hâindedir. Bu nedenle gazel hasb-i hâl tarzına yakınlık gösterir. “Hep” redifiyle şair içinde bulunduğu psikolojiyi kendi kendine konuşur gibi aktarır. Gazelin bütününde bir şikâyet, bir huzursuzluk vardır. Bu nedenle şekvâ/mezemet-güne bir gazel olduğu söylenebilir. Şair zaman zaman genel okuyucu kitlesine sesleniyor gibi görünse de, soyut anlamlar üzerinden aslında kendi hâlini beyan etmektedir.

2. Şair, kelimelerin *çağrışım* dünyalarından istifade ederek bir kelimeyle birden çok duyguyu ifade etmiştir. Mesela su, toprak, ateş ve hava kelimelerinin çağrışım gücüyle aynı anda ölüm, doğum, canlılık, verim gibi konularda fikrini bildirmiştir. *Sebk-i Hindî* akımının da etkisiyle bir kelime birden çok mânâyı karşılayacak kudrette seçilmiştir.

3. Soyut ve somut kelimeler bir araya getirilerek geleneğin kullandığı mazmunlar yeni bir ifade ve duyuşla tekrar inşa edilmiştir. *Felek*, *Halil*, *idrâk*, *sitem* gibi soyut kelimeler gelenekteki anlamlarının yanı sıra değişik hayallerle de düşünülmüştür. Bu da şairin dili ne derece zengin kullandığının bir göstergesidir. Şairin imge ve hayal gücü klişe kelimelerle yeni mânâlar oluşturmuştur.

4. Şair, okurun üzerinde hangi kelimelerin *duygu değeri* bırakacağını bilmiş, mesela Yûsuf, İbrahim, Züleyhâ gibi isimleri anarak okurla ortak bir paydada buluşmuştur.

5. Şair, bazen eş anlamlı kelimeleri kullanarak dile hâkimiyetini göstermiş, bazen de karşıt anlamlarla okurun dikkatini metin üzerine toplamaya çalışmıştır. Birbiriyle uyumlu kelimeler seçilerek asıl anlatılmak istenen hislerin üzerinde yoğunlaşmıştır. Gazele genel olarak anâsır-ı erbaa, “ateş, su, hava ve toprak” hâkim olmuş böylelikle yaratılış, fitrat ve insanlık kavramı işlenmiştir. Bu bağlamda şairin okurla ya da kendisiyle dertleşmesine şaşmamak gerekir.

6. Tasavvufî arka plân düşünüldüğünde beyit sayısının yedi olmasıyla bile, anlama dair hususları yakalamak mümkündür. Şair gazelin beyit sayısını, Tanrı dostu olmak, gönüldeki ilâhî aşkın mertebesini anlatmak adına Tanrı'nın bir olduğunu vurgular nitelikte seçmiştir. Böylece biçim ve muhtevanın ortaklığı mânâya da katkıda bulunmuştur. Gazelde *tasavvuf* sanatı derinleştirmek için bir araç niteliğindedir. Şairin hayatı sorgulayan sözleri, iç âleme dönük anlatımları ve ıstırapları tasavvufî arka plânla desteklenerek aktarılmıştır.

7. Şairin dili alışılmadık bağdaştırma, devrik ve eksiltili cümle kurma, uzun tamlamalara yer verme ya da tamlamayı kısaltma gibi unsurlarla gündelik dilden sapan bir yapı arz etmiştir.

17. yüzyılın şiir anlayışını gazele başarılı bir şekilde uygulayan Fehîm-i Kadîm, *Sebk-i Hindî* akımının etkisiyle soyut hayallere yer vermiştir. Son beyitte şiirin bir inci gibi derinlerde ve kıymetli olduğunu vurgulayan şair, mânânın öyle su yüzünde bulunmadığını işaret eder. Şair, ancak derinlere inildiğinde anlamın keşfedilebileceğinin ipuçlarını okura verir. *Anlambilim* gibi bu tür modern metotlarla beyitin derin yapısına inildiğinde *klâsik metin şerhine* yeni bir açılım da getirilmiş olur. Bu incelemeden ulaşılan sonuç gösteriyor ki, *anlambilim* Klâsik Türk edebiyatına uygulandığında eserlerin söz varlığının ne derece zengin olduğu

ortaya konulabilecektir. Bunun yanında kelimelerin Arapça, Farsça, Türkçe gibi çok çeşitli olması, temel anlamlarının yanı sıra yan anlamlarına da yer verilmesi, alışılmadık bağdaştırmaların kullanılması, şairin üslubunu, bilgi ve tecrübesini göstermesi bakımından da mühimdir. Bu tür çalışmalar her yüzyıldan eserlere tatbik edildiğinde söz dağarcığının gelişmesi ve Klâsik Türk şairinin sanat kabiliyeti de gözlemlenebilecektir. Böylelikle metnin günümüz okuruna iletceği mesajların tespiti daha da kolaylaşacaktır.

### KAYNAKÇA

- Akkuş, Mücahit (2017). "Anlambilim Açısından Bir Tıp Metni İncelemesi "Tercüme-i Ebubekir Er-Razi". *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 10/1, 611-628.
- Aksan, Doğan (2016). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Bilgi Yay.
- Aksan, Doğan (2017). *Anlambilim, Anlambilimin Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Bilgi Yay.
- Akün, Ömer Faruk (1994). "Dîvân Edebiyatı". *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. 389-427, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Batıslam, Hanife Dilek (2007). "Tarih ve Kültür Kaynağı Olarak Hasb-i Hâller". *TÜBAR-XXII 2007-Güz*, 29-42.
- Çapan, Pervin (2005). *Mustafa Safâyi Efendi, Tezkire-i Safâyi, (Nuhbetü'l Âsâr Min Fevâ'idü'l- Eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks*. Ankara: AKM Yay.
- Çapan, Pervin (1990). "Fuzûlî'nin Hasbihâl Tarzındaki Şiirlerine Dâir". *Millî Eğitim Dergisi*. 97, 40-43.
- Çapan, Pervin (2005). "Şeyh Gâlib'de Ateş İmajına Dâir". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. 12, 137-166.
- Çavuşoğlu, Mehmet (2017). *Necâti Bey Dîvânı'nın Tahlili*. İstanbul: Kitabevi Yay.
- Demirel, Şener (2006). "17. Yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm' in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar, Söзде ve Anlamda Farklılaşma", İstanbul: Turkuaz Yayınları, 34-88.
- Devellioğlu, Ferit (2010). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lâgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

- Dilçin, Cem (2011). “Divan Şiirinde Gazel”. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Türk Şiiri “Divan Şiiri” Özel Sayısı*. Ankara: TDK Yay.
- Dilçin, Cem (2013). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: TDK. Yay.
- Ergin, Muharrem (2009). *Üniversitelerin İçin Türk Dili*. İstanbul: Bayrak Yay.
- Erkal, Abdulkadir (2009). *Divân Şiiri Poetikası (17.Yüzyıl)*. Ankara: Birleşik Yay.
- Günay, V. Doğan (2013). *Söylem Çözümlemesi*. İstanbul: Papatya.
- Hazar Mehmet, vd. (2013). *Türk Anlam Bilimi Terimleri Sözlüğü*. Konya: Eğitim.
- İpekten, Haluk (2008). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yay.
- İsen, Mustafa (1997). *Ötelelerden Bir Ses*. Ankara: Akçağ Yay.
- Kaplan Mehmet (2012). *Tevfik Fikret “Devir, Şahsiyet, Eser*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Kılıç, Veysel (2009). *Anlambilime Giriş “Temel Kavramlar*. İstanbul: Papatya Yay.
- Kıran, Ayşe Eziler (2005). “Şiir Çözümlemesi Dilbilimsel Yöntemler ve Araçlar”. *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. 6/10, 17-33.
- Kıran, Zeynel, vd. (2002). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yay.
- Kocatürk, Vasfi Mahir (2016). *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yay.
- Kurnaz, Cemal (2012). *Hayali Bey Divânı'nın Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Lanson, Gustave (2017). *Edebiyat Tarihinde Usûl (Çev. Yusuf Şerif Kılıçel)*. İstanbul: Büyüyen Ay Yay.
- Pala, İskender (1989). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yay.
- Sefercioğlu, M. N. (2001). *Nev’î Divânının Tahlili*. Ankara: Akçağ Yay.

- Şentürk, Ahmet Atilla (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1*. İstanbul: OSEDAM.
- Tamba-Mecz I. (1998). *Anlambilim* (Çev. Necmettin Sevil). İstanbul: İletişim Yay.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1970). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Tarlan, Ali Nihad (2017). *Edebiyat Meseleleri*. Ankara: Akçağ Yay.
- Tökel, Dursun Ali (2002). “Bir Gazel Anlambilimle Nasıl Anlaşılır?”. *Dergâh*, Ağustos, 150, 10-11, 23.
- Tökel, Dursun Ali (2007). “Dîvân Şiiri’ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 2/3, 535-555.
- Tökel, Dursun Ali (2016). *Dîvân Şiirinde Şahıslar Mitolojisi*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yay.
- Türkçe Sözlük* (2005). Ankara: TDK Yay.
- Ullmann, Stephen, (1978). “Anlambilimi” (Çev. Ahmet Kocaman). *Türk Dili*, 36, 355-363.
- Uludağ, Süleyman (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Üzgör, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm, Hayatı, Sanatı, Dîvân’ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*. Ankara: TDK Yay.

## SZÉKELY [SEKEL] ADININ İZAHI ÜZERİNE<sup>1</sup>

Hasan EREN  
Çev. Ayşe ÖZ<sup>2</sup>

“Özellikle yeni ve şartırtıcı hiçbir şey söylemedim ve bununla elbette düş kırıklığına sebep oldum, zira Sekellerin kökeni meselesinde sürekli yeni ve şartırtıcı şeyler duymaya alışkımız...” GYULA NÉMETH 1935’te “A székelyek eredetének kérdése [Sekellerin Kökeni Sorunu]<sup>3</sup>” adlı (Száz. LXIX, 129-56) çalışmasını<sup>4</sup> bu sözcüklerle tamamlamıştı.

Ancak öyle görünüyor ki, Sekellerin kökeninin araştırılması konusunda yeni sürprizleri de düşünebiliriz ve belki bu makalenin de benzer bir etkisi olacaktır.

Bilindiği üzere, *székely* etnoniminin kökeni hakkında şimdiye kadar pek çok görüş dile getirilmiştir. Ancak bu adın tüm açıklamaları arasından bugün JÓZSEF THÚRY’nin açıklaması geçerlidir. THÚRY’e göre (A székelyek eredete: ErdMúz. 1898. XV, 245), *székely* adlandırması Çağatayca *sikil* [ɔ: sikil], *sekil* [ɔ: säkil] sözcüğünden gelmektedir. Çağatayca sözcüğün anlamı: ‘soylu kişi, doğuştan soylu, asil bir aileye mensup; bey kökenli, asil, bey, yüksek rütbeli’. ”İşte [bakın]”, diye sürdürür THÚRY, “burada, rekonstrüksiyonu yapılmadan bile gerçekten var olan Eski Türkçe bir sözcük bulunuyor ve bu sözcük Sekel adının en eski *sziköl* ya da *székel* şeklinin birebir aynıdır ve bu sözcükle, öyle sanıyorum ki, *székely* adını önce parçalara ayırıp ve tarihî bilgiye rağmen Sekellerin iskan ettirilmiş sınır muhafızları oldukları şeklindeki tamamen keyfî suçlamayı bırakırsak daha öteye gidebiliriz.”

NÉMETH’in katkısından sonra THÚRY’nin açıklaması dilbilimciler ve tarihçiler arasında genel kabul görmüş ve o zamandan itibaren Sekel kadim tarih araştırmalarında vazgeçilmez bir hareket ve dayanak noktası haline gelmiştir. Böylece, örneğin son zamanlarda ELEMÉR MÁLYUSZ’un “A székelység eredetéről [Sekellerin

<sup>1</sup> Eren, Hasan (1943). “A székely név magyarazatához”. Magyar Nyelv XXXIX, 205-208.

<sup>2</sup> Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Hungaroloji Anabilim Dalı, Arş. Gör. ayoz@ankara.edu.tr

<sup>3</sup> Metin içerisinde [...] ile açıklanan yerler çevirmene aittir (ç.n.).

<sup>4</sup> Daha sonra-1940 yılında- “La question de l’origine des Sicules” adıyla AECO.’nun VI. cildinde Fransızca olarak da yayımlandı (208-41).



Kökene Hakkında]” adıyla yazdığı (Melich-Emlékkönyv 254-62) makalesi özellikle bu tespit üzerine kurulmuştur ve “o derece ki” *székely* adının alıntıladığımız Türkçe açıklamasının hatalı olduğu tespit edilirse, onun bu açıklamaları “kendiliğinden güncelliğini yitirecektir.”\*<sup>5</sup>

Ancak *székely* sözcüğünün THÚRY tarafından yazılan Türkçe izahı üzerine çok şey inşa etmek uygun değil, çünkü THÚRY’nin, “en güvenilir kaynak olan” Buhara kökenli ŞEİX SULEİMÂN’ın [Şeyh Süleyman Efendi] sözlüğünden alıntıladığı Çağatayca *sikil* sözcüğü-öyle görüyoruz ki- “rekonstrüksiyonu yapılmaksızın” bile var olmuş değil ve muhtemelen basit bir kalem hatasından meydana gelmişti.

Çağatayca سيكيل *sikil*, *säkil* sözcüğünü Şeyh Süleyman Efendi şu şekilde açıklar: نجيب صوى نسلى ياك اولان نژاد بانوزاده شهزاده بانزاده توره\* (199). –Bu açıklama THÚRY’nin çevirisinde şöyledir: ‘soylu kişi, doğuştan soylu, soylu bir aileye mensup; bey kökenli, soylu, bey, yüksek rütbeli’ (aynı yerde). –IGNÁC KÜNOS, *sikil* verisinin Türkçe açıklamasını – âdeti olduğu üzere- sadece kısmen çevirir: ‘von reiner Abstammung, Königssohn, Prinz’ (169). En kapsamlısı NÉMETH’in çevirisidir: ‘soylu, saf/âri ırktan ve kökenli, soylu kökenli, prensesin oğlu, hükümdarın oğlu, soylu bir adamın oğlu, prens’ (Száz. LXIX, 134).

Şeyh Süleyman Efendi’nin *sikil* verisi bilindiği üzere yegâne okuyuştur. Diğer Türk dillerinde bilinmediği gibi, başka Çağatayca kaynaklarda da rastlayamıyoruz. Kanaatimize göre, bu Çağatayca sözcük hiç var olmamış, fakat basit bir kalem hatası sonucunda herkesçe bilinen Türkçe *silik* sözcüğünden ortaya çıkmıştır.

*Silik* sözcüğü ilk olarak Orhun Yazıtlarında geçer (I K 7): *t<sup>a</sup>by<sup>a</sup>č bud<sup>n</sup>qa bağl<sup>k</sup> urī\_oyli(n) qul\_ boldī, sil<sup>k</sup> qiz\_oyli(n) küñ\_ boldī* ‘Die Söhne des Adels wurden Sklaven des Chinesenvolkes, seine reinen Töchter wurden dessen Sklavinnen’ (THOMSEN: ZDMG. Neue Folge III, 146).

*Silik* sözcüğü şu cümlede de benzer anlamda kullanılır (I K 24): *bägl<sup>k</sup> urī\_oyli(n) qul\_ boldī, sil<sup>k</sup> qiz\_oyli(n) küñ\_ boldī* ‘Eure edlen Söhne wurden Sklaven, eure reinen Töchter wurden Sklavinnen’ (THOMSEN: a.g.e. 149).

<sup>5</sup> DEZSÖ L. PAIS’in açıklaması için bu tebliğin ardından gelen sayfa 208-209’a bakınız—Editörün notu.

Dolayısıyla THOMSEN *silik* sözcüğünü ‘rein’ olarak çevirir. Bize göre de doğrudur. Bu yorumu daha sonra Uygurca *silig* ‘temiz’ verisi de doğrulamıştır. *Silik* sözcüğünü XI. yüzyılda Kāşgarī [Kaşgarī] ve XIV. yüzyılda İbn Muḥannā [İbnü Mühenna] da ‘temiz’ anlamıyla tanımaktadır.

Oysa Orhun Yazıtlarından aktarılan bu iki cümlede açık bir biçimde beden temizliğinden söz edilmez, saf/âri, soylu bir kökten bahsedilir. Dolayısıyla *silik* sözcüğü tam olarak Çağatayca *sikil* ‘soylu, saf/âri ırktan ve kökenli’ verisiyle aynı anlamı ifade eder.

Ayrıca bu iki sözcüğün birbirleriyle olan ilişkisi şekli bakımından da açıktır. Türkçe *silik* sözcüğü dil hatıralarında سِيلِيك (İbnü Mühenna) biçiminde ortaya çıkar. Kanaatimizce Çağatayca سَيْكِل *sikil* verisi de böyle bir biçime götürülebilir. *Silik* ve *sikil* arasındaki ilişkiyi anlamak için *sikil* durumunda, son sesteki *-k-*’nin çizgisinin özensiz bir el yazısı neticesinde beşinci harfe değil, üçüncü harfe (*-l-*) konulduğunu, bunun sonucu olarak buradan *<(-k-)* sesinin meydana geldiğini varsaymamız gerekir. Araçça *k* harfinin çizgisini son ses durumunda yazma alışkanlığının olmadığı bir bahane olarak öne sürülemez. Çünkü Çağataycadaki bu çizgiyi sistematik bir biçimde çıkarıyorlardı. “Bâber-nâme [Babür-name]” adlı meşhur Çağatayca eserin ANNETTE S. BEVERIDGE tarafından yapılan tıpkıbasımına (Leyden, 1905) dayanarak bundan kolaylıkla emin olabiliriz.

THÚRY’nin “en güvenilir kaynağında” böyle hataların olması tuhaf görünüyor. Oysa bunda şaşılacak bir durum yok. Zira “temel doğu kaynaklarının tuhaf ve saçma hatalarla dolu olması nedeniyle, salt yazılı kaynaklara dayanarak hazırlanan Çağatayca sözlükleri ancak büyük bir ihtiyatla ve uygun bir eleştiriyi kullanabileceğimize” 1903’te ilk olarak dikkat çeken bizzat THÚRY idi (“Behdset-ül-Lugat [Behçetü’l-Lügat]” adlı Çağatayca sözlük. Bp., 1903. 30.).

THÚRY, atıf yaptığımız bilimsel incelemesinde hatalı kırk tane Çağatayca veriyi sözlüklere bakarak yayımlamıştır. Sözlüklerdeki hatalı pek çok Çağatayca veriyi bizzat biz de göstermiştik. Aynı bir çalışmada bundan söz edeceğiz. Bu nedenle bu vesileyle örnekleri sıralamaktan imtina ediyoruz.

Çağatayca *sikil* verisiyle ilintili olarak yine de şu durumları kısaca göstermek ilginç olacaktır: ‘Róka’ sözcüğünün Türkçe adlandırması *tülkü*’dür (~*tülki*, *tilki*, *dilki*). Bu sözcük Çağataycada da *تولكو* *tülkü* biçiminde bulunur. Ancak Çağataycada *tülkü* biçiminin yanı

sıra *توكلو tüklü* varyantı da mevcuttur. W. BANG'ın "Aus dem Leben der Türksprachen" adlı (Ostasiatische Zeitschrift VIII, 22-35) çalışmasının birinci ekinde Türkçe *tüklü* sözcüğünün kökeniyle meşgul olarak Çağatayca *tüklü* biçimi hakkında, bunun orijinal bir *tüklü* sözcüğünden nispeten yeni bir fonetik değişimin sonucunda meydana geldiği tespitinde bulunmuştur. Ancak kanaatimize göre, Çağatayca *tüklü* sözcüğü –*sikil* sözcüğüne benzer bir biçimde- basit bir yazım hatasından ortaya çıkmış olması imkânsız değil.

Çağatayca *اونزل önzül* 'mensonge' (PAVET DE COURTEILLE, ŞEYH SÜLEYMAN EFENDİ) verisinin tarihi de öğretici mahiyettedir. Böyle bir sözcük hakkında ne lehçelerden ne de dil hatıralarından bilgi edinebiliyoruz. Ancak *ötrük* 'mensonge' anlamında Türkçede yaygındır, Çağataycada da *اوتروک ötrük* biçimindedir. Bu *önzül* verisinin hatalı bir yazım ve gelişmiş güzel bir noktalama sonucunda *اوترک\*ötrük* biçiminden meydana geldiğinden kuşku duymuyoruz.

Çağatayca *بوكورتكن böğürtken* 'böğürtlen' (Şeyh Süleyman Efendi) verisi de hatalı yazıma dayanmaktadır. Söz konusu bitkinin Osmanlı Türkçesi adlandırması *بوكورتلن böğürtlän* (büyürtlän)'dir. Demek ki Çağatayca *böğürtken* sözcüğündeki –k-, esas l'nin yerine geçen hatalı bir yazımın sonucundan başka bir şey değildir.

Çağatayca *شيشل şişal* [şişal] 'ein grosses Schaf' sözcüğü de son ses değişimine uğramıştır. Bu sözcüğü RADLOFF, Vambéry'nin "Çagataische Sprachstudien" adlı çalışmasından alıntıldığını bildirir. Oysa alıntılanan bu çalışmada böyle bir sözcüğe rastlamıyoruz, sadece *شيشاك şişäk* [şişek] verisini görebiliyoruz. Vambéry'deki *şişäk* [şişek] şeklinin güvenilirliğinin ve doğruluğunun yanı sıra kapalı *şişak* [şişak] 'ein zweijähriges' (RADLOFF) verisi dışında da yeni Farsça *şişak* [şişak] 'a sheep a year old' (STEINGASS<sup>2</sup>) (<Türkçe) sözcüğü de tanıklık eder. Dolayısıyla Çağatayca *şişal* [şişal] sözcüğünün basit bir deyişle RADLOFF'un kalem hatasından kaynaklandığı açıktır.<sup>6</sup>

Sonuç olarak *sikil* sözcüğü hakkında dile getirdiğimiz görüşlerin şuan için sadece bir olasılık olduğunu, o görüşleri şu anki bilgilerimizle kesin olarak kanıtlayamadığımızı vurgulayalım. Bu açıdan her şeyden evvel Şeyh Süleyman Efendi tarafından kullanılan

<sup>6</sup> *Şişal* [şişal] sözcüğündeki [-l] yapım eki durumundaki türev (!) László Rásonyi Nagy'ın "Taksony" (MNY. XXIII, 279) ve "Valacho-turcica" adlı (Aus den Forscharb. d. Mitgl. D.Ung. u. D. Coll. Hung. In Berlin-Leipzig. 1927. 91) çalışmasında görülmektedir.

kaynakların tam olarak bilinmesi önemli olacaktır. Ancak o döneme göre bundan söz edilemez. Öte yandan yukarıda tamamlanmamış biçimde de olsa bu sorunu ortaya atmaya öğretici ve önemli gördük; bu verinin sadece ihtiyatla ve tenkitle ele alınması gerektiğine dikkat çekmek istedik.

\*

Hasan Eren'in yukarıdaki makalesinin\*, işaretli yeri için (205. sayfada) kendimde şunları söyleme cesaretini buluyorum:

Son zamanlarda THÚRY-NÉMETH'in çözümlerinin ardından gitmeyen tek kişi belki bendim. BENEDEK JANCSÓ tarafından kaleme alınan "Erdély története [Erdel Tarihi]"nin (Kolozsvár, 1931) bir eki olarak yayımlanan "A magyarsággal kapcsolatos népelemek és népmozgalmak [Macarlarla İlişkili Kavim Unsurları ve Kavim Hareketleri]" adıyla 1931'de sunulan akademideki göreve başlama demecimin özetinde şunları okuyabiliriz: "800 civarında Nagy Károly'un [Büyük Şarl] Frankları Tuna civarındaki Avar devletini yıktıklarında, Avarların Khun: Hun unsurlarının bir bölümü *Csigla Ovası*'na çekilmişlerdir. Bu *Csigla Ovası*'nın adındaki ilk hece Türkçe *çygla* (*cygla*) Macarca 'parmaklık, çit/çalı' sözcüğü esasen Maros-Aranyos-Kis ve Nagy-Szamos-Sajó'nun çevrelediği bölgede, başka bir deyişle Mezöség'teki Avar çember savunma sistemidir. Bu Hun sığınmacılar durumlarına uygun olarak Türk dilindeki *sikil* ya da *sükil* Macarca 'kaçak, firarı' adını almışlar, o ad Macarcada daha sonra *székely* biçimini almıştır." (a.g.e. 383) –Aynı açıklamayı Scriptorum Rerum Hungaricarum I. (1937.) adlı çalışmanın Anonymus notunda göstereceğim: Qua de causa praeter appellationem *zun: hun* etiam nomen Turcicae originis *sikil-sikül* 'qui prosiluit, qui aufugit vel evadit, fugitivus, perfuga' gerebat, quod Latine formam *Siculus* induit, sermone autem Hungarico *székely* factum est." (a.g.e. 102).

Alıntılanan bu yerlerde belirtilen açıklamayı dikkate almak âdet değil ya da belki de yakışık almaz. GYÖRGY GYÖRFFY de "A székelyek eredete és településük története [Sekellerin Kökeni ve Yerleşimlerinin Tarihi]" adlı çalışmasında THÚRY-NÉMETH'in çözümlerini dikkate almamıştır (Erdély és Népei [Erdel ve Halkları], yayımlayan Magyarságtudományi Intézet; Almanca UngJb. XXII, 149).

HASAN EREN'in fikirlerinden sonra, bu çözümlere olasılıklarına özet olmayacak şekilde ve göze çarpan bir tarzda

açıklama getirmenin bir zararı olmayacağını düşünüyorum ki bu çözümleme olasılığının dilbilimsel açıdan özü, *sikil~ säkil (sikül~ säkül)* sözcüğünün Macarcadaki 'zıplamak, kaçmak' anlamına gelen *szök, szökik* fiilinin Türkçe kökeninin *sik~ säk* 'zıplamak' fiilinin *-l* yapım eki durumundaki isim soylu türevi olabileceğine dayanmaktadır (yapım eki için karşılaştırınız: v. GABAIN, *AlttürkGram.* 72; DENY, *Gram. Turque* 582). Yine de girişimim, son dönemde sıkça karşılaşılan ve yazım hatasından ortaya çıkan aslı üzerine kurulmuş etimoloji kadar dikkate alınabilir.

DEZSÖ PAIS.

*Nigâr Hanım'dan Günümüze Türk Edebiyatında Şair Kadınlar  
Uluslararası Sempozyumu, 26-28 Nisan 2018,  
Gazimağusa / KKTC.*

Sema ÇETİN BAYCANLAR<sup>1</sup>

Edebi bir eserin sahibi, öznesi, okuyucusu olarak kadın, bilimsel araştırmaların konusu olmaya devam ediyor. Bu bağlamda KKTC Doğu Akdeniz Üniversitesi (DAÜ) Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doğu Akdeniz Üniversitesi Mezunlarla İletişim ve Kariyer Araştırma Müdürlüğü'nün işbirliğiyle, 26-28 Nisan 2018 tarihlerinde Gazimağusa'da "Nigâr Hanım'dan Günümüze Türk Edebiyatında Şair Kadınlar Uluslararası Sempozyumu"nu gerçekleştirdi.

Sempozyumun açılış konuşmalarını DAÜ Fen ve Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Mehmet Ali Özarslan, sempozyumun onur konuklarından Prof. Dr. Mine Mengi, Çukurova Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. İ. Çetin Derdiyok ve DAÜ Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanı Yrd. Doç.Dr. Gülseren Tor yaptılar. Tor, konuşmasında sempozyumun esin kaynağının Kıbrıs Türk kültürü ve edebiyatına değerli katkıları olan merhum Harid Fedai olduğunu dile getirdi.

Nigâr Hanım'dan günümüze şair kadınların Türk edebiyatında var olabilmek için verdiği mücadeleyi, Türk ve dünya edebiyatındaki yerini; gerek tematik zenginlik, gerek farklı biçem denemeleri, gerekse kurdukları şiir diliyle günümüz edebiyatına katkılarını ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilen sempozyumda, yüzyıllardır hayatın içinde olduğu gibi edebiyat dünyasında da kadın kimlikleriyle var olma mücadelesi veren kadınların sanatçı kimlikleri, edebiyata ve dile katkıları ele alındı.

Prof. Dr. Mine Mengi, Prof. Dr. Nuran Tezcan, Prof. Dr. Mehmet Özmen, Prof. Dr. Solmaz Zelyüt ve Doç. Dr. Youssef Azemoun'un onur konuğu olduğu sempozyumda, toplam yedi oturumda gerçekleşti. Farklı üniversitelerden ve disiplinlerden araştırmacılar yirmi iki bildiri sundu.

<sup>1</sup> Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doç. Dr. scetin@cu.edu.tr

Sempozyumun ilk oturumunda Prof. Dr. Nuran Tezcan “Kadın Şair Olunca: Leyla Hanım’ın Divan Şiirindeki Yeri ve Rolü”, Prof. Dr. Mine Mengi “Anılarındaki Şair Nigâr Hanım”, Prof. Dr. İ. Çetin Derdiyok “Şair Nigâr Hanım’ın ‘Safahat-ı Kalb’inde Dil ve Anlatım”; II. oturumda Yrd.Doç.Dr. Ayşe Dalyan, “Latifi Projesi ve Latîfî Tezkiresinin İki Farklı Yazmasında Mihrî ile Zeyneb Maddelerinin Karşılaştırılması”, Dr. Öğretim Üyesi Duygu Dalbudak Hünerli “Tevhîde Hanım Divanında Kadın Tipolojisi”, Doç.Dr. Şerife Akpınar “XX. yüzyıl Kadın Şairlerinden Fehime Nüzhet Hanım” başlıklı bildirimlerini sundular.

III. oturumda ise Prof. Dr. Solmaz Zelyüt, “Kadınlık versus Şairlik: Şiirin Cinsiyeti”; Prof. Dr. Mustafa Apaydın “Birhan Keskin’in Şiirlerinde Aşk Söylemi”, Okutman H. Neşe Apaydın “Deniz Durukan’ın Şiirlerinde Eril Dile Alternatif Dil Anlayışı”; IV. oturumda Yrd. Doç. Dr. Tayyibe Uç, “Gülten Akın’ın Sözcüğüne Katkıları”; . Dr. Öğretim Üyesi Tahir Tahiroğlu “Gülten Akın’ın Şiirlerinde Sözcük Çeşitliliği”; Doç. Dr. Yeter Torun Öğretmen “Gülten Akın’ın Şiir Dilinde ‘gibi’ Edatı”; Prof. Dr. Mehmet Özmen “Gonca Özmen’in Şiirlerinde Sözdizimi” başlıklı bildirimlerini sundular.

Etkinliğin 27 Nisan 2018 tarihindeki ilk oturumunda Prof. Dr. Sevim Nilay Işıksalan, “Bir Aykırı Şair: Lâle Müldür”; Doç. Dr. Sema Çetin Baycanlar, “Bir Kadının Şiire D(ön)üşen Yaşamı: Remziye Hisar’ın Şiirleri”; Dr. Öğretim Üyesi Bedri Aydoğan ise, “Sennur Sezer’de Kadın” başlıklı bildirimleriyle yer aldılar.

II. oturumda, 13 Ekim 2017’de yitirdiğimiz Harid Fedai Hocamızın “Kıbrıs Türk Edebiyatı ve İlk Kadın Şairlerimiz” başlıklı bildirisini kızı İley Fedai Taşkın okudu. Fatih Yalner, “Filiz Naldöven’in Aşk Beni Yıka Şiir Kitabında Bireyin ‘Hiçlik’ten tek Kurtuluş Yolu: Aşk”, Doç. Dr. Ayhan Karakaş “Çukurova Ağıt Söyleme Geleneğinde Ağıtçı Kadınların Söyledikleri Ağıtlar” bildirimlerini sundular.

Sempozyumun son oturumunda Prof. Dr. A. Deniz Abik, “Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi’nde Şair Kadınlar”, Dr. Öğretim Üyesi Bülent Hünerli, “Gagauz Kadın Şairlerin Şiirlerinde Gagauz Dili ve Kimliğinin Ele Alınışı”, Doç. Dr. Youssef Azemoun “Sovyet Rejiminde Bir Türkmen Şairi: Annasoltan Kekilova” başlıklı bildirimlerini sundular.

Bildirilerde Klasik Türk edebiyatı, Kıbrıs Türk edebiyatı, çağdaş Türk edebiyatı, Türk halk edebiyatı ve Türkiye dışındaki Türk edebiyatları sahasında yer alan şair kadınlar ve şair kadınların Türk diline ve edebiyatına katkıları değerlendirildi. Leyla Hanım, Nigâr Hanım, Tevhide Hanım, Fehime Nüzhet Hanım, Remziye Hisar, Gülten Akın, Lale Müldür, Sennur Sezer, Filiz Naldöven, Birhan Keskin, Deniz Durukan, Gonca Özmen'in şiirleri, söylemleri, üslupları ayrıca kadınlık ve şairlik üzerine tarihsel bir bakış, tezkirelerdeki şair kadınlara ait maddeler, ağıt söyleme geleneği çerçevesinde ağıtçı kadınlar ele alındı. Sempozyumda, Nigâr Hanım ve Gülten Akın araştırmacıların en çok ilgi gösterdiği şairler olarak yer aldı.

DAÜ Mustafa Afşin Ersoy Salonunda gerçekleşen her oturumun ardından, değerlendirmeler yapıldı. Sempozyumun verimliliği açısından oldukça önemli olan bu husus, katılımcılar ve dinleyiciler açısından memnuniyet verici olarak değerlendirildi.

Kapanış Oturumunda yer alan akademisyenler; katkıları, misafirperverlikleri için Doğu Akdeniz Üniversitesi'ne, Yrd.Doç.Dr. Gülseren Tor'a ve öğrencilere teşekkürlerini ifade ettiler. Sempozyumun kapanış oturumunun ardından düzenlenen şiir dinletisinde, Kıbrıslı Şair Kadınlar; İlkay Adalı, Neşe Yaşın, Senem Gökel, Feyzan Korur, Faize Özdemirciler, Fatma Akilhoca, Dervişe, Güneyyeli Kutlu, Tuğçe Tekhanlı, Ayşen Dağlı şiirlerini okudular, Doğu Akdeniz Üniversitesi öğrencileri müzik dinletisi gerçekleştirdiler. Katılımcıların ve dinleyicilerin Kıbrıslı şair kadınları yakından tanıma fırsatı bulduğu bu dinleti, sempozyumun gelenekselleşmesi ve şair kadınlar üzerine yapılan çalışmaların artması isteğinin bir kez daha dillendirmek için fırsat oldu.

Doğu Akdeniz Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanı Yrd. Doç.Dr. Gülseren Tor'un açılış konuşmasında "İki gün boyunca kadınların şiir yazma bayramını kutlayacağız. Bütün şairlere kutlu olsun." cümleleriyle ifade ettiği coşku ve heyecanın daha sonraki sempozyumlara vesile olacağını umuyor, sempozyum bildirilerinin kısa süre içinde içinde kitaplaşp okuyucuların ilgisine sunulacağı bilgisini vermek istiyoruz.