

2017
ISSN: 2618-6349

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

CİLT | VOLUME
4

SAYI | ISSUE
4

ARALIK | DECEMBER
'20

13



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

EDİTÖR KURULU/EDITORS

Prof. Dr. Cihan ÖZDEMİR
cihan.ozdemir@bilecik.edu.tr

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR
adeddergi@gmail.com

Doç. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK
ibrahimdemirkazik@hotmail.com

ALAN EDİTÖRLERİ/FIELD EDITORS

Arş. Gör. Dr. İsmail KEKEÇ
kekec@outlook.com

Arş. Gör. Dr. Mustafa DUMAN
mustafa.duman@usak.edu.tr

Arş. Gör. Dr. Arife Ece EVİRGEN
a.ecetombul@gazi.edu.tr

Arş. Gör. Bilal GÜZEL
bilal.guzel@hbv.edu.tr

YAYIN KURULU/EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Grażyna ZAJAC (Jagiellonian Üniversitesi/Polonya)
Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS (Viyana Üniversitesi/Avusturya)
Doç. Dr. Benedek PÉRI (Eötvös Loránd Üniversitesi/Macaristan)
Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet YASTI (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya/Türkiye)
Doç. Dr. Yılmaz YEŞİL (Gazi Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Halit BİLTEKİN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)

DİL EDİTÖRLERİ/LANGUAGE EDITORS

- Öğr. Gör. Özgür ÇELİK (Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir/Türkiye)
Necmiye KELEMCİ (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bilecik/Türkiye)

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ (Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Ferruh AĞCA (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Talip YILDIRIM (Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi, Sakarya/Türkiye)
Doç. Dr. Adem KOÇ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)
Doç. Dr. Fatih SAKALLI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Doç. Dr. Zekerya BATUR (Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye)
Doç. Dr. Marufjon YULDASHEV, Özbekistan Devlet Sanat ve Medeniyet Enstitüsü/Özbekistan
Doç. Dr. Seadet SHİKHİYEVA, Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Dr. Bağdagül MUSSA (Jordan Üniversitesi/Ürdün)

HAKEMLER / REFREES**(Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020)**

Prof. Dr. Ahmet KARTAL	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Bilal KEMİKLİ	Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Çetin DİRDİYOK	Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU	Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Halil ÇELTİK	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim TAŞ	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Prof. Dr. İ. Halil TUĞLUK	Adıyaman Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Semra TUNÇ	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Yakup KARASOY	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Erdoğan BOZ	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ferruh AĞCA	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Talip YILDIRIM	Uşak Üniversitesi
Doç. Dr. Abdullah ACEHAN	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Berat AÇIL	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Bünyamin AYÇIÇEĞİ	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Erdem Can ÖZTÜRK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Feridun Hakan ÖZKAN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gülçiçek AKÇAY	Trakya Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Nagehan GÜR	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Doç. Dr. Sema Aslan DEMİR	Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Suat DONUK	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Doç. Dr. Erkan ÇER	Amasya Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan AKÇA	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Abuzer KALYON	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aslı AYTAÇ	Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebubekir Sıddık ŞAHİN	Ankara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erdoğan ULUDAĞ	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Güler DOĞAN AVERBEK	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Halil Sercan KOŞIK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim SONA	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İsmail YILDIRIM	Kayseri Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kadri Hüsnü YILMAZ	Neşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeliha ÖZTÜRK	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Sefa ÇAKIR	Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Orhan KILÇARSLAN	Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selim GÖK	Karabük Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tuba ONAT ÇAKIROĞLU	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ERGÜN-ATBAŞI	Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali PULAT	Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Jale ÖZATA DİRLİKYAPAN	Ankara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kübra KANGÜLEÇ COŞKUN	TOBB Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erdem DÖNMEZ	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin YILDIZ	Ordu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi YAVUZ SİNAN ULU	Gaziantep Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih ÖZDEMİR	Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Dr. Öğr. Fatih Numan KÜÇÜKBALLI	Selçuk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Mehmet CİĞERCİ	Harran Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sıdika DURSUN	Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Canan OLPAK KOÇ	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru ÖZGÜN	Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülten BULDUKER	Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Şahin YAVUZER	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin MENGİ	Mersin Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Öznur ÖZDARICI

Dr. Atilla AKTAŞ

Dr. Yasemin KOÇ

Arş. Gör. Dr. İbrahim YILMAZ

Arş. Gör. Dr. Fulya AKMAN

Arş. Gör. Dr. Necmiye ÖZBEK ARSLAN

Arş. Gör. Dr. Gökhan ALP

Arş. Gör. Dr. Ceren SELVİ

Arş. Gör. Dr. Ayşe Nur ÖZDEMİR

Arş. Gör. Dr. Çiğdem ÖZAY

Arş. Gör. Dr. Filiz FERHATOĞLU

Arş. Gör. Dr. Gürhan ÇOPUR

Kırıkkale Üniversitesi

Devlet Arşivleri Başkanlığı

Araştırmacı

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bozok Üniversitesi

Harran Üniversitesi

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Trakya Üniversitesi

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

İstanbul Üniversitesi

Ardahan Üniversitesi

İNDEKSLER

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'nin Tarandığı Ulusal ve Uluslararası İndeksler

Modern
Language
Association

MLA



TOGETHER WE REACH THE GOAL



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi Creative Commons Atf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

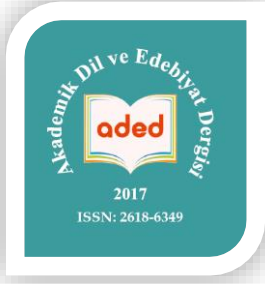
İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Dergi Künyesi	i-x
MAKALELER/ARTICLES	
Adanalı Ziyâ'nın Muhammesleri <i>The Muhammas of Ziya from Adana</i>	652-679
Mehmet SARI	
Eski Anadolu Türkçesiyle Yazılmış Bir Tefsirin Cümle Yapısı <i>Syntax of a Tafsir Written in Old Anatolian Turkish</i>	680-698
Funda ŞAN	
Semantik Bir Fiil Kategorisi Olarak Akış Fiilleri <i>Verbs of Flow as a Semantic Verb Category</i>	699-712
Tarık ÇELİK	
Revânî'nin İşret-nâme Adlı Eserinde Metin-Minyatür İlişkisi <i>The Text and Miniature Relation in Revani's Work Titled Isretname</i>	713-746
Burak BEKEN	
Leyla Erbil'in "Cüce" Romanında Varoluşsal İzler <i>Existential Traces in Leyla Erbil's "Cüce" Novel</i>	747-771
Meliha Yonca ERDEM	
İzâkî ve Yayınlanmamış Türkçe Şiirleri <i>Izaki and His Unpublished Poems</i>	772-803
Ahmet İÇLİ	
A Victorian Interpretation of Rubâiyât of Omar Khayyâm by Edward FitzGerald <i>Edward FitzGerald'in Rubâiyât of Omar Khayyâm Eserinde Victoria Dönemi Yansımaları</i>	804-815
Emrah ATASOY	
1556 Tarihli Muhammediye'de Yardımcı Ünlüler Açısından Dudak Uyumu <i>Auxiliary Vowels In 1556 Dated Muhammediye In Term Of Labial Harmony</i>	816-832
Kadir YILMAZ	

<p>Halide Edib’s Anti-War Stance in <i>Masks or Souls</i> <i>Halide Edib’in Maske ve Ruh’taki Savaş Karşıtı Duruşu</i></p> <p>Neslihan ALBAY</p>	833-850
<p>Çorum Ağzındaki Eskiçil Söz Varlığından Örnekler <i>About The Archaic Vocabulary in Çorum Dialect</i></p> <p>Zühal ÖLMEZ - Nermin DEĞER</p>	851-871
<p>Angels or Demons: A Comparative Analysis of Motherhood Concept in World Literature <i>Melekler veya Şeytanlar: Dünya Edebiyatında Annelik Olgusu Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz</i></p> <p>Senem ÜSTÜN KAYA</p>	872-887
<p>XV. Yüzyıl Şairlerinden Kemâl Ümmî’nin Kırk Armağan Mesnevisi <i>One of the Poetry of 15th Century Kemâl Ümmî’s Kırk Armağan Masnavi</i></p> <p>Mehmet ALTINOVA ve Şule KANDEMİR ÖKSÜZ</p>	888-949
<p>Aylak Adam Romanına Farklı Bir Yaklaşım: Bir Puer Aeternus Arketipi Olarak Bay C. <i>A Different Approach to Aylak Adam: Mr. C. As a Puer Aeternus Archetype</i></p> <p>Kemal ÇİNKO</p>	950-962
<p>Karnavalizmin Çocuk Edebiyatına Yansıması ve Pedagojik İşlevi <i>Reflection of Carnivalism on Children’s Literature and Its Pedagogical Function</i></p> <p>Erhan ŞEN</p>	963-982
<p>Mehmet Rauf’un “Halâs” Adlı Romanında İşgal ve Direniş <i>Occupation and Resistance in Mehmet Rauf’s Novel “Halâs”</i></p> <p>Merve ŞENER</p>	982-1000
<p>Güngör Dilmen’in Bağdat Hatun Oyununda Demonik Kadın Kurgusu <i>Demonic Woman Fiction In Gungor Dilmen’s Play, Bagdat Hatun</i></p> <p>Ebru VURAL ARSLAN</p>	1001-1019

<p>Nahid Sırrı Örik'in "Eve Düşen Yıldırım" Hikâyesini Tahlil Denemesi <i>An Analysis on the Story of "Eve Düşen Yıldırım" by Nahid Sırrı Örik</i></p> <p>Tuğba AFACAN</p>	1020-1037
<p>Leylâ Erbil'in "Aıtsız Kimlik"i Neslihan: Karanlığın Günü'nde Kendilik Bilinci <i>Leylâ Erbil's "identity without belonging" Neslihan: Self Consciousness in Karanlığın Günü</i></p> <p>Burcu ŞAHİN - Yakup ÇELİK</p>	1038-1050
<p>Abdurrahmân Nâcim Efendi ve "Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyeti İnsânî" Adlı Şerhi <i>Abdurrahmân Nâcim Efendi and his Commentary titled "Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyeti İnsânî"</i></p> <p>İ. Hakkı AKSOYAK</p>	1051-1068
<p>Dört Dörtlük Öğütler: Dört Sayısı Üzerine Kurulmuş Türkçe Mensur Nasihatnamelerin Mukayesesi ve Kâtip Ali Efendi'nin Pendnâme'si <i>The Comparison of Turkish Prosaic Books of Advice Based on the Number Four and Kâtip Ali Efendi's Pandnama</i></p> <p>Şeyma BENLİ</p>	1069-1092
<p>Tasarının Biçimlenişi ve Edebi Metinlere Yansıması: 2000'lerden Sonraki Popüler Türk Romanlarında "Araçsallaşma" ve Yazarın Rolü <i>Formation of The Bill And Its Reflection To Literary Texts: "Instrumentation" and The Role of The Author in Popular Turkish Novels After 2000s</i></p> <p>Elif SAYAR</p>	1093-1125
<p>Cahit Sıtkı Tarancı'nın Bilinmeyen İki Hikâyesi Üzerine Bir Değerlendirme <i>Analysis of Two Previously Unknown Stories of Cahit Sıtkı Tarancı</i></p> <p>Neşegül BOYBEYİ</p>	1126-1139

KİTAP İNCELEMESİ	
Balázs Danka. The ‘Pagan’ Oyuz-namä, A Philological and Linguistic Analysis. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2019. <i>Balázs Danka. The ‘Pagan’ Oyuz-namä, A Philological and Linguistic Analysis.</i> Harrassowitz Verlag, 2019.	1140-1144
Arife Ece EVİRGEN	
Mizah Bunun Neresinde? Klasik Türk Edebiyatında Mizah <i>Where is The Humour in This? Humour in Classical Turkish Literature</i>	1145-1150
Jülide ERKEN	
YAYIN İLKELERİ/YAZIM KURALLARI/ETİK KURALLAR	1151-1165



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Mehmet SARI

Doç. Dr., Afyon Kocatepe
Üniversitesi / Türkiye
mehmetsarihoca@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-3566-116X>

Adanalı Ziyâ'nın Muhammesleri

The Muhammas of Zıya from Adana

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.09.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 11.10.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atf/Citation

Sarı, Mehmet (2020). Adanalı Ziyâ'nın Muhammesleri . *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 652-679. DOI: 10.34083/akaded.795616

Sarı, Mehmet (2020). The Muhammas of Zıya from Adana. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), s. /p. 652-679. DOI: 10.34083/akaded.795616



<https://doi.org/10.34083/akaded.795616>



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

Öz

Adanalı Ziyâ XIX. yüzyıl şâirlerindedir. 1859'da Adana'da doğdu. İlk öğrenimini ve orta öğrenimini Adana'da tamamladı. İstanbul'a giderek Enderun'da iyi bir eğitim aldı. Daha sonra Vakıflarda memurluğa başladı. Bu sıralarda yeni şairlerle tanıştı ve alkole alıştı. Dönemin baskıcı yönetimine karşı şiirler yazdı. Hicivlerinden dolayı başı dertten kurtulamadı. Hapishaneye atıldı, hastaneye yatırıldı ve Fizan'a sürüldü. Affedilerek 1895'te Afyonkarahisar'a gönderildi. Burada 37 yıl görev yaptı ve 1932'de vefat etti. Adanalı Ziyâ, daha çok aşk, adalet, halk, hürriyet ve vatan temalı şiirler yazdı. Divan şairlerinin son temsilcilerinden olup hicivleri ile dikkat çekti. Bu tür şiirlerinde toplumsal konuları ve adaletsizlikleri işledi. Elde bir divanı veya divançesi yoktur. Şiirlerini bir defterde toplamak istedi ise de gerçekleştiremedi. Şiirlerinin bazıları dergi ve gazetelerde yayımlandı. Şiirlerinin bir kısmı kayboldu. Bir kısmı çeşitli dergi ve gazetelerde -önemli hatalarla- yayımlandı. Arap harfli ve Latin harfli metinlerden hareketle şiirlerin yeni metinlerini oluşturduk. Bu çalışmada onun "Muhammes" şekliyle yazılmış şiirleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar kelimeler: Adanalı Ziyâ, XIX. yüzyıl, şâir, muhammes

Abstract

Adanalı Ziya is one of the poets of XIX. Century. He was born in 1859 in Adana. He completed his primary and secondary education in Adana. He went to Istanbul and received a good education in Enderun. Then he started to work as a civil servant in foundations. During this time he met new poets and got used to alcohol. He wrote poems to opposite the period's oppressive government. He couldn't get rid of his troubles because of his satires. First, he has thrown into prison, then he went to a mental hospital and driven to Fizan. Then he was forgiven and sent to Afyonkarahisar in 1895. He worked there for 37 years, and he died in 1932. Adanalı Ziya usually wrote poems about love, justice, public, freedom and homeland. He was one of the last representatives of Divan poets and drew attention with satire. In this type of poem, he covered social issues and injustices. He generally wrote about "Tarz-ı kadim", social issues, injustice and homeland love are processed. There was no "divan" or "divançe". He wanted to collect his poems in a book, but he could not it. Some of Adanalı Ziya's poems were published in journals and newspapers. Much of his poems were lost. Some part of his poems were published in there with serious mistakes. We build new texts of his poems based on Arabic and Latin letters. This study will focus on his poems written in the form of "Muhammes".

Keywords: Adanalı Ziya, XIX. Century, poetry, satire, muhammas

Giriş

“Adanalı Ziyâ'nın Muhammesleri” adlı çalışmamızın temel amacı, Ziyâ Paşa'nın keşfettiği, Muallim Nâci'nin tesirinde yetişen, XIX. Yüzyıl heccav ve filozof şâiri Adanalı Ziyâ'nın hayatından ve edebi şahsiyetinden söz ederek muhammeslerinin tenkitli metnini vermektir. Birçok konuda olduğu gibi Divan edebiyatı nazım şekillerinin tasnifi ve belirleyici hususiyetleri üzerine de ciddi çalışmalar yapılmış ve yeni görüş açıları oluşmuştur (Kurnaz-Çeltik 2005; Üstüner 2010; Kurnaz-Çeltik 2011; Kurnaz-Çeltik 2012; Sakar 2017). Makalemizi yazmadaki asıl amacımız muhammes şekli üzerine olmadığı için, muhammes hakkında şimdiye kadar kabul görmüş genel bilgiler özet olarak verilip asıl konumuz olan Adanalı Ziyâ'nın muhammeslerine geçilecektir.

Adanalı Ziyâ'nın Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Eserleri

Adanalı Ziyâ 1859-1932 yılları arasında yaşamış XIX. Yüzyıl heccav ve filozof şâiridir. Memleketi Adana'da Rüştîye'de okurken Vali Ziya Paşa'ya yazdığı hicviyesi sebebiyle Paşa'nın huzuruna çıkarılır. Ceza alacağı beklenirken, şair vali tarafından cesareti ve şiiri beğenilerek iyi bir eğitim alması için İstanbul'a Enderun'a gönderilir. Burada iyi bir eğitim alan Ziyâ, Tıbbiye-i Şahane'de eğitime başlarsa da bir yıl sonra okulu bırakır ve evkafta memuriyete başlar. Bu sıralarda Muallim Nâci ile tanışır ve onu kendisine üstad kabul eder (Sarı 2017: 92). *Tercümân-ı Hakikat*'te neşredilen bir gazelinin son iki beytinde Ziya Paşa ve Muallim Naci'den şöyle söz eder:

“Çalışıp şi're Ziyâ durma Ziyâ Paşa'nın
Rûhunu 'âlem-i ma'nâda hemân şâd eyle

Dâ'imâ yaptığın eş'arı berâ-yı tenkîd
'Arz-ı piş-i nazar-ı “Nâci”yi üstâdeyle”(*Tercümân-ı Hakikat* 28 Mart 1883)

İstanbul'da yaşadığı yıllarda, özellikle "Vatan" ve "hürriyet" temlerinde Nâci'den etkilenen Ziyâ, Balıkpazarı'nın meşhur edebî âleminde Muallim Nâci'nin dostluğunu kazanır. Yine bu dönemlerde Ahmet Rasim, İsmail Safa, Cenab Şahabettin, Müstecâbizade, Andelîb gibi ediplerle dostluk kurar (Ahmed Rasim 1990: 178-179, Sarı 2019d).

“Ta'lim-i Edebiyat”, “Belagat-ı Osmaniye” tartışmalarının yapıldığı yıllarda İstanbul'da bulunan, daha ziyade “Mutavassıtîn” grubuna mensup ediplerin yazdığı *Mekteb, Malumat, Tercüman-ı Hakikat* gibi gazete ve mecmualarda eserleri neşredilen Ziyâ, Recaizade Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif gibi üstatları da yine bu yıllarda tanır; hem aruz hem hece vezniyle, hem divan şiirinin hem halk şiirinin tür ve şekilleriyle eserler verir. Süleyman Nazif'in, "Divan edebiyatının son gazelhanlarından

Adanalı Ziya" (Vicdânî 1962: Sayı 2039) dediği Ziyâ için bazı kaynaklar "Tarz-ı kadim" üzere yazdığını söylerler (M. Tacettin 1933: 8, Sarı 2017).

Hakka ve hukuka önem veren, adaletsizliğe tahammülü bulunmayan Ziyâ, İstanbul'da bulunduğu yıllarda yazdığı şiirlerinden dolayı tevkif edilir, deli diye tımarhaneye yatırılır, tekrar tevkif edilir ve Fizan'a sürülür. Buradan kaçması ve affedilmesi üzerine 1895'te evkaf memuru olarak Afyon'a gönderilir. 37 yıl yaşadığı bu topraklarda kendini sevdiren Ziyâ, İstanbul'daki meyhane hayatını burada oluşturduğu dostlarıyla da sürdürür. Buna rağmen Ziyâ hiçbir zaman alkolün emrine girip kendini kaybetmemiş; akli başında olarak felsefi ve mizahi hicivlerini özellikle kıt'a nazım şekliyle yazmaya devam etmiştir (Sarı 2019e). İstanbul ve Afyonkarahisar yıllarında işrete düşkünlüğü ve yaşayış şekli itibarıyla eleştirilen, hakkında yazılanlarda daha çok onun bu yönü öne çıkarılan, heccavlığı (Sarı 2001) ve inancı (Sarı 2019b) üzerinde pek durulmayan Adanalı Ziyâ, Afyonkarahisar'ın kurtuluş günü olan 26 Ağustos 1932'de vefat eder (Sarı 2007, Sarı 2020).

Kaynaklardaki bilgilerden ve eserlerinden hareketle Ziyâ için şöyle bir değerlendirme yapılmaktadır: "XIX. yüzyılda aruz vezniyle, Divan edebiyatının mesnevi, gazel, kıt'a, muhammes gibi temel şekilleriyle ve sanatlı bir Osmanlı Türkçesiyle yazan Ziyâ; Fuzûlî, Bâkî, Nefî, Nedim, Ziyâ Paşa, Namık Kemal, Muallim Nâci tesirinde yazdı ve "tarz-ı kadim" şâiri olarak değerlendirildi. İstanbul'da dostluk kurduğu "ara nesil" şâirleri ve yaşadığı muhit itibarıyla "mutavassıt" şâir olarak da zikredilen Ziyâ, eski şiirin havasını teneffüs etmiş, yeni şiirin ziyâsına göz kapamamış ve böylece eski-yeni tartışmasının dışında kalmış bir şâirdir. Afyonkarahisar'da saz şairlerinin kıraathanelerde söylediği muammaları dinleyen ve çözen Ziyâ, halk şiirinin hazzına da ulaşır ve böylece halk diliyle, hece ölçüsüyle ve halk şiiri şekilleriyle de şiirler yazmaya başlar" (Sarı 2019a, Sarı 2019b).

Hakkında yapılan çalışmalar Ziyâ'ya karşı duyulan sevginin nişanesi ve Ziyâ'nın unutulmaması için iyi niyet göstergesi olarak yapılmış çalışmalardır. Ziyâ'yı tanıyan M. Tacettin (M. Tacettin 1933); Faruk Şükrü (Yersel 1926, Yersel 1934); Bekir Sıtkı Sencer (Sencer 27 Ağustos 1936, Ağustos 1937, Ağustos, 1939, Haziran-Temmuz-Ağustos 1942); Vicdânî (Vicdânî 2 Nisan 1962-10 Temmuz 1963) gibi birkaçının yazısı dışındakiler, bilimsel değerlemeden, Ziyâ'yı tanımaktan ve onu anlamaktan uzak çalışmalardır (Sarı 2019c).

Ziyâ şiirlerini "Evrâk-ı Hazânım" adı altında toplamak istemiş, ancak buna ömrü yetmemiştir. 2018 yılında "Evrâk-ı Hazân"/"Evrâk-ı Hazânım" adı kullanılarak yayımlanan kitaplar, hemen hemen her mısradaki görülen okuma hataları sebebiyle, Uluslararası hakemli bir dergide yayımlanan makalede, "ihtisas" (Fot. 10-11) ve "ihtimam" (Fot. 9) noksanlığı eser olarak ele alınıp, toplanarak imha edilmeleri gerektiği önerilmiştir (Sarı2019f).

Ziyâ, Afyon Memleket hastanesinde yattığı sırada yakın dostlarından Halkevi kâtibi Bekir Beyi çağırarak, rüyasında öleceğini gördüğünü söyler ve yanından hiç ayırmadığı şiir defterlerini Halkevi kütüphanesine konulması için ona teslim eder (Viccânî 5 Temmuz 1963). Söz konusu defterler sonraki zamanlarda kaybolur gider¹.

Muhammes

Kelime manası itibariyle “beşli” demek olan muhammes, edebiyat terimi olarak her biri beşer mısradan oluşan ve aynı vezinle yazılan bentlerden oluşan bir Divan edebiyatı nazım şeklidir. Musammatlar içinde en çok kullanılanlardan biri olarak kabul edilen muhammesler genellikle 4-8 bent arasında yazılırlar. Yine musammatlardan olan “tahmis” ve “taştir” küçük farklılıklar bulunmakla beraber muhammese çok benzerler ve biri birinden ayırt edilemezler (İpekten 2000: 95, Kılıç 2011: 234). Bu şekillerden özellikle, “beşleme” demek olan tahmis (aaaaa- bbbba- cccca) çok tercih edilmiştir. Sevilen bir şâirin veya şâir olan bir devlet adamının ya da şâirin kendisine ait bir gazelin her beytinin önüne aynı vezin ve kafiye, mana kaynaşması da sağlanacak şekilde üç mısra eklenerek oluşturulan muhammeslere “tahmis” adı verilir. Tahmis, muhammesten daha çok rağbet görmüştür (Abdulkadiroğlu 1993: 244). Muhammes’in özel bir biçimi olarak değerlendirilen, aruzun *Mef’ûlü mefâ’ilü fe’ûlün* kalıbıyla yazılan, kafiyeleşimi (bbbba- cccca- dddd) şeklinde olan (Kılıç 2011: 235) “tardiyeye”yi de burada zikretmek isteriz. Yeni şekil bilgisine göre tardiyeye, muhammes çeşidi değildir. Dörtlü, altılı, yedili şekillerde de örnekleri olan bir terci-i bent çeşididir (Kurnaz- Çeltik 2011; Sakar 2017).

En çok kullanılan kafiye şekilleri muhammes-i müzdevic (aaaaa bbbba cccca); muhammes-i mütekerrir (aaaaA- bbbba- ccccA) veya (aaaAA- bbbAA- cccAA) olan muhammesler, Tanzimat’tan sonra (aaaaA- bbbaA- cccaA; aaaav- bbbbv- ccccv; aaaaa- bbbbb- ccccc) gibi 20 civarında değişik kafiye örgüsünde yazılmıştır. (İpekten 2000: 96, Kılıç 2011: 234).

Muhammesler her konuda yazılabilir ise de daha çok “felsefi bir fikir, bir düşünce, bir dünya görüşü, övgü, aşk, sevgiliyi özleyiş” (İpekten 2000: 96; Abdulkadiroğlu 1993: 243) konularında yazılır. Muhammes pek çok şâir tarafından kullanılmıştır. Nesimi, Fuzûlî, Muhibbî, Taşlıcalı Yahya Bey, Nâili, Nâbi, Nedim, Esrar Dede, Pertev Paşa, Şeyh Gâlip, Hoca Neş’et, Enderunlu Vâsif, İzzet Molla, Leylâ Hanım Şeref Hanım, Sofuzade muhammes nazım şeklini en çok kullanan şâirlerdendir (İpekten 2000: 96, Abdulkadiroğlu 1993: 244). Muhammes yazmış olan daha birçok şâirimiz bulunmakla birlikte, tenkitli metnini yayımladığımız divanında 10’dan fazla muhammes bulunan (Sarı 2007) 17. yüzyıl şâirlerinden Gülaboğlu Muhammed Askerî’yi ve makalemize

¹ Yayımlanan şiirlerini, yirmi yılı aşkın bir zamandır tespit etmeye çalıştığımız ve Allah nasip ederse yakında şiirlerinin tenkitli metnini yayımlayacağımız Adanalı Ziyâ’nın, kaybolan defterleri ile ilgili kayda değer malumat elde edebilmemize rağmen, defterlere ulaşmak mümkün olmamıştır.

konu teşkil eden, şiirlerinin tenkitli metni yakında yayımlanacak olan Adanalı Ziyâ'yı da burada zikretmek isteriz.

Adanalı Ziyâ'nın Muhammesleri

Yukarıda hayatı ve edebi şahsiyeti üzerinde özet olarak durmaya çalıştığımız Adanalı Ziyâ'nın, tespit edebildiğimiz divan şiiri tarzında yazdığı mesnevi, gazel, kıt'a, terkiib-i bend, müsebbâ, murabba gibi manzumeleri arasında ikisi mütekerrir olmak üzere beş muhammesi bulunmaktadır.

Muhammeslerden birincisi, Ziyâ'nın üslubunun ve şiirlerinin doğru tespiti hususunda elimizde en güvenilir kaynak durumunda olan el yazması iki Mecmû'a'da da bulunmaktadır. Yz. *Mecmû'a* 212'de "Adanalı Ziyâ'nın Ba'zı Eş'ârı"- "Muhammes" (vr. 55b) başlığı altında, Yz. *Mecmû'a* 68'de "Şâ'ir-fitrat edib-i 'âli-menkabet Adanalı Ziyâ Beyin âsârından birkaç parça-Muhammes" (s. 1) başlığı altında yer alır. Söz konusu muhammes, Ziyâ'nın şiirlerini tespit ettiğimiz Arap harfli kaynaklardan *Mekteb*'de ise "Edebiyât dâ'iresi-Âsâr-ı manzûme: Şâ'ir-i nüktedân Adanalı Ziyâ Beyefendi birâderimizindir-Muhammes" başlığı altında neşredilir (*Mekteb* 30 Mayıs 1311: 49-50).

İkinci muhammes yine Yz. *Mecmû'a* 212'de "Muhammes" (vr. 56a), Yz. *Mecmû'a* 68'de "Muhammes-i diğeri" (s. 2) başlıkları altında kayıtlıdır. Afyonkarahisar mahalli kaynaklarından *Afyonkarahisar'da Nur* mecmûasında Arap harfleriyle "Muhammes-İstanbul 305" (s. 5), *Gençliğin Sesi* gazetesinde Latin harfleriyle (1-3.bent) "Muhammes" (Vicdânî 9 Nisan 1962: 2) başlığıyla yayımlanmıştır. Sonraki zamanlarda *Gençliğin Sesi* gazetesinde Latin harfleriyle (1-6.bent) "Muhammes" (Vicdânî 27-28 Mart 1963: 2) başlığıyla tekrar yayımlanan muhammes için "İstanbul-1889" bilgisi de verilmektedir. Muhammesin bazı bölümlerinin *Son Asır Türk Şairleri*'nde (2547) ve *Tuhfe-i Nâilî*'de (573/2432) de yer alışı dikkat çekicidir.

Ziyâ, 1305/1889'de İstanbul'da yazdığı bu muhammesinde, hâlini ve vaziyetini pek acıklı terennüm ederek, gözünün ve gönlünün ümitle kaynayıp coştığı hâlde sinesinin maddi ve manevi sızılarla perişan olduğunu, devamlı bela sofrasının misafiri olduğunu bilmediğini, bunca elem ve yaşadığı sıkıntı yüzünden inleyen gönlünün ayıplanmamasını, aslında gönlünün olur olmaz her şeye ağlayıp sızlamadığını, ancak sıkıntı yaşamadığı, dert çekmediği bir anının olmadığını teşbih ve telmihlerle, dokunaklı ve sanatlı bir dille anlatır.

Üçüncü muhammes, Adanalı Ziyâ'nın Afyonkarahisar'da en yakın dostlarından olan öğretmen Enver Ergun'un Vicdânî mahlasıyla *Gençliğin Sesi* gazetesinde yayımladığı "Adanalı Ziya-Hayatı ve Şiirleri" başlıklı uzun tefrikasında bazı hatalarla "Cumhuriyet Bayramı" (Vicdânî 29 Ekim 1962: 2) başlığıyla verilir. Yine Ziyâ'yı yakından tanıyan, onun vefatından bir yıl sonra 1933'te hakkında 32 sayfalık bir kitap

yazan M. Tacettin'in *Adanalı Ziyâ ve Eserleri* adlı kitabında da "Cumhuriyet Bayramı" başlığı altında söz konusu muhammesin sadece 1. bendi verilir (M. Tacettin 1933:17).

"Cumhuriyet Bayramı" adlı bu muhammes, Ziyâ'nın vatanperliğine ve cumhuriyet anlayışına belge durumunda bir eserdir. Manzumede, üstadın Cumhuriyet Bayramı sevinci, cumhuriyeti, manen ölmüş insanlara can verip dirilten bir sevgiliye benzetişi, bu günde hükümdarlık tahtının yıkılışına ve cumhuriyetle birlikte memleketin baştanbaşa nurla doluşuna sevinci ve karanlık gecelerin gidip aydınlık günlerin gelmesini, esaretin gidip egemenliğin millete geçmesini nasip eden Allah'a candan hamd edişi görülür.

Dördüncü muhammes, "muhammes-i mütekerrir" olup Afyonkarahisar mahalli gazetelerinden Arap harfleriyle münteşir *Haber* gazetesinde "Cumhuriyet Bayramını Tebriken Vatana" (*Haber* 26 Teşrinievvel 1926: 2) başlığıyla neşredilmiştir. Yine Afyonkarahisar'ın kültür, dil, tarih ve edebiyatı açısından büyük kıymete haiz mecmualarından *Taşpınar*'da "Cumhuriyet Bayramı: Vatana Hitaben"(Sencer, Birinci Teşrin 1937: 195-196) ve *Gençliğin Sesi* gazetesinde "Cumhuriyet Bayramını Tebriken-Vatana" (Vidânî 20 Haziran 1962: 2) başlıklarıyla da yayımlanmıştır. Muhammesin üç kaynaktan da Şuhut'ta yazıldığı belirtilir. Vidânî'nin söylediğine göre yaz sonları Şuhut'a giden, bir müddet orada ikamet ederek Cumhuriyet Bayramını da orada geçiren Ziyâ'nın, Cumhuriyetin 14. Yıl Dönümü münasebetiyle yazdığı manzume *Gençliğin Sesi* gazetesinde "Şuhut'tan Adanalı Ziyâ" imzasıyla yayımlanır ((Vidânî 20 Haziran 1962: 2).

Yine "muhammes-i mütekerrir" olan beşincisi muhammes, *Taşpınar* mecmuasında "15 Yıl Evvel Yazılan: Cumhuriyet Bayramı" (*Taşpınar* Birinciteşrin 1938: 200) ve *Gençliğin Sesi* gazetesinde "Cumhuriyet Bayramı" (Vidânî 30 Ekim 1962: 2) başlıklarıyla yayımlanır. "Cumhuriyet Bayramı" adlı mütekerrir muhammesinde Ziyâ, diğer günlerden farklı bir gün olarak gördüğü Cumhuriyet Bayramı sevincinin yaşandığı günde gönüllerinin sevinçle dolarak gülüp oynadıklarını, fevkalade bir gücün nişanesi olan bu günde hudutsuz sevinç içinde bulduklarını, keyfi idarenin yıkılarak ağlamaların ve sıkıntıların geride kaldığı, bunların yerini sevincin aldığı bu günde sanki Ferhat'ın Şirin'ine kavuştuğunu, mübarek Cumhuriyet bayramında Türkiye'nin, Türk halkının öğündüğünü, en büyük Gazinin başta durarak cumhuriyet binasını kurduğu ve yurdun baştanbaşa kuvvet bulduğu söylenerek cumhuriyet binasının ebediyen yaşaması temennisinde bulunur.

Adı geçen Arap harfli yazma ve matbu nüshalarla Latin harfli nüshalardan hareketle oluşturulan Adanalı Ziyâ'nın beş muhammesinin tenkitli metinleri şöyledir:

Muhammes-I-²*fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*

I

Ağlarım reh-yâb-ı vuslat olmadım cânânıma
 Görmedim pâyân-ı hasret derd-i bî-pâyânıma
 Ya ne dersin kalb-i meshûr-ı belâ hayrânıma
 Hem yakar³ hem hâli söyletmez nigâr-ı cânıma
 Allah Allah ben de hayrânım dil-i sûzânıma

II

Rûzgâr-ı hicr ile olmakda berter âteşim
 Şu'le-zârı mahv eder olsa semender âteşim
 Fart-ı sûzişle bakın işte ser-â-ser âteşim
 Korkarım nâ-geh sizi hâkister eyler âteşim
 Gelmeyin ey rest-gârân-ı mahabbet yanıma

III

Mâye-i terkîb-i cismim gerçi olmuş âb ü kil
 Muktezâ-yı tıynetim ammâ o vâdîde değil
 'Âleme hayret-fezâdır bendeki ahvâl-i dil
 Meşreb-i rindâneme sûfi nedir dahlin çekil
 Ben ta'arruz istemem hürriyyet-i vicdânıma⁴

IV

Bakmayın ahvâlime birçok umûr-ı nâdire
 Sûret-i hayret verir hâlîm dü çeşm-i nâzıre
 Böylelikle benzesem çok şey midir bir şâ'ire
 Hande-nâk-i şevk olurken ağlarım birdenbire
 Benzemez bir ânım el-hâsıl benim bir ânıma

V

Cilve-gâh etmiş derûnum şâhid-i câvid-i 'aşk
 Tutduğum cây-ı yegâne sâye-i tefrîd-i 'aşk
 Olmasın aslâ cüdâ benden yine te'yîd-i 'aşk

² *Mecmû'a* (Mevlâna Müzesi A. Gölpinarlı Kütüphanesi MM, Yz. 212, vr. 55b ("Adanalı Ziyânın Ba'zı Eş'ârı" - "Muhammes"); *Mecmû'a* (Mevlâna Müzesi A. Gölpinarlı Kütüphanesi MM, Yz. 212, vr. Yz. 68, s. 1 ("Makâle ve Şî'r: Şâ'ir-ıfitrat edîb-i 'âli-menkabet Adanalı Ziyâ Beyin âsârından birkaç parça" - "Muhammes"); *Mekteb*, Adet: 28, 30 Mayıs 1311, s. 49-50 ("Edebiyât dâ'iresi-Âsâr-ı manzûme: Şâ'ir-i nüktedân Adanalı Ziyâ Beyefendi birâderimizindir" - Muhammes)

³ Yz. 68'de ve *Mekteb*'de "yanar"

⁴ *Mekteb*'de "Ben ta'arruz istemem ser-bestî-i vicdânıma"

Gün gelir envâr-ı feyyâzâne-i hürşîd-i 'aşk
Bir cihân-ı mes'adettir külbe-i ahzânıma

VI

Kalb-i sûziş-perverimde⁵ varsa da bir ibtilâ
Sâye-i feyzinde⁶ etdim ol mehin kesb-i 'alâ
Şâhid-i sâdık değil mi işte mahsûl-i edâ
Yekke-tâz-ı 'arsa-i pehnâ-yı ma'nâyım Ziyâ
Bir mukâbil varsa çıksın sâha-i cevânıma (bk. Fot. 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10)

Muhammes-II-⁷

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
(fâ'ilâtün) (fa'lün)

I

Dide pür-cûş-i emel sine hurûşân-ı elem⁸
Oldu cem'iyet-i dil şimdi perişân-ı elem
Neden oldum⁹ bilemem böyle¹⁰ belâ-hân-ı elem
Bunca demdir çekerim yok yine pâyân-ı elem¹¹
Çok mudur olsa dil-i gam-zede hayrân-ı elem

II

Gerçi gönlüm olur olmaz yere nâlân olmaz
Hele 'âlemde belâ çekmedik insân olmaz
Ben fakat derd ü belâ¹² çekmediğim ân olmaz

⁵ *Mekteb'*de "Kalb-i hasret-perverimde"

⁶ *Mekteb'*de "Sâye-i 'aşkımda"

⁷ *Mecmû'a* (Mevlâna Müzesi A. Gölpinarlı Kütüphanesi MM, Yz. 212, vr. 56a ("Muhammes")); *Mecmû'a* (Mevlâna Müzesi A. Gölpinarlı Kütüphanesi MM, Yz. 68, s. 2 ("Muhammes -i Diğer")); *Afyonkarahisar'da Nur*, C 2, Nu. 22, s. 5, 1 Temmuz 1341/1925, s. 5 ("Muhammes -İstanbul 305"); Vicdânî, "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri", *Gençliğin Sesi*, 9 Nisan 1962, S. 2045, s. 2 ("Muhammes"; 1-3. bent-) ve 27-28 Mart 1963, S. 2336-2337, s. 2 ("Muhammes"; 1- 6. Bent; İstanbul-1889); İ.M.K.İnal, *Son Asır Türk Şairleri (Son Asır Türk Şairleri-Kemâlî-Ş-Şu'arâ-*, C. V, AKM Yayınları, Ankara, 2013,, s. 2547.

⁸ Vicdânî S. 2045'te "Dide, pür cûş-u emel, sine hurûşân-ı elem"; *Nûr*'da ve Vicdânî S. 2336'da "Dide pür-cûş-i emel, sine giryân-ı elem"

⁹ Yz. 212'de "oldu"

¹⁰ Vicdânî S. 2045'te "boyuna"

¹¹ Bu dört mısra *Tuhfe-i Nâilî*'de (M. Nail Tuman, *Tuhfe-i Nâilî-Divân Şairlerinin Muhtasar Biyografileri II*, Hzl. Cemâl Kurnaz-Mustafa Tatçı, Bizim Büro Yayınları, Ankara, 2001, s. 573, s. 2432)de de vardır.

¹² Vicdânî S. 2045'te "dert-ü belâ"

Bir gün olmaz ki gözüm mihnet ile kan olmaz
Benmişim sanki bu mâtem-kedede kân-ı elem¹³

III

Gitdiğim bâdiye-i gussa fezâ-yı hicrân
Gördüğüm ceş-i hüçûm-âver-i cevr-i devrân¹⁴
Giydiğim câme-i mâtem eser-i derd ü figân¹⁵
İçdiğim kâse-i zehrâbe-i ye's ü hırmân¹⁶
Yediğim hân-ı tahassürde hemân nân-ı elem

IV

Tâ-be-key bâdiye-i hicrde pûyân olayım
Âh ile girye ile şöhre-i devrân olayım
Ne zamâna kadar endûh ile vîrân olayım
Ben senin gamze-i hûn-rîzine kurbân olayım¹⁷
Geçdi artık yetişir cânıma peykân-ı elem

V

Çekdiğim derdi çeken kûh da olsa yıkılır¹⁸
Bu belâ silsilesinden nasıl etsem çıkılır
Doğrusu söyleyelim¹⁹ öyle de cânın sıkılır²⁰
Sevdiğim merhamet et böyle belâdan bıkkılır²¹
Ya bırak gönlümü ya eyleme kurbân-ı elem

VI

Beni ta'yîbe kıyâm eylemeyin ma'zûrum
Olmadık ceş-i felâketle bu gün mahsûrum
Bilseniz âh nasıl sûret ile mağdûrum
Gözümün nûru bir âyîne-likâdan dûrum
Yeri var çeşm-i terim olsa dem-efşân-ı elem²² (bk. Fot. 1, 3, 4, 7)

¹³ *Nûr*'da "Benmişim sanki bu mâtem-dede kân-ı elem"; *Vicdânî S. 2045*'te "Bitmişim, sanki bu matem gede de kân-ı elem"

¹⁴ *Vicdânî S. 2045*'te "Gördüğüm, Ceş-i hüçûm'aver cevr-i devrân"

¹⁵ *Vicdânî S. 2045*'te "Giydiğim, came-i matem eser-i derd-ü figân"

¹⁶ *Yz. 68*'de "İçdiğim kâse-i zehrâbe-i ye's ü hicrân"; *Vicdânî S. 2045*'te "İçtiğim, kâse-i zehrabe-i yeis-ü hırman"

¹⁷ *Mısra İnal*'da yok.

¹⁸ *Vicdânî S. 2337*'de "Çektiyim derdi çeken kûhda olsa yıkılır"

¹⁹ *Nûr*'da "Doğru mu söyleyeyim"; *Vicdânî 2337*'de "Doğrumu söyleyeyim"

²⁰ *Yz.212*'de "öyle de olsa sıkılır"

²¹ *İnal*'da "yıkılır"

²² *Nûr*'da ve *Vicdânî S. 2337*'de 4. bent 5., 5. bent 6. ve 6. bent de 4. bent olarak sıralıdır.

Muhammes-III-²³*mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün***I**

Bu bir ser-levhadır ki muktebes nüzhet me'âlinden²⁴
 Veyâ bir gül ki reng ü behceti cennet nihâlinden²⁵
 O dilberdir ki yâhûd cân alır müjde visâlınden²⁶
 Bu ol gün ki yıkıldı taht-ı ferdiyyet celâlinden²⁷
 Ser-â-ser aldı şâdi memleket nûr-i cemâlinden²⁸

II

Nedir hürriyyet evvel andırırdı kufl-i memhûrı
 Vatan yek-pâre bir zencîr-i nahsin bend-i makhûrı
 Rehâ bulduk nihâyet anladık ma'nâ-yı cumhûrı
 Bu bayrâm işte cumhûriyyetin bir yâd o sâlınden
 Sezâ yurda bu yâdın nûr yağsa ihtifâlinden

III

Vatandaş âh o günler neydi yurdu bir belâ sarmışdı
 Kıtâlin ihtiyâlin gelmiyordu arkası ardı
 Hülâsa çâre yok elde hemân bir son nefes vardı
 Hirâsân rûz ü şeb halk cân ü mâlınden 'iyâlinden²⁹
 Bu günler geçmiyordu kimsenin piş-i hayâlinden

IV

Sabâh-ı hayra döndü şimdi hamd olsun karanlık şeb³⁰
 Semâ-yı bî-sehâb hâl ü istikbâl pür-kevkeb³¹

²³ M. Tacettin, *Adanalı Ziyâ ve Eserleri*, Babalık Matbaası, Konya- 1933, s. 17 (“Cumhuriyet Bayramı” başlığı altında sadece 1. Bent verilir); Vicdânî, “Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri”, *Gençliğin Sesi*, 29 Ekim 1962, S. 2213, s. 2 (“Cumhuriyet Bayramı”).

²⁴ M. Tacettin'de “Bu bir serlâvhadırki muktebes nüzhet mealinden”; Vicdânî'de “Bu, bir serlavhadırki mukteber, nüzhet maalinden”

²⁵ M. Tacettin'de “Veya bir Gül ki rengü behceti cennet nihalinden”; Vicdânî'de “Veya, bir gülki renk-i behceti, cennet nihalinden”

²⁶ M. Tacettin'de “O dilberdir ki yahut, can alır müjdei visalinden”; Vicdânî'de “O dilberdirki yahut, can alır mürde risalinden”

²⁷ M. Tacettin'de “Bu, ol günki yıkıldı tahtı ferdiyet, celâlinden”; Vicdânî'de ““Bu, ol günki yıkıldı taht-i ferdiyet, hallâlinden”

²⁸ M. Tacettin'de “Seraser aldı şadi memleket, nuri cemalinden”; Vicdânî'de “Seraser, aldı şadi memleket, nur cemalinden”

²⁹ Vicdânî'de “Hirasân ruz-i şeb halk, cân ü malinden, iyalinden”

³⁰ Vicdânî'de “Sabahhülhayra döndü şimdi hamdolsun, karanlık şeb”

³¹ Vicdânî'de “Semay-i bisehab, hal-ü istikbal, pürkevkep”

Esâret yokdur artık hâkimiyyet milletindir heb
 Bu devr-i bahtiyârı saklasın Mevlâ zevâlinden
 Dem-â-dem müstefid etsin bizi feyz-i Kemâl'inden

Muhammes (Muhammes-i Mütekerrir) -IV-³²
fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

I
 Bir zamân neydi bu mülk ü millete yer yer çatan³³
 Bir alay 'akreb yılanlardı harîminde yatan
 Hâr-i mihnetdi esâretti bütün çeşme batan³⁴
 Taht-ı İstibdâdı sinenden bu gündür hep atan³⁵
 'İd-i Cumhûriyyetin³⁶ olsun mübârek ey vatan

II
 Âteşin bir tavka bağlanmışdı rûh-i memleket³⁷
 Sû-be-sû ahkâm-ı keyfiyye tagallüb mefsedet³⁸
 Bir tasallutdan 'ibâretti bu mülke saltanat³⁹
 Düşdü hep vâdi-i hizlâna ta'azzumlar satan⁴⁰
 'İd-i Cumhûriyyetin⁴¹ olsun mübârek ey vatan

III
 'Âkîbet verdi cezâyı zâlîme 'aks-i 'amel⁴²
 Hufre-i hîçîye göçdü koskoca kâhîr temel⁴³
 Gülmeyen yüzler bugünde oldu handân-i emel

³² Haber, 26 Teşrinievvel 1926/19 Rebiülâhîr 1345, Nu. 176, s. 2 ("Cumhuriyet Bayramını Tebrîken Vatana"- "Şuhuddan"); Bekir Sıtkı Sencer (Derleyen), "Adanalı Ziyadan Parçalar-11-", *Taşpınar*, C. 5, Birinci Teşrin 1937, S. 60, s. 195-196 (Cumhuriyet Bayramı: Vatana Hitaben); Vicdânî, "Adanalı Ziya-Hayâtı ve Şiirleri", *Gençliğin Sesi*, 20 Haziran 1962, S. 2102, s. 2 ("Cumhuriyet Bayramını Tebrîken Vatana"- "Şuhûd'dan")

³³ Sencer'de "Bir zamanlar neydi bu mülkü millete yer, yer çatan"; "Vicdânî'de "Bir zamanlar, neydi? bu milk ve millete bir bir çatan"

³⁴ Sencer'de Hâri mihnetti, esaretti bütün çeşme batan"

³⁵ Sencer'de " Tahtı istiptadı sinenden bugündür hep atan; "Vicdânî'de " Taht-ı istiptadı sinenden bu gündür atan "

³⁶ Sencer'de "İydi Cumhuriyetin"

³⁷ Sencer'de " Öyle bir zincire bağlanmıştı ruhu memleket"

³⁸ Sencer'de "Sûbesu ahkâmı keyfiye, tağallüp mefsedet"

³⁹ Vicdânî'de "Bir tasalluptan ibaretti bu milke saltanat"

⁴⁰ Sencer'de "Düştü hep vadi-i hezlâne taazzumlar satan"; Vicdânî'de "Düştü hep vadi-i hezlâne taazzumlar satan"

⁴¹ Sencer'de "İydi Cumhuriyetin"

⁴² Sencer'de "Âkîbet verdi cezâyı zalime aksi amel"; Vicdânî'de "Akîbet, verdi cezâyı zalime, Aks-i Amel"

⁴³ Sencer'de "Hufrei hiçîye göçdü koskoca sağlam temel"; Vicdânî'de "Hufrei hiçîye göçtü, koskoca kahir temel"

Nerde şimdi kâse-i âmâle zakkumlar katan
 'İd-i Cumhûriyyetin⁴⁴ olsun mübârek ey vatan

IV

Sa'y ü gayret âteşi yansın ocaklar hârlasın
 Kalmasın bir kimse 'âtl köylü eksin tarlasın⁴⁵
 Kevkeb-i ikbâl-i millet⁴⁶ parladıkça parlâsın
 Bulmasın sahnende ekmek ba'de-mâ bir şarlatan
 'İd-i Cumhûriyyetin⁴⁷ olsun mübârek ey vatan

V

Fart-ı emniyetle şimdi zevk-i hürriyyet yaşar⁴⁸
 Câ-be-câ envâr-ı behcet kevser-i nüzhet taşar⁴⁹
 Yalnız bir ben miyim 'âlem bu ikbâle şaşar
 Var ola çarh-i umûrı dest-i himmetde tutan⁵⁰
 'İd-i Cumhûriyyetin⁵¹ olsun mübârek ey vatan (bk. Fot. 8)

Muhammes (Muhammes-i Mütekerrir)-V-⁵²

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
 (fâ'ilâtün) (fa'lün)

I

En mu'azzez günümüzdür elbet⁵³
 Güleriz raks ederiz pür-behcet
 Şâd-mânîye bugün yok gâyet⁵⁴
 Kudret-i hârikadan bir âyet⁵⁵
 'İd-i ferhunde-i Cumhûriyyet⁵⁶

⁴⁴ Sencer'de "İydi Cumhuriyetin"

⁴⁵ *Haber*'de ve *Vicdânî*'de "Kalmasın bir ferd âtil köylü eksin tarlasın"

⁴⁶ Sencer'de "Kevkebi ikbâli millet"

⁴⁷ Sencer'de "İydi Cumhuriyetin"

⁴⁸ Sencer'de "Farti emniyetle şimdi zevki hürriyyet yaşar"

⁴⁹ Sencer'de "Cabeca envârı behcet kevseri nüzhet taşar"

⁵⁰ Sencer'de "Varola çarhi umuru dest-i himmette tutan"

⁵¹ Sencer'de "İydi Cumhuriyetin"

⁵² 15 Yıl Evvel Yazılan: Cuhuriyyet Bayramı, Adanalı Ziya'nın, *Taşpınar*, C. 6, Birinciteşrin 1938, S. 72, s. 200 ("15 Yıl evvel yazılan: Cuhuriyyet Bayramı"); *Vicdânî*, "Adanalı Ziya-Hayâtı ve Şiirleri", 30 Ekim 1962, S. 2214, s. 2 ("Cuhuriyyet Bayramı").

⁵³ *Vicdânî*'de "En mümtaz günümüzdür elbet"

⁵⁴ *Taşpınar*'da ve *Vicdânî*'de "Şâd-mânîye bugün yok gâyet"

⁵⁵ *Taşpınar*'da "Kudreti hârikadan bir âyet"; *Vicdânî*'de "Kudret-i harikadan bir Ayet"

⁵⁶ *Taşpınar*'da "İydi ferhunde-i Cuhuriyyet"; *Vicdânî*'de "İd-i ferhunde-i Cuhuriyyet"

II

Münhedim oldu bugün İstibdâd
 Handeye etdi tebeddül feryâd⁵⁷
 Sanki Şîrîn'e kavuşdu Ferhâd
 Ne de kutlu gün imiş millet
 İd-i ferhunde-i Cumhûriyyet⁵⁸

III

Cân gözüyle bakalım işte bugün
 Nisbeten şevkımıza hiç düğün⁵⁹
 Öğün ey havze-i Türkiyye öğün
 Başına sanki Hümâ-yı devlet⁶⁰
 İd-i ferhunde-i Cumhûriyyet⁶¹

IV

Başda Gâzi-i mu'azzam durdu
 İşte bu yüce binâyı kurdu
 Tutdu başdan başa satvet yurdu
 Olmalı böyle Kemâl-i himmet
 Yaşasın bânî-i Cumhûriyyet⁶²

⁵⁷ *Taşpınar*'da "Handeye etti tebeddül Feryad"

⁵⁸ *Taşpınar*'da "İydi ferhunde-i Cumhuriyet"; *Vicdânî*'de "İd-i ferhunde-i Cumhuriyet"

⁵⁹ *Vicdânî*'de "Nisbeten şevkımıza hiç bugün"

⁶⁰ *Taşpınar*'da "Başına sanki hümâyî Devlet"; *Vicdânî*'de "Başında sanki hümây-ı devlet"

⁶¹ *Taşpınar*'da "İydi ferhunde-i Cumhuriyet"; *Vicdânî*'de "İd-i ferhunde-i Cumhuriyet"

⁶² Bentlerde tekrar edilen bu mısra, sadece bu bentte farklıdır: Sencer'de "Yaşasın bânii Cumhuriyet"; *Vicdânî*'de "Yaşasın binay-ı Cumhuriyet"

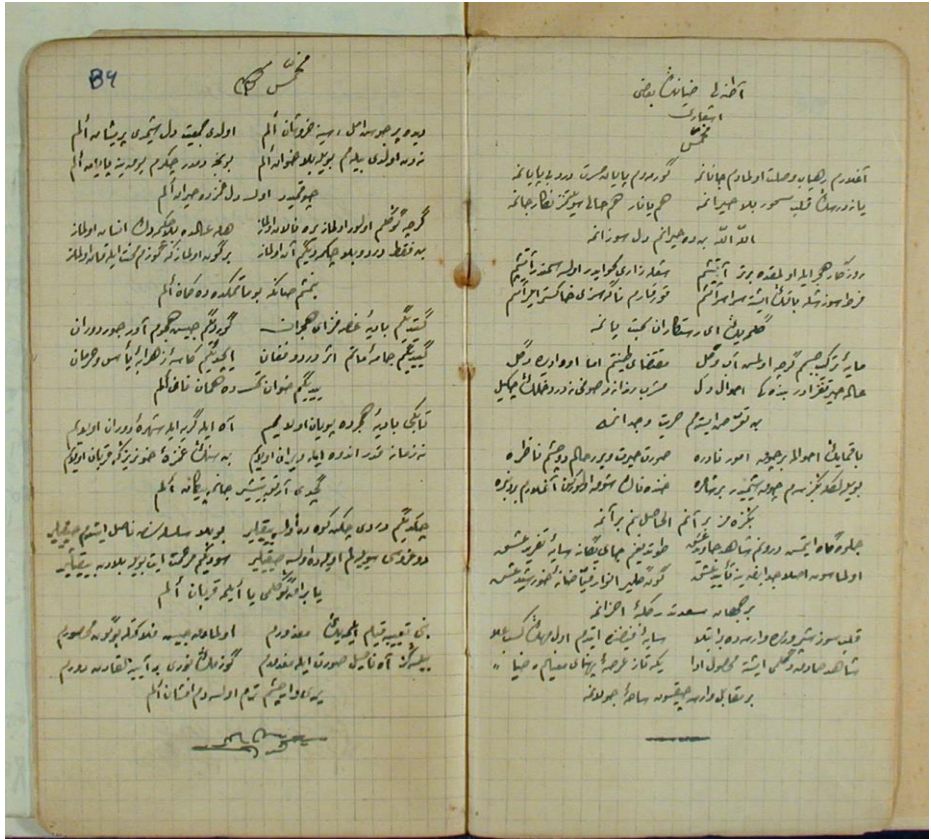
Kaynakça

- Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1993). "Sofuzâde M. Tevfik Efendi'nin Bilinmeyen On Muhammesi ve Altı Tarihi". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 11: 243-267.
- Afyonkarahisar'da Nur*, 1 Temmuz 1341/1925, C 2, Nu. 22: 5.
- Ahmed Râsim (1980). *Muharrir, Şair, Edib* (hz. Kâzım Yetiş). İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser 141.
- Haber*, 26 Teşrinievvel 1926/19 Rebiülâhîr 1345, Nu. 176: 2.
- İnal, İ.M.K (2013). *Son Asır Türk Şairleri (Son Asır Türk Şairleri-Kemâlûş-Şu'arâ. C. V*, Ankara: AKM Yayınları, 2547.
- İpekten, Haluk (2002). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 5. Basım.
- Kılıç, Filiz (2011). "Nazım Şekilleri", *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. Mustafa İsen, 6. Baskı, Ankara: Grafiker Yay. 208-250.
- Kurnaz, Cemal ve Çeltik, Halil (2005). "Klasik Nazım Şekillerinin Oluşumu ve Sistematiği", *Prof. Dr. Süleyman Hayri Bolay Armağan Kitabı*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Kurnaz, Cemal ve Çeltik, Halil (2011). *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*. İstanbul: H Yayınları,
- Kurnaz, Cemal ve Çeltik, Halil (2012). *Şekiller Arasında Nazım Şekli Araştırmaları*, Ankara: Kurgan Edebiyat.
- M. Tacettin (1933). *Adanalı Ziyâ ve Eserleri*. Konya: Babalık Matbaası.
- Mecmû'a*. Mevlâna Müzesi A. Gölpınarlı Kütüphanesi MM. Yz. 212.
- Mecmû'a*. Mevlâna Müzesi A. Gölpınarlı Kütüphanesi MM. Yz. 68.
- Mekteb*, 30 Mayıs 1311, Adet: 28: 49-50.
- Osmanlı Târîh ve Edebiyyât Mecmû'ası*. 31 Mayıs 1335, Sene 2, Sayı 15: 310.
- Sakar, Ekrem (2017). "Divan Edebiyatında Nazım Şekli Meselesi". *Turkish Studies*, Ankara: Volume 12/15 p. 545-556.
- Sarı, Mehmet (2001). "Afyonkarahisarlı Heccav Şâirler", *Afyonkarahisar Kütüğü*. C. II, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları, 59-82.
- Sarı, Mehmet (2007). "Ziyâ-Adanalı", *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*. C.8, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.736.

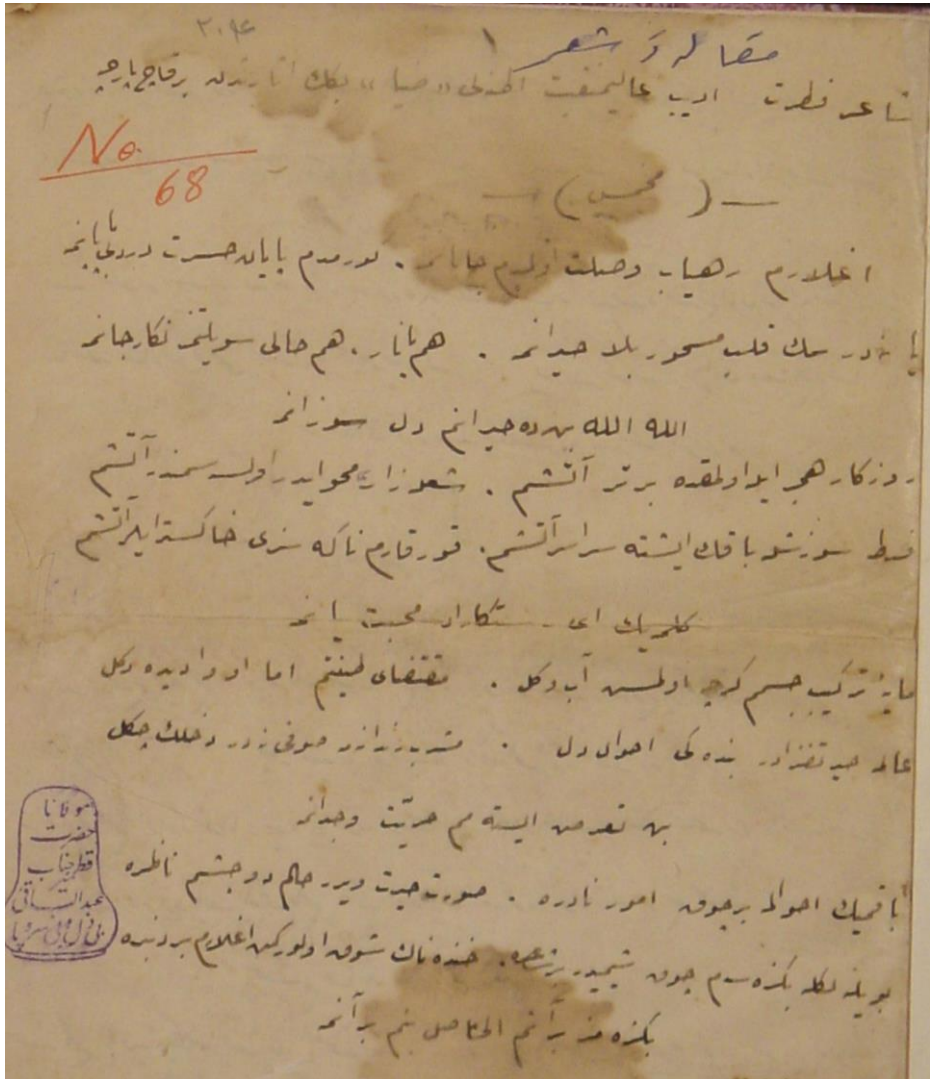
- Sarı, Mehmet (2007). *Askerî Muhammed-Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği- Divânının Tenkitli Metni*. Afyon Kocatepe Üni. Yay., Ankara: Uyum Ajans.
- Sarı, Mehmet (Abril 27-29-2017). "XIX. Yüzyıl "Tarz-ı Kadim" Şâiri Adanalı Ziyâ ve Hicivleri". *Innovation and Global Issues in Social Sciences Congress Publications*, Patara Congress Book, 1185-1211.
- Sarı, Mehmet (2019a). *Afyonkarahisar Edebiyatı*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü, 505-510.
- Sarı, Mehmet (2019b). "Adanalı Ziyâ'nın Tevhîd ve Münâcât Manzûmeleri". *Asos Journal - The Journal of Academic Social Science-Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 7, Sayı 94: 91-122.
- Sarı, Mehmet (2019c). "Adanalı Ziyâ'yı Anlamak", *VIII. Uluslararası Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Yay. 199-214.
- Sarı, Mehmet (2019d). "Adanalı Ziyâ'nın Hayatında ve Şiirlerinde Meyhane", *Meyhane Kitabı*. Editör: Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi, 203-260.
- Sarı, Mehmet (2019e). "Adanalı Ziyâ'nın Kıt'aları", *Prof. Dr. Mehmet Arslan'a Armağan*. Editörler: Prof. Dr. H.İbrahim Delice-Prof. Dr. Mehtap Erdoğan Taş-Prof. Dr. Hakan Yekbaş, Sivas: Sivas Cumhuriyet Üni. Yay.273-296.
- Sarı, Mehmet (2019f). "Metin Neşrinde İhtisâs ve İhtimam Noksanlığı: Evrâk-ı Hazân Örneği", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları (ASEAD) Eurasian Journal of Researches in Social and Economics (EJRSE)*. Cilt 6, Sayı 7: 145-204.
- Sarı, Mehmet (Şubat 2020). "Adanalı Ziyâ'nın Mensur Yazılarından "Bir Yolcunun Gördükleri" ve Düşündürdükleri". *Asos Journal The Journal of Academic Social Science-Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 8, Sayı: 101: 15-43.
- Sencer, Bekir Sıtkı (Birinci Teşrin 1937). "Adanalı Ziyadan Parçalar". *Taşpınar*, C. 5, Sayı 60: 195-196.
- Sencer, Bekir Sıtkı (Birinciteşrin 1938). "Adanalı Ziyadan Parçalar". *Taşpınar*, C. 6, Sayı 72: 200.
- Sencer, Bekir Sıtkı (27 Ağustos 1936). "Adanalı Ziyâ'nın Ölümü". *Taşpınari*, C. 4, Sayı 46.
- Sencer, Bekir Sıtkı (Ağustos 1937). "Üstat Adanalı Ziya". *Taşpınar*, C. 5, Sayı 58: 165-167.
- Sencer, Bekir Sıtkı (Ağustos, 1939). "Adanalı Ziya ve Afyon'un Kurtuluş Yıldönümü". *Taşpınar*, C.7, Sayı 77: 95.
- Sencer, Bekir Sıtkı (Haziran-Temmuz-Ağustos 1942). "Şair Adanalı Ziya'nın Ölümünün 10. Yıl Dönümü". *Taşpınar*, C. 8, Sayı 89, 90, 91: 120-122.

- Tercümân-ı Hakikat* 19 Cemaziyevvel 1300/28 Mart 1883, Nu. 1439: 3.
- Taşpınar* (Birinciteşrin 1938). "15 Yıl Evvel Yazılan: Cumhuriyet Bayramı: Adanalı Ziya'nın", C. 6, Sayı 72: 200.
- Tuman, M. Nail (2001). *Tuhfe-i Nâîli-Divân Şairlerinin Muhtasar Biyografileri* II. (hzl. Cemâl Kurnaz-Mustafa Tatçı), Ankara: Bizim Büro Yayınları, 573, 2432.
- Üstüner, Kaplan (2010). "Cemal Kurnaz-Halil Çeltik, Ezberbozan Bir Eser: Divan Şiiri Şekil Bilgisi". *Turkish Studies*, V/3, Ankara: 2059-2063.
- Vicdânî (2 Nisan 1962). "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri". *Gençliğin Sesi*, Sayı 2039: 2.
- Vicdânî. (9 Nisan 1962). "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri". *Gençliğin Sesi*, Sayı 2045: 2.
- Vicdânî (20 Haziran 1962). "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri". *Gençliğin Sesi*, Sayı 2102: 2.
- Vicdânî (29 Ekim 1962). "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri". *Gençliğin Sesi*, Sayı 2213: 2.
- Vicdânî (30 Ekim 1962). "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri". *Gençliğin Sesi*, Sayı 2214: 2.
- Vicdânî (5 Temmuz 1963). "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri". *Gençliğin Sesi*, Sayı 2417: 2.
- Vicdânî (2 Nisan 1962-10 Temmuz 1963). "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri". *Gençliğin Sesi*, Sayı 2039- Sayı 2421: 2.
- Vicdânî (27-28 Mart 1963). "Adanalı Ziya-Hayati ve Şiirleri", *Gençliğin Sesi*. Sayı 2336-2337: 2.
- Yersel, Faruk Şükrü (5 Teşrinievvel 1926/28 Rebiülevvel 1345). "Adanalı Ziya". *Haber*, Nu: 173: 2.
- Yersel, Faruk Şükrü (19 Eylül 1934). "Adanalı Ziya". *Taşpınar*, C. 2, S. 23: 193-196.

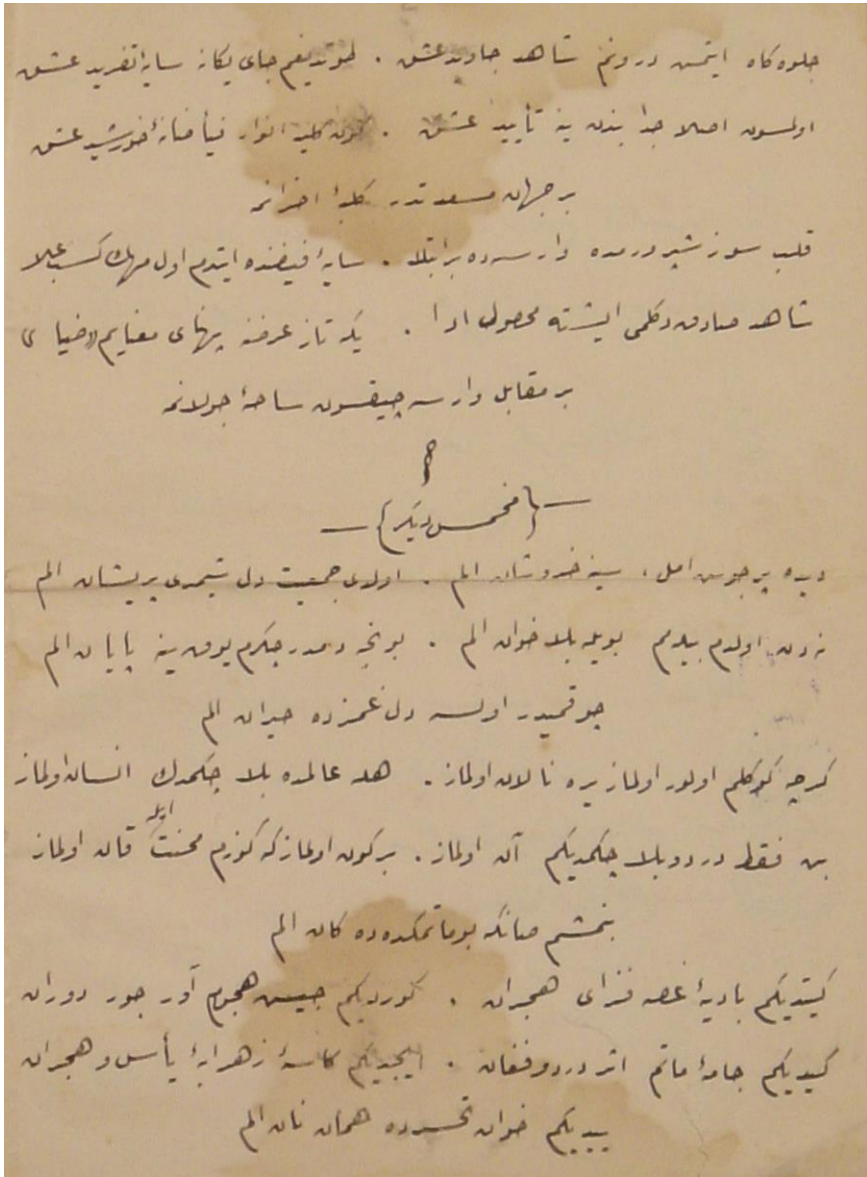
Fotoğraflar



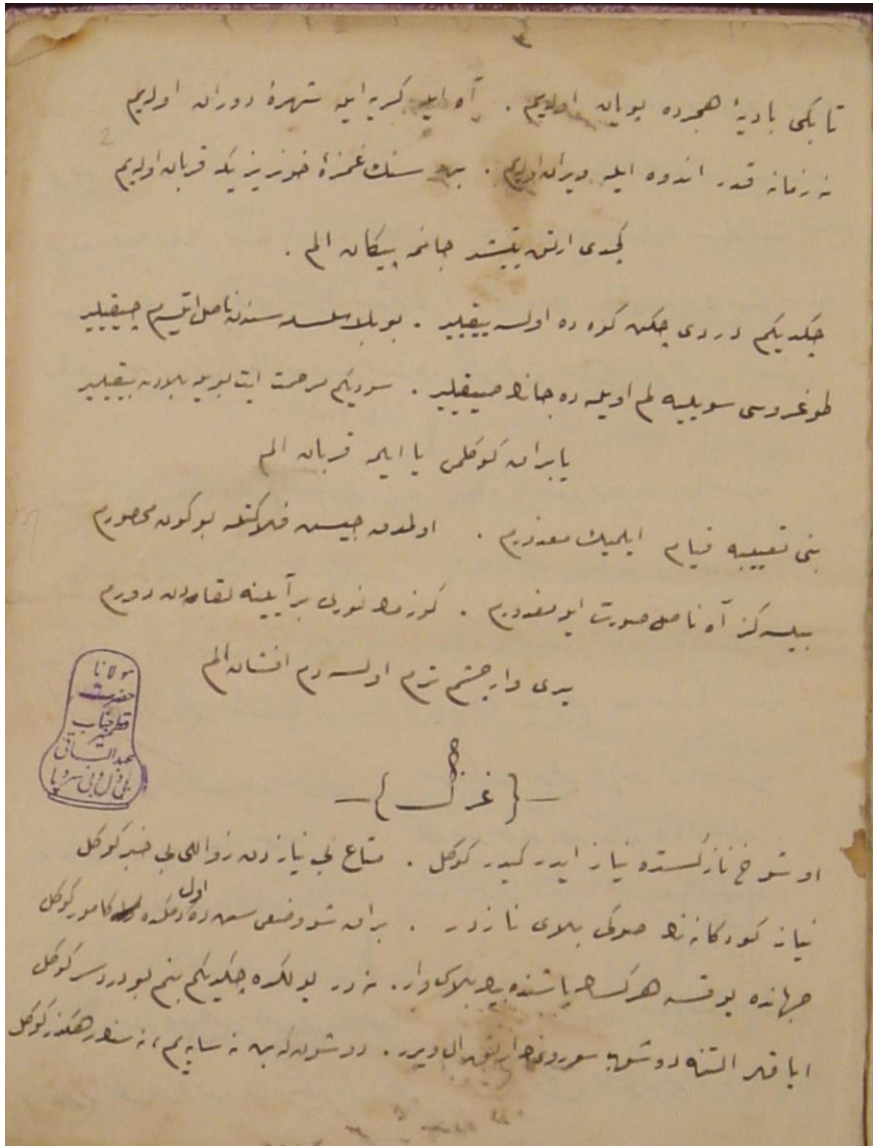
Fot. 1: *Mecmû'a*, Mevlâna Müzesi A. Gölpinarlı Kütüphanesi, Yz. Nu: 212, vr. 55b ("Adanalı Ziyâ'nın Ba'zı Eş'ârı"-Muhammes); 56a (Muhammes)



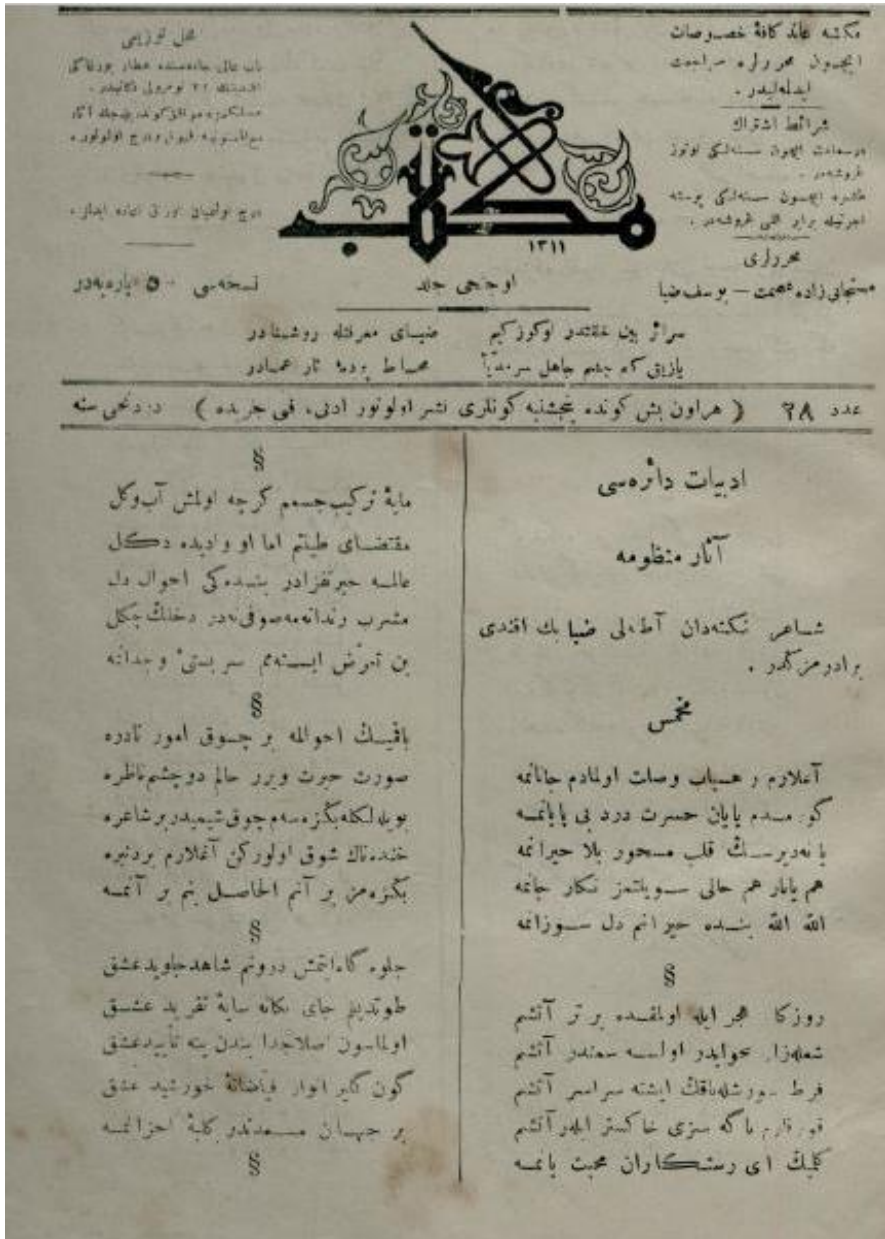
Fot. 2: *Mecmû'a*, Mevlâna Müzesi A. Gölpinarlı Kütüphanesi, Yz. Nu: 68, s. 1 ("Şâ'ir-i fitrat edîb-i 'âlî-(?) Adanalı Ziyâ Beyin âsârından birkaç parça"-Muhammes)

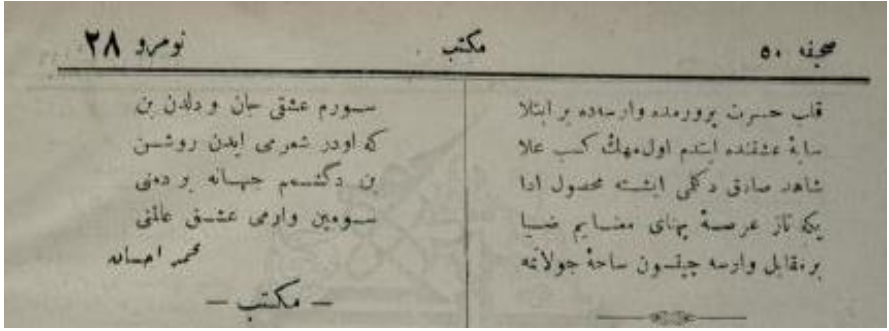


Fot. 3: *Mecmû'a*, Mevlâna Müzesi A. Gölpınarlı Kütüphanesi, Yz. Nu: 68, s. 2 ("Muhammes"-Devamı; "Muhammes-i Diğer")

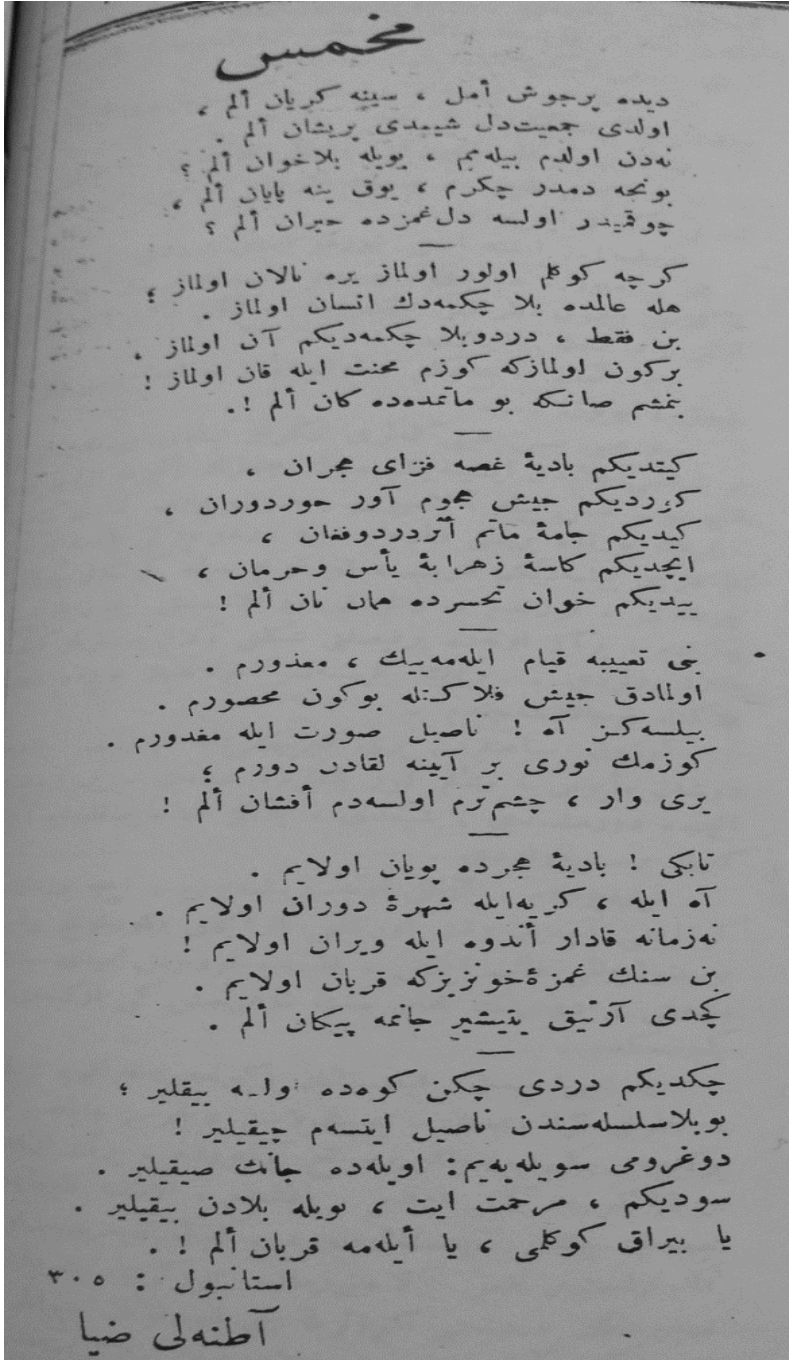


Fot. 4: *Mecmû'a*, Mevlâna Müzesi A. Gölpınarlı Kütüphanesi, Yz. Nu: 68, s. 3
 ("Muhammes-i Diğer" - Devamı)

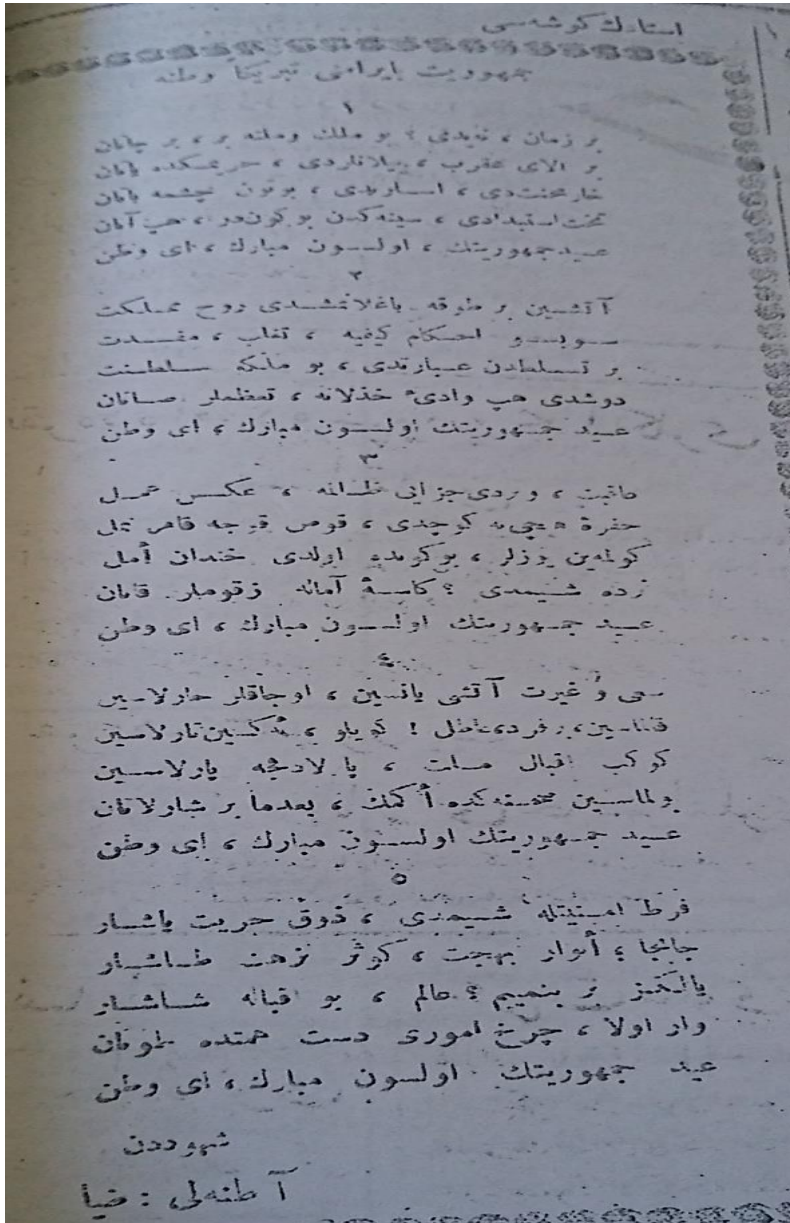
Fot. 5: *Mekteb*, C. 3, Aded: 28, 30 Mayıs 1311, s. 49 (Muhammes)



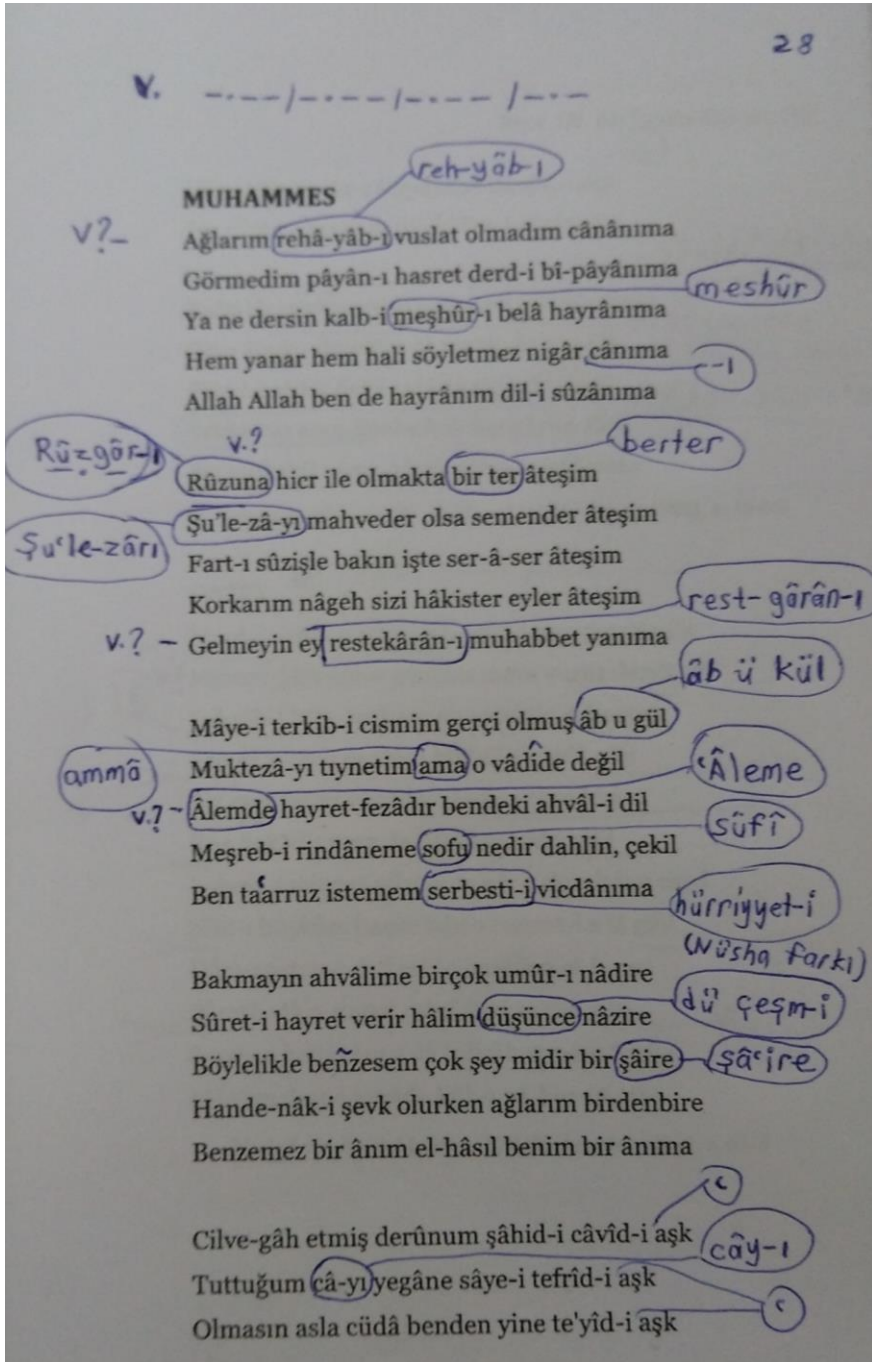
Fot. 6: *Mekteb*, C. 3, Aded: 28, 30 Mayıs 1311, s. 50 (“Muhammes”-Devamı)



Fot. 7: Karahisar'da Nur, C.2, Nu: 22, Temmuz 1341, s. 5 (Muhammes)



Fot. 8: Haber, 26 Teşrinievvel 1926/19 Rebiülâhîr 1345, Nu: 176, s. 2 (Cumhuriyet Bayramını Tebriken Vatana)



Fot. 9: Ali İhsan Kolcu, s. 28.

MUHAMMES⁵³⁰v. -----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----
v. -----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----
v. -----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----
v. -----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----
v. -----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----
v. -----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----
v. -----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----Ağlarım reh-yâb-ı vuslat ölmeydim cânânıma,

v. ? - Görmedim pâyân-ı hasret derd-i pâyânıma,

v. ? - Banadır senin kalb-i meşhur bilâ hayrânıma,

Hem yanar, hem hâli söyletmez nigâr-ı cânıma.

yakar Allâh Allâh, ben de hayrânım dil-i sûzânıma.

Rûzigâr-ı hecr ile olmakda ber-ter âteşim,

Şu'le-zârı mahveder olsa semender âteşim,

Fertâ sûzişle bakın işte ser-â-ser âteşim,

Korkarım nâgeh sizi Hâk setreyler âteşim,

Gelmeyin ey dest-i gâr-ı muhabbet yânıma.

Mâye-i terkîb-i cismim gerçi olmuş âb u gîl,

Muktezâ-yı tiynetim ammâ o vâdide değil,

Âleme hayret-fezâdır bendeki ahvâl-i dil,

Meşreb-i rindâneme sûfi nedir dahlin çekil,

Ben taarruz istemem hürriyet-i vicdânıma.

Bakmayın ahvâlime birçok umûr-i nâdire,

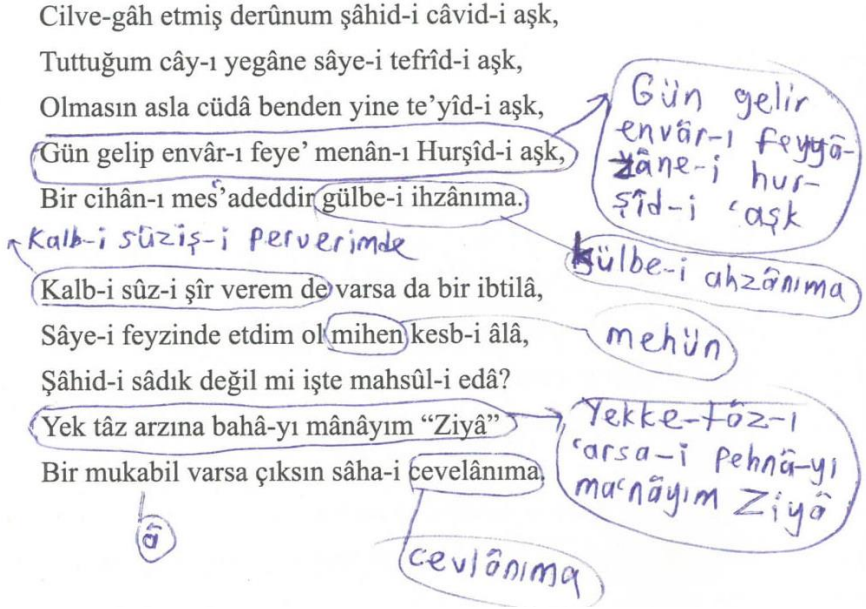
Sûret-i hayret verir hâlim dü çeşm-i nâzire,

Böylelikle benzesem çok şey midir bir şâire?

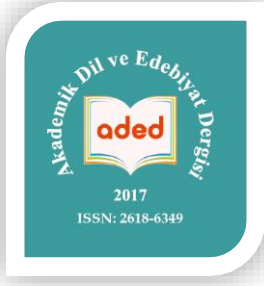
Hande-nâk şevk olur iken ağlarım birdenbire,

Benzemez bir ânım el-hâsıl benim bir ânıma.

⁵³⁰ Mecmua, No: 68, s. 1-2. Şiir, el yazması bir kaynaktan okunduğu için, hatalı kelimeler olabilir. Bu şiirin, 1, 3, 4, 5 ve 6. bendlerinin 4. ve 5. mısraları ile 2. bendin 3. ve 5. mısraları başka bir kaynaktan küçük farklılıklarla "Gazel" başlığı altında yayımlanmıştır. Bkz. Özgül, M. Kayahan, *A.g.k.*, s. 531 (Osmanlı Tarih ve Edebiyatı, No. 15, 31 Mayıs 1335).



Fot. 10-11. İbrahim Yüksel, s. 374-375.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Funda ŞAN

Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi
/ Türkiye
sanfunda@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-7357-4668>

Eski Anadolu Türkçesiyle Yazılmış Bir Tefsirin Cümle Yapısı*

Syntax of a Tafsir Written in Old Anatolian Turkish

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 19.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 16.11.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Şan, Funda (2020). Eski Anadolu Türkçesiyle Yazılmış Bir Tefsirin Cümle Yapısı, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 680-698. DOI: 10.34083/akaded.812634.

Şan, Funda (2020). Syntax of a Tafsir Written in Old Anatolian Turkish, *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 680-698. DOI: 10.34083/akaded.812634.



<https://doi.org/10.34083/akaded.812634>



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

* Bu yazı, 2013 yılında Prizren'de *East of West, West of East International Balkans Conference* adlı sempozyumda yüksek lisans tezimizden ürettiğimiz "About Syntax of Uveys bin Hoca Osman's Tafsir of Amme Cuzu" başlığıyla tarafımızca sunulan bildirinin genişletilmiş ve yeniden gözden geçirilmiş şeklidir.

Öz

Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazılan eserler arasında Kur'an tercüme ve tefsirleri önemli yer tutar. Bu tercüme ve tefsirlerin kimi tüm Kur'an'ı ele alırken kimi de sadece bir kısmını / bir cüzünü esas alır. Bu cüz tefsirlerinin en bilineni, Kur'an'ın son cüzü, otuzuncu cüzünde yer alan Amme Cüzü tefsiridir. Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazılmış Amme Cüzü tefsirlerinden biri de Üveys bin Hoca Osmân bin Emîr İlyâs bin Evliyâ tarafından yazılan Amme Cüzü Tefsiridir. 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın başlarında yazıldığı tahmin edilen tefsir, döneminin dil özelliklerini iyi yansıtmaları bakımından incelemeye değer mensur bir eserdir. Yüksek lisans tezi olarak hazırladığımız metnin söz varlığı ve gramer yapısının yanı sıra dikkat çeken dil özelliklerinden biri de metnin cümle yapılarıdır. Devrik cümleler ve Farsça cümle yapılarının bolca yer aldığı eser, adeta vaaz havasında bir konuşma üslubuyla kaleme alınmıştır. Araştırmalarımız sonucunda hakkında ayrıntılı bilgi bulamadığımız müellifin, giriş kısmına düştüğü nottan bir din hocasının oğlu olduğu anlaşılmaktadır. Kendisinin de bir hoca olması muhtemel olan müellif, eserini halka hitap eder gibi yazmıştır. Bu konuşma üslubu, doğal olarak söz dizimine de yansımıştır. Kısa kısa ve birbirini takip eden cümleler, bağlaçlarla birbirine bağlanmış; böylece birkaç satırı bulan uzun cümleler oluşturulmuştur. Metnin cümle yapısında karşımıza çıkan devrik ve birleşik cümleler ile cümle başındaki zarf ve bağlaçlarla kurulan cümleler Eski Anadolu Türkçesi döneminin söz dizimi yapısını göstermesi açısından önemlidir. Dört nüshası bulunan eserin Süleymaniye nüshası esas alınarak hazırlanan bu yazıda metinden alıntılanan bazı cümle örnekleri tasniflenerek incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Eski Anadolu Türkçesi, söz dizimi (sentaks), basit cümleler, sıralı cümleler, birleşik cümleler

Abstract

Among the works written in the Old Anatolian Turkish period, the translations and tafsirs of the Quran have an important place. While some of these translations and tafsirs deal with the whole Quran, others are based on only a part of it. The most known of these partial tafsirs is the Amma Cuzu, which is in the thirtieth part of the Quran. One of the tafsirs of the Amme Cuzu written in the Old Anatolian Turkish period is the one written by Üveys bin Hoca Osman bin Emîr İlyâs bin Evliya. The tafsir thought to have been written at the end of the 14th century and the beginning of the 15th century, is a prose work worth examining because it reflects the linguistic features of its own period. In addition to the vocabulary and grammatical structure of the text that we have prepared as a master's thesis, one of the striking language features is the sentence structures of the text. The work, in which inverted sentences and Persian sentence structures are abundant, was written in a speech style that is almost like a sermon. It is understood that the author, whose detailed information we could not find as a result of our research, was the son of a religious functionary from the note he made in the introduction. The author, who is likely to be a religious functionary himself, wrote his work as if it was addressed to the public. This speaking style is naturally reflected in the syntax. Short and successive sentences are linked by conjunctions; Thus, long sentences containing a

few lines were formed. The inverted and compound sentences that appear in the sentence structure of the text and the sentences formed with adverbs and conjunctions at the beginning of the sentence are important in terms of showing the syntactic structure of the Old Anatolian Turkish period. In this article, the text which has four copies, which was prepared on the basis of the Süleymaniye copy of the work, it has been tried to be analyzed by classifying some sentence examples quoted from the text.

Keywords: *Old Anatolian Turkish, syntax (syntactic structure), simple sentences, sequential sentences, compound sentences*

1. Giriş

İslamiyet'in kabulüyle beraber Türkler, kendileri için yeni olan bir dini öğrenmek, kurallarını yerine getirmek amacıyla İslamiyet'in kitabı olan Kur'an'ı öğrenmeye çalışmışlardır. Ancak Kur'an'ın Arapça olması dolayısıyla Arapça bilmeyen halkın bu kitabı anlayıp kaidelerini yerine getirmesi kolay değildir. Kur'an'ı başlarda sadece medrese eğitimi almış ilim adamları Arapça aslından ve Farsça tercümelerinden okuyabilmekteydi. İslamiyet'in kabulüyle beraber Kur'an'ı daha geniş kitlelerin anlayabilmesi, okuyabilmesi ve dinin gereklerini yerine getirebilmesi amacıyla Kur'an'ı Arapça ve Farsçadan tercüme etme faaliyetlerine başlandı. Bilinen ilk Kur'an tercüme satır arası kelime kelime izah şeklinde tercümelerdir. Kutsal bir metin olan Kur'an'ın tercüme sonunda tahrife uğrayabileceği, halkın yanlış bilgilendirilebileceği ve bundan dolayı işlenecek günah gibi endişeler mütercimleri mealen çeviri yerine kelime kelime çeviri yapmaya itmiştir. Daha sonra yapılan Kur'an tercümelerinde ise tefsir metodu uygulanmıştır. Bu tür tercümelerde, Kur'an'daki sure ve ayetlere yer verilmiş, bu ayet ve sureler gerektiğinde örnekler verilerek uzun uzun anlatılmıştır. Bu tefsirlerin bir kısmı Kur'an'ın bütünü ele aldığı gibi, bir kısmı da bir veya birkaç surenin tefsirinden ibarettir. Bu yazıda ele aldığımız eser de Kur'an'ın tam bir tefsiri değil, sadece son cüzü olan otuzuncu cüzün, yani "Amme Cüzü"nü tefsiridir. Dört nüshası bulunan eserin Süleymaniye nüshası üzerine yaptığımız çalışmada Kur'an'ın Amme cüzü olarak adlandırılan otuzuncu cüzünde yer alan Nebe Suresi'yle başlayıp Nebe, Nazi'ât, 'Abese, Tekvîr, İnfîtâr, Mutaffîfîn, İnşikâk, Burûc ve Târîk olmak üzere dokuz surenin yer aldığı kısım dikkate alınmıştır.

Üveys bin Osmân bin Emîr İlyâs bin Evliyâ'nın telif ettiği dört nüshası bulunan Amme cüzü tefsirinin Süleymaniye nüshasını çalışmayı uygun bulduk. Süleymaniye nüshasının diğer çalışılmamış iki nüshadan daha eski bir döneme ait olması ve kolay okunur, anlaşılır bir dille yazılmış olması etkili olmuştur. Toplam 267 varaktan oluşan nüshanın biz ilk 73 varağını (61b-133b) çalıştık. Bu çalıştığımız bölümün hepsi harekeli olup her bir sayfa 13 satırdan oluşmaktadır.

Metin Allah'a şükürle başlayıp Hz. Muhammed'e, sahabelerine ve ailesine salavat getirildikten sonra müellifin eseri yazma amacıyla devam etmiştir. Daha sonra besmele ile başlanarak sureler ayet ayet açıklanmıştır. Sure ismi verildikten sonra sure hakkında

surenin ne zaman, nerede indiği, kaç ayet ve kelimeden oluştuğu gibi genel bilgiler verildikten sonra ayetlere paralel hikâyeler ve kıssalar anlatılmıştır. Bu hikâyeler anlatılırken farklı müfessirlerin isimleri zikredilmiş, rivayetlerin kimden nakledildiği söylenmiştir.

Eserin yazarı hakkında hiçbir bilgi bulunmasa da adındaki “Üveys bin Hoca Osman” ifadesinden babasının bir din âlimi olduğunu söyleyebiliriz. Muhtemeldir ki müellifimiz Üveys de bir din âlimidir. Nitekim eserini halka vaaz eder gibi, sanki o sırada cemaatle karşı karşıyaymış gibi konuşma üslubuyla yazmıştır. Pek çok yerde “evet”, “bu meselde söz çoktur ama geri tefsire gelelim” gibi araya sokulan cümleler ve devrik cümlelerle kendini hissettiren bu konuşma üslubu metnin kolay anlaşılmasını sağlamış ve dikkati ayakta tutmuştur.

Metin bir tefsir olduğu için besmeleden başlamak üzere bütün ayetlerin önce tek tek Arap harfli orijinal biçimi verilmiş, sonra ayette anlatılmak istenen tek tek açıklanmış ve ayetle ilgili rivayetler, hadisler uzun uzun anlatılmıştır. Ayetler açıklanırken sık sık “yani”, “şöyle kim” gibi unsurlar kullanılarak ayetin anlaşılması sağlanmaya çalışılmıştır. Ki/kim’li birleşik cümlelerin yanı sıra Türkçe ve Farsça cümle yapılarıyla kurulmuş sıralı ve birleşik cümleler metinde çok kullanılmıştır.

2. Cümle yapıları

Metinde dikkat çeken cümle yapıları kısa ve ardı ardına sıralanan, doğrudan aktarılan cümlelerin yanı sıra ki/kim’li birleşik cümleler, zarflarla ve bağlaçlarla kurulan cümleler gibi çok farklı biçimlerde görülmektedir. Yüksek lisans tez çalışmamız sırasında dikkatimizi çeken bu cümle yapılarını tezimizden aldığımız örneklerle yazı çevrimli biçimde ortaya koymaya çalıştık.

2.1. Basit ve sıralı cümleler

2.1.1 Kısa ve ardı ardına sıralanan cümleler

Halkın, Kur’an’ı daha iyi anlayabilmesini sağlamak amacıyla olsa gerek metinde kısa kısa ve birbiri ardınca sıralanan cümleler geniş yer tutar. Bu durum, eserin yazılış amacının sanatsal bir ürün ortaya koymaktan ziyade bilgi verme amaçlı olduğunu kanıtlamaktadır.

Pes Resül Hâzreti durdı, ol deniz kıtına vardı, bi-smi’llâhi’r-raḥmâni’r-raḥîm dâdi. Çün Resül Hâzreti bi-smi’llâhi dâdi, Allah dâdügi sâ’at mübârek ağzından bir yeşil kuş çıkdı; Aṭâ denizine yöneldi; denize varınca böyüdi; bir bu dünyâca oldı. Ol denize ṭaldı, çok şü götürdi, çıkdı. Arş altına vardı, bir kez silkindi; nece yüz bin kaçreler ṭamdı; her kaçtreden bir ferişte yaradıldı. (62a/3-8)

Hikāyet: Serîr-i Saķatînün bir şâlih oğlu var-ıdı. Zâhidlerden idi. Yigitliginde dünyâdan gëtdi, atası gendü eli-y-le yudı ve namâzın kıldı ve haķķına kodı. (64a/13-64b/1)

Bir gün Resül Hazreti eytdi: Baŗa bir minber düzün, aŗa çıkayın, vaż ve naşihat eğeyin. Kocaldum, ünüm çıkılmaz oldu, hem şahâbeler çoğaldılar, ünüm eşitsünler, dëdi. (66a/2-4)

2.1.2. Doğrudan aktarılan cümleler

Eser rivayet tefsir metoduyla yazılmıştır. Diğer bir deyişle, müellif tefsirini oluştururken kendisi yeni bir yorum yapmaktan ziyade kendisinden önce yaşamış müfessirlerin, din âlimlerinin, Hz. Muhammed'in ve sahabenin sözlerini aktarmıştır. Bu sebeple de onlardan alıntılanan cümleler ve hikâyeler anlatılırken genellikle doğrudan aktarma yöntemi kullanılmıştır. Bu aktarma yöntemi çoğu zaman *eydür* “der, söyler”, *eytdi* “dedi, söyledi” sözcüğüyle karşılanmıştır.

Cebrâil eytdi: Birine Aŗa ve birine Cüd ve birine Semâhat dërler, dëdi. (62a/1-2)

Pes Haķ Ta âlâ eytdi: Êy habîbüm, bi-smi'llâhi'r-raĥmâni'r-raĥîm, ümmetüñe armağan êletgil.(62b/11-12)

Nëte-kim ĥadîsde gelüpdür, Resül Ĥazretinden-kim eytdi: Ĥaķ Ta âlânun yüz dürlü raĥmeti vardur.(63b/6-7)

Mücâhid eytdi: Ulu ĥaber dëdügi Ĥurândur. (64a/6-7)

Serîr-i Saķatî eydür: İlerü yörüdüm, oğluma selâm vërdüm, selâmum almadı. (64b/3-4)

2.1.3. Konuşma üslubu

Müellif cümlelerini halka hitap eder gibi konuşma üslubuyla yazmıştır.

Evet, her bir sürenün evvelinde bir dürlü şevâb eşidesin.(63a/8)

Bu maķâmda söz çokdur, ammâ gerü tefsîre geledüm. (69b/5)

2.1.4. Devrik cümle yapıları

Metinde konuşma üslubu iddiamızı destekleyen diğer bir cümle yapısı devrik cümle yapısıdır. Metinde bolca kullanılan bu yapıda özne, nesne, tümleçler ve çeşitli kelime grupları yüklemden sonra getirilerek kurallı cümle yapısı bozulmuştur. Bu devrik cümle yapısının diğer bir sebebi de metnin Arapça cümle yapısının etkisi altında olmasından kaynaklanmaktadır. Ayetleri açıklarken birebir çeviri yapma gayreti içinde olan müellif cümlelerini de Arapça cümle kuruluş sırasına göre vermiştir.

Şükür ve sipās ve ḥamd u bî-kıyās ol pādişāhlar pādişāhına ki bize imān rūzī kıldı ma rifet birle. (61b/2-3)

Şol 'Aṭā ve Cūd ve Semāhat denizlerin ki gördüñ, bi-smi'llāhi'r-raḥmāni'r-raḥīm diyenlerüñdür şıdık-ıla ve ihlāş-ıla ve itikād-ıla.(62b/13-63a/1)

...ya nī va de kılduk size yakın 'azābı göstereven dēyü. (77b/3-4)

"Kallā saya lamūna" dēdügi işāretdür müşriklere. (65a/12-13)

Evvel mu'āmele bu kim Ḥaḫ Ta ālā gendü-y-ile münācāt rūzī kıldı namāzda. (117a/7-8)

Ol vaqt-kim Ḥazret-i Risālet mirāca çıkdı ūrş altında üç deniz gördi nūrdan. (61b/13-62a/1)

Nēce aldanmışlar perde altında örtünmişdür, aldanduklarını bilmezler ġāfilliklarından.(105b/11-12)

Budur "summa kallā saya lamūna" ma nīsi.(66b/8-9)

...ya nī daḫı yaratdum sizi çift çift erkeklü dişilü.(69b/11)

...ya nī daḫı kılduk uyku tenlerüñüz için. (69b/12)

...daḫı kılduk gēceyi örtü. (70a/2)

Bir rivāyetde gelür kim 'arşuñ sağ yanında nūrdan bir ırmaḫ vardur yēdi deniz ululuğınca. (76a/7-8)

Ve bir nēceler eytdiler: İvaż ve cezādur ol eyü 'ameller ḫadarınca. (75b/2)

Arapçadan birebir çeviri yapılarak kurulan cümleler:

...wa ca alnā sirācan vahhācan; ve daḫı kılduk biz güneşi aydıñlu. (70a/8-9)

...wa anzalnā mina'l-muşirāti mā'an saccācan; ve daḫı ēndürdük biz şıkcılardan, ya nī bulutlardan dökülici şuları. (70a/1-11)

Bir örnekte ise isim+filden oluşan birleşik yapılarda normalde isim soylu sözcüğün (yazuk "günah") önünde kullanılması gereken miktar zarfının (çok) isimden sonra, fiilin hemen önünde bulunması dikkat çekicidir.

Yazuk çok işlemek gönli dūrür, ya nī yoḫarusın aşağa ve aşağasın yoḫaru ēder. (112b/7-8)

2.1.5. Soru cümleleri

Metinde anlatılanların etkisini artırmak ve dinleyenin/okuyanın dikkatini çekmek amacıyla sık sık soru cümleleri kullanılmıştır.

Ben eytdüm: Ey gözüm nûrı ve gönülüm yemişi, ciğer-goşem, niçün atan selâmin almazsın? (64b/4-5)

Ey oğul, Hâk Ta âlâ senüñ-ile ne işledi? (64b/7)

Hâk Ta âlâ eydür: Yeri size döşek kılmadum mı? (69b/6-7)

...ya nî dahı tağları yer dolansun dëyü mıhlar kılmadum mı? (69b/8)

Râvî eydür: Hasana şordum-kim tamu ehline Kurân içindeki korkulu ve yavuz âyet kağıdır? (74b/7-8)

Ey benüm yârenlerüm, sizün kaçıñuzda fakîr kimdür? (78b/12-13)

Ey gürdan kopmağa ve kıyâmet günine inanmayanlar, sizi yaratmak mı düşvârdur yoğsa gögi yaratmak mı? (90a/5-6)

2.2. Birleşik cümleler

2.2.1. Ki ve kim ile kurulan birleşik cümleler

Bir ana cümle ve bir yardımcı cümleden meydana gelen Farsçadan Türkçeye geçmiş cümle tipidir. Türkçede kural olarak önce yardımcı cümle sonra temel cümle gelmesine karşın *ki*'li birleşik cümlelerde bu sıra tam tersi şeklindedir. Yardımcı cümle temel cümlenin öznesi, nesnesi, yüklemi ya da herhangi bir ögesi olabilmektedir.

Gördüm ki mütekkaddimler her biri bir yâdigâr komışlar. (61b/8-9) (nesnesi)

Bu za fî dahı bu Türki 'Amme tefsîrin düzem-ki cân deger ola (61b/9-10) (zarfı)

Size de anca nesneler bağışlayam ki siz de benden hoşnûd olasız. (64a/12) (niteleyici)

Şöyle bilürem-ki "ahkâb"uñ birisi seksen yıldur. (72b/7-8) (nesne)

Ol gün ki şûr üriile siz gürunuzdan kopup bölük bölük gelesiz. (71a/2) (gün isminin niteleyicisi "sur'a üflenecek gün")

Zihî sa âdet senüñ yâ mü'min-ki Hâk Ta âlâ saña bunuñ gibi sa âdetler rûzî kıldı. (63a/5-6) (sebebi)

Ben 'Amme süresinüñ şevâbiyam ki dünyâda beni okurduñ. (65a/4) (sıfatı)

"Kallâ saya lemûna" dedügi oldur ki bir za fî âdem kim kırk yıl Mekke şehrinde durdı, ğaribliğa varmadı. Mektebe etmek eiletmedi. Üstâd şaplasın yemedi. (65b/2-4) (yüklemi)

Ârif oldur ki Hâk Ta âlâ'ya kulluğ eyleye. (69a/1) (yüklemi)

Metinde *ki* kullanılmadan da anlam olarak *ki*'li birleşik cümle yapısına benzeyen cümleler görülür. Bu cümleler tıpkı *ki*'li birleşik cümleler gibi bir ana cümle ve bir

yardımcı cümleden oluşur. Aşağıdaki örnekte *ki*'den sonraki cümle ana cümlelerin nesnesi görevinde kullanılmıştır.

Nāgāh bu aralıkda iken görür [ki] bir laṭīf kişi gelür. (122a/7) (Tam bu sırada güzel birinin geldiğini görür)

Farsça *ki*'li yapılar korunurken Türkçe karşılığı olan *kim*'li cümleler de dikkat çekmektedir. *Kim*'li cümle yapısında tıpkı *ki*'li cümle yapısında olduğu gibi önce temel cümle ardından yan cümle gelmektedir. *Kim*'li cümleler görev bakımından *ki*'li cümle yapısıyla benzerdir. *Ki*'li yapılarda olduğu gibi *kim*'li birleşik cümlelerde de yan cümle temel cümlelerin farklı öğeleri olma görevini görür.

... ve şalavāt ol peygāberler serveri ve ālem faḥrı Muḥammed Muṣṭafā üzerine olsun kim Ḥaḳḳuḳ raḥmetine ulaşıdurisar bizi şefā atı-y-la. (61b/4-5) (zarfı)

Ve bu kitābı düzeni ve yazanı du ādan unutmayalar kim anuḳ muṭāla asından hidāyet ve kerāmet bulalar inşā'allāhu Ta ālā. (61b/11-12) (zarfı)

Ulemā iḥtilāf kılmışlardur kim rūḥ ne nesnedür? (75b/8-9) (zarfı)

Pes ḥiṭāb kıla kim Tanrıuḳ kimdür? (79b/10-11) (zarfı)

İblis Ādem'i ayıblardı kim toprakdan yaradıldı deyi. (80b/4) (zarfı)

Ve bir neceleri kaṭrāndan cübbeler geymiş olalar şöyle-kim derilerine yapımış ola. (71a/13-71b/1) (şöyle zarfının yerine kullanılmıştır)

Çün gece oldı, gördi-kim oğlanuḳı nürdan tāc başında ve egninde yetmiş kat ḥulle bir burāka binmiş, ferişteḳler şaḳında ve şolında uçmak bāḳçeleri içinde eşerler. (64b/1-3) (nesnesi)

Ve bu müşriklerüḳ bir neceleri eydürlerdi-kim bunca yüz yıldan berü ölmüş ve toprak olmuşlardur, dērlerdi. (65a/7-8) (nesnesi)

Çün minberi düzdiler, Ḥazret-i Risālet diledi-kim anı çıka. (66a/4-5) (nesnesi)

Eydeler kim ey vaḳtsüz öten ḳoros şimdiye-deḳin ḳanda idüḳ. (67b/1-2) (nesnesi)

Ol vaḳt-kim Ḥazret-i Risālet mi rāca çıkdı (61b/13) (vakt isminin niteleyicisi)

Ol gün-kim rūḳ ve daḳı ferişteḳler şaf duralar. (75b/7-8) (gün isminin niteleyicisi)

Ve anlar kim gözsüz ḳopalar ḳükm içinde ḳulm ḳılanlar olalar. (71b-3) (zamiri)

Elden geldiḳi miḳdārca yazam bi-smi'llāhinüḳ sevābın kim ḳiç bir müfessir böyle etmiş degüldür. (63a/8-9) (açıklaması)

Bi-smi'llāhi'r-raḥmāni'r-raḥīm, ya nī başladum Tanrı adı-y-la kim ol Tanrı raḥmāni'r-raḥīmdür. (63a/12) (açıklaması)

Bu sürenüñ sebeb-i nüzüli oldur kim Mekke müşriklerinüñ bir necesi dartışdılar ve şavaşdılar ve söyleşdiler. (64a/2-3) (yüklemi)

“summa kallā sayalamūna” dedügi oldur kim; Haḫ Taālā eydür: Yā Muhammed, ben kāfirler eki dürlü ḫorluḫ ve rüsvāyılıḫ va de kıldum. (67a/3-4) (yüklemi)

Ol direk zārī zārī inledi. Şununñ gibi inledi kim dükeli şaḫābeler eşitdiler, aralarında giriv ḫopdı. (66a/5-6) (gibi edatının niteleyeni)

Cehennem ehli şol-ḫadar ağlayalar kim irinleri deniz gibi ola. (73b/6) (kadar edatının niteleyeni)

Ve daḫı ol bir kişiye şol-ḫadar ḫuvvet ve iştiḫā vere kim mecmū'ını yeje. (75a/6) (kadar edatının niteleyeni)

2.2.2. **Vaktā kim / vaktā ki ile kurulan birleşik cümleler**

Zaman ifade etmek için kullanılır. Cümleye ne zaman ki, -dığı zaman anlamları verir.

...ya nī vaḫtā kim ḫiyāmet gelse günü. (90b/13)

...ya nī vaḫtā ki denizler birbirine koyulalar, acısı tatlusına ḫarışa, dükeli denizler bir ola. (99a/4-5)

Vaḫtā ki benüm ümmetümden birisi cum'a gün veyā cum'a geçesi şalavāt getürseler, ben gendü kulaḫum-ıla eşidürin ḫiç ferişte miyāncısız. (122a/1-2)

2.2.3. **Ḫaçan / ḫaçan kim / her ḫaçan kim ile kurulan birleşik cümleler**

Zaman bildirmek için kullanılır. *Ḫaçan* kelimesi Türkçede çok eski zamanlardan beri var olan bir soru sözcüğüdür. Yabancı dillerden etkilenerek bu kelime de tıpkı *kim* gibi bağlayıcı görevi üstlenmiştir. *Ḫaçan* sözcüğüyle başlayan yardımcı cümle “-sa” şart ekini almış fiille kurulur.

Ḫaçan ḫiyāmet ḫopsa, ol ḫapular açılır. (72a/1)

Ḫaçan ḫiyāmet günü olsa, yer çekile şol adım çekilür gibi. (77b/9-10)

Ḫaçan uçmaḫ ehli uçmaḫa ve ḫamu ehli ḫamuya buyurulsalar ḫalan ümmetler daḫı cinnilerün mü'minlerine eydeler. (80a/8-9)

Pes ḫaçan ḫiyāmet güninde görse-ki Ādem peygāmberi ve anuñ zürriyetini kim şevāb ve raḫmet içinde müstaḫraḫ olmışlar, ve gendüyi göre ki 'azāb ve iḫāb içinde, pes arzū kıla. (80b/6-7)

Kaçan tevbesin şıyup gèrü günâh işlese, gèrü gönline bir kara benek urulur. (112a-/8-9)

Kaçan bir kul bir günâh işlese anuñ gönlinde bir igne yurdusınca delük delinür. (112b/2-3)

Kaçan kim kâfirler anı görseler, ârzü kılalalar. (80a/1)

Kaçan kim Hağ Ta âlâ bir kulını sevse Cebrâ ile emr eder. (69a/10)

Her kaçan-kim kul bir günâh işlese, anuñ gönli üzerine bir kara benek urulur. (112a-/6-7)

Her kaçan-kim Hağ Ta âlâ bulara destür vèrse-kim söyleyeler. (76b/2-3)

2.2.4. Çün / çün-ki / çün-kim ile kurulan birleşik cümleler

Zaman bildirmek için kullanılmıştır. –dığı zaman, -ınca anlamlarında kullanılır.

Çün gece oldu, gördi-kim oğlancuğı nürdan tâc başında ve egninde yetmiş kat hulle bir burâka binmiş, ferîştehler şağında ve şolında uçmak bâğçeleri içinde eşerler. (64b/1-3)

Çün gözlerüm açdum, gendüzümü şol hâl içinde gördüm. (64b/10-11)

Çün minberi düzdiler, Hağret-i Risâlet diledi-kim aña çıka.(66a/4-5)

Çün şahâbeler bu sözi eşidicek, bir gezden imâmelerin yere urdılar. (66a/13-66b/1)

Çün-ki mahşer ehli bir yere dirile, Hağ Ta âlâ mecmû '-i hayvâncuqlardan kışâş ala. (79b/4-5)

Çün-ki bâliğ olduñ, saña namâz ve zekât ve oruç ve hac farz eyledi (120b/6-7)

Çün-kim kurtuldılar, gèrü dönmediler. (85a/8-9)

Çün-kim kurtuldılar, inanmadılar, imâna gelmediler. (84a/5-6)

2.2.5. Tâ / tâ kim / tâ hattâ / tâ haddi ile kurulan birleşik cümleler

Farsça bir takı olan tâ Türkçede bir şeyin bulunduğu, başladığı veya sona erdiği yeri veya zamanı anlatırken söze mübalağa katmak için kullanılır. Bunun dışında metinde Farsçada olduğu gibi bir şeyin sebebini açıklarken yardımcı cümleye “için, olsun diye, -e kadar” gibi anlamlar katarak birleşik cümleler yapmıştır.

Ve kâfirleri aña zebün kılavuz tâ âlem bileler. (65b/7-8)

... ferîştehler gelür, Kıbtîlerün ya nî Fir'avn kavminün oğlanlarının cânların alurlar tâ bular ta'ziyeye oturalar ki hiç bunlardan birisi benî İsrâ'il'i anmamağa sebeb ola ve gendüler kaydı düşe. (86a/7-9)

Andan tağları yarattı, yer üzerine çökerdi tâ kim yer karar duta, halâyıka menfa at dege. (69b/9-10)

Rivâyetde gelür ki; eger birisi yatsa üzerine şol-kadar kurbağa üşer-idi, başarı-idi kim altından çıkamaz-idi tâ hattâ kişi ölürdi-idi. (84b/4-6)

Hemân-kim bunların yüzlerine yakın gelicek, ıssılıktan bunların yüzlerinin derisi kavlaya, ol kadehler dökile ve dudakları burışa tâ haddî-kim üstün dudakları eşsesine çıka, ve altın dudakları burışa, göğüslerine ine. (74a/6-8)

2.2.6. Eger ile kurulan birleşik cümleler

Genellikle şart ekiyle birlikte şartı pekiştirmek amacıyla kullanılır. Bu kullanımlarında şart ifadesinin yanı sıra bazen zaman ifadesi de taşır.

Eger bi-smi'llâhınun sevâbın yazası olursam ayruğ fâyideden kaluruz. (63a/6-7)

...kuru ağaca dil vèren Allah, eger ölmüşlere dirlik bağışlarsa hiç acâyib garâyib olmaya. (66b/7-8)

Suâl eger eydürerse ârif kimdür. (68b/11-12)

Eger anuñ içinde gemiler olsa yöriyeydi. (63b/6-7)

Eger ol ağudan bir kaçre dünyâ denizlerine damsı, mecmû'ı denizler ağı olaydı. (73b/10-11)

Eger kız çoğsa ol çukura birağur-ıdı, eger oğlan çoğsa şağlar-ıdı. (100b/2-3)

Bunun dışında metinde “e” istek-gelecek zaman ekiyle kullanılmış bir örneği vardır.

Vay saña, eger amelün bulunmayup anların günâhların senün boynuna yükledüp seni tamuya gönderüp anları uçmağa vèribiyeler. (78b/8-9)

Bir örnekte de isimlerle kullanılmıştır. İsimlerle kullanımında “ister... ister...” ifadesi taşır.

Mü'minlerde ve kâfirlerde ve hayvânlarda eger yerde ve eger havâda olsun ve eger katı taş içinde mecmû'ına rızık andan deger. (63b/3-4)

2.2.7. Ne kim / her ne kim / ne-kadar-kim ile kurulan birleşik cümleler

Farsça cümle yapısına benzetilmeye çalışılan bir başka yapı *ne* ve *kim* kelimeleriyle oluşturulmuş yapıdır.

...ya'nî bu işler olıcağ kişi ne-kim eyü yavuz amelleri ilerü vèribidi, bula cezâsın göre ve ne-kim eyü sünnet ve yavuz sünnet gendüden şonra kodı-y-sa

ve her kim bid'at-i hasene ve bid'at-i seyyiyeyi kodı-y-sa cezâsın bula. (104b-7-10)

...ya nî her ne-kim farîzâlardan ödeyüp ilerü veribidi ve ne-kim ödemedi gerü kodı, bula cezâsın.(104b/10-12)

Ne-kim eyü amel ilerü veribidi ve ne-kim mazlemeler gendüden şonra kodı-y-sa şamusın bula.(104b/12-13)

Dağı her ne-kim ol êkinün arasında var-ısa şamusınun rahmânıdır. (75b/4-5)

Hağ Ta âlâ cânâverleri ve kuşları ve perîlerden ve âdemlerden ayruğ her ne-kim var-ısa şamusını dère. (79b/9-10)

Müsâ gerü du â kıldı, ne-şadar kim Fir'avn kablarında ve kab kacağlarında şu var-ısa kıpkızıl kan oldı. (84b9-10)

2.2.8. Hemân-kim ile kurulan birleşik cümleler

Cümleye “-dığı anda, yapar yapmaz” anlamı katarak birleşik cümleler yapar.

Hemân-kim bunların yüzlerine yakın gelicek ıssılıktan bunların yüzlerinin derisi kavlaya. (74a/6-7)

Ol suyu hemân-kim ağızlarından içerü dökeler, boğazlarından aşağı eñe, içlerin içegülerin aşağı geçüre. (74a/8-9)

2.3. Cümle başında kullanılan zarflarla ve bağlaçlarla kurulan cümleler

2.3.1. Hakkâ ki / hakkâ kim ile kurulan cümleler

Metinde çoğunlukla Kur'an'daki *kallâ* ifadesinin karşılığı olarak verilmiştir. Muhakkak ki, şüphesiz ki olarak tercüme edilebilir.

Kallâ bal râna alâ kulûbihim mâ kânü yaksibün; ya nî hağğâ ki ol kıyâmet gününe inananlar yazukları gönülleri kara kıldı. (112a/4-5)

Ve dağı dedi-ki kellâ innehum 'an rabbihim yavma izîn la-mağcübün; ya nî hağğâ kim kâfirler kıyâmet gününde Tanrının rahmetinden ve kerâmetinden mahrûm ve mağcüb olasıdır. (112b/9-10)

şallâ inna kitâba'l-abrâri lafi iliyîn; ya nî hağğâ ki eyülerün kitâbı-kim bunların eyü âmeleri anın içinde yazılmışdır, "iliyîn" içindedür. (13b/4-5)

2.3.2. Meger kim ile kurulan cümleler

“Ancak, yalnız, sadece” anlamları taşır.

Eytdi: Kimse için şefâ at eylemege mâlik olmayalar meger kim rahmân Tañrı destûr vère şefâ at eylemege. (75b/5-6)

2.3.3. Güyâ ki ile kurulan cümleler

O esnada duyulup görülmeyen, sonradan öğrenilen bir sözü aktarırken kullanılmıştır.

Mücâhid kavlinde böyledür ki güyâ ki Hağ Ta âlâ eydür: Yâ Muhammed, kıyâmete inanmayanlar şol vaqt inanalar kim cânları hulķūmlarına gele. (67a/11-12)

Pes güyâ ki Hağ Ta âlâ eydür: Ey benüm Amme süresin oķıyan ķullarum... (64a/11)

2.3.4. Pes ile kurulan cümleler

Metinde en çok kullanılan kelimedir. Birden fazla anlamda kullanılmıştır. “Şu halde, öyleyse, şimdi”, “sonra, ondan sonra”, “velhasıl” gibi anlamlar taşır.

Eger Tañrı Ta âlâ dileye, andan sizün dilegünüz yerine gele. Pes Hağ Ta âlâ dilemeyince sizün dilegünüz yerine gelmez. (103b/1-2)

Çün Hağ Ta âlâ tamu ehlinün aħvâlin bildürdi, pes imdi uçmağ ehlinün aħvâlin beyân kıılır. (74b/9-10)

Vay senün cânuğa pes fırsat elde iken mazlemeden ırağ olıgör kim pâdişâhumuz üdildür, bireginün hağkı biregüde komaz. (78b/10-11)

Anuñ-içün-kim şirkden ve küfrden ulu yazuğ yoğdur. Pes tamu azâbından ulu azâb yoğdur. Pes bu cezâ aña muvâfiğdur. (74a/12-13)

Bu süre Mekke’de endi, yüz otuz üç kelimedür, pes yüz üç harfdur, kırğ eki âyetdür. (92a/2-3)

Ben eytdüm: Bunları ne nesne meşğül kıla? Pes Resülullâh eytdi: Bitilerini oğumağ kim zerre-i mişkâlleri ol biti içinde yazuğdan ve müzdden yazılmış ola. (100b/12-13)

“Şâkıb” dedügi ol yılduzdur kim anuñ-ıla şeytâna atarlar, pes dokunup şeytâni delük delük eder. (131a/8-9)

2.3.5. *İllā* ile kurulan cümleler

Metinde “ancak, sadece”, “her ne olursa olsun, mutlaka, “yoksa, aksi takdirde” gibi birkaç anlamda kullanılmıştır.

Ya nī yā Muḥammed, degülsin sen illā bir kōrkudıcısın kōrkānlara. (91b/3-4)

Andan bu helāk olan kavmün altundan ve gümüşden ve bezekden neleri var-ısa şu taşra bıraktı; dükelini aldılar, gānīmet kıldılar. İllā Hāmāni isteyügdiler, bulmadılar. (88b/4-6)

Pes avrata eytdiler: Dīnünden dön ve illā seni oda baraguruz, dediler. Dönmedi. (126a/10)

Eger dīnünden döner-ise kovun ve illā birağun. (125a/4)

2.3.6. *Ya nī* ile kurulan cümleler

Metin bir tefsir olduğu için, müellif ayetlerin açıklamasını yaparken *ya nī* bağlacını kullanmış ve bir ayet için birden fazla açıklama yaparak ayetin ne demek istediğini ayrıntılı bir şekilde anlatmaya çalışmıştır.

“anī'n-naba 'il- 'azīmi”; ya 'nī ol haberden dartışurlar. (64a/6)

Daḥḥāk eydür: “Kallā saya 'lamūna”; ya 'nī kāfirler anı ḥaқиkat bileler. (65b/1-2)

“sar boriden vācib āyad morg-e bī-hangām rā”. Ya 'nī vaқtsüz öten kuşun başını kesmek gerek. (67b/3-4)

Pes durduklı durduğı yerde toprak olalar; ya 'nī müşg ve 'anber olalar. (79b/5-6)

Ya 'nī, bazen kelimenin bilinmeyeceği düşünülduğünde kelimenin hemen arkasında eş anlamlısını vermek suretiyle kullanılmıştır.

Ḥaқ Ta 'ālā uçmaқ ehlinün birisinün ileyine yedi yüz şaḥan ya 'nī ṭabaқ ḥon veribiye. (75a/4-5)

Faқīr ya 'nī derviş oldur kim anuñ hūc nesnesi olmaya. (78b/13-79a/1)

2.3.7. *Ammā* ile kurulan cümleler

Karşıtlık bildirir. Günümüzde kullanılan “ama, fakat” bağlaçlarıyla tamamen aynı işlevdedir.

“Mu şīrāt” ol yēldür kim yağdurmağa bulanmış ola; ammā henüz yağdurmadı. (70b/1-2)

Nēte-kim ḥayzı yaқın gelmiş avrata “mu şīrāt” dērler; ammā ḥayzı ēnmemiş ola. (70b/2-3)

...hemān kadehler görüne ammā kim getürdüğü bilinmeye. (75a/10-11)

2.3.8. Zīrā / zīrā ki ile kurulan cümleler

Sebeup bildirmek için kullanılır. “Çünkü” fonksiyonundadır.

Hîç tamaşuz bu maḳām ulu maḳāmdur, fenā maḳāmıdur ve gendüıyî hîç bilmeklıkdür. Zīrā varlıḳ ol vaḳt olur kim anda dilek yoḳ, faḳr tamām olduḡı maḳāmdur. (69a/2-3)

Boynuzlu ḳoyun boynusuz ḳoyundan haḳḳın ala kim dünyāda anı süsmiş-ıdı ... Zīrā Haḳ Ta ālā ādıldür, kimsenün haḳḳın kimesnede ḳomaz. (78a/6-10)

...ya nî ol ḳıyāmet güninde bir nēcelerün yüzleri aydınlı ola ve nūrlı güler ve şāz-gām ve tāze ola. Zīrā ki ol yüzler Allah yolında dürişmiş, ya nî çoḳ çoḳ secde ḳılmaḳda üzerine toz ḳonmuş ola. (97a/5-6)

2.3.9. Nēte-kim ile kurulan cümleler

Önceki cümledeki konuıyyla ilgili örnek verileceḡı zaman kullanılır.

Āhıretde mü minler üzerine rahmet dökiser ve ḳāfirler ol rahmetden maḳrūm ḳalısarlardur. Nēte-kim ḳadīse de gelüpdür... (63b/5-6)

Ve “ḡassāḳan”; daḡı “ḡassāḳ” içüreler. Nēte-kim ḳadīse gelüpdür kim ḳamu ehli ḳamuda şu dileseler, Haḳ Ta ālā zebānılere buyura kim bulara “ḡamīm” içürün. (74a/3-5)

2.3.10. Velīkin ile kurulan cümleler

“Fakat, ama, ancak” anlamında karşıtlık bildirmek için kullanılan bir baḡlaçtır.

... bundan murād ḳamu ehli ḳamuda ebed ḳalalar dēmek olur. Velīkin eytmışlerdür ki; “aḳḳāb”uḡ birisi yetmiş biḡ yıldur, ol yıluḡ her bir günü dünyā yılları-y-la biḡ yıldur. (73a/8-10)

Rūḡ bir ḳaḳḳdur, ādem oḡlanlarına benzer; velīkin ādem degüldür. (76b/7-8)

2.3.11. Veyāḡüz ile kurulan cümleler

“veya, ya da” anlamında kullanılan bir baḡlaçtır.

Ya nî yüzi şuyın dökmiş ola ve kiminün etin çekmiş ola, ve ḡıybetin söylemiş veyā bühtān étmiş veyāḡüz yavuz gümān étmiş ola. (79a/7-8)

2.3.12. Aḡun için / aḡun için-kim ile kurulan cümleler

Önceki cümlelerin sebebinı bildirmek için kullanılmıştır. “Bu yüzden, bundan dolayı” manaları taşıır.

Bu azâb bunların günâhına muvâfıkdur, anuñ-içün-kim şirkden ve küfrden ulu yazuğ yokdur. (74a/11-12)

...kâfir dedüğü bu âyetde İblîsdür. Anuñ-içün müfred lafz-ıla getürdi, cem' lafz-ıla getürmedi. (80b/1-2)

2.3.13. *Dağı* ile kurulan cümleler

Genellikle “de, da” bağlacı ya da “daha, henüz, ilave olarak” gibi anlamları olan ve zarf olarak kullanılan *dağı* metinde bu anlamlarının yanında birbirine eş olan iki ögeyi birbirine bağlamak için “ve” anlamında da kullanılmıştır.

...ya'nî yalavaç yıldızlar haqqı-cün dağı şubh haqqı-cün işbu Kur'ân-ı Kerim yalavaç endürdügidür. (101b/10-11)

Bir büyük kaba çaluyı bir yünlü koyunun yünine dolasa dağı çekse ol miskince koyunun tüsi hep ol çaluda kalur. (82a/6-7)

Denizler şoğıla dağı yerinden çıka. (99b/1)

3. Sonuç

Üveys bin Osmân bin Emîr İlyâs bin Evliyâ tarafından yazılan Amme Cüzü tefsirinin, 16. yüzyılda istinsah edilen Süleymaniye nüshasının dil özellikleri incelendiğinde eserin 16. yüzyılın ağdalı dil özellikleri yerine daha sade ve anlaşılır bir dille yazıldığı görülür. Bu sebeple kesin olarak bilinmemekle birlikte eserin yazılış tarihi 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın başına kadar götürülebilir. Eski Anadolu Türkçesi dönemi dil özelliklerinin kesin olarak görüldüğü eser, kelime hazinesi, gramer yapısının yanı sıra sözdizimiyle de dikkat çeker.

Arapça ayetleri açıklamaya çalışan müellif, ayetleri daha anlaşılır bir şekilde ifade etmek adına sık sık Arapça söz ve ifadelerle başvurmuştur. Bu durum, müellifin ve dolayısıyla hitap ettiği kitlenin Arapçaya hâkim olduğunu gösterir. Müellif, hikâyeleri, rivayetleri ve ayetleri desteklemek için Arapça ifadelerden faydalanmıştır. Eserin bir tefsir olduğu göz önünde bulundurulduğunda Arapçanın metinde bu kadar etkili olmasının anlaşılabilmesinin yanında okuyucunun da Arapçayı iyi düzeyde anlayabildiği söylenebilir.

Hâzâ kitâbu tafsîr-i sûra-i amma yatasâ'alûna fî kavli'l-ma'nâ. (Manası: İşte bu 'amme yetesâelûn suresinin tefsirinin kitabıdır) (63b/12)

Ol şuyı hemân-kim ağızlarından içerü dökeler boğazlarından aşığa éne, içlerin içegülerin aşığa geçüre. Na'uzu bi'l-lâhi min zâlika'l-ğâl (Manası: Bu durumdan Allah'a sığınırız) (74a/8-10)

Farsçada kullanılan ki'li birleşik cümle yapısının yanı sıra Arapça ve Farsça menşeli zarflar ve bağlaçlarla kurulan birleşik cümle yapıları da metinde çokça

kullanılmıştır. Metinde Farsça cümle yapılarının yanında bir Farsça atasözü de bulunmaktadır.

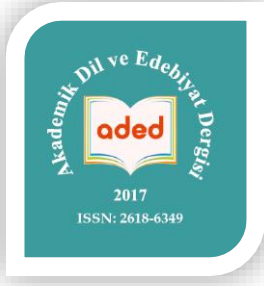
DemiŐlerdür ki “sar borīdan vācib āyad morg-e bī-hangām rā” (Manası: Vakitsiz öten kuşun başını kesmek gerek, demiŐlerdir) (67b/2-3)

Metinden alıntıladiğımız cümlelerle ortaya koymaya çalıştığımız metnin cümle yapısı, Eski Anadolu Türkçesinin söz dizimi hakkında bilgi verici niteliktedir. Birbirinden farklı cümle yapılarının kullanıldığı eser, bugün kullanımdan düşmüş cümle yapılarını, bağlaçları ve zarfları göstermesi açısından önemli bir dil yadigârıdır. Metin, Arapça ifadeler, Farsça cümle yapılarına rağmen yine de kısa basit cümlelerle birbirine bağlanmış uzun cümleler, devrik cümleler ve soru cümleleriyle gayet anlaşılır bir üslupla yazılmıştır.

Kaynakça

- Atabay, Neşe; Özel, Sevgi; Çam, Ayfer (1981). *Türkiye Türkçesinin Sözdizimi*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Banguoğlu, Tahsin (1986). *Türkçenin Grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Clauson, S. Gerhard (1972). *An Etymological Dictionary Of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford.
- Delice, H. İbrahim (2003). *Türkçe Söz Dizimi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları
- Demirci, Muhsin (2001). *Tefsir Usulü ve Tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları,
- Deny, Jean. (2012). *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*. (Çeviren: Elöve, A. U.), İstanbul: Kabcacı Yayınevi. [Yeniden Dizilmiş Baskı].
- Derleme Sözlüğü* (1963-1982). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Doğan, Enfel (2006), "Ahlâk-ı Alâî'deki Çün'lü Birleşik Cümle Yapıları", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, S. 54/2 29-40.
- Doğan, Enfel (2006). *Ahlâk-ı Alâî (Metin-Sözlük-Sentaks İncelemesi)*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hamidullah, Muhammed (1964). "Kuran-ı Kerim'in Türkçe Tercümeleri". *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul.
- Johnson, Francis. (1852). *Dictionary Persian, Arabic And English*. London: W. H. Allen And Co.
- Junker, H. & Bozorg A. (1965). *Persisch-Deutsches Wörterbuch*. Tehran: Kamangır Publications.
- Karaağaç, Günay (2009). *Türkçenin Söz Dizimi*. İstanbul, Kesit Yayınları.
- Meninski, F. (2000). *Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae, Arabicae, Persicae*, I-VI, (Yayımlayan: Ölmez, M.), İstanbul: Simurg Yayınları. (İlk Yayım Dc. Lxxx:1680)
- Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (2005). İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Özkan, Mustafa. "Eski Anadolu Türkçesi Döneminde Ortaya Konan Kuran Tercümeleri Üzerine-1". *Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi*, C. XXXIX, 2010, S.115-159.
- Özkan, Mustafa ve Sevinçli, Veysi (2009). *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi (Kelime Çözümlemeli)*. İstanbul.

- Redhouse, J. W. (1890). *Redhouse English-Turkish Dictionary*. İstanbul.
- Steingass, F. J. (1892). *Comprehensive Persian-English Dictionary*. London.
- Şan, Funda (2011). Üveys B. Hoca Osmân B. Emîr İlyâs B. Evliyâ'nın 'Amme Cüzü Tefsiri Üzerinde Dil İncelemesi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Şan, Funda (2012). "Üveys Bin Hoca Osman Bin Evliya'nın Amme Cüzü Tefsiri". *Journal Of Turkish Studies (Jts)*, 38, Boston-İstanbul, S.115-124.
- Tarama Sözlüğü*. (1963-1977) .I-VIII, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tiken, Kamil (2004). *Eski Türkiye Türkçesinde Edatlar, Bağlaçlar, Ünlemler ve Zarf Fiiller*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Türkiye Diyanet Vakfı (2005). *Kur'an-ı Kerim Ve Açıklamalı Meali*. Ankara.
- Yıldırım, Kübra (2011). Üveys Bin Hoca Osmân Bin Emîr İlyâs Bin Evliyâ'nın Amme Cüzü Tefsiri Üzerine Dil İncelemesi (Vr. 202b-268b), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Yıldırım, Kübra (2012). "Eski Anadolu Türkçesine Ait Bir Tefsirin Üslup Özellikleri", *Turkish Studies -Volume 7/2*, P.1217-1227, Ankara.
- Zenker, J. T. (1866-1867). *Türkisch-Arabisch-Persisches Handwörterbuch*. Leipzig: Strauss&Cramer GmbH.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Tarık ÇELİK

Doktora Öğrencisi, Kastamonu
Üniversitesi / Türkiye
tarik.celik78@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-7340-2137>

Semantik Bir Fiil Kategorisi Olarak Akış Fiilleri

Verbs of Flow as a Semantic Verb Category

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 21.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 13.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Çelik, Tarık (2020). Semantik Bir Fiil Kategorisi Olarak Akış Fiilleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 699-712. DOI: 10.34083/akaded.814502.

Çelik, Tarık (2020). Verbs of Flow as a Semantic Verb Category. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), 699-712. DOI: 10.34083/akaded.814502.



<https://doi.org/10.34083/akaded.814502>



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

Öz

Kelime türleri üzerine yapılan kategorik çalışmalarda “fiiller” araştırmacılar için zengin bir çalışma alanı sunmaktadır. Fiiller genellikle yapı ve çatı bakımından ele alınıp incelenmekteyken bunlara anlam bilimin temel alındığı çalışmaları eklenmesiyle inceleme sahası daha da genişlemiştir. Dil bilimin inceleme alanlarından birisi olan ve alanyazında semantik olarak da adlandırılan anlam bilim disiplinleri arası özelliğe sahiptir. Fiillerin anlam bilim temelli sınıflandırmasına yabancı araştırmacıların öncülük ettiği bilinmektedir. Yerli veya yabancı araştırmacıların konuyla ilgili farklı önerileri bulunmakla birlikte “akış deneyimi kuramı” bugüne kadar söz konusu başlık altında ele alınmamıştır.

Akış deneyimi, Csikszentmihalyi’nin farklı meslek gruplarından insanlarla yaptığı mülakat sonucu ortaya koyduğu bir teoridir. Genel olarak kişinin içinde bulunduğu psikolojik bir durumu tanımlamaktadır. Mevcut çalışmalarda teori; tüketim alışkanlıkları, turizm faaliyetleri, sanat etkinlikleri, dini ritüeller gibi hayatın içinden pek çok etkinlikle ilişkilendirilmiştir. Fakat bugüne kadar dil bilimiyle ilişkilendiren bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada Türkçede yer alan ve “meşgul olma; kendini verme ya da dalma anlamına gelen odaklanmış yoğunlaşma” anlamı taşıyan fiiller ele alınmış ve bu özellikteki eylemler için “akış fiilleri” yeni bir kavram olarak önerilmiştir.

Anahtar sözcükler: Fiil, Anlam Bilim, Akış Deneyimi Kuramı

Abstract

In categorical studies performed on word types, ‘verbs’ offer a rich field of study for researchers. While verbs were in general addressed and analyzed in terms of structure and voice, the extent of analysis was further expanded along with the addition of studies based on sematology to the studies analyzing structure and voice of verbs. Sematology which is one of the areas addressed by philology and also known as semantics in the literature has an interdisciplinary character. It is acknowledged that the categorization of verbs on the basis of sematology is pioneered by foreign researchers. Even if local and foreign researchers had different proposals on the topic, ‘flow theory’ was never addressed under the aforementioned categorization.

Flow theory is a theory put forward by Csikszentmihalyi following interviews at Chicago University with people from different professional groups. In general, it defines a psychological state experienced by the person. In the existing studies, the theory was identified with several affairs of daily life such as consumption habits, tourism activities, artistic efforts and religious rituals. However, no study identifying it with sematology was performed until today. In this study, verbs of Turkish language of Turkey which meant ‘to be busy/occupied with something, to concentrate on something in a focused manner (meaning to devote oneself to something or to dive deep into something)’ were addressed, and ‘verbs of flow’ was offered as a new concept for verbs with these characteristics.

Keywords: Verb, Sematology, Flow Theory

Giriş

Sözcüklerin tasnif edilme çalışmaları dil bilim tarihi kadar köklü bir geçmişe sahiptir. Barbosa (2015: 67), Platon'un düşüncesine dayanan Aristoteles'in kelime türlerini üçe ayırdığı sınıflandırmasıyla bu düşünceyi geliştirdiğini ifade etmektedir. "İlk olarak Aristo ad (onoma), eylem (rhema) gibi türleri belli etmiş; bunların düşünme işlemlerinde bağlantıyı sağlayan öteki öğelerin (syndesmoi) tersine, kendiliklerinden anlam taşıyan öğeler olduğunu ileri sürmüştür" (aktaran Aksan 1983: 22)

Fiiller, cümlenin kuruluş amacı olan bir mesajı iletme işlevinde anlam belirleyici olarak önemli bir yerde durmaktadır. Fiillerle ilgili tasnif denemeleri ele alındığında genellikle yapı ve çatı bakımından değerlendirildiği görülmektedir. Bu geleneksel tasnif biçiminden farklı olarak son zamanlarda semantik düzlemde yapılan çalışmalara da rastlanmaktadır. Morfolojik açıdan genel olarak "basit, türemiş ve birleşik" başlıkları altında sınıflandırmalar çeşitlenmektedir. Özellikle birleşik fiillerle ilgili farklı yaklaşımların bulunması, bu başlığın altında farklı alt başlıkları ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmanın kapsamı semantik tasnif olduğundan morfolojik değerlendirmelere yer verilmeyecektir.

"İlk toplumsal kurum" (Rousseau, 2020: 1) olan dilin ne olduğuna yönelik pek çok tanım araştırmacılar tarafından ortaya konulmuştur/konulmaktadır. Bu tanımlara kimi araştırmacılar disiplinler arası bir bakış açısı ile katkı sunmaktadır. Tanrıdağ (1995), nöropsikolojik temelli bir yaklaşımla "uzun bir sosyal gelişme sürecinde yaratılan kodlar sistemi" olarak tanımladığı dilin "fonoloji, leksikon, morfoloji, semantik, sentaks" bölümlerinden oluştuğunu; "dil ancak söz konusu bu bölümlerin aktif kullanımı ve beynin tümünün katılımıyla ortaya konulacağını" ileri sürmektedir.

"Semantik" kelimesi anlam biliminin karşılığı olarak alanda kullanılmaktadır. Guiraud (1999: 15), kelimenin kökenini Yunanca gösterge anlamındaki "sema"dan hareketle "şu ya da bu anlama gelmek" manasındaki "semaino" sözcüğüne bağlamaktadır. Guiraud, sözcüğün önceleri dil incelemesinin özel bir dalını belirttiğini; sonradan mantıkçılar ve ruhbilimciler tarafından kullanılmaya başlandığını ifade etmektedir.

Hayatı anlamlandırma eğilimi içerisinde bulunan insanoğlu, nesnelere ve olaylar arasındaki ilişkiyi sorgulamanın yanında nesnelere ile kavramlar arasındaki ilişkiyi de tarihin çok eski zamanlarından bugüne sorgulamaktadır. Nesne-kavram arasındaki ilişki yapısal dil biliminin kurucusu olan Saussure'ün (1998) gösterge kuramı ile daha anlaşılır bir hale gelmiştir. Bu kuramla dilin bir göstergeler dizgesi olduğu da ortaya konulmuştur.

"Beş duyu organıyla gerçekler dünyası olan doğadan edinilen algıların, dil yoluyla da saymacalardan oluşan yapay bir dünya olan dil ve düşünce dünyasından alınan bilgilerin kişinin önceki bilgileri ışığında yorumlanmış biçimine anlam (sense,

meaning) denir” (Karaağaç 2013: 19). Aksan (1966), anlam kavramını “bir insanın kelime aracıyla açığa vurduğu veya bir başka kimseye naklettiği ve aynı dil birliğinden kimselerin zihninde birbirine eş veya yakın olarak beliren bir kavram-düşünce-duygu birleşimi” olarak açıklar.

Alanyazın İncelemesi

Anlam bilimi temelinde yapılan tasnifler arasında Hacıeminoğlu'nun (1991: 13) çalışmasının yerli araştırmacılar için öncü bir rol oynadığı söylenebilir. Çalışmada fiiller yapılarına, muhtevalarına, durumlarına, kullanışlarına, fail ile ilgilerine, nesne ile ilgilerine ve mahiyetlerine göre sınıflandırılmıştır. Muhtevalarına göre fiiller ele alınırken “hareket, iş, oluş fiilleri”nin yanında tavrı fiillerine de yer verilerek semantik bir değerlendirme yapılmıştır.

Yabancı araştırmacılar içinde benzerlerine göre daha kapsamlı olan Levin'in (Levin 1993'ten aktaran Hirik 2018: 18-19) çalışmasıdır. Levin, anlam bilimi esas alarak yaptığı fiil tasnifi çalışmasında 49 başlığa yer vermiştir. Çalışmada yer alan bazı başlıklar şunlardır: yerleştirme fiilleri, silme fiilleri, gönderme ve taşıma fiilleri, kuvvet uygulama fiilleri, iyelik değiştirme fiilleri, öğrenme fiilleri, tutma ve saklama fiilleri, gizleme fiilleri, atma fiilleri, darbe ile temas fiilleri, algılama fiilleri, psikoloji fiilleri, isteme-arzulama fiilleri, yargılama fiilleri, değerlendirme fiilleri...

Yeni bir kategori olan mental fiiller de dil bilime ait bir disiplin olan anlam bilimiyle ilişkili olmakla birlikte psikoloji ve nöroloji ile ilişkisi dikkate alındığında disiplinler arası bir niteliğe sahiptir. Mental fiiller zihinsel işleyişin basamaklarından birisine aidiyeti ifade eder. Bu sürecin ilk basamağında duyu fiilleri yer alır. Bu fiiller *girdi* fiilleri olarak da adlandırılır. İkinci basamaktaki işleme ve saklama süreçlerinden sonra çıktı basamağıyla sonlanır. Mental fiiller, zihnin genişliği ölçüsünde çok geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. Yabancı araştırmacılarından Croft (1993), Biber (2003), Babenko (2012), Gudnov (2013), Kiklewicz (2017); yerli araştırmacılarından Yaylagül (2005), Özönder (2011), Şahin (2012), Yıldız (2016), Hirik (2018), Seçkin (2019) mental fiillerle ilgili tasnif çalışmaları yapmıştır.

Yerli araştırmacılarından Yıldız (2016: 65-69), Eski Uygurca merkezli yaptığı çalışmasında mental fiiller 3 ana başlık ve bunlara ait alt başlıklarda ele alınarak kapsamlı bir tasnif ortaya koymuştur. “Biliş Fiilleri, Psikolojik Durum Fiilleri, Algı Fiilleri” başlığını taşıyan sınıflandırma çalışmasında 132 alt başlık yer almaktadır. Bu alt başlıklardan bazıları şunlardır: Bilinç Fiilleri, Niyet Fiilleri, Hatırlama Fiilleri, Güven Fiilleri, Şaşkınlık Fiilleri, Panik Fiilleri, Nefret Fiilleri, Bakma Fiilleri, Dokunma Fiilleri, Denge Fiilleri...

Akış Deneyimi Kuramı ve Akış Fiilleri

“Akış deneyimi Csikszentmihalyi (1988) tarafından, kişinin uğraştığı eylemle ilgili olarak içinde bulunduğu zihinsel durumu açıklamak için ortaya konmuş bir

kuramdır” (Özkara ve Özmen, 2016: 72). Macar asıllı bir psikolog olan Csikszentmihalyi, akış deneyimini “Belli bir zihin durumu; bir aktivitede mutlak olarak bir şeyle meşgul olma; kendini verme ya da dalma anlamına gelen odaklanmış yoğunlaşma...” (Csikszentmihalyi 1990’dan akt. Turan, 2019: 184) olarak tanımlamaktadır. Turan (2019: 186), konu üzerinde yaptığı literatür tarama çalışmasında 78 tanımdan 48’inde kuramın psikolojik/zihinsel/bilişsel özelliğine vurgu yapıldığını ifade etmektedir. Davranışları anlamlandırmayı ve açıklamayı konu edinen psikolojinin modern dönemde kendi içinde pek çok sınıfa ayrıldığı bilinmektedir. “Bu sınıflama sonucunda ortaya çıkan temel psikoloji alanlarını bilişsel psikoloji, sosyal psikoloji, klinik psikolojisi, dil psikolojisi, gelişim ve öğrenme psikolojisi olarak sıralamak mümkündür” (Özbay ve Barutçu, 2013: 935). Akış kuramı da psikoloji ile dil biliminin kesiştiği noktalardan birisidir.

“Dilbilimi ile psikolojinin kesiştiği ortak alan çok geniştir. ‘Psikolinguistik’, ‘psikolojik dil’, ‘dil psikolojisi’, ‘psikodilbilim’, ‘sinir dili programlama’, ‘nörolinguistik’, ‘psikolojinin dili’ ve ‘ruhsal dil bilim’ gibi adlandırmalarla; insan ve hayvan davranışlarıyla ilgili farklı iki alanın ortak yönleri incelenmektedir” (Taştekin, 2016: 991). “Psikodilbilim şu sorularla ilgilenir:

Dil beyinde hangi biçimde simgeleniyor?

Öğretilen bilgi konuşmayı üretme ve konuşmayı algılama süreçlerinde nasıl kullanılıyor?

Dil öğreniminde zor veya kolay olan nedir?

İyi bir dil öğrencisinin özellikleri tanımlanabilir mi?

Hangi etmenler dil öğrenimini etkiliyor?

Yabancı dil öğrenimi ilk edinim ile aynı temel süreçleri içeriyor mu?

Dil bilmek nedir?” (Johnson ve Johnson 1997’den aktaran Ağar, 2014: 12)

Özkara (2015), Maslow’un ortaya koyduğu “kendini gerçekleştirme, optimal performans ve aşkınlık” kavramlarının akış kuramının temel yapı taşlarını oluşturduğunu ileri sürmektedir. “Maslow tarafından geliştirilen ve bireyin bireysel farkındalık duygusu olmaksızın, tam konsantrasyonu ve işe bütünüyle kendini vermeyi deneyimlediği zamanları tanımlamak için ortaya konmuş olan ‘kendini gerçekleştirme’ aynı zamanda akış kuramının da dayanağını oluşturmaktadır.” (Maslow, 1971’den akt. Özkara, 2015: 38).

Teznel (2016), farklı araştırmacıların tespitlerinden yola çıkarak akışı oluşturan unsurları dokuz başlıkta toplamıştır:

- Dikkat, duygu ve düşüncenin işe odaklanabilmesi
- Bir işin süreci ve sonucu ile ilgili net olarak belirlenmiş hedeflerin olması
- Kişinin algısında aktivite ile ilgili aşılması gereken zorluk ve kişinin beceri seviyesi arasındaki denge
- Yoğun odaklanma hali

- Vücut ve zihnin birbiriyle uyum içinde ve tek bir varlıkmiş gibi çalışması
- Mutlak kontrol hissi
- Zaman ile ilgili algının değişmesi
- Eylemin kişi için içsel motivasyon ve ödül kaynağı olması
- Kişinin yaptığı işle ilgili net bir geri bildirimine sahip olması

Akış deneyimi üzerine spor, sanat, eğitim, işletme gibi disiplinlerde birtakım çalışmalar mevcuttur. Müzik dinlerken veya icra ederken, alışveriş yaparken, bir öğrenme deneyimi yaşarken, spor yaparken gerçekleşen zihinsel odaklanma ve tatmin duygusu kişinin içinde bulunduğu zaman / mekân algısını kaybetmesi ve böylelikle akış deneyimini yaşamaya ile sonuçlanmakta olduğu yapılan çalışmalar ile ortaya konulmuştur.

Yenilmez (2019: 232), akış deneyiminin tüketiciler üzerindeki etkisi üzerine yaptığı çalışmada “tüketicilerin fiziksel atmosfere bütünüyle dalıp gittikleri anda, kendilerini mutlu, meraklı ve hatta heyecanlı hissettiklerini, yaşadıkları bu duyguların da meşgul oldukları etkinliğe odaklanmalarını ve etkinlik dışında başka hiçbir şey düşünmemelerine yol açtığını” araştırmacılar tarafından ileri sürüldüğünü ifade etmektedir. Ayrıca “tüketicilerin alışveriş deneyimleri sırasında hedonik (hazcı) veya faydacı değer algıladıklarında, akış deneyimi yaşadıklarının da bu alanda yapılan çalışmalarla ortaya konduğunu belirtmektedir.

Teznel (2016: 8), akış deneyimi ve müzik arasındaki ilişkiyi irdelerken müzik icrasında dikkat, algı ve becerinin ön plana çıktığını ve içsel bir ödülün söz konusu olduğunu ifade etmektedir. Bu yolla ortaya çıkan akış deneyiminin müzikle ilgilenen kişinin sahne kaygısı/heyecanı ile baş etmede önemli rol oynadığını da ileri sürmektedir.

Ayazlar (2015: 116) turistik bir faaliyet olarak ele aldığı yamaç paraşütünde akış deneyimini ele aldığı çalışmada zorluk-beceri dengesi, yoğunlaşma ve heyecan aramanın etkisini ortaya koymuştur. “Akış deneyiminin yamaç paraşütü etkinliğindeki varlığının kanıtlanması bireyin yalnızca günlük hayatında değil aynı zamanda boş zaman etkinliklerinde ve/veya tatillerinde de akış deneyimi aracılığıyla kişisel gelişimlerini olumlu yönde etkileyebilecek etkinlikler gerçekleştirebileceğini göstermektedir” (Ayazlar 2015: 117).

Akış deneyimini tüketicilerin çevrimiçi bilgi arama bağlamında ele alan Özkara (2015: 121-122), akış deneyimi boyutlarının bilgidan tatmin üzerindeki etkilerine genel olarak bakmış; süreç odaklı çevrimiçi bilgi arayan tüketicilerde “zevk”, hedef odaklı çevrimiçi bilgi arayan tüketicilerde “kontrol duygusu” boyutlarının varlığını ortaya koymuştur.

Karasakal (2020: 71), akış kuramının tatil deneyimi üzerine etkisini konu edinen çalışmada “turistlerin destinasyonda geçirdikleri süre içinde bölgenin özelliklerine, sahip olduğu çekiciliklere bağlı olarak çeşitli etkinliklere katılarak deneyim

yaşadıklarını” ifade etmektedir. Ayrıca “akış deneyiminin turistler tarafından yaşanmasının ve sonrasında memnun olarak ayrılmalarının, destinasyonların performansı ve rekabet avantajı elde etmelerinde oldukça önemli olduğunu” ileri sürmektedir.

Akış kuramı tanımlamalarından yola çıkarak akış fiillerinin özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Eylemin gerçekleşmesi esnasında zihin uyanıktır.
- Sürdürülebilir odaklanma ile eylem gerçekleştirilir.
- Eylem gerçekleşirken zihin dikkat dağıtabilecek dış uyaranlara kapalıdır.
- Eylem devam ederken zaman/mekân algısı geçici bir süre kaybedilir/değişir.
- Eylemin sonlanmasıyla bir geribildirim ortaya çıkar.
- Kişide haz ve tatmin duygusu oluşur.

Edebi Metinlerde Tespit Edilen Akış Fiili Örnekleri

Türkiye Türkçesinde kullanılmakta olan fiillerden akış özelliği taşıdığı düşünülen fiil örnekleri bu bölümde ele alınacaktır. Fiiller belirlenirken Türk edebiyatından örneklem yöntemiyle eserler seçilmiş ve bu eserler üzerinde yapılan tarama çalışması sonucunda akış fiili özelliği taşıdığı düşünülen eylemler belirlenmiştir. Eylemin akış özelliği taşıması, üstlendiği anlam ve kullanıldığı bağlama göre değişiklik gösterebileceği için fiiller çok anlamlılık bağlamında ve akış kuramı özellikleri çerçevesinde anlamlandırılmıştır.

Ateşlen- : Coşmak, heyecanla bir işe kendini kaptırmak.

“Anası, aşağıda iki komşu hanımla oturmuş, her nedense ateşlenmiş, hızlı konuşuyor. Belli ki dedikodu yapıyorlar” (Esendal, 1983: 220).

Heyecanlı bir ruh halini ifade eden “ateşlen-” eylemi metinde iki kişinin bu ruh hali ile konuşmaya daldığını ifade etmektedir. Konuşulan konuya odaklanarak heyecanla ve merakla yapılan konuşmalarda kişi kendini etraftan gelen uyaranlara kapatır ve zamanın nasıl geçtiğini de fark edemez. Bu durumun kişiyi mutlu ettiği de bir gerçektir. Bu yönüyle eylemin akış fiili özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

Avlan- : Oyalanmak, can sıkıntısını gidermek için ava çıkmak.

“Şurası var ki, IV. Mehmed Çamlıca'yı seviyordu ve bu namazgâhın civarında köşk, hatta bir de cami yaptırmıştı. Hal'inden evvelki sıkışık günlerde bu tarafta avlanmıştı.” (Tanpınar, 1989: 190)

“Birdenbire adeta kulağının dibinde patlayan bir tüfek sesiyle benirlendi. Karşı ağaçlardan bir yığın karga kanatlandı. Süleyman arkadaşını tatmin etti: "Aldırma babam... zavallı emekli artık. Canı sıkılıyor da, güya avlanıyor" (Tanpınar, 2011: 221).

Avcılık, tarih boyunca ihtiyaç kaynaklı olmakla birlikte eğlence amaçlı da yapılan bir faaliyettir. Günümüzde avcılıkla uğraşanlar bu işi bir doğa sporu olarak tanımlamaktadır. İhtiyaç kaynaklı olmayan avcılığın kişinin çalışma hayatından kaynaklanan yorgunluklarını atmak, zihinlerindeki yoğunluğu dağıtmak ve can sıkıntısını gidermek amacıyla yapıldığı söylenebilir. Bu eylemin bir hobi olduğu da söylenebilir ancak avlanmayı diğer pek çok hobiden ayıran ciddi bir odaklanma, hedefe yoğunlaşma ve geri bildirim bulunmasıdır. Avlanma eyleminin sözü edilen özelliklerden hareketle akış fiili özelliği taşıdığı düşünülmektedir.

Beste yapmak- : Bir güfteyi müzik eseri haline getirmek, bestelemek.

“Belki Dede bu devrede daha ziyade Saray ve şehir için besteler yapıyordu. Büyük tecessüsü, dikkati, alma ve benimseme kabiliyetleriyle onun musiki an’anemizin ve şehrin içinde, her an biraz daha zenginleşerek, biraz daha sanatının sırlarına sahip olarak yaşadığım tasavvur edebilirsiniz” (Tanpınar, 1970: 354).

“Beste yapma” eylemini akış fiili olarak değerlendirmemizi sağlayan şey beste yaparken dikkat, algı, beceri gibi kavramların ön plana çıkması, eylemin ciddi bir yoğunlaşma gerektirmesi ve sonunda geribildirimle birlikte içsel bir tatmin duygusunun ortaya çıkmasıdır.

Büyülen- : Karşılaşılan bir durum, olay, manzara vb. karşısında hayranlık duymak; onların etkisi altında kalmak.

“Öfkeli kalabalık büyülenmişçesine hala dikilmekteydi. Donmuşlardı sanki. Sonra döndüler, patozun yanına gittiler. Başları önlerinde, suçlu, aciz...” (Kemal, 1972: 370).

“Kendisini dinleyen Zülfikar ile Cafer’in sorusuna karşılık vermelerini beklerdi kısa bir süre. Oysa dinledikleriyle büyülenmiş, hikâyenin gerisini getirmesi için ağzının içine bakardı çocuklar” (Cumalı, 1996: 37).

Fiziksel bir güzellik, bir müzik, beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan olaylar kişide karşılaşılan ortam veya duruma dalıp gitme; kişinin kendisini mutlu, meraklı ve heyecanlı hissetmesini sağlamaktadır. Zihnin uyanık ve dış uyaranların etkisine kapalı bir şekilde gerçekleşen eylem akış fiili özelliği taşımaktadır.

Coş- : Duygu ve düşünceleri güçlü bir tepki ile dışarı vurmak, galeyan etmek

“Jean Vilar ve arkadaşları «Katedralde Ölüm» (yahut cinayet) ü çok güzel oynadılar. Dekorsuz, her türlü süsten mahrum, zarurî birkaç parça eşyadan, daha doğrusu sembolden başka bir şey bulunmayan, projektör ışıklarıyla oyunun merkez yeri tâyin edilen geniş sahnenin çıplaklığında bile Eliot’un üslûbuna yakın, hattâ dramın kendisinden doğmuş denebilecek bir tokluk vardı. Fakat asıl güzel olan, oyundaki ekip fikriydi. O kadar üstün istidadın bir arada bulunmasına rağmen trajedi

tek bir çizgide devam etti. Hiç kimse kendisini öbürlerinden fazla kaptırmadı, parlamadı, coşmadı”.

“Coşmak” eylemi yoğun zihinsel etki altında kalan kişinin duygu ve düşüncelerini söz veya davranış aracılığı ile dışarıya vurması olarak tanımlanabilir. Eylem, kişide mutluluk duygusu uyandırmaktadır. Coşku halinin neticesinde bir geribildirim ortaya çıkar. Metinde geçen “coş-” fiili bir sanat faaliyeti olan tiyatro oyunu ile ilişkili olup oyuncuların sahnedeki psikolojik durumlarına işaret etmektedir.

Dal- : Başka bir şeyle uğraşamayacak veya başka bir şeyi düşünemeyecek biçimde kendini bir şeye kaptırmak.

“Bu zavallı uzvumun talihine ait hiçbir şey düşünmek istemiyordum, suurumun hastalığım üstüne boşaltacağı aydınlıktan kaçmak için ruhumun daha karanlık ve izbe hatlarına kendimi atıyor, daha korkunç ve karışık hayallere dalyordum” (Safa, 2020: 12).

“İki efendi, çok derin bir münakaşaya dalmışlar, dünyayı gözleri görmüyor. 'Birbirine lakırdı yetiştirmeğe, cevap bulmağa çalışıyorlar” (Esendal, 1983: 147).

Başka bir şeyle uğraşmadan, başka bir şey düşünmeden sadece yaptığı işe odaklanmayı karşılayan dalmak eylemi bir akış fiilidir. Kişi daldığı iş/düşünce/hayal vb. durumlarda bir yoğunlaşma halindedir. Bu yoğunlaşmanın neticesinde dış dünya ile iletişim zayıflamakta, zaman ve mekân algısı da geçici olarak kaybolmaktadır. Örnek metinlerde sözcüğün kullanıldığı bağlamlar da bu tespiti desteklemektedir.

Eğlen- : Neşeli, hoşça vakit geçirmek.

“Halk, tatil günleri, en fakirine varıncaya kadar, cumalık elbiselerini giyerek yazlık mesire yerlerine, bilhassa varlıklı şehir halkının çadıra çıktığı Boğaz'a, cirit oyunlarına, güreşlere giderler, ayakta zıgva şalvar, belde Acem şalı, silâhlık, daha üste gazeki denen cepken ile aba, hartı denen palto ile başına çok defa İstanbul'un Kandilli yazması saran esnaf, kış gecelerine de benim yetişemediğim Aynalı Kahve'de (Tebriz Kapısı'nda) Âşık Kerem, Battal Gazi hikâyeleri okuyan, Geyik Destanı söyleyen, saz çalan, tıpkı Kerem'in zamanında olduğu gibi şiiir müsabakası yapan, birbirine tarizli cevaplar veren, yetiştikleri memleketin güzelliğini öven, geçtiği yolları gurbet duygusunu anlatan şairlerin, halk hikâyecilerinin etrafında toplanır yahut da aşağı yukarı on asırlık bir gelenekle sürüp gelen sıra gezmelerinde kendi aralarında eğlenirmiş” (Tanpınar, 1989: 36).

Eğlenmek, her zaman insan için vazgeçilmez bir ihtiyaç olarak görülmüştür. İnsanoğlu tarih boyunca eğlenmenin farklı yol / yöntemlerini bulmuş ve geliştirmiştir. Eğlenmek için geliştirilen ne kadar yol ve yöntem olsa da eğlenme duygusunun kişide

yol açtığı haz, dış uyaranlara kapanma, zaman ve mekân algısının kaybolması gibi etkiler ortaktır.

Oyna- : Vakit geçirme, eğlenme, oyalanma vb. amaçlarla bir şeyle uğraşmak.

“Misafirlerin çoğu rıhtımda toplanmışlar, bu az rastlanır akşamı seyrediyorlar. Küçük bir kız çocuğu tam kenarda belki de farkında olmadan güneşin oyununu oynamağa başladı. Raks mı ibadet mi? Şüphesiz sadece mektepte, evde bakarak öğrendiği şeyleri tekrarlıyor. Fakat öyle bir içten atılışla yapıyor ki bunu, herkes ister istemez ona bakıyor. Adımları, dönüşleri bazen rıhtımın tam kenarına getiriyor, fakat kimse bu içten gelen coşkunluğa karışmıyor” (Tanpınar, 1987: 110).

“Haber bile olmaz. Bırak, akşama kadar köpek yavrularıyla güvercinlerle oynasın!” (Esental, 1983: 66)

Vakit geçirmek, oynamak, eğlenmek başta çocuklar olmak üzere insanlık için tarih boyunca vazgeçilmez olma özelliğini korumuştur. Oyun ve oyuncaklar tarihin çok eski dönemlerinden bugüne varlığını sürdürmektedir. Milattan önceki dönemlerden kalma pişmiş topraktan yapılan bebekler bunun bir göstergesidir. Oyunlar ister geleneksel olsun ister modern olsun kişide zaman algısının değişmesine yol açar. Bugün dijital oyunlarda bu durum daha açık gözlenmektedir. Örnek metinlerde oyun halindeki kişilerin etrafta olup bitenlerden haberinin olmadığı ve kimi zaman da coşkunluk içinde oldukları ifade edilmektedir. Haz ve tatmin duygusunun da oyunla birlikte ortaya çıktığı dikkate alınırsa eylemin bir akış fiili olduğu söylenebilir.

Sonuç ve Öneriler

Sözcük türleri üzerine yapılan tasnif çalışmalarının türlerin karakteristik özelliklerinin anlaşılmasına hizmet edeceği bir gerçektir. Bu çalışmada fiillerin semantik açıdan sınıflandırılması kapsamında bir başlık olarak değerlendirilebilecek “akış fiilleri” kavramı Csikszentmihalyi’nin “akış deneyimi kuramı” ile ilişkilendirilerek önerilmiştir. Farklı disiplinlerce ele alınan söz konusu kuramın dil bilimi alanıyla ilk defa ilişkilendirilmesinin anlam bilimi temelinde yapılan fiil sınıflandırma çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu amaçla çalışmada Türkiye Türkçesinde bulunan ve “meşgul olma; kendini verme ya da dalma anlamına gelen odaklanmış yoğunlaşma” ifade eden eylemler akış fiili olarak tanımlanmıştır. Bu tanıma uyan dokuz fiil, içinde bulunduğu bağlam dikkate alınarak anlamlandırılmıştır.

Saussure’ün (1998: 124) ortaya koyduğu dil-söz ayırımından hareketle ‘dil’ boyutunda yani sözlüksel bağlamda bir fiilin ruhbilimle ilişkilendirilmesi mümkün görülmemektedir. Bu ilişkinin dilin ‘söz’ yani bireysel kullanım bağlamından ortaya çıkacağı düşünülmektedir. Bu nedenle anlamlandırma yapılırken bağlam dikkate

alınmıştır. Akış fiillerinin bağlamları yer aldıkları edebi metinlerden örneklendirilmiş, kuramsal olarak tartışılmış, böylelikle konunun açıklığa kavuşması amaçlanmıştır.

Çalışmaya konu edilen eylemlerin tamamı basit veya türemiş yapılıdır. Bununla birlikte birleşik yapılı eylemlerin de akış fiili oluşturabileceği öngörülmektedir. Tarihi veya modern metinlerin taranması yöntemi ile yapılacak çalışmalarda akış fiillerinin ortaya çıkarılmasının anlam bilimine ve dolayısıyla da Türk diline hizmet edeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

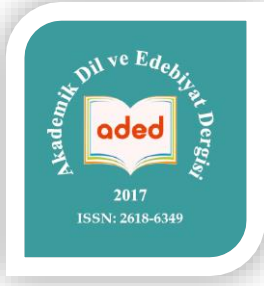
- Ağar, Ayşe Nüzhet (2014). İkinci Dil Olarak Almanca Öğreniminde Konuşma Becerisine Etki Eden Duygu Alanı Odaklı Psikodilbilimsel Sorunlar. Konya: Selçuk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Aksan, Doğan (1966-01). “Türk Anlam Bilimine Giriş - Anlam Değişimleri”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 13, 167-184. dergipark.org.tr/tr/pub/belleten/issue/38302/443262 (Erişim Tarihi: 25.04.2020)
- Arslan Ayazlar, Reyhan (2015). Akış Deneyiminin Yamaç Paraşütü Deneyim Doyumu ve Yaşam Doyumuna Etkileri. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi. Doktora Tezi.
- Atabay, Neşe; Kutluk, İbrahim; Özel, Sevgi. (1976). *Sozcu k Tu rleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Barbosa, Maria Fernanda (2015-06). “A Brief way on Philosophy of Language: from Plato to Port-Royal Grammar”. *International Journal of Language and Literature June 2015*, Vol. 3, No. 1, pp. 61-70 ISSN: 2334-234X (Print), 2334-2358 (Online) DOI: 10.15640/ijll.v3n1a8 URL: <http://dx.doi.org/10.15640/ijll.v3n1a8> (Erişim Tarihi: 08.05.2020)
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1988). *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow Consciousness*. Cambridge University Press, New York, NY.
- Cumalı, Necati (1996). *Viran Dağlar*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Esendal, Memduh Şevket (1983). *Mendil Altında*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Guiraud, Pierre (1999). *Anlambilim (La Semantique)* (Çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Hacıeminoğlu, Necmeddin (1991). *Türk Dilinde Fiiller: En Eski Türkçeden Çağdaş Türk Şivelerine Kadar*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hirik, Erkan (2018). *Türkiye Türkçesinde Mental Fiiller*. Ankara: TKAE Yayınları.
- Karasakal, Sezer (2020-04). “Akış Deneyiminin Memnuniyet Üzerine Etkisi: Tatil Deneyimi Üzerine İnceleme” *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 31 (1), 63-73. DOI: 10.17123/atad.713575 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atad/issue/53561/713575> (Erişim Tarihi: 11.07.2020)
- Kemal, Orhan (1972). *Bereketli Topraklar Üzerinde*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özbay, Murat ve Barutçu, Tuğba (2013). “Dil Psikolojisi ve Türkçe Öğretimi”. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Türkçenin Eğitimi Öğretimi Özel Sayısı* Issn: 1308-9196 Yıl: 6 Sayı: 11 Ocak, s. 933-973.

- <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/15177> (Erişim Tarihi: 09.07.2020)
- Özkara, Behçet Yalın (2015). Tüketicilerin Çevrimiçi Bilgi Aramaları Bağlamında Akış Deneyiminin Bilgiden Tatmin Üzerindeki Etkisinin Araştırılması. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Özkara, Behçet Yalın – ÖZMEN, Müjdat (2016). *Akış Deneyimine İlişkin Kavramsal Bir Model Önerisi*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 11 (3), 71-100. DOI: 10.17153/oguiibf.272248 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/oguiibf/issue/25810/272248> (Erişim Tarihi: 05.03.2020)
- Pala, İskender (2019). *Efsane*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Rousseau, Jean Jacques (2020). *Melodi ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme* (IX. Baskı, Çeviren Ömer Albayrak). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Safa, Peyami (2020). *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Saussure, Ferdinand (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual. (Eserin Orijinali 1916'da yayımlandı.)
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1970). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1987). *Aydaki Kadın*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1989). *Beş Şehir*. İstanbul: MEB Yayınevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıdağ, Oğuz (1995). *Afazi*. İstanbul: Nobel Tıp Kitapevleri.
- Taştekin, Ali (2016). Dil Psikolojisinin İlgili Alanları. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 11/4 Winter, p. 987-1000. <https://turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=9075> (Erişim Tarihi: 20.05.2020)
- Teznel, Gülden (2016-12). Psikolojide Akış Kuramı ve Müzik İcrası Bağlamında Değerlendirilmesi. *Konservatoryum*. 3 (2), 1-17. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatoryum/issue/35182/390390> (Erişim Tarihi: 11.05.2020)
- Turan, Nuray (2019-10). "Akış Deneyimi Üzerine Genel Bir Literatür Taraması". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 37, Denizli: 181-

199. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pausbed/issue/49722/562564> (Erişim Tarihi: 14.06.2020)

Yenilmez, Gülhan (2019). Algılanan Deneyimsel Değer ve Akış Deneyiminin Mağaza Memnuniyeti ve Satın Alma Niyeti Üzerindeki Etkileri: Çevrimiçi, Fiziksel ve Mobil Mağaza Kanallarının Karşılaştırılması. Osmaniye: Korkut Ata Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Yıldız, Hüseyin (2016). Eski Uygurcada Mental Fiiller. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Burak BEKEN

Öğr. Gör., Nevşehir Hacı Bektaş
Veli Üniversitesi / Türkiye
burakbeken@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3371-0135>

Revânî'nin *İşret-nâme* Adlı Eserinde Metin-Minyatür İlişkisi

*The Text and Miniature Relation in Revani's Work Titled
Isretname*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 19.09.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Beken, Burak (2020). Revânî'nin *İşret-nâme* Adlı Eserinde Metin-Minyatür İlişkisi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 713-746. DOI: 10.34083/akaded.797259.

Beken, Burak (2020). The Text and Miniature Relation in Revani's Work Titled *Isretname*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 713-746. DOI: 10.34083/akaded.797259.



<https://doi.org/10.34083/akaded.797259>



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

Öz

Divan edebiyatında müstakil edebî türler içinde sâkînâmeler, kaleme alındıkları toplumun sohbet, işret ve zevk anlayışını yansıtmalarıyla önemli bir yere sahiptir. Minyatürlü metinler ise genel anlamda okuyucunun tahayyülünü destekler niteliktedir. Sâkînâmelerde minyatürler, Divan şiiri dairesinde konu edilen sâkî, şarap, 'ıys u işret gibi kavramların daha net bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlayabilir. Revânî'nin *İşret-nâme*'sinin bir nüshasında da minyatürler metinle birlikte resmedilmiştir. *İşret-nâme*'de metin-minyatür ilişkisi bu çalışmaya konu edilmiştir. Divan şiirinin ilk müstakil sâkînâmesi sayılan *İşret-nâme*'nin Staatsbibliothek zu Berlin Ms. or. oct. 3366 numarada kayıtlı nüshasındaki on adet ve aynı kütüphanenin Diez A oct. 144 numarada kayıtlı nüshasındaki bir minyatür incelenerek minyatürlerin nitelikleri belirlenmiştir. Nitelikleri ifade edilen minyatürler ile eserin metin kısmında anlatılanlar arasında fark olup olmadığı, bunların ne ölçüde uyumlu olduğu tespit edilerek minyatürlerin metni tasvir etme gücü ortaya konmuştur.

Anahtar sözcükler: revânî, işret-nâme, sâkî-nâme, minyatür.

Abstract

Sâkinames, in individual literary genres, have an essential place as they reflect the understanding of conversation, drink and pleasure of the society they were written. Miniature texts; however, generally supports the imagination of the reader. Miniatures in Sâkinâmes can contribute to a clearer understanding of concepts such as sâkî, sarap, 'ıys u isret, which are mentioned in Divan poetry. In one copy of Revani's Isret-name, miniatures are depicted with the text. The relationship between text and miniature in the Isret-name has been the subject of this study. The characteristics of the miniatures were determined by examining the ten miniatures in the copy of Isret-name, which is considered to be the first individual sâkînâme of Divan poetry, registered at number Ms. or. oct. 3366 in Staatsbibliothek zu Berlin and one miniature in another copy registered in the same library at number Diez A oct.144. It has been determined whether there is a difference between the miniatures whose qualities are expressed and what is described in the text of the work, and to what extent they are compatible.

Keywords: Revani, Isret-name, sâkînâme, miniature

Giriş

Edebiyat metinlerinden çıkarılan anlamların netleştirilmesinde minyatür önemli bir araçtır. Metinler ile bu metinlerin yazıldıkları bağlama göre ifade ettiği anlamların bazen muğlak kaldığı görülmektedir. Minyatür aracılığıyla gerçekliğin yansıtılması hususu göz önüne alındığında“... minyatür, konu ve nesnelin ortam açısından yararlandığı gerçeklik durumu ile natüralist; tasarlanmış gerçeklik durumu ile de soyut bir resimdir. Yani minyatür natüralist ve soyut her iki yaklaşıma da atıfta bulunarak; görünen dünyanın verilerini, tanınabilir ve organizasyonları açısından anlaşılabilir bir yaklaşımla yansıtan resimdir.” (Konak, 2010: 98). Tarihi olayları kaleme alan eserlere yapılan minyatürlerdeki gerçeği yansıtmaya çabası, nakkaşların bu mevzudaki hassasiyetini gösterir niteliktedir. Oktay Aslanapa'ya göre şehname ve gazanâmelerin yazdırıldıktan sonra minyatürlenmesi için büyük masrafların yapılması tarihî ressamlığa verilen önemi göstermektedir. Aslanapa, bu çerçevede yapılan minyatürlerin yaşanan olayları yansıttığını ve nakkaşların kendi muhayyilesinden ziyade yaşananların kaydedildiği metinlere bağlı bir görüntü vermek amacı taşıdıklarını öne sürmektedir (Aslanapa, 1986: 865). Tarihi metinlere yapılan minyatürlerde amacın gerçeği yansıtmak olduğu göz önüne alındığında mecazın hâkim olduğu, fantastik ve hayali öğelerle süslü edebî metinlerin minyatürlerinde ise daha farklı bir durumun ortaya çıktığı söylenebilir. Edebî metinlerde geçen olay, kavram, terim vb. unsurların gündelik hayattaki mahiyetleri okuyucunun hayal dünyasına bırakılmıştır. Yani metin, okurun hayal dünyası kadar anlam kazanabilir. Örnek olarak mitolojik varlıklar, şair ve okurun hayalinde —metne göre— farklı şekillerde tasavvur edilebilir. Bu varlıkların da eserin yazıldığı dönem ve gelenek içinde ne şekilde tasavvur edildiği, tarihi olayları konu edinen eserlere yapılan benzer biçimdeki minyatürlerden öğrenilmektedir. Minyatürler, şairin metinde vermek istediği anlama okuru biraz daha yaklaştırmaktadır. Minyatürde resmedilen insan figürlerinin kılık-kıyafetleri, bazen jest ve mimikleri, tabiata ve mekânlara ait unsurlar ve işlenen her bir malzemenin birbirleriyle olan ilişkileri, hayal dünyasını zenginleştirmekte ve metinde verilen anlamın veya mesajın somutlaştırılmasını kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla minyatürler metnin daha doğru anlaşılmasında büyük bir rol oynamaktadırlar.

Minyatürlü eserler üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında bu çalışmaların daha çok sanat tarihi alanında minyatürlerin yorumlanması ve özelliklerinin ortaya konulması amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra metin-minyatür ilişkisinin ikonografik çözümlenmelerle ortaya konduğu çalışmalar da mevcuttur. Bu anlamda Kadı Darîr'in *Siyer-i Nebî*'sindeki minyatürler ile metinler arasındaki ilişkiler Melek Dikmen tarafından bir doktora tezi ile değerlendirilmiştir (Dikmen, 2009). Saliha İçen, *Hûbân-nâme* ve *Zenân-nâme*'deki metin resim ilişkisini yüksek lisans teziyle incelemiştir (İçen, 2001). İrem Büşra Özliyen de yüksek lisans teziyle *Baysungur Şahnâme*'sindeki minyatürlerde resim-metin ilişkisini ortaya koymaya çalışmıştır

(Özliyen, 2019). Tezlerden başka makaleler ile de metin-minyatür ilişkileri değerlendirilmiştir. Şehnaz Biçer Özcan'ın "Uygur Minyatürlerinde Metin-Resim İlişkisi ve Sonrası" (Biçer Özcan, 2018), Özlem Güneş'in "Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi'nde Metin-Minyatür İlişkisi" (Güneş, 2018), Mürüvet Harman'ın Fuzûlî'nin *Hadikatü's-Su'adâ'sını* konu edinen "Bir Elyazmasının Minyatürlerini Okumak" (Harman, 2019) ve Nildem Berber ile Reşat Başar'ın "Tarihsel, Öyküsel ve İllüstratif Açından Varka ve Gülşah" (Berber vd., 2019) makalesi metin-minyatür ilişkisinin değerlendirildiği makalelerdendir. Bu bağlamda ele alınan makalelerin son yıllarda yoğunluk kazandığı görülmektedir. Özellikle Divan şiiri bağlamında minyatür incelemelerinin yoğunlaştırılması ve metinlerin minyatürler yardımıyla çözümlenmesi, bu metinleri daha anlaşılır hale getirecektir. Neslihan Koç Keskin'in bu konuya dair ele aldığı "Minyatür Merceğiyle Divân Şiirini Görmek" adlı yazısındaki tespitleri dikkat çekmektedir: "Minyatürün malzemesi kalem ve boyalarken; Divân şiirinkiler kelimelerdir. Dolayısıyla minyatürde anlatım doğrudandır. Minyatürün doğrudan anlatımı, onun gerçeklikle kurduğu bağa dayanır. Nakkaş, kalemi/fırçasıyla aslında anın, durumun veya olayın fotoğrafını çeker. Oysa Divân şiirindeki gerçeklik, edebî sanatlar ile dile getirildiği için dolaylı anlatıma ve hayale dayalıdır. Bazen edebî sanatlar ve hayale dayalı anlatım, o kadar ön plana çıkar ve kafamızı meşgul eder ki gerçeklikten kopar, hayaller dünyasına yöneliriz. Şiirde anlatılanın sadece hayalden ibaret olduğunu düşünürüz. İşte tam bu anda minyatür, bazen tümüyle bazen de içinde yer alan bir ayrıntıyla, görmekte zorlandığımız gerçekliği bir mercek gibi büyüterek gösterir. Beyitte/şiirde anlatılanı görmemizi sağlar" (Koç Keskin, 2010: 207-208).

Bu çalışmada, minyatürlü eserlerin Divan şiirinin anlaşılmasındaki rolü göz önünde bulundurularak Revânî'nin *İşret-nâme'sinde* anlatılanların minyatürlere ne ölçüde ve nasıl resmedildiğini belirlemek ve minyatürlerin metni anlaşılır kılmadaki rolünü ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Çalışmada öncelikle Revânî'nin edebî kişiliğine kısaca değinilecek, ardından *İşret-nâme* tanıtılacak ve değerlendirmeye esas alınan minyatürlü nüshaların tavsifi yapılacaktır. Sonrasında eser üzerine yapılan çalışmalar hakkında bilgi verilecektir. Devamında *İşret-nâme'nin* Staatsbibliothek zu Berlin Ms. or. oct. 3366 numarada kayıtlı nüshasındaki on adet ve aynı kütüphanenin Diez A oct. 144 numarada kayıtlı mecmua içinde yer alan nüshasındaki bir minyatür eserin metni ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Çalışmada *İşret-nâme'den* alıntılanan tüm beyitler eserin Ms. or. oct. 3366 numarada kayıtlı nüshasına aittir. Alıntıların yer bilgisi beyitlerin sonunda nüsha kısaltması ve varak numarasıyla yay ayrıç içinde belirtilmiştir.

Revânî ve *İşret-nâme'si*

Revânî hakkında Sehi Bey, Latifi, Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi ile *Künhü'l-Ahbâr'*ın detaylı bilgiler vermesi onun çağının önde gelen şairlerinden biri olduğunu göstermektedir. Aynı kaynaklar, Revânî'nin edebî yönden sahip olduğu yetenek ve

müktesebattan övgü dolu sözlerle bahseder (Sehi Bey 2017, Latifi 2000, Âşık Çelebi 2009, Kınalızade Hasan Çelebi 2009, Gelibolulu Mustafa Âlî 2017). Latifi, onun şiirlerinin konusunu daha çok güzellerden, şaraptan, sâkîden, çeng ve sazdan aldığını; beyitlerinin, 'ayş u tarab meclislerinde ve meyhanelerde terennüm edildiğini ifade etmektedir (Latifi, 2000: 278). Kınalızade Hasan Çelebi de şiirlerinin yeme içmeyle alakalı olduğunu aktarmaktadır (Kınalızade Hasan Çelebi, 2009: 346).

O, gazellerinde sâkî, işret, şarap vb. konuları işlerken bu konuların tamamını müstakil *İşret-nâme* adlı eserinde kaleme almıştır. Metnin sonundaki tarih beytinden, Revânî'nin eserini H. 917 - M. 1511/1512'de telif ettiği anlaşılmaktadır:

Çün irdi tamâma oldı târîh
Kânûn-ı maḥâfil-i mestân (M 50^b)

Latifi, Revânî'nin bu eserinde, işret sebepleri ve sohbet edeplerinin anlatıldığını belirterek onun yeni bir üslup getirdiğini ifade eder (Latifi, 2000: 279). Âşık Çelebi de onun bu eseriyle yeni bir tarz ortaya koyduğunu övgü dolu sözlerle anlatır (Âşık Çelebi, 2009: 1393). *İşret-nâme* Divan edebiyatının ilk orijinal ve müstakil sâkinâmesi sayılırken kendinden sonra yazılan pek çok sâkinâmeye örnek olduğu da belirtilmektedir (Yerdelen, 1992: 45).

Tevhid, münâcat, naat ve I. Selim'in methiyesiyle başlayan mesnevide öncelikle şarabın ortaya çıkışıyla ilgili hikâyeler anlatılır (1^b-14^a). Devamında şarabın, kadehin, sürahinin, mumun, meclislerde yenilen yemeklerin, çalınan sazların vasıfları sıralanır (14^a-22^a). Sohbet meclisinin edeplerini anlatan şair, sâkinin de hizmeti hakkında bilgi verir (22^a-26^b). Ardından şarap tüketiminin ne şekilde olacağına da çeşitli hikâyelerle değinen şair; ilkbahar, yaz, sonbahar ve kış mevsimlerinde işret meclislerinin tertibini anlatır (27^a-33^b). Revânî, işrete müteallik kelimelerin tasavvufi boyutlarını ifade ederek şarabın haram olduğunu ve tövbe etmek gerektiği belirtir (33^b-34^b). Şairin *İşret-nâme*'de tövbeye yer vermesi onun hayatıyla ilişkilendirilebilir. Zira Kınalızade'ye göre o, hayatının büyük bir kısmını şarap içmekle geçirdikten sonra ömrünün son demlerinde şaraba ve işrete tövbe etmiştir (Kınalızade Hasan Çelebi, 2009: 346).¹ O, eserin sonuna doğru meclisin tamamlandığını ifade eder ve şarabın insan üzerindeki etkisini kıssadan hisse şeklinde anlattığı kısa manzum hikâyelerle eserini tamamlar (35^a-50^b). Meclisin sona erdiği belirtildikten sonra çeşitli hikâyelerin anlatılması, eserin iki bölümden oluştuğunu düşündürmektedir. İlk bölüm, işrete dair unsurların açıklandığı ve şaraba dair nazari bir zeminin oluşturulduğu bölüm; ikinci bölüm ise şarabın zararlarına ilişkin hikâyelerin anlatıldığı ve meclislerin bu hikâyeler etrafında tasvir edildiği bölümdür.

¹ Revânî'nin bu tavrını Halil İnalçık şu şekilde yorumlamıştır: "Revânî'nin 'İşretname'si tamamıyla dünyevi bir eserdir; geleneği izleyerek şarap, saki, maḥbûb, visal, hepsi gerçek maddi-dünyevi anlamlarında kullanılmıştır. Hayatı boyunca ayyaş biri olarak bilinen Revânî, 'İşretname'nin son faslında, 'tasavvufi birkaç kelime' eklemek gerektiğini duymuştur" (İnalçık, 2015: 233).

İşret-nâme'nin Minyatürlü Nüshalarının Tavsifi

Yapılan araştırmalar neticesinde eserin iki nüshasının minyatürlü olduğu tespit edilmiştir. Her iki nüsha da Staatsbibliothek zu Berlin'de bulunmaktadır:

1. Staatsbibliothek zu Berlin Ms. or. oct. 3366 (M)

Kütüphane ve Koleksiyon Adı: Staatsbibliothek zu Berlin Ms. or. oct. 3366

Müellif: Revânî İlyâs Şucâ Çelebi (ö. H. 930 – M. 1523/1524)

Dili: Türkçe

Telif Tarihi: H. 917 – M. 1511/1512

Varak: 52

Ölçü: 205x140-130x80 mm.

Cilt: Alt ve üst kapağı alttan ayırma şemseli, koyu kahverengi cilt. Mikleplidir.

Satır: 11

Sütun: Çift sütun.

Hatt: Harekeli nesih.

Müstensih: ?

İstinsah Tarihi: ?

Tezhip: 1^b de serlevha tezhiplidir. Serlevhanın başlık kısmı boş bırakılmıştır. Eserde 9^b, 19^a, 22^a, 24^b, 35^b, 36^a, 37^a, 38^a, 40^a ve 44^a da olmak üzere 10 minyatür yer almaktadır.

Baş:

İlâhî bezm-i cānı gülşen eyle
Maḥabbet şem'î ile rüşen eyle

Son:

Çün irdi tamâma oldı târiḥ
Ḳânün-ı maḥâfil-i mestân

Metin yaldızlı cetvel içine yazılmış, bölüm başlarındaki başlık kısımları boş bırakılmıştır. Minyatürlerin nakkaşının kimliği hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Minyatürde kullanılan üslup, nüshanın 16. yüzyıl ortalarında istinsah edildiğini düşündürmektedir.

2. Staatsbibliothek zu Berlin Diez A oct. 144 (D)

Kütüphane ve Koleksiyon Adı: Staatsbibliothek zu Berlin Diez A oct. 144

Müellif: Revânî İlyâs Şucâ Çelebi (ö. H. 930 – M. 1523/1524)

Dili: Türkçe

Telif Tarihi: H. 917 – M. 1511/1512

Varak: 9^b-96^b

Ölçü: ?

Cilt: Alt ve üst kapakta etrafı yıldızlı soğuk şemseli, tığlı ve zencirekli koyu kahverengi cilt. Mikleplidir.

Satır: 13

Sütun: Çift sütun.

Hatt: Harekeli nesih.

Müstensih: ?

İstinsah Tarihi: ?

Tezhip: 9^b'de serlevha tezhiplidir. Serlevhanın başlık kısmında "İşret-nâme" yazılıdır. 31^a'da bir adet minyatür yer almaktadır.

Baş:

İlâhî bezm-i cânı gülşen eyle
Maḥabbet şem 'i birle rüşen eyle

Son:

Du 'â-yı ḥayr-ıla dâ 'im idüp yâd
Dil-i ḡam-ginümüzi ideler şâd

Metin, yıldızlı cetvel ile çevrelenmiştir. Bölüm başlarında başlıklar yıldızlı cetvel içinde kalın altın yıldızlı mürekkeple yazılmıştır. *İşret-nâme*'nin bu nüshası beş farklı eserden mürettep bir mecmua içerisinde yer almaktadır.

İşret-nâme Üzerine Yapılan Çalışmalar

İşret-nâme üzerine yapılan ilk çalışma, Cevdet Eralp Alışık tarafından 1986 yılında hazırlanan yüksek lisans tezidir (Alışık, 1986). Eser ikinci olarak Rıdvan Canım tarafından 1987'de yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır. Canım'ın çalışmasında eserin beş nüshası görülerek değerlendirilmiş ve bunlardan dördü ile tenkitli metin ortaya konmuştur (Canım, 1987). Çalışma, *Türk Edebiyatında Sâkinâmeler ve İşretnâme* adıyla 1998 yılında yayımlanmıştır (Canım, 1998). Esere dair üçüncü çalışma 1989'da Muhittin Çelik'e ait bir yüksek lisans tezidir. Çelik'in kullandığı nüsha ile bu çalışmada metin-minyatür bağlamında ele alınan M nüshası aynıdır. Çelik, çalışmasında eseri fonetik ve morfolojik açıdan inceleyerek transkribe etmiştir (Çelik, 1989). Canım'ın

hazırlamış olduğu tenkitli metin 694 beyit iken Çelik'in hazırladığı metin 938 beyittir. Yapılan incelemelerde Canım'ın ele aldığı nüshalarda Revânî'nin eserin sonlarına doğru kaleme aldığı hikâyelerin eksik olduğu görülmektedir. Eserin konu edildiği bir diğer çalışma da Yasemin Avşar'ın 1999'da hazırladığı yüksek lisans tezidir (Avşar, 1999).

***İşret-nâme*'de Metin-Minyatür İlişkisi**

İşret-nâme'de işret ve şarap meclisleri canlı bir şekilde anlatılmıştır. Bu anlatımlar minyatürlerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Eserin her iki nüshasında da istinsah tarihi ve minyatürlerin nakkaşına ait bilgiler yer almamaktadır. Ancak eserde dikkat çeken Türkmen ve Horasani-nakışçı üsluba² ait ayrıntılar (insan figürlerinin yüz hatları, doğa figürleri, motiflerdeki nakışçı üslubun etkisi) eserin M nüshasının 16. yüzyıl içerisinde resimlendiğini göstermektedir. Banu Mahir, Akkoyunlu Türkmenler tarafından ortaya konan Şiraz üslubunun bu dönem minyatürlerine önemli ölçüde yansıdığını belirtmektedir (Mahir, 2005: 49). Ayrıca Mahir, *İşret-nâme*'nin M nüshasını 16. yüzyılın ikinci yarısına ait edebiyat konulu eserler içerisinde zikretmektedir (Mahir, 2005: 90).

² Horasani-nakışçı üslup, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz seferinden dönerken beraberinde getirdiği Horasanlı nakkaşlar tarafından ortaya konan üsluptur. Bu üslubun özellikleri 1515 yılında resimlenen Attar'ın *Mantuku't-Tayr*'ında ön plana çıkan beyaz kalın dolamalı kırmızı serpuşlu sarık takan cılız yapılı insan figürleri, öbek öbek doğaya serpiştirilmiş çiçekli yapraklar, ucu kıvrık servi ağaçları, salyangoz biçiminde bulutlar, mimari zeminlerin ve serirlerin nakışlarla bezenmesi sonraki yıllarda da devam edecek bu üslubun özelliklerindedir (Tanındı, 1996: 21; Bağcı vd., 2006: 54-55). 16. Yüzyılın ortalarına kadar devam eden Horasani-nakışçı üslubun dekoratif üslup şeklinde adlandırıldığı da görülmektedir (Mahir, 2005: 49).



1. Minyatür: Revânî, İşret-nâme (Ms. or. oct. 3366), 9^b

Eserdeki 1. minyatür sayfanın tamamını kaplayacak şekilde ve dikey olarak kompoze edilmiştir. Şarabın ilk defa neden yapıldığının anlatıldığı bölümün başına alınmış ve bu bölümün ilk beyti minyatürün altına altın yıldız içinde yazılmıştır:

Gel iy 'ayyâş-ı erbâb-ı me'ânî
Nedendür gör şarâb-ı ergavânî (M 9^b)

Minyatür, padişahın bir kır sohbetini tasvir etmektedir. Padişah ve iki yanındaki insan figürlerinin arkalarında geriye doğru uzanan bir kır tasviri yer almaktadır. Bu ve diğer tasvirlerde karanfil ve gelincik gibi kır çiçekleri resme zenginlik katmaktadır. Gelincik'in Divan şiirinde önemli bir yeri ve işlevi vardır. Bu çiçek lâle-i Numan adıyla

da bilinmekte olup “dağ eteklerinde, ırmak kıyılarında taşlık yerlerde, bağ, bahçe, çemen, sebzezar ve sahralarda yetişen yabancı bir çiçek”tir. (Baytop vd., 2003: 80). Bu yönüyle minyatürlerde de kırlara gelişi güzel yerleştirildiği söylenebilir. Minyatürün iki yanında birer ağaç tasvir edilmiştir. Ağaçlardan birinin servi olduğu anlaşılmaktadır. Gökyüzü sarı renge boyanmış ve havada salyangoz şeklinde bir bulut, minyatürün üst orta kısmına yerleştirilmiştir. Padişah, nakışlı mavi bir kilim üzerine bağdaş kurarak oturmuş olduğu hâlde elinde beyaz bir mendil tutmaktadır. Orhan Kemal Tavukçu bir konferansında bozkırda yaygın olan bu oturuş şeklinin Türk hükümdarlarına özgü olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca o, bu şekillerin çok daha eski formlarında hükümdarın elinde tuttuğu mendilin, ant kadehi ikonografilerindeki kılıç, hançer ve kuşak şeklinde görüldüğünü de belirtmektedir.³ Bu benzerliklerin daha net anlaşılabilmesi için çalışmanın sonundaki “Ekler” bölümünde 1 ve 2. resimlerde iki ant kadehi⁴ ikonografisi verilmiş ve minyatürdeki padişah figürlerinin tamamı ayrıca gösterilmiştir. Padişah portrelerinde padişahların genellikle bağdaş kurarak, tek dizlerini bükerek veya diz çökerek oturdukları; ellerinde de bir mendil tuttıkları belirtilmektedir (Bağı vd., 2006: 129).

Padişah figürünün giyimine bakıldığında elbisenin yeşil, kaftanın turuncu renkte olduğu görülmektedir. Elbisenin ve kaftanın motifleri boya tahrifinden dolayı belli belirsizdir. Başında kırmızı külah üzerine genişçe sarılmış beyaz sarıktan yapılmış bir kavuk bulunmaktadır. Kavuğa iliştirilmiş siyah renkte sorguç padişahlık alametidir. Padişahın her iki yanında ikişer insan figürü yer almaktadır. Bu figürlerin de daha küçük olmak üzere yine kırmızı külah etrafına sarılmış sarıkları vardır. Sarıkların şekli ve rengi ile yüz tipleri minyatürün Türkmen üslubu olduğunu göstermektedir.⁵ Padişahın yanındaki figürlerin el hareketleri, onların padişaha bir şeyler anlattıklarını gösterir niteliktedir.

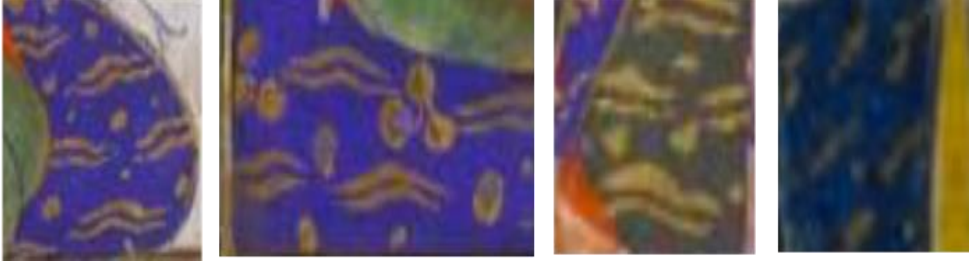
Minyatürün birçok yerinde Horasani-nakışçı üslup ön plana çıkmaktadır. Gerek padişahın üzerine oturduğu kilimin gerekse de kaftanların nakışları bu bağlamda dikkat çekmektedir. Bu nakışların simetrik ve sürekli oluşu ayrıca bir kompozisyon

³ <http://fef.erdogan.edu.tr/tr/news-detail/konferans-turk-kulturunde-kadeh-metaforu/3554> (Erişim Tarihi: 07.06.2020).

⁴ Ant kadehi, Eski Türkler tarafından ant içme törenlerinde kullanılan daha çok savaşla ilintili nesnelere biridir. Ant içme törenleri, mevsim döngülerinde gök cisimlerinin hareketleriyle ilgili olarak ve askerlik çağına gelmiş erkekler için düzenlenirdi. Bu törenlerde alpler kendilerine özgü olan erlik kemeri veya erlik kılıcını kuşanarak sadakat yemini ederlerdi. Göktürk alp ve kağanlarının mezar heykellerinde sağ elde ant kadehi göğüs hizasında tutularak sol el erlik kemeri veya kılıçta olacak şekildedir (Detaylı bilgi için bkz. Nuray Bilgili, Türklerde Ant Kadehi İkonografisi ve Ant İçme Ritüeli).

⁵ Oktay Aslanapa Türkmen üslubuyla ilgili şu ifadelerle yer vermektedir: “ay yüzlü badem gözlü, VIII. yüzyıldan beri bilinen Türk tipinin kesinleşmiş tasvirleridir. Sarıklar da Türkmen usulü olup, yuvarlak kırmızı külahla sarılıp bir ucu aşağı sarkıtılır” (Aslanapa, 1986: 855).

oluşturmaktadır. 1. ve 9. minyatürde padişahın oturduğu yaygıda ve 4. ve 8. minyatürlerdeki lacivert giysilerde çintamani⁶ motifi dikkat çekmektedir:



Eserdeki 2. minyatür, mumun vasıflarının anlatıldığı bölümde resmedilmiştir. Burada kır manzarasına 1. minyatüre nispeten farklı bir perspektiften yer verilmiştir. Bu minyatürde ağaçların yerleri farklıdır. Ağaçlardan biri serviyken diğerinin hangi tür olduğu belirsizdir. Yine gökyüzü sarıya boyanmış ve salyangoza benzeyen kıvrımlı bulutlar burada da yer almaktadır. Salyangozvari bulutlar, nakışçı üslubun göstergesi olarak zikredilmektedir (Bağcı vd., 2006: 55).

⁶ Çintamani, Türklerde güç ve hükümdarı sembolize eden bir motif olarak kaftanlarda, halı ve kilimlerde, çinilerde ve farklı sanat dallarında sıklıkla kullanılmıştır. Motif, birçok medeniyette farklı kaynaklara dayandırılmaktadır. Türklerde kaplan ve pars figürleriyle anılmaktadır. Buna göre çintamani, kaplan postundaki çizgiler ve pars postundaki beneklerin bir arada kullanılmasıyla gücü sembolize eden bir motif haline gelmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Okumura, Sumiyo. (1998). *Çintamani Motifinin Kökenleri, Gelişimi ve Kullanım Alanları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul. Bu motifin Türk bezeme sanatına Yavuz Sultan Selim'in Doğu'ya yaptığı seferlerle getirdiği sanatçılar vasıtasıyla 16. yüzyılda dâhil olduğu ifade edilmektedir (Özkeçeci, 2007: 105-106).



2. Minyatür: Revâni, İşret-nâme (Ms. or. oct. 3366), 19^a

Padişah, bağdaş kurmuş vaziyette, bir elinde kadeh diğer elinde ise yine bir mendil tutmaktadır. İlk minyatürden farklı olarak kavuğundaki sorguç görünmemekte ve altında bir yaygının olmadığı dikkat çekmektedir. Padişahın sağ tarafında iki insan figürü, önünde de tepsiyle bir şeyler ikram eden sâki bulunmaktadır. Sâkinin başlığı dikkat çekmektedir. Bu başlık, altın sırmalı ve nakışlı bir “şeb-külâh”tır.⁷ Meclisin

⁷ “Şeb külâh, gece giyilen külâh, kızıl külâh ise beyitlerde devşirmelerin giydiği bir külâh olarak yer alır. Zerd külâh, acemi oğlanlarının başlarına giydikleri başlıktır. Sarı olduğu için bu ifade kullanılmıştır. Zerrin külâh, Zülüflü ağalar diye anılan saray içoğlanlarının görev başında ve

ortasında ise bir sürahi ve yanında yine bir tepsi içinde ikramlıklar yer almaktadır. Sürahinin vasıflarını anlatan şair, onu bir ejderhaya benzetir. Ayrıca onsuz meclis kurulmadığını ve sohbet ehlinin onun etrafında toplandığını belirterek meclisin başı olduğunu da vurgular. Şarap dökülürken sürahiden çıkan “kul kul” sesi ile sürahinin bülbül ve kumruya üstün olduğu ifade edilmektedir. Şair, sürahiyi papağana da kendisine hayran olması yönüyle benzetir. O, sürahinin papağana benzetilmesine şaşılmayacağını belirtmiştir. Zira sürahinin ağzının açılması, tıpkı papağan gibi kendi suretini kadeh aynasında görmesine bağlıdır:

Şürâhî mi ‘aceb yoksa bu ejder
Müsemması laţif ü hûb esmer
...
Ayağına gelür erbâb-ı şoşbet
Ehibbâsı-durur aşhâb-ı şoşbet
Odur dâyim iden tedbîr-i meclis
Anuñcün dirler aña mîr-i meclis
Kaçan kim bezm içinde ide kıl kıl
Nedür kumrı üni yâ şavt-ı bülbül
...
‘Aceb mi diseler tûtiye beñzer
Kadeh âyinesin gördükce söyler (M 17^b-18^b)

Tepsilerin içinde ne tür yiyecekler olduğu anlaşılmamaktadır. Ancak eserde işret meclisinde ne tür yiyeceklerin olduğunu anlatan bir bölümün olması bu konu hakkında okurun bilgilenmesini sağlamaktadır. Buna göre meclis öyle zengin ve mükellef olmalıdır ki zamanın insanları benzerini görmemiş olsun. İşretin ilk yemeği sözdür. Güzel sözler meclistikelerin ağzının tadıdır. Bunun yanında yüz renkli helvalar, su yerine içilen taze şerbetler olmalıdır. Ayrıca şırdan, mumbar, tavuk kebabı, tane pirinci, keşkek, zerde, börekler, ayçörekleri, me’ mûniyye, salma, hoşaf, palude, güllaç, kadayıf ve taze helva eserde zikredilen yemek türleridir:

Dükkân açduğda şîrîn-kâr-ı dil-teng
Getür ortaya helvâ-yı şad-reng
Döşe ‘işret bisâtinî cihâna
Ki görmemiş ola anı zamâne
Çekilsün anda dürlü dürlü ni ‘met
İçilsün şu yirine tâze şerbet
Ta ‘âmuñ evvelâ zıkr olsun adı
Ki gele meclisün tâ ağzı dadı
Görinür şırdanuñ üstünde mumbar

törenlerde giydikleri külâhın adıdır. En kaliteli olan zerrin külâh, keçeden yapıp yüzeyi som altın sırma işlemeli idi. Beyitlerde güneş, hilâl, mum ışığı vs.ye benzetilmiştir.” (Öztoprak, 2010: 142).

Şanasın genc üstünde yatur mār
 Görüp şöhetde şād öger şerābı
 Soyunup rakş urur tavuğ kebābı
 Nice ögmeyeler dāne birinci
 Ki olmuş anda her dāne bir inci
 Egerçi aklık vardur şekerde
 Şaruşın bir güzeldür dāne-zerde
 Herise luḫfı gāyet yāre dönmiş
 Tekellüfsiz yenür dildāre dönmiş
 Ne var hürşide ta'n itse börekler
 Kamer şekline girmişdür çörekler
 Olalum me'mūniyye bu[y]ruğile
 Geçürür çün sözini yumruğile
 Kerāmet ehliidür eyleñ temāşā
 Şalar seccādesini şuya şalma
 Şu deñlü itdiler dāyim hoşābuñ
 Akıtdı ağzı şuyın şeyḫ ü şābuñ
 Nedendür meclis içre böyle iḫdām
 Niçün pālūdeye göz dikdi bādām
 İdemez degme kimse imtizacı
 Gülācuñ ḫatı nāzūkdür mizācı
 Kaḫayıf ḫab'ı nāzūk ḫūba beñzer
 Müzellef sim-ten maḫbūba beñzer (M 19^b-21^a)

Minyatürün altında yer alan beyitlerde mum, parmağının ucuna kına yakmış meclisin gelinine benzetilmektedir. Minyatürde padişaha hizmet eden kişinin elinde kına olup olmadığı belirsizdir. Beyitlerde bu kişinin başında perçemi olduğu söylene de minyatürde bu perçem görünmez. Ayrıca beyitlerde mumdan söz edilmesi mekânın kapalı olmasını gerektirmektedir. Ancak minyatür, meclisin gündüz vakti kırdı gerçekleştirdiğini göstermektedir. Okuyucu metin-minyatür bağlamında bir uyumsuzluk olduğu hissine kapılabilir. Burada geçen durum, mum ile şeb-külâh arasındaki ilişkisiyle açıklığa kavuşturulabilir. Şeb-külâhın türlerinden olan zerrin külâh, saray içoğlanlarının hizmet sırasında ve törenlerde taktığı bir külâh olup muma teşbih edilmektedir (bkz. 6 numaralı dipnot). Beyitte geçen mumun kullanım nedeninin meclisin kapalı bir ortamda ve akşam vakti yapılmasını düşündürmekten ziyade başında zerrin külâh ile hizmet eden sâkı arasında ilişki kurmak olduğu düşünülebilir:

'Arūs-ı meclis olmuş şem'-i zibā
 Ki yakmış barmağı ucına ḫınnā
 Şatar ra'nālığı bezm içre her dem
 Koyup dilber gibi başına perçem
 Kılur şermende ḫüsni mihr ü māhı

Geyüp altunlu ra'nâ şeb-külâhı (M 19^a)

İşret-nâme'nin 3. minyatürü eserde çalgı aletlerinin tavsif edildiği kısımda yer almaktadır. Sazlı bir işret meclisi kurulmuş ve saz çeşitleri bu bağlamda tanıtılmıştır.



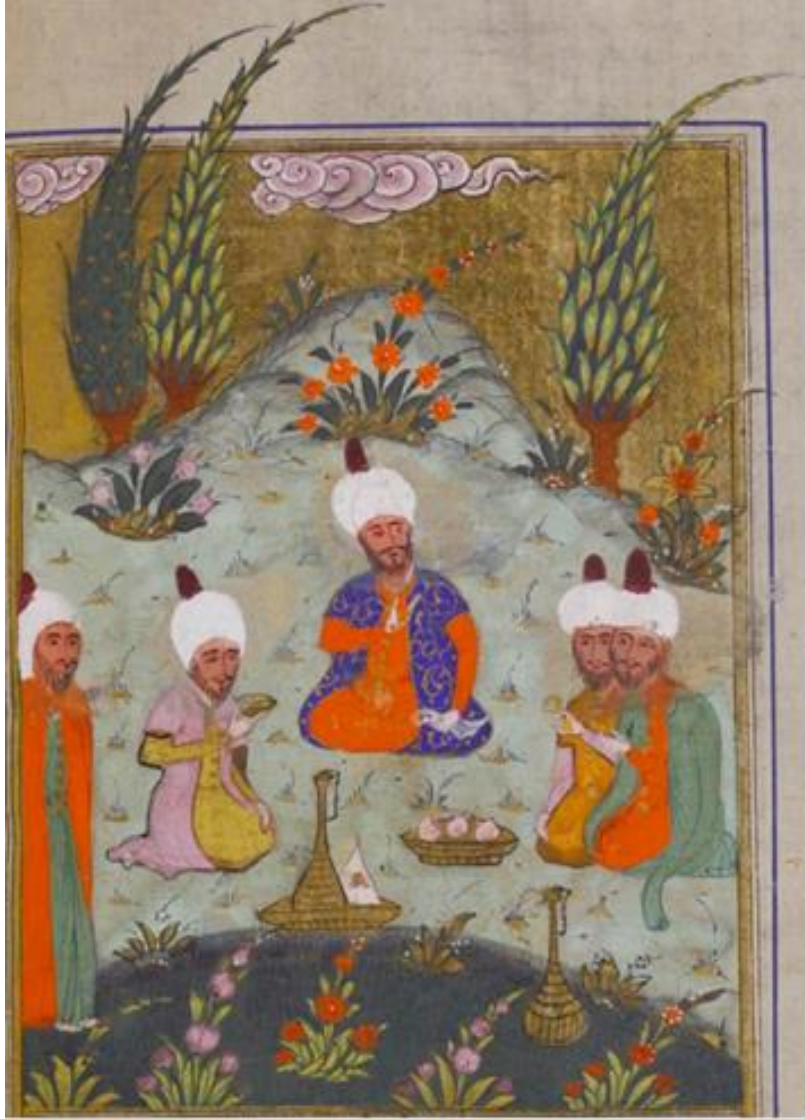
3. Minyatür Revânî, *İşret-nâme* (Ms. or. oct. 3366), 22^a

Bu minyatüre konu edilen işret meclisi, diğer minyatürlerde olduğu gibi kırdâ geçmektedir. İşret meclisinin oluşumu ve işletilmesi, minyatürlerde ortak bir kompozisyonun bulunduğunu göstermektedir. Gökyüzü, bulutlar ve kır, diğer meclislerde olduğu gibi resmedilmiştir. Meclisteki insan figürlerinin elbiselerinin nakışlı olduğu göze çarpar. İki sürahiden biri, ikramlıklarla dolu tepsi içindeyken diğeri sâkî olduğunu düşündüren bir figürün elindedir. Bu figürün diğeri elinde de nar

olduğu görülmektedir. Metinde şair, sırasıyla çeng, tambur, ut, kanun, def, kemençe, ney ve kopuzu anlatmaktadır:

Hemân sih̄r itmedür çengüñ kemâli
 Ki gökden yire indürmiş hilâli
 Hevâya yeltenür her lahza ÷anbür
 Oqusın dirseñ eger kulağın bur
 Tutamaz ‘üd ile ÷anbūra pençe
 Ne hâcet kendüye vire şikence
 Kaçan tahrire başlar oğur efsün
 Kitâb-ı ‘ışka mıştır düzdi kânün
 Elinde muṭribüñ şanmañ ki def var
 Ğam oğlarına karşı bir hedef var
 ‘Aceb mi ‘âlem[i] tutarsa nâmı
 Kemânce oğlı yaylı bir harâmî
 Beni añmağa meclisde pey-â-pey
 Yine iplik şarar barmağına ney
 Kıpuz gibi kanı bir hûb-âvâz
 Ki sâzuñ cümlesinden ola mümtâz (M 21^b-22^a)

Sırasıyla def, kemençe, ney ve kopuzun anlatıldığı beyitler minyatürden önce gelir. Nakkaşın bu saz aletlerini beyitlerdeki sırasına göre soldan sağa sıralı bir şekilde resmettiği anlaşılmaktadır. Bu durum da metin ve minyatür arasındaki kompozisyon uyumuna, nakkaşın metne bağlılığına ve bu konudaki hassasiyetine örnek gösterilebilir.



4. Minyatür: Revânî, İşret-nâme (Ms. or. oct. 3366), 24^b

4. minyatür sâkinin hizmetleri bahsinde resmedilmiştir. Bu minyatürde de bulutlar, kır çiçekleri, ağaçlar ve gökyüzü önceki minyatürlerle aynı şekil ve mahiyettedir. Padişah figürü, geleneğe uygun bir şekilde elinde mendil bulundurmaktadır. Karşısındaki sâkî, altın bir kâse sunmaktadır. Bir diğer insan figürü ise altın olduğu düşünülen bir nesne tutmaktadır. Padişah ve yanındaki insan figürlerinin renkli ve nakışlı elbiseler giydiği, Türkmen üslubunun belirtilerinden olan kavukları taktıkları görülmektedir (bkz. 4 numaralı dipnot). Minyatürdeki diğer nesnelere ise meclisin vazgeçilmezlerinden sürahiler, tepsi ve tepsi içindeki

ikramlıklardır. Şair, sâkinin kimyager⁸ olduğunu ve daima elinde altın eritmeye yarayan bir kâse tuttuğunu belirtmiştir. Bu özelliğiyle o, Karun'un hazinesine malik olmuş ve fakirlerin her işini altına dönüştürmüştür:

Yine sâkî olupdur kîmyâ-ger
 Ki dâyim tutar elde pûte-i zer
 Aña olmuş müyesser genc-i Kârûn
 Ki itmiş her fakîrûn işin altun (M 24^b)

Burada içkinin insan mizacını değiştirmesine atıfta bulunmaktadır. Zira içki içen kimse aklî melekelerini yitirdiği için kendisini hakikatte olduğundan farklı tahayyül edebilmektedir.

Sâkinin vasıfları bununla da kalmaz. Sâkî, güler yüzü ve sümbül kokulu saçlarıyla meclisi, bakanların hayran kalacakları bir gül bahçesine çevirir. Kaşlarını asla çatmaz. O, meclistekiler arasında büyük küçük ayrımı yapmadan herkese hizmet eder. Kadehler boşaldıkça o doldurur, kimsenin kadehini boş bırakmaz. Meclistekilere şarabı çabuk çabuk içirerek sıkıntı da vermez, üzerine düşen görevi yapar ve yerine oturur. Ayrıca sâkinin busesini sakınmaması gerektiği de metinde ifade edilmiştir:

Olıcağ serv-veş hizmetde kâyim
 Güler yüz göstere gül gibi dâyim
 Cemâli gülşeninün güllerinden
 Benefşe zülfinün sünbüllerinden
 İde meclis için tâze gülistân
 Anı her mest görüp ola hayrân
 Hilâl ebrûlarında komaya çin
 Şafağdan göstere yeñi ayın
 Kaçan meclisde ola tolu perdâz
 Kimine çok kimine virmeye az
 Büyük küçük ola yanında yekser
 Göre bezm ehlini cümle berâber
 Ne artuğ ola sâğarda ne eksük
 Ki söylenmeye anda artuğ eksük
 Ayak toluların içdükçe sâkî
 Komaya cür'adan sâğarda bâkî
 Nuql yirine virse büselerden
 Şuna dâyim şekker senbüselerden
 Tiz içün diyüben itmeye ikdâm
 İgende kılmaya yârâna ibrâm
 İdüp sâkîlîgı otur epsem

⁸ Kimyâ-ger, eski kimya işiyle uğraşp, iksir hazırlayanlara dendiği gibi simya ilmi yani her türlü maddenin altına çevrilebildiği ifade edilen ilimle uğraşanlara da denmiştir (Onay, 2007: 294).

Utana hizmetinden her bir âdem
 Öpüşmekte iken itmeye nâzı
 Kaçıyup başmaya rüy-ı niyâzı (M 25^{a-b})



5. Minyatür: Revânî, İşret-nâme (Ms. or. oct. 3366), 35^b

Sıradaki minyatür (5. Minyatür), işret meclisinin dağılışını ifade etmektedir. Bu minyatürde doğa ve insan figürlerinin kılık kıyafetlerine dair özellikler, diğer minyatürlerle aynı özelliklere sahiptir. Padişah figürü, bu minyatürde yer almaz. Ayrıca sürahi ve tepsilerin olmayışı, insan figürlerinin ayakta durması meclisin son bulunduğunu anlatmaktadır. Metinde de sohbet ve işret meclisinin sona erdiğini ifade eden şair, anlattıklarının dinleyenlerden dua beklemektedir. Minyatürün dua beytini içine alması, metin çerçevesinin zemin ile aynı renkte olması ve figürlerin ellerini dua

eder şekilde yukarı kaldırmaları, minyatür ile metnin sağlam bir kompozisyona sahip olduğunu düşündürmektedir:

Bu 'işret cāmını nūş eyleyenler
Şoḥbetde sözümlü gūş eyleyenler
Du'â-yı ḥayr-ile dāyım idüp yād
Dil-i ḡam-gīnümüzi ideler şād (M 35^b)



6. Minyatür: Revānī, İşret-nāme (Ms. or. oct. 3366), 36^a

Şair, işret meclisinin sona erdiğini bildirdikten sonra içki içenlerin çeşitli durumlardaki hâllerinin anlatıldığı hikâyelere yer vermektedir. Bu hikâyelerden ilki, 6. minyatürde tasvir edilmiştir. Hikâyede bir aslanın zincirlerinden kurtulup şehir pazarına girmesi ve bir sarhoşu parçalaması anlatılır:

Meger bir gün ki bozup bend  zencir
 Girür bzr u şehr içine bir şir
 Kimi ki görse eyler aña amle
 Kaçar andan o şehrn alkı cümle
 Gelürken ngehn bir mest  medhş
 Każ-y-ile olur yolu aña tuř
 nnden kamaġa olmaz mecli
 Nedür idrk kılmaz belki li
 İrişp aña ol řir-i sehm-nk
 Urup penceyle eyler sinesin k
 Dklp mey gibi yirlere anı
 İçer ol dem ecel cmını cnı (M 35^b-36^a)

Minyatürün alt kısmında sarhoş figürünün aslan tarafından paralandıġı resmedilmiştir. Sarhoşun kavuġunun yerde olduġu ve bir insan figürünün elinde deġnekle aslanı savuşturmaya alıřtıġı görülmektedir. Üst kısımda insan figürleri, nakışlı revaklar altında bu sahneyi seyretmektedirler. Bu figürlerin bir ve ikincisi baġdař kurmuşken cncs diz üstü oturmaktadır. Figürlerin yaşanan olaya doġru yönelmiş olması ve ortadaki figürün olayı işaret eder gibi bir harekette bulunması dikkat çekicidir.

Eserde bu olayın devamı da anlatılmaktadır. Buna göre bir sarhoşun aslan tarafından ldrldġn duyan şehrın padişahı şarabı yasaklar. şarap yařaġı uzun yıllar devam ettikten sonra şair, yařaġın kalkmasına vesile olan bir başka olayı nakleder. Bu olay 7. minyatürde resmedilir.



7. Minyatür: Revānī, İşret-nāme (Ms. or. oct. 3366), 37^a

Anlatılana göre bir genç evlendirilir. Ancak genç, sevdiğiyle halvet olmaya utanır ve bunun üzerine bir pîre hâlini arz eder. Pîr, birkaç kadeh içmekle bu utangaçlığın geçeceğini söyler. Genç bunun üzerine uzun uğraşlar sonucu şarap bulur ve az miktarda içtikten sonra utangaçlığı gider ve sorunu çözülür. Gençin derdini pîre açıklaması ve birkaç kadeh içmesi minyatürde gösterilmektedir. Minyatürde doğa ve ev görünümü birlikte sunulur. Sol tarafta genç ile pîrin buluşması, sağ tarafta ise konuşmaları ile pîrin gence şarap içirmesi görülmektedir. Minyatürden evin dış yüzeyindeki simetrik şekiller ve nakışlar —ki bunların dış mimaride kullanılmasından ve simetrik şekiller ihtiva etmesinden dolayı çini oldukları düşünülebilir— ile pencerelerin kanatları ve revaklarındaki işlemler, nakışçı üslubun bir göstergesidir. Minyatürün tamamında ince ve zarif çizimlerle bu nakışları görmek mümkündür.



8. Minyatür: Revânî, İşret-nâme (Ms. or. oct. 3366), 38^r

Bu hikâyenin devamında yaşananlar 8. minyatürde resmedilir. Minyatürde aslan figürünün genç bir insan figürü tarafından öldürülmesi tasvir edilmiştir. Eserin diğer minyatürlerinde olduğu gibi alışıldık tabiat tasvirleri göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra aslan figürünün pazara girmesiyle kaçışan insan figürlerinin tepeler ardında saklanarak genç ile aslanın mücadelesini izledikleri görülür. Genç insan figürünün, bir eli yumruk hâlinde havada, diğer eli de aslan figürünün kuyruğunu tutar hâlde tasvir edilmiştir. Eserde anlatılana göre genç, sorunu çözüldükten sonra içkinin tesirinde olduğu hâlde yıkanmak üzere hamamın yolunu tutar. Bahsi geçen aslan, bu sırada tekrar pazara dalar. İnsanlar sağa sola kaçıırken genç, aslanı bir kedi gibi hakir görür ve ona doğru cesaretle yürümeye devam eder. Genç, aslana sağlam bir yumruk atarak onun arkasını dönmesini sağlar. Bu sırada aslanı kuyruğundan yakalayarak başı üzerine yere vurur. Aslan, kemikleri kırılarak o esnada ölür. Padişah, bir sarhoşun

aslanı öldürdüğünü duyunca bunun hikmetini merak eder. Vezir, padişaha iki türlü sarhoş olduğunu, bunlardan birinin şarabı çok içtiği için dostu düşmandan ayırt edemeyecek kadar kendini kaybettiğini, bu yüzden aslana karşı koyamadığını; diğerinin ise şarabı az içtiğini söyler ve böylece şarabın onda cesaret verici bir etki gösterdiğini dile getirir. Padişah da şarabı az içmek kaydıyla serbest bırakır:

Başında var-iken keyfiyyet-i cām
 İder ğusl itmek-içün ‘azm-i ħammām
 Każā-yı kudret-ile yine ol şîr
 Girür bāzāra bozup bend ü zencîr
 Öñünden ħalk şol resme kaçarlar
 Ki segirdüp biri birin geçerler
 Bu kaçmayup döger muştını tırur
 Gelürken qarşudan aşlanı görür
 Kedi miqdārı göstermez gözine
 Yürür üstine germ olup özine
 Urur başına muĥkem bir niçe muşt
 Zebūnı olup arslan döndürür püşt
 Cüvān-ı şîr-bāzū vü ejdehā-dem
 Yapışup kıyruĝına anuñ ol dem
 Götürüp başı üstine çevürür
 İdüp kuvvet boyunca yire urur
 Kamu ĥurd olup anuñ üstüĥ’ānı
 Çıkar mestāne bir ħarb-ile cānı (M 37^b-38^b)



9. Minyatür: Revânî, İşret-nâme (Ms. or. oct. 3366), 40^r

Şair, kıssadan hisse nev'inden anlattığı bu hikâyenin ardından bir başka hikâyeye geçer. Bir padişah, hayatında asla içkiye meyletmemiştir. Kötü niyetli veziri ise onu, içki içmesi için tahrîk etmiş, ab-ı hayat denen bir su varsa onun mey olduğunu, göremeyeni görücü, elsiz ayaksız olanı elli ayaklı, müflis olanı zengin yaptığını iddia etmiştir. Padişah da elsiz, ayaksız, âmâ ve müflis birer adam bulup huzurunda içki içmeleri için vezire emir vermiştir. Bunun üzerine işret meclisi kurulmuş ve bahsi geçen kişiler padişahın huzurunda şarap içmeye başlamışlardır. İçtikçe kendilerinden geçen kişiler, olmayan uzuvları varmışçasına konuşmaya başlamışlardır:

Gelür çün gözlerine bunlaruñ mey
Gör eydür câmdan yaña bakup hey

İgen şâfi vü rengîndür bu bâde
 ‘Acebdür mest olmazsak ziyâde
 Çün elsüz işidür gözsüz sözünü
 Ğazabla dir aña şutup yüzünü
 ‘Acep kıankı gözünle gördün anı
 Ne söylersin utanmadın yalanı
 Ururam şimdi saña bir şabanca
 Nişân eyler yüzünde zahm-ı pence
 Ayaksuz elsüze eydür ki epsem
 ‘Abeş eyleme ol miskine ver hem
 Ta ‘addi eyleriseñ dağı aña
 Ururam bir iki muhkem depme saña
 Çün anuñ sözünü cimri işidür
 Ur öldür kıan bahâsın vireyin dir (M 40^{a-b})

Bu meclis 9. minyatürde tasvir edilmiştir. Mecliste bir âmâ, bir elsiz, bir ayaksız ve bir müflis kişi bulunmaktadır. Padişahın önünde yeşil kaftanlı figürün kol detayının silik olduğu görülmektedir. Bu figürün elsiz olduğu düşünülebilir. Hemen elsiz figürün altında, minyatürün sağ alt köşesinde boşluğa bakan figürün âmâ; sol alt köşedeki figürün zayıflığından ve yiyeceğe tamah edermiş gibi durmasından müflis; müflisin üst kısmında, sol taraftaki figürün dizlerinden birinin olmadığı gözlemlenmekte ve dolayısıyla bu figürün de ayaksız olabileceği çıkarımı yapılmaktadır. Figürlerin el ve ayaklarındaki eksiklikler, rötüşlerle veya başka figürlerle (kilim gibi) kapatılarak gösterilmeye çalışılmıştır.

Eserin diğer minyatürlerinin hepsinde, metinde bahsedilen baş figürlerin koyu mavi renkte elbise giydikleri ve bu elbisenin altın yaldızlı nakışlarla simetrik bir biçimde süslediği görülür. Hafize Pektaş ve Tekin Bayrak, mavi rengin Türk devlet geleneğinde önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmektedirler. Buna bağlı olarak minyatürlerdeki mekân süslemelerinde mavi rengin zeminde geometrik şekillerle yoğun olarak kullanıldığını ve aynı zamanda geometrik şekillerin birbirleriyle uyumunun kompozisyon bakımından süslemeye bir zenginlik kattığını belirtmektedirler (Pektaş vd., 2018: 328).

Tabiat tasvirleri bu minyatürde de aynı kalmıştır. Kılık kıyafetler aynı özellikleri yansıtmaktadır. Böylece diğer minyatürlerdeki üslup devam ettirilmiştir. Padişah, elinde bir mendil ve nakışlı kaftanıyla minyatürün üst kısmında yine nakışlı bir yaygıya oturur vaziyettedir. Elbiselerde mavi renk yoğun olmakla beraber turuncu ve su yeşili de ağırlıklı olarak kullanılan renklerdir. Mekânda bir sürahi ve iki tepsi görünmektedir. Tepsilerden birinin nar ile dolu olduğu anlaşılmaktadır.

Eserin son minyatürü olan 10. minyatür yine bir işret meclisini konu almakla beraber sâkînin davranışlarını ön plana çıkarmaktadır. Metnin bu kısmında sâkînin çeşitli özellikleri sıralanmış ve nasıl davranması gerektiği anlatılmıştır:

Eger aşhâb-ı bezme olsa hemdem
 Kiçi yaşlu yalıñ yüzlü bir âdem
 Gerekdür kim olup gâyet mülâyim
 Ulular hizmetinde ola kâyim
 Otur dirlerse diz çöküp otura
 N'ise hizmeti yirine getüre (M 43^b)



10. Minyatür: Revânî, İşret-nâme (Ms. or. oct. 3366), 44^a

Bu minyatürün doğa tasvirinde diğer minyatürlerde görülmeyen bir ağaç figürü, ortada bir tepenin üstüne yerleştirilmiştir. Bu ağacın dalları diğerlerine nispeten daha yaygın ve çiçeklidir. Yine mavi renkli nakışlı elbiseler dikkat çekmekle beraber turuncu ve su yeşili elbiseler de diğer minyatürlerde olduğu gibi yoğun olarak kullanılmıştır.

Sol alt köşedeki insan figürünün bir elinde kadeh, diğer elinde ise sürâhi dikkat çekmektedir. Turuncu giyimli figürün sâkî olduğu, diğer figürün kolunu boynuna dolamasından anlaşılmaktadır. Zira metinde sâkînin meclistikilerin kolunu boynuna bir hamail gibi sarması gerektiği söylenmektedir. Daha önce belirtilen vasıflarına ilaveten eserin sonunda yine sâkînin mecliste uyması gereken davranışlara yer verilmiştir:

Kıla yârânıla ħarf ü ħikâyet
 İde her birinün gönlin ri'âyet
 Perîşân eyleyüp kâküllerini
 Gül üzre tağıdup sünbüllerini
 İdüben ħamze-i ħammâzı ħamzı
 Kıla her kişiye bir dürlü remzi
 Olup yanındağı yârâna mâyil
 İde kolunu boynuna ħamâyil
 İdüp her laħza bir yüzden tecellî
 Kâmu bezm ehlin eyleye tesellî
 Eger dirlerse yârân ittifâkı
 Sen ol bu bezm-i meyde bize sâkî
 Nola ħoş diyüp itmeye taħallüf
 Şürâħiye el ura bî-tekellüf
 Ki meclisde var iken tâze dilber
 Yaraşmaz sâkîlik ħayra muħarrer (M 44^{a-b})

Bunun yanı sıra sâkînin, bezmin odak noktası ve herkese iltifat etme özelliği dikkate alındığında diğer insan figürlerinin yönlerini turuncu giyimli figüre çevirmeleri, onun sâkî olduğunu düşündürmektedir. Sâkînin metinde dikkat çeken bir diğer özelliği, meclistikilerin gönlünü hoş etmesi ve kâküllerini dağıtmasıyla bir sevgili tipini andırmasıdır:

Sâde-rû dilber olunca sâkî-i bezm-i şerâb
 Zâhid-i şad-sâle eyler ħâne-i zühdi ħarâb
 Sükkeri cüllâb yîni telħ mey şîrin olur
 Şâğara dökse şeker âb sâkî la'linden şerâb
 Sâkî-i maħbûb elinde sâğar-ı zerrîn gören
 Eyle şanur mâh-ıla oldu muħârin âfitâb (M 44^b)

Minyatürde sâkî olduğu düşünülen insan figürü, diğer insan figürleri gibi sakallı ve sarıklıdır. Metinde sâde-rû ve dilber olarak nitelenen sâkînin minyatürde resmedilen sâkî figürüyle bu bağlamda uyumlu olmadığı anlaşılmaktadır.

İşretname'nin Berlin'deki ikinci bir nüshasında (Diez A oct. 144) ise tek minyatür bulunmaktadır (11. minyatür). Bu minyatür sazlı bir işret meclisini konu edinmektedir. Bu minyatürde de kıyafetler daha çok çintamani motifleriyle bezelidir.

Mavi dışında sarı ve kırmızı renkte kıyafetler de dikkat çekicidir. Minyatürün ortasında dalları çiçekli bir ağaç daha derin yapıda ise serviler bulunmaktadır. Sürahiler ve ikramlıklarla dolu tepsiler mecliste yer edinmiştir. Sol alt köşede ellerinde çalparalarla oyun oynayan iki figür; sağ alta da çeng ve def tutan iki figür yer almaktadır.



11. Minyatür: İşret-nâme (Diez A oct. 144), 31^a

Sonuç

Çalışmada incelenen on bir minyatürün sekizi kır meclislerinde işretlerin ne şekilde gerçekteştiğini tasvir etmektedir. İki minyatür sarhoş ve aslan figürlerin mücadelesini bir minyatür de hikâye bağlamında insan figürlerinin evde ve dışarıda görüşmelerini konu edinmektedir. Minyatürlerin tamamında nakkaşın, tüm figürleri metne uygun olarak resmettiği görülmektedir.

Tabiat tasvirlerinin tamamı aynı durmakla beraber nakkaşın bu tabiata bakış açısının her minyatürde değiştiği görülmektedir. Bu tasvirlerde genellikle minyatürün iki tarafında birer büyük ağaç figürü, ortada geriye doğru uzanan tepeler ve bu tepeler ile işret meclisinin kurulduğu zemine serpiştirilmiş kır çiçekleri yer almaktadır. Bulutlar tamamen salyangozvari kıvrımlı olarak resmedilmiş, gökyüzü de sarı renkte düşünülmüştür.

Minyatürlerde yer alan tiplerin tamamının ince sakallı olmakla beraber beyaz tenli ve hafif çekik gözlü oldukları görülür. Bu tiplerin, geleneksel Türk tipini yansıttığı bilinmektedir. Horasani-nakışçı üslubun yansımaları olan bu etki Türk minyatür sanatının başlangıcında önemli bir yer edinmiş ve çintamani motifinin minyatürlerdeki kaftan ve yaygılarda kullanılmasıyla daha ön plana çıkmıştır. *İşret-nâme* minyatürlerindeki bu tip ve motifler, Osmanlı'da Klasik Dönem minyatür sanatı başlamadan önce, Orta Asya Türklerinden önemli düzeyde etkilenmeler bulunduğunu göstermektedir.

İnsan figürleri ve bunların kılık kıyafetleri bakımından minyatürler değerlendirildiğinde bu figürlerin tamamında koyu mavi, turuncu ve su yeşili kaftan ve elbiselerin ağırlık kazandığı söylenebilir. Bu kıyafetler içinde koyu mavi zemin üzerine altın yaldızlı işlemler nakışçı üslupla resmedilmiştir. Ayrıca 6. minyatürdeki pencere ve evin duvarlarının simetrik çizgilerle nakışlı olması da bu üslubun etkisini göstermektedir. Figürlerin kırmızı külahlı beyaz sarık sararak oluşturdukları kavuklar Türkmen üslubunu yansıtmaktadır.

Minyatürlerde resmedilen insan figürlerinin kılık kıyafetlerine ve tabiat tasvirlerine dair metinde nakkaşı yönlendirecek herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Nakkaş, insan figürleri ve doğa tasvirlerinde, içinde bulunduğu 16. yüzyıl minyatür üsluplarına uygun hareket etmiştir. Nakkaşın daha çok işret kavramlarının ve olayların resmedilmesinde metne sıkı bir şekilde bağlı kaldığı görülmektedir.

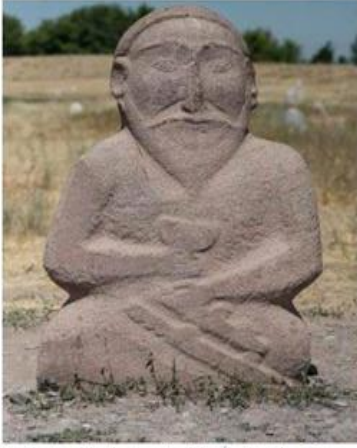
İşret-nâme'de sâkinin başında bir şeb-külâh ile hizmet etmesi anlatılırken aynı bağlamda yer verilen 2. minyatürde şeb-külâh aynı özelliklerle tasvir edilmektedir. Çalgı aletleri, metinde anlatıldıkları sıraya göre soldan sağa bir şekilde 3. minyatürde yer almaktadır. Eserde sâkinin elinde altın bir kâse tuttuğu ve bununla maddenin kimyasını değiştirerek altına çevirdiği anlatılırken bu durum 4. minyatürde büyük bir benzerlikle resmedilmiştir. Dua beytini içine alan 5. minyatürdeki insan figürleri dua eder bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu örneklerden yola çıkılarak nakkaşın metinlerde anlatılanları büyük bir oranda ve dikkatli bir şekilde resmettiği söylenebilir. Aynı kompozisyona sarhoş ve aslan hikâyeleri ile âmâ, elsiz, ayaksız ve müflis hikâyelerinde de rastlanır. Anlatıdaki figürlerin hemen tüm detaylarıyla minyatürde yer alması, metni somutlaştırmış ve anlatılanların anlaşılabilirliğini arttırmıştır.

İşret-nâme'de ifade edilen sâkî, şarap, mum, kadeh ve sürahi gibi kavramların somutlaştırılmasında minyatürlerin başarılı olduğu söylenebilir. Zira bu kavramlar

resmedilirken anlatıdaki şekil, sıra ve düzenler büyük ölçüde muhafaza edilmiştir. Böylelikle *İşret-nâme* minyatürleri sâkî, meclis, sürahi, kadeh, şarap ve şeb-külâh gibi birtakım nesnelerin eserin içine doğduğu medeniyetteki tasavvur ve mahiyetini göstermektedir. Bu durumun, inceleme konusu eserin anlaşılmasında okura önemli ölçüde kolaylık sağladığı düşünülebilir.

Metin-minyatür ilişkisi üzerine yapılan incelemelerin oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle minyatürlü edebî eserler üzerinden metin-minyatür ilişkilerini konu edinen çalışmaların artması, Divan edebiyatının daha iyi anlaşılması ve bir takım kavramlar ile işaret ettiği anlamlara sağlıklı bir şekilde nüfuz edilmesine yardımcı olması bakımından önemli olduğu söylenebilir.

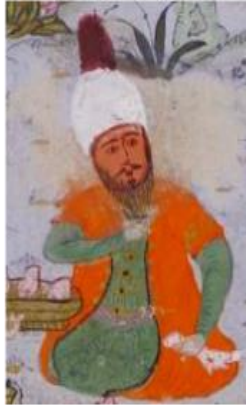
Ekler:



3. Resim: Elinde Ant Kadehi İle Bağdaş Kurarak Oturmuş Bir Türk Alp Savaşçı



3. Resim: Elinde Ant Kadehi İle Bağdaş Kurarak Oturmuş Bir Selçuklu Beyi Figürü



3. Resim: Minyatürlerdeki Padişah Figürleri

Kaynakça

- Alışık, Cevdet Eralp (1986). *Revânî İşretnâme (Metin-Tercüme)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Aslanapa, Oktay (1986). "Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi". *Erdem*, 2(6): 851-866.
- Âşık Çelebi (2009). *Meşâ'irü's-Şu'arâ* (Cilt 2). hzl. Filiz Kılıç. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Avşar, Yasemin (1999). *Revânî'nin İşaretnâme'si Üzerine Bir Dil İncelemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Niğde: Niğde Üniversitesi.
- Bağcı, Serpil; Çağman, Filiz; Renda, Günsel ve Tanındı, Zeren. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Baytop, Turhan ve Kurnaz, Cemal (2003). "Lâle", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 27. Ankara: TDV Yayınları: 79-81.
- Berber, Nildem ve Başar, Reşat (2019). "Tarihsel, Öyküsel ve İllüstratif Açından Varka ve Gülşah". *Sanat Dergisi*, (33): 70-79.
- Bıçer Özcan, Şehnaz (2018). "Uygur Minyatürlerinde Metin-Resim İlişkisi ve Sonrası". *İstem*, (31): 125-145.
- Bilgili, Nuray (2020, 17 Ocak). "Türklerde Ant Kadehi İkonografisi ve Ant İçme Ritüeli". *21. Yüzyıl Türkiye Enstitüsü*. Erişim adresi: <https://21yyte.org/tr/>
- Canım, Rıdvan (1987). *Sakinâmeler ve Edirneli Revânî'nin İşretnâme'si*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- (1998). *Türk Edebiyatında Sâkinâmeler ve İşretnâme*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çelik, Muhittin (1989). *Revânî İşret-nâme (Dil Özellikleri-Metin-Sözlük)*. Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Dikmen, Melek (2009). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1221 No'lu Siyer-i Nebi'de Metin Minyatür İlişkisi*. Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Gelibolulu Mustafa Âlî (2017). *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısım*. hzl. Mustafa İsen. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Güneş, Özlem (2018). "Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi'nde Metin-Minyatür İlişkisi". *Turkish Studies*, 13(20): 501-532.
- Harman, Mürüvet (2019). "Bir Elyazmasının Minyatürlerini Okumak". *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2): 219-229.
- İçen, Saliha (2001). *Hûbânname ve Zenânname'de Metin-Resim İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

- İnalcık, Halil (2015). *Has-Bağçede 'Aş u Tarab Nedimler Şâirler Muribler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kınalızâde Hasan Çelebi (2009). *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*. hzl. Aysun Sungurhan-Eyduran. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Koç Keskin, Neslihan (2010). "Minyatür Merceğiyle Divân Şiirini Görmek". *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları*, Walter G. Andrews Armağanı-II, 34/II: 207-236.
- Konak, Ruhi (2010). "Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı". *Sanat Dergisi*. 0(12): 97-102.
- Latîfî (2000). *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsraü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*. hzl. Rıdvan Canım. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Mahir, Banu (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Okumura, Sumiyo (1998). *Çintamani Motifinin Kökenleri, Gelişimi ve Kullanım Alanları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Onay, Ahmet Talat (2007). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. hzl. Cemal Kurnaz. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Özkeçeci, İlhan ve Özkeçeci, Şule Bilge (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: (yyy).
- Özliyen, İrem Büşra (2019). *Gülistan Sarayı Müzesi Kütüphanesi (MS. 716) Baysungur Şahnâmesi Minyatürlerinin Resim Metin İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Öztoprak, Nihat (2010). Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 103-154.
- Pektaş, Hafize ve Bayrak, Tekin (2018). Osmanlı Minyatür Sanatında Yüzeylerde Süsleme Unsurları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (69): 320-334.
- Revânî. *İşret-nâme*. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin. Diez A oct. 144. vr. 9b-37a. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001453200000000>
- _____. *İşret-nâme*. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin. Ms. or. oct. 3366. vr. 1a-50b. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000CED600000000>
- Sehî Beg (2017). *Heşt-Bihişt*. hzl. Halûk İpekten vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanımdı, Zeren (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tavukçu, Orhan Kemâl. "Türk Kültüründe Kadeh Metaforu". Konferans. 30 Nisan 2019. <<http://fef.erdogan.edu.tr/tr/news-detail/konferans-turk-kulturunde-kadeh-metaforu/3554>> Erişim Tarihi: 07.06.2020.
- Yerdelen, Cevat (1998). *Azmi-zâde Hâlet Sâki-nâme Edisyon-Kritik*. Erzurum.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Meliha Yonca ERDEM

Öğr. Gör., İstanbul Şişli Meslek
Yüksekokulu / Türkiye
Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
melihayoncaerdem@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-8293-2458>

**Leyla Erbil'in "Cüce" Romanında
Varoluşsal İzler***

Existential Traces in Leyla Erbil's "Cüce" Novel

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.09.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 26.11.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Erdem, Meliha Yonca (2020). Leyla Erbil'in "Cüce" Romanında Varoluşsal İzler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 747-771. DOI: 10.34083/akaded.795681.

Erdem, Meliha Yonca (2020). Existential Traces in Leyla Erbil's "Cüce" Novel. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 747-771. DOI: 10.34083/akaded.795681.



<https://doi.org/10.34083/akaded.795681>



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

*Bu makale İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı bünyesinde ve Doç Dr. İsmail Karaca'nın danışmanlığında hazırlanan "Tezer Özlü ve Leyla Erbil'in Romanlarında Varoluşçuluk" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Özet

İlk kıvılcımlarını 19. yüzyılın ortalarında gösteren varoluşçuluk felsefesi (egzistansiyalizm), esas itibarıyla varoluşun anlamını sorgular. Bu felsefeye göre, insan varlığı özgürdür ve insanın varoluşu özünden önce gelir. Bu akım, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, önce Batı edebiyatında daha sonra Türk edebiyatında tesirli olmaya başlar.

Türk edebiyatının 1950 kuşağının temsilcilerinden Leyla Erbil'in eserlerinde varoluşçuluk felsefesinin izleri, yoğun biçimde takip edilir. Yazarın bilhassa 2001 yılında yayımladığı *Cüce* adlı romanında söz konusu düşünce akımının sınırlarını çizdiği fenomenler ön plana çıkar. Bu makalede Leyla Erbil'in, ana karakter Zenîme'nin ontolojik sorgulamalarından meydana gelen *Cüce* romanındaki bunaltı, benlik, kaçış, hiçlik, cinsellik, yabancılaşma ve ölüm gibi varoluşsal fenomenler tespit edilip Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Søren Kierkegaard, Samuel Beckett, Albert Camus ve Martin Heidegger gibi varoluşçu filozof ile yazarların felsefi görüşleri ışığında tahlil edilip değerlendirilir. Böylelikle tümevaran bir yöntemle, *Cüce* romanından hareketle Leyla Erbil'in edebiyat anlayışında varoluşçuluk felsefesinin konumu belirlenir ve edebiyat-felsefe ilişkisinde "insan"ı anlamak ile anlatmak amacının ortaklığı bir kez daha gözler önüne serilir.

Anahtar Kelimeler: Leyla Erbil, varoluşçuluk, insan, *Cüce*, Zenîme.

Abstract

The philosophy of existentialism (exoticism), whose first sparks emerged in the middle of the 19th century, essentially questions the meaning of existence. According to this philosophy, human existence is free and human existence precedes its essence. This trend started to be influential first in Western literature and then in Turkish literature, especially after the Second World War.

*In the works of Leyla Erbil, one of the representatives of the 1950 generation of Turkish literature, the traces of the philosophy of existentialism are intensely followed. Especially in the novel *Cüce*, published in 2001 by the same author, phenomena described by the relevant thought movement are featured. In this article, the existential facts determined in Leyla Erbil's novel called *Cüce*, which consists of ontological inquiries of the main character Zenîme; Anxiety, self, escape, nothingness, sexuality, alienation and death were determined and analyzed and evaluated in the light of the philosophical views of existentialist*

philosophers and writers such as Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Søren Kierkegaard, Samuel Beckett, Albert Camus and, Martin Heidegger. Thus, with an inductive method, the position of existentialism philosophy in Leyla Erbil's understanding of literature was determined based on the novel Cüce, and the commonality of the purpose of understanding "human" in the relationship between literature and philosophy was once again revealed.

Keywords: *Leyla Erbil, existentialism, human, Cüce, Zenîme.*

Giriş

20. yüzyılın felsefi akımları arasında ön plana çıkmış varoluşçuluk felsefesi (Alm. existenzialismus, Fr. existentialisme, İng. existentialism), esas itibarıyla varoluşun anlamını sorgular. Bu felsefe anlayışında insan varlığı özgürdür ve varoluşu süresince özünü, benliğini kendisi var eder. "İnsanın varoluşu bizzat özünden önce gelir." (Sartre, 1996: 62) düşüncesi varoluşçuğun sınırlarını çizen temel ifadedir.

Felsefe tarihinde daima öz ile varoluş karşı karşıya getirilmiştir. Öz, bir şeyin temel yapısını, gücünü, tanımlayıcı unsurunu verir. Bu kavram bütüncül ve kapsayıcı niteliğiyle şöyle tanımlanır: "Öz, bir şeyi her ne ise o yapan, kendisi olmadan, o şeyin var olamayacağı şey, bir şeyi, başka bir şey değil de her ne ise o şey yapan şey." (Cevizci, 1999: 662) Varoluş ise özün tam tersi bir kavram olarak tekil ve bireysel gerçekliğiyle tanımlanır: "Dış dünyada, insanın bilgisinden bağımsız olarak gerçekleşme, mekân ve zaman içinde potansiyel değil de aktüel bir varlığa sahip bulunma hâli." (Cevizci, 1999: 888)

Jean Paul Sartre'in *Varoluşçuluk* (1946) adlı eserini Türkçeye çeviren Asım Bezirci, eserin ön sözünde bu kavramın sözgelisi tanımlamalarını sıralar: "Weil'e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier'e göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Lukacs'a göre idealizm (düşüncülük), Benda'ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie'ye göre saçmalık felsefesidir." (Sartre, 1996: 8) Asım Bezirci'nin de işaret ettiği üzere söz konusu felsefi akım, çeşitli düşünürler tarafından tek bir tanım kalıbına sığdırılmamış, farklı bakış açılarıyla farklı kavramlar ışığında açıklanmaya çalışılmıştır.

Varoluşçu felsefenin doğuşuna kadar İlk Çağ ve Orta Çağ felsefesinin bakış açısında insan ve nesne ayrımı yapılmadan özün varoluştan önce geldiği düşüncesi kabul edilmiştir. 19. yüzyılda Kierkegaard ile biçimlenen bu felsefe akımı, insanı özne

olarak nesnel dünyadan ayırmış; tek bir varoluş olarak ele alıp varoluşunun öden önce geldiğini savunmuştur. Varoluşçuluk, insanın makineleşmiş bir dünya düzenine ve kendine yabancılaşmasına karşılık insana, yine insanlığın değerini ve anlamını hatırlatmak çabasıdır. Egzistansiyalist yaklaşım, hayalî unsurlarla ilgilenmez; benlik, cinsellik, bunaltı, yabancılaşma, hiçlik ve ölüm bu felsefe için çözümlenmesi gereken başlıca meselelerdir. Söz konusu olgular temelde, insanın dünyaya yalnız başına fırlatılmışlığının çaresizliği karşısında duyduğu anlamsızlık hissiyatının birer çözümlenmeleridir. Varoluşçu filozofların ve yazarların eserlerinde sıklıkla bu olguların irdelendiği görülür.

Varoluşçuluk felsefesi üzerine araştırmalar sürdüren Paul Tillich'e göre, sanayileşmeyle birlikte insanın ürettiği metanın yine kendisinin üstünde baskı uygular hâle gelmesi onun kendi iç dünyasına yönelmesine ve ontolojik sorgulamalara girmesine sebep olmuştur. Makineleşme sonucunda insan; benlik bilincini kaybetmiş, "dönen çarkın vidası" hâline gelmiş ve yaşamı anlamsızlaşmıştır. (Tillich, 2014: 185) Bu noktada iktisadi ve teknik gelişmeler neticesinde insanın yaşamsal düzen içerisinde araçsallaştırıldığı ve âdeta bir makineye dönüştürüldüğü söylenebilir.

Kierkegaard, sistemci felsefenin insanın varoluşuna engel olacağını, insanın nesnel dünyadan ayrı algılanması gerektiğini ve bizzat kendi varoluşunu gerçekleştirecek özgürlüğe ihtiyacı olduğunu düşünerek varoluşçuluğun öncülüğünü üstlenmiştir. Daha sonra Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Martin Heidegger ve Jean Paul Sartre gibi filozoflar da akli ve şuuru olan insan varlığının, akıl ve şuurdan yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olduğunu vurgulamışlardır.

Türk edebiyatında bilhassa 1950'li yıllardan sonra tesirini gösteren varoluşçu felsefe akımının; bunaltı, benlik, kaçış, hiçlik, cinsellik, yabancılaşma ve ölüm gibi çeşitli olgular çerçevesinde pek çok yazar tarafından edebî eserlerde işlendiği görülür. İşaret edilen yıllardan itibaren varoluşsal olguları edebiyatına taşıyan yazarlardan Leyla Erbil ilgiyi çeker. Leyla Erbil'in varoluşçu felsefeyi edebî zevkine rapt ettiği, Türk edebiyatına kazandırdığı eserleri irdelendiğinde açık bir biçimde görülür. Bu bağlamda yazarın öykü ve romanlarında öne çıkan meselelerin daha çok çağdaş insanın toplumla çatışmasının başkaldırıya varan bunalımı üzerine olduğu söylenebilir. Yılmaz Varol ile gerçekleştirmiş olduğu söyleşisinde vurguladığı gibi, edebî anlayışında öncelikle Sait Faik, daha sonra Beckett, Kafka, Sartre, Kierkegaard - kısmi bir tesir- ve Simone de Beauvoir gibi Batılı varoluşçu yazarların tesiri fazladır. (Erbil, 2010: 181)

Pek çok varoluşçu filozof ve yazarın görüşlerini kendi edebiyat anlayışında yoğunlaştıran Erbil'in *Cüce* (2001) adlı romanında bu akımın izleri yoğun biçimde takip edilir. *Cüce* romanından hareket ederek tümevaran yöntemle Leyla Erbil'in edebiyatında varoluşçuluk felsefesinin yerinin ve kapsamının tahlil ve değerlendirilmesinden söz edilebilir.

Leyla Erbil'in "Cüce" Romanında Varoluşsal İzler

Leyla Erbil, *Cüce*'de romanın ana karakteri Zenîme Hanım'ın toplumdan yalıtılmış yaşamını bunaltı, benlik, kaçış, hiçlik, cinsellik, yabancılaşma ve ölüm gibi varoluşsal problemler perspektifiyle işlemiştir:

1. Bunaltı

Varoluşçuluk felsefesinin doğuşunda tesirli olan temel olgularından biri "bunaltı"dır. İncelenen *Cüce* romanında sıklıkla karşılaşılan varoluşsal bunaltılar, köken itibarıyla Paul Foulquie'nin *Varoluşçuluk* adlı çalışmasında aktardığı gibi, "Varoluşçu iç sıkıntısının kökeni, her türlü felsefi düşünceden bağımsız olan ve sadece var olmak olgusuna bağlı bulunan bir sıkıntıdır. Bu sıkıntı, açık bir tehlikenin saldıdığı korkudan çok, istemiş olmadan bu dünyaya fırlatılıp atılmanın, tüm sonuçlarının ne olacağı kestirilip bilinmeden ve doğrulanmadan seçimler yapmak zorunluluğunda bulunmanın verdiği buruk duygudur: Acılı, ama soylu bir duygu; çünkü gerçek varoluşa bizi getirip oturtan odur." Aynı zamanda insanı varoluşsal seçmeye ve dolayısıyla eyleme yönelten de bizzat iç sıkıntısının¹ kişide meydana getirdiği ruh hâlidir. (Foulquie, 1991: 46) Romanın "Yazarın Notu" kısmında ana karakter Zenîme Hanım, daimî iç sıkıntısına sahip bir karakter olarak tanıtılır. O, dünyada kendi köşesine çekilmeyi tercih eder, içinde bulunduğu toplumsal düzene âdeta küsmüş biçimde yaşamını sürdürür. Onun ne kimi kimsesi ne de inancı vardır. Bu durum, ruhunda bitmeyen bir bunaltı, karamsarlık ve hoşnutsuzluk havası peyda eder. Ona göre "mutluluk" bilimsel olgularla yahut insanın öz iradesiyle sağlanamaz; ancak "inanmak" ile yaşanabilir. (Erbil, 2017: 12) Bu görüşle, yazarın Kierkegaard'ın varoluşçuluk felsefesinde merkeze aldığı "iman" duygusuna yakın durduğunu söylemek mümkündür. Kierkegaard, *Korku ve Titreme* (1843) adlı eserinde Hz.

¹ İç sıkıntısı yahut iç daralması Kierkegaard'da insanın "öz" bilinciyle "oluş" durumunun karşı karşıya gelişinden kaynaklanır. Heidegger, bu ifadeyi insanın hiçlik duygusunun karşısında duyduğu *dasein*'in temel hissi olarak açıklar. Sartre ise iç sıkıntısını eylemlerin ilk şartı olarak görür. Ayrıntılı bilgi için bk. Mounier, Emmanuel (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Alan Yayıncılık.

İbrahim'in sadece Tanrı'ya duyduğu saf bağlılık ve aşkla sükût içinde, Tanrı'nın emri üzerine oğlunu O'na kurban edişinde ortaya koyduğu iman gücü, varoluşun en yüce evresine ulaşmak için gereklidir. Bu evreyi Kierkegaard, "dinî evre" olarak adlandırır. Ona göre, varoluşsal aşkınlık kişide ruhsal bir ilerleyiş veya mantıksal bağlamda diyalektik bir gelişme neticesinde görülemez; Hz. İbrahim'in kıssası üzerinden ifade ettiği gibi bir tür vecd hâlinde gerçekleşebilir. (Kierkegaard, 2017: 145) Zenîme Hanım'ın varlığın idamesi için inancın gerekliliğini vurgulaması da romanın tahlilinde Kierkegaard'ın felsefesiyle paralel bir okuma yapılmasını sağlar: "Geçen yaz mayıs ayıydı (2000) telefonla gene çağırdı beni. Gittiğimde, başını kara ipek bir şalla sınıksıkı Humeyniciler gibi bağladığını gördüm ve çok şaşırdım. Bana, bilimin ve insan istencinin insanları mutlu etmeye yetmeyeceğinden, herkesin bir inanca gereksinimi olduğundan söz etti." (Erbil, 2017: 12) Ona göre, inanç ve yaşam sürdürülebilirlikleri için birbirine kuvvetli bir biçimde kenetlidir.

Romanın ikinci kısmında dikkati çeken bunaltı unsuru, kahraman anlatıcının bizzat tanık olduğu sosyal-siyasi vahşetlerdir. 20. yüzyılın belirgin özelliklerinden biri, sömürgeci zihniyetin doğurduğu sosyal ve siyasi çatışmalar neticesinde can güvenliğinin tehlike çemberinde bulunmasıdır. Dolayısıyla toplumsal yapıyı meydana getiren bireyin güven duygusu günden güne tükenmiştir. Güven duygusundan insanı yoksun kılan süreç, kişiyi bunaltılı ruh hâline düşürmüştür. Leyla Erbil de sınıfsal ayrışmaların, toplumda birbiriyle çatışan değer yargılarının eleştirisini 1993'te yaşanmış olan Sivas katliamıyla dile getirmiştir. Otuz üç aydının yanarak can verdiği bu olay, İslam'ın yanlış anlaşıldığının açık kanıtı olmuştur. Erbil de bu acı olayın eleştirisini eserine taşımış; yozlaşmış toplum algısının kendisinde yarattığı bunaltıyı romanda, Zenîme Hanım karakteri üzerinden ifade etmiştir. Zenîme Hanım, söz konusu vahşet karşısında duyduğu çaresizliği şu şekilde hissettirmiştir: "Çoğu Alevi, Sünniler de var aralarında yanıyorlar, yanıyorlardı ve biz seyrediyorduk. Dinciler sevinçten 'gluglu dansı' yapıyorlardı Madımak Otelinin önünde. (...) Amerikalarda onca yıl, 'İslam'da hümanizma' anlatmıştım!.. Televizyonu kapadım günlerce açmadım." (Erbil, 2017: 13)

Ana karakterin içinde bulunduğu medyatik ve kapitalist düzende var olmak ile yok olmak arasında kalışı, içine düştüğü ruhsal çelişkiler ve karmaşalar onda bilinmezlik duygusunu ortaya çıkarır. Bu bilinmezlik duygusuyla yaşamının ikilemler arasında sıkışmışlığı, seçenekler arasında bocalayışı ondaki bunaltının başlıca sebepleri olarak görülür. Romanın ikinci kısmının kahraman anlatıcısı Zenîme Hanım'ın bu arafını, "iki kalbe sahip oluş" olarak ifade edişi de dikkate değer bir

pasajdır. Çünkü ona göre yaşamın içinde bulunan ikilemler âdeta iki kalp –ruh-taşıyan bir insanı betimler. (Erbil, 2017: 20) “İki kalbe sahip oluş” ifadesi, bir taraftan “varlık” ve “oluş”un yarattığı ikiliği de çağrıştırır. Samuel Beckett’in felsefi açıdan düalizm algısı -bir beden ve zihinden oluşum- Leyla Erbil’in kendi edebiyatında dillendirdiği iki kalbin varlığına denk düşer. Beckett tesiriyle -daha önce de belirtildiği gibi- Erbil’in eserlerinde karşılaşıldığından özellikle *Cüce* romanını daha iyi çözümleyebilmek adına doğrudan Beckett’in felsefi anlayışına eğilmek gerekir. Beckett, beden ile zihnin arasındaki bağlantının gizemli ya da en azından açıklanmamış olduğu kanısındadır. Ona göre, yaratılış ikilidir; bu da insanın dünyadaki tedirginliğinin kaynağı ve kökenidir. Yaratılışın değişmesi için de insanoglunun elinden hiçbir şey gelemmez, bunalıma sürüklenir. Bu güç durum da insan varlığını absürt kılar. (Coetzee, 2017: 5-6) Bu perspektifte *Cüce*’de yer alan “iki kalbe sahip oluş” ifadesi, insan tabiatının temelinde bulunan ruh ve beden ikiliğine ve bu ikilikten doğan bunalıya dikkati çeker.

20. yüzyıl dünyasının pozitivist algıda hasar bırakarak onu geri plana ittişi, devamında aklın ve nesnel bilginin önemini yitirmesine ve öznenin ön plana çıkmasına yol açmıştır. Bireyin kendi iç dünyasına yönelip varlığını bütünsel olarak sorgulayışa başlaması da varoluşunu gerçekleştirmek adına eyleme girişmesini gerekli kılmıştır. Ancak diğer taraftan eylemsel özgürlüğü sınırlandıran toplumsal güdüler de bireyin seçimleri üzerinde yaptırımlar uyguladığından onun yaşamında bunalı olgusunu tesiri yüksek bir noktaya taşımıştır. Zenîme Hanım’ın iç monoloğuyla kapitalist otoritenin dayatmaları neticesinde “zorunlu yaşayış”ın bunalıtısı romanda şöyle dile getirilir: “Küs değilim, kızgın değilim sana; baş eğmiştin bulantının sonuçlarına, sessiz sedasız, belleğinin bir gözünde saklı bireyi taşıyarak başlamıştın yeniden yaşamaya (...) Zorunlu bir yaşayıştı bu, tarihin yeniden akıl ötesine kilitlenmesinden doğan durumdur diyordun kapitalizmce dayatılan.” (Erbil, 2017: 51)

Cüce’de kahraman anlatıcı tarafından “direnmek” eyleminden yoksun kalış, bunalı olgusunu açığa çıkaran meselelerden biri olarak değerlendirilir. Zenîme Hanım, toplumun “güç” odaklı insan sömürücü kurallarına, iktidarın aracı hâline gelen medyaya direnememiş; savunduğu sosyalist dünya görüşüne olan inancı da sekteye uğramıştır. Halk için eşitliğe dayalı sosyal düzeni savunan kahraman anlatıcı, medyayı -gazeteciyi, hatta kapitalist gücü- yaşam alanının sınırları içine kabul ederek esasen otoriter düzene karşı daha fazla direnemediğini delillendirmiştir. Oysaki onun bizzat varoluş amacı, kapitalizmin diktelerine karşı savaş vermektir. Yaşadığı durum

karşısında Zenîme Hanım, mücadele gücünü yitirerek varoluş amacını sorgulamaya girişmiştir. Bu sorgulayış ana karakterin ontolojik bunaltısının altında yatan temel nedenlerden biridir. Nitekim ontolojik boyutta bunaltıyı tetikleyen şeylerden biri de sorgulayıcı tutumdur: “Direnememiş miydin? İnsanlar asla sonuna kadar direnemezler miydi? Yeniden mi çarpışmaya çıkacaktın bir başka uğrağına şu yaşamın? İnsanları, arkadaşlarını, geçmiş yaşantını mı özlemiştin? Çile çekmenin insana göre bir uğrak olamayacağını mı anlamıştın yoksa öyle karışık şeyler düşünmeden mi “evet” deyivermiştin bilemiyorsun. Bildiğin şu anda, burada bahçe kapısının önünde röportaj sanatçısını beklemekte olduğundu iki kalbinin artık tekleşmeye başlayan sesiyle andante-vivace... Hayat bir çarpışma mıydı, sadece çarpışma olan bir çarpışma, bir çarpışma mı sadece!” (Erbil, 2017: 58)

2. Benlik

Benlik bilinci, Sartre’ın *Varlık ve Hiçlik* (1943) isimli eserinde “etkin ben” (Sartre, 2009: 104.) olarak ifade edilir. Paul Foulquine’nin aktarmasıyla yine bu esere göre; insanın varoluşu “dünyada olmaktır”. İnsan, bedeniyle sadece maddi oluşumunu gerçekleştirir. Buna göre; beden “öz”ün değişimine etki edemez; ancak beden varoluşun sadece bir parçasına karşılık geldiği de söylenemez. Aksine o, varlığın devamlılık gösteren tarafıdır ve “dünyada olma”nın bilincine erişmebilmenin önünü açan birinci şarttır: “Ben, bilincin temel ögesidir. Bilinç ne ise, beden odur. (...) Bilinç, bedenden başka şey değildir; bedenden ötesi, hiçliktir yahut sessizliktir.” (Foulquine, 1991: 69.) Zenîme Hanım, benlik bilinciyle yalnızca kendinden sorumlu, kendi başına bir yaşam sürmeyi yeğlemiştir. Ancak gazetecinin evine gelişini kabul ettiği andan itibaren iç dünyasında benlik bilinci ve varoluşsal bütünlüğü üzerine sorgulamalar baş gösterir ve yaşantısının anlamsızlığıyla yüzleşmeye başlar. Kendilik bilincinin sarsılışı, onun “benlik” kavramını yalnızca çeşitli dillerde kelime olarak bildiğini; fakat varoluşu için bu kelimenin kapsadığı anlamı bilinçli olarak idrak edemediğini ve ona ulaşamadığını kendine itiraf eder: “...sen ki biliyordun artık seni: İngilizcede 1 anı, Zimmer’de ama-mayaya diye geçen, Hinduca’ da ah-anı, Asya’da es-em, Mısırca’ da t-ama (kitap), Vedalar’da aum, Kuran’da en’am olan, insanı doğuran, tüm harflerin hecelerin sözcüklerin içinde barındığı ilk canlı nesneyi kitaba çeviren Ben’i; T’ama, Arnen, amentü ... ‘M’ ile titreşen saf sesini ilk doğanın...” (Erbil, 2017: 6)

Benlik; ana karakter için opal, kristal ve topaz gibi kıymetli cevherler gibidir. Kişinin benlik bütünlüğüne kavuşması, onun gözünde bir taş atımı kadar uzaktadır.

Ancak bu, varoluşu gerçekleştirme arzusundan yoksun toplumsal algı için herhangi bir kıymet arz etmez. Bu bağlamda burjuvazi için toplumda ön plana çıkmak, başkalarını ezerek onları geride bırakmak amaçtır. Ancak onlar, bu amaç peşinde koşarken benliklerini yitirir ve yaşamın öznesi olmaktan uzaklaşırlar: “bakın ne cevher var burada ‘ama-maya, amentü, amen’ bir cevher ki kendi benliğine ait opal, kristal ve topaz bir taş atımı uzaktayken herkesin erişmek istediği neden İnsanların çıkarılması öne bırakılması arkada gider bu kadar çok gücüne.” (Erbil, 2017: 14)

Leyla Erbil, *Cüce* romanının bir yerinde “ben”i anlatabilmek düşüncesiyle bu romanı kaleme aldığını dile getirir. Kaldı ki yazarın edebî görüşünde öncelik, çağın bireyini yaşamın öznesi olarak anlatmaktır. Özellikle 1950 sonrası dönemin buhranlı ortamında benlik bilincinin kazandığı önem, yazar tarafından yaşadığı çağın içinde bulunan insanın psikolojisiyle ilişkilendirilir. Romanda kahraman anlatıcının dile getirdiği üzere “ben”i anlatmak arzusu, benlik bilincini yitirmiş bir dönemde yetişmekten ileri gelir. Benliği arayış, benliği betimleyiş, “ben”i yüceltiş kahraman anlatıcı için öncelikli amaçtır: “...bu öykü başka şeyler anlatmak istiyor çünkü, "Ben"i anlatmak istiyor, tanrıça kaderini Roma'nın Ma'sındaki! Çünkü, 'Biz de öyle bir kasvet çağının çocuklarıydık: Kederin rengini hala çıkaramadım alnımdan ...' dedikleri ...” (Erbil, 2017: 20)

Zenîme Hanım, yaşadığı yozlaşmış toplumun bünyesinde, benliğini âdeta bağırarak ister. Bu istek, eşitsizlikler düzeninden doğan burjuva toplumunun sınırlarından çıkıp benlik bütünlüğüne erişmenin bir tür yoludur. Bu çıkış, ana rahminden kopan bebeğin dünyadaki varlığını kazanışına benzer. Ancak ana karaktere göre; onun özgürlük arzusu bebeğin ana rahmini terk edişinden ya da ilk doğuştan -insanlığın varoluşu- da üstün bir niteliktedir. (Erbil, 2017: 53) Bununla birlikte ele alınan yüzyılda mekanikleşme; dünyanın genel manzarasında tek tipleşmeyi, fabrikadan çıkmış bir meta gibi homojenleşmeyi ortaya çıkarmıştır. Kapitalist ve sömürgeci düzeni de beraberinde getiren teknolojik gelişmeler, insanın “özne” olabilmesinin yollarını bir bir tıkamıştır. Homojen insan topluluğunun içinde yaşamını sürdüren bireyin, kendini “kendi” olarak var etmesi böyle bir ortamda zorlaşmıştır. Kahraman anlatıcı, insanların mekanikleşmenin bir parçası hâline gelişini, “Bu yüzü tanıyorsun bir yerlerden sanki” (Erbil, 2017: 62) cümlesini büyük puntuyla sayfa düzeninde ortalayarak vurgulamıştır.

Gazetecinin yazar Zenîme Hanım'la yaptığı röportaj sırasında, onun bir eserinde geçen “zamanın zamansızlaşması” (Erbil, 2017: 70) ifadesinin üzerinde

duruşu romanda varoluşçuluk bağlamında dikkati çeken başka bir konudur. Gazeteci bu ifadeden hareketle yazardan, verdiği pozlarda tüm zamanların sentezini yüzündeki ifadede toplamasını ister. Zamanın öncesiz ve sonrasız anlamında, felsefi boyutta dile getirilişi varoluş felsefelerinin ayrılmaz bir parçası olan “zamansallık öğretisi”ne işaret eder. Bu öğretiye göre; Kierkegaard için önem, “sonsuzluğun zaman içindeki çarpma noktası, varoluşsal seçişin karar noktası olan ‘ân’ üzerinde toplanır.” Onun görüşünde bu ân; “sevinç ânı gibi geçici bir zaman atomu değil; tersine bir sonsuzluk atomudur.” Kierkegaard ve Jaspers’ın öğretisinde, varlık tıpkı zaman gibi mutlaklıdır. Heidegger’da zaman, “geleceğin trajik ivediliğiyle birlikte onun çağrısını da vurgular; çünkü bu çağrı bir ölüm çağrısıdır.” Sartre’ın felsefesindeyse “süre, geleceğe yönelik olmasına karşın, değiştirilemezcesine oyuk ve çürüktür: Geçmiş aşılış olandır, ‘kendisi için varlık’ın ‘kendinde varlık’ın donmuş kımiltısızlığına düşmesidir.” (Mounier, 1986: 82) *Cüce*’de yazarın zamansallığı ele alırken Kierkegaard’a yakın bir duruş sergilediği, onun gibi geçmiş ve geleceği tek bir anda “şimdi”de toplayan bütüncül ve öznel bakış açısını benimsediği, gazetecinin Zenîme Hanım’a söylediği şu sözlerden anlaşılır: “...sen de hani bir fresk gibi zamanın zamansızlaşması diyordun ya bir yerde; sanki eritip bir potaya dökmüşün... Ne istediğimi senden anlamalısın; tüm zamanları bir potaya eritip dökmek ve o anlamı yüzünde toplamak! Yeni bir çalışma olacak bu!” (Erbil, 2017: 70)

3. Kaçış

Varoluşçuluk felsefesinin önemli temsilcilerinden biri olan Sartre’ın *Varlık ve Hiçlik* adlı eserinde üzerinde durduğu varoluşsal olgulardan biri “kaçış”tır. Ona göre bir kişi, doğan iç sıkıntısı karşısında kaçış eylemini tercih edebilir. Kişinin iç sıkıntısının sebeplerini idrak etmesi, onu çözümleyebilmek adına yeterli olmayabilir. Dolayısıyla duyulan iç sıkıntısının sebeplerinin çoğu zaman bilincinde olursa da bu sebepler üzerinden bir sonuç ilişkisi kurulamadığı takdirde bundan kurtulmak adına kişinin bilincinde en ideal çözüm yolu olarak “kaçış” eylemi belirir. Kaçmaya çalışılan şeyse aslolarak kişinin özünü meydana getiren ve onun sınırlarını geçen aşkınlıktır. Bu noktada öz, kişiyi harekete geçiren güçtür. (Sartre, 2009: 92) *Cüce* romanının “Yazarın Notu” kısmında öncelikle Zenîme Hanım’ın “kaçış”ından yahut akıbetinden haberdar olunur. Zenîme Hanım, uyku haplarıyla bilinmeyen bir sebeple intihar eder. Böylece kendi iç dünyasında öz benliğine karşı vermiş olduğu mücadeleyi, sonsuz kaçış eylemiyle yani varlığının aşkınlığı karşısında ideal görünen çözüm yoluyla kaybeder. Ana karakter ölmeyi tercih ederek bizzat kendi hayatından kaçışının en büyük ve son hamlesini gösterir: “Son görüşmemizin hemen ardından,

2000 yılının 12 Ekim'inde uyku haplarıyla intihar ettiğini çok geç haber aldım. Biz çoktan dönmüştük yazlıktan, içimden, bu cadı gelecek yaza daha çok kağıt toplatır bana yerlerden diyordum; sağlığı iyiydi, dimdik bir kadındı, parası pulu vardı, yerindeydi aklı; intihar edişini hâlâ anlamış değilim ben." (Erbil, 2017: 16)

Zenîme Hanım, kendi varlığının aşkınlığından ve geçmişinden kaçtığı gibi sosyal düzenin bürokratik unsurlarından, kapitalist dünyanın mekanikleşmiş yaşayış tarzından da kaçmıştır. Bu kaçış olgusunu ana karakter, kahraman anlatıcıyken kendisinden ikinci tekil şahıs olarak bahsedişle de destekler. Onun kullandığı "sen" dili, "benlik bilinci"nin terkiine işaretler: "kaçmışındır iyelik sıfatlarından, zamirlerinden ve kiplerinden hayat boyunca kaçtığın gibi resmi kağıtlardan." (Erbil, 2017: 1)

Cüce'de ana karakterin yalıtılmış yaşantısının öncelikli sebepleri; kapitalist sistemin madde odaklı, insanı sömüren yüzünden ve güçlü-güçsüz dengesinden yoksun düzeninden ne yapılırsa yapılsın kaçılmayacağı, devrimci mücadelelere rağmen bir gün, bu sistemin parçası hâline gelineceği endişesinde saklıdır. Onun için kapitalizmin aracı olan her şey, evinde gezinen "karınca" gibidir. Zenîme Hanım, toplumun sorgulamaksızın boyun eğdiği bu düzenden kendini ne kadar tecrit ederse etsin, nihayetinde evine kendisiyle yazar oluşu üzerine röportaj yapmak için gelmek isteyen gazeteciyi geri çeviremez ve "karınca" diye ifade ettiği sömürücü algıya teslim olanlardan biri hâline gelmekten, medyatikleşmekten, başkaları tarafından bilinmek arzusundan kendini koruyamaz; yaşantısı boyunca "hiç yazar" olmak pahasına sürdürdüğü kaçışı sekteye uğrar ve o da gazetecinin -kapitalizmin bir emsalinin- yolunu gözlemeye koyulur. (Erbil, 2017: 2) Zenîme Hanım, gazetecinin evine gelmesini beklediği süreçte, kendi iç dünyasında yozlaşmış toplumsal düzene karşı yenilişle yüz yüze gelir. Esasen o, burjuvazi yaşamdan, yazar oluşun medyatikliğinden kaçsa da tanınmak ve bilinmek arzusuyla gazeteci ile röportajı kabul ederek varoluşsal gerçekliğinin öznesi olma yolundan ayrılır. Ana karaktere göre, bir yazar "kendilik bilinci"ni okurun isteklerine bağlı olarak değil; sadece sanat kaygısıyla ortaya koymak için yazmalıdır. Fakat neticede o da kapitalizmin kurmuş olduğu "tek düzelik" tuzağına düşer. Üstelik düştüğü bu tuzağı kendi de farkına varır ve eleştirdiği düzenin bir parçası olduğunu kabullenmek aşamasında derin iç hesaplaşmaların içerisinde kendisini bulur: "Çetrefil sorunlarla boğuşmaktasın; gün günden yıl yıldan yenemediğin bu kaçıştan ya da derin sevdadan söz etmek zorunda duyumsuyorsun kendini okura... Okura mı? Hani yoktu onlar? Onlar için yazmazdın hani?" (Erbil, 2017: 11)

Romanda “kaçış” olgusu çerçevesinde dikkati çeken başka bir vurgu, ana karakterin yaşadığı 20. yüzyıl üzerinedir. Zenîme Hanım’ın yaşadığı bu yüzyıl; dünyanın dengesinin değiştiği, iki dünya savaşı ile pek çok devletin sınırlarının yeniden çizildiği ve teknolojinin insanların ölümüne nasıl alet edilebileceğinin örneğini -atom bombası vb.- yaşamış bir zaman dilimidir. Teknolojinin gelişimi ve devamında getirdiği mekanikleşme, insanlığı aklın yetersiz oluşu gerçeğiyle yüzleştirmiştir. Birey, varoluşsal amacını ve benlik bütünlüğünü sorgulamaya başlamış; bunalımlı çağın melankolik yaşam havasını kendi kendisinde peyda etmiştir. İç hesaplaşmalarla birlikte insan; yaşamın saçmalığından, dünyadaki yalnızlığından kaçmaya başlamış ve yoğun biçimde bireyselliğe sürüklenmiştir. Zaten yüzyılın bu şartları sonucunda varoluşçuluk felsefesinin yaşamın pek çok alanında ses bulabildiğini unutmamak gerekir. *Cüce*’de de ana karakterin evine gelen gazetecinin sözleriyle vurgulanan bu yüzyılın ruhunun, insanda “kaçış” olgusunu ortaya çıkardığı açıkça ifade edilir. Bu yüzyılın insanı artık güçsüz bir varlık oluşunu, güvensiz bir dünyada yaşayışını kabul ettiğinden mücadele etmeksizin sadece kaçar: “Dur şimdi kımıldama, siz yirminci yüzyılın yoğurduğu çocuklar, görünce sıkıyı kaçırsınız!” (Erbil, 2017: 71)

Romanın sonunda Zenîme Hanım’ın varoluşsal aşkınlığa erişemeyip intiharı tercih edişi ise eyleme geçmeyi reddeden karakterinin bir neticesi olarak açıklanabilir. Varoluşçuluk felsefesinde “benlik bilinci”ne erişebilmek, bizzat eylemde bulunmaktan geçer. Yani insancıl bütünlüğü yakayabilmek adına toplumdan soyutlanmak değil; toplumun dinamik yapısına karışmak gerekir. Hareket, “kendisi-için-varlık”² olan insanın vazgeçilmez ön koşuludur. Kişinin kendi edimleriyle ve sorumluluklarıyla özgür olabileceği gerçeği yanında kendini var etmesi, başka bir deyişle kendini aşması hakkında “varoluşçu insancılık” ifadesi Sartre tarafından kullanılır. Öznelliği doğurmasından ötürü bu aşkınlık ilişkisinde kişi, “tek başına bırakılmışlık içinde” kararlarını yine kendisi verir. Sartre, “insancılık” ifadesiyle bireye, kendi iç dünyasına çekilerek veya diğer insanlardan kendini tecrit ederek değil; ancak kendi haricinde bir hedef edinerek varoluşunu ortaya koyabileceğini

² Kendisi için varlık, donuk değil, aktif bir şuur tanımlar. Kendinde varlık, donuk ve katı olan nesne dünyasına karşılık gelirken kendisi için varlık, insanın özne konumundaki etken varlığına karşılık gelmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Sartre, Jean Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik*. Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çetinkaya Eksin, 4. bs., İstanbul: İthaki Yayınları, s. 131.

gösterir. Ona göre insan, insanlığa karışarak “şu kurtuluş ya da bu iş için çalışmakla, yani eylemle kendini insancıl bir varlık olarak kuracaktır.” (Sartre, 1996: 99)

4. Hiçlik

Cüce romanında öne çıkan bir diğer varoluşsal olgu “hiçlik”tir. Emmanuel Mounier’in *Varoluş Felsefelerine Giriş* adlı çalışmasında irdelediği üzere, “insan gerçekliğinin varlığı, varlıkbilimsel bir fazlalık olarak değil, bir varlık eksikliği, varlığın tamlığındaki bir çatlak olarak belirir. Hiçlik ‘hiçbir uzaklık’ta değildir; ne var ki yine de varlığın bağrında taşıdığı bir aşılmazlıktır, öyle ki ikisi hiçbir zaman çakışmaz. (...) Eksiklik dünyaya insan gerçekliği ile gelir. Bu gerçekliğin kendisi bir eksikliktir; arzunun var olması bunu göstermeye yeter.” Kişi, tabiatı gereği Tanrı olma isteğini özünde taşır. Ancak Tanrı’yı kusurlu biçimde taklit edebilir. Bu yüzden insan, hiçbir zaman tam anlamıyla istediği şey olamaz. İnsan, “bir şeyi olur olmaz onu aşar ve aştığını ancak ölü bir madde olarak kavrar.” Bu bağlamda “eksiklik” hissinin “insan gerçekliği”yle doğduğunu söylemek mümkündür. İnsanın eksik oluşu da zaten “isteme” güdüsüyle kendini açığa çıkarır. (Mounier, 1986: 97, 98.)

Cüce’de “hiçlik” olgusuyla en başta Zenîme Hanım’ın tek eseri olan felsefi romanının bizzat adı olarak karşılaşılır. (Erbil, 2017: 11) Hiçlik, kavram olarak Zenîme Hanım için topluma itaat ederek yaşamının eleştirisini yüklenmiştir. Ona göre, burjuva toplumunda yazar olmak zordur. Kapitalist dünya düzeninin içerisinde yazan kişi, ancak “hiç yazar” olabilmeye yolunda ilerleyebilir. Çünkü kapitalist otorite altında özgürce yazamayacak olan yazarın gerçek bir yazar olduğu düşünülemez. Çürümüş toplumsal kalıplara göre tasarlanmış ve siyasi sistemin parçası hâline dönüşmüş eserlerin üreticileri ana karaktere göre ancak “hiç yazar” ifadesiyle anlatılabilirler. (Erbil, 2017: 19)

Zenîme Hanım, yaşamının nihayetine doğru unutulup gitmeyi göze almasını sekteye uğratan gazeteciyi -bu karakter kapitalizmin sembolü olarak okunabilir-kendisini rahatsız eden “karıncalar”la -kapitalist zihniyeti benimseyip, ona itaat edenlerle- eş değer görür. Ana karakter, sömürücü düzenin parçası olan medyayı evine davet ederek eleştirel anlamda “hiç” oluşu tecrübe etmeye ve toplumdan

kendini tecrit etmişken “günün yazarı” olmaya, yani hâkim ideolojinin boyunduruğundaki medyatik yazarlardan biri olmaya kapı aralamıştır. Ona göre, bu durum “kaza” olarak ifade edilirken başka açıdan, kendi eserlerinde dile getirdiği “anlaşılma ve sevilme arzusu”nu içten içe yaşadığının kanıtı olarak değerlendirilebilir. (Erbil, 2017: 11) Dikte edilmiş beğeni kalıpları çerçevesinde eser üretmeyi reddeden Zenîme Hanım’ın kendi sanat anlayışını “unutturmuş oyunu” olarak adlandırması da romanın çeşitli yerlerinde vurgulanır. Sadece ün kazanmak ve toplumun geneline hâkim olan kapitalist zihniyete hitâbetmek için yazan yazarların “sevgili okurlar” ifadesini de alaya alarak kendisini onlar yanında “kaybolma, unutulma isteyen bir yazar”; hatta yine kendi tabiriyle “hiç yazar” olarak tanımlar. Yazarın bu tanımları, iktidar altında ezilen ve beğenilme kaygısı güden sanat anlayışının, sanatçıyı hiçlik konumuna sürüklediğine işaret eder. Hülâsa, iktidarın yönlendirdiği toplumun beğeni yargılarına uygun eser vermeyen yazar, ancak “hiç yazar” olabilir: “Sevgili okurlar? (Nereden sevgili oluyorsanız) bu soruya sizler bu metnin tümünü okumadan veremezsiniz karar ama, unutulma peşine düşmüş, kendine bir UNUTTURUŞ OYUNU kurmuş bir yazara ne dersiniz? Eeh!, evet biraz, ama tam değil. Ya da bir, ‘hiç yazar’ olmak isteyen biri? Bilemiyorsun ki, nasıldır ‘hiç yazar?’ Hayır hayır sen değilsin!” (Erbil, 2017: 19)

Varoluşçuluk felsefesine göre, bireyin yegâne gerçekliği “oluş”unun öznelliğinde saklıdır. İnsanın edilgen konumdan etken konuma geçebilmesi için eylem içinde bulunması gerekir. Aksi hâlde ötekileşerek kendi benliğini özgürce ortaya koyamaz, var olamaz. “Ötekileşme” yine varoluşçu düşünceyle “oyun”a tabi olmaktır. “Oyun” kapitalist algının eşitlikten uzak ve -yaşamsal anlamda- güvensiz ortamında sorgulamayan ve gücü merkezine alan düzenine boyun eğip onun bir parçası hâline gelen bireyin dünyasıdır. Oysaki “kendilik bilinci”ne erişebilmek uğruna bu “oyun” dışında kalmak ve birey olmanın mücadelesini bilinçli eylemle vermek gerekir. Öznellik kazanıldığı takdirde de varoluşun gerçekliğinden söz edilebilir. Ana karakter, iç monoloğunda bu “oyun” düzenine ister istemez dahil olduğunu şöyle ifade eder: “Gerçeğin ve gerçeğin peşindesin her vakit hiçbir şeyin onu bozmamasını seni böylece sona doğru yaklaştırmasını kuruyorsun; yutulmanın sonunu seyretmeyi hak ettim diyorsun; seyretmeyi kendi biricik gerçeğini, yutanın üzerinde neyi ne kadar değiştirebildiğini. belki de hesaplaşmayı (neyle, kiminle?) işte şimdi olduğu gibi bu metni okuyanların gözü önünde insan kendi üzerine oynadığı

ve oynanan oyunların içine ne kadar battığını yansızca algılanabilir miydi peki, ilerde tarihin dönüp bakacağı bir motif olmasını umut ettiği kendinin!" (Erbil, 2017: 52)

Romanın sonlarına doğru gelindiğinde Zenîme Hanım, gazetecinin emirlerine uyarak "zirvede" olduğunu gösteren bir poz vermek için ağaca çıkar. Ağacın en yüksek tepesine ulaşmak için ardına bakmadan tırmanır. Düşünür ki ne kadar çok zirveye ulaşabilirse gazetecinin gözünde o kadar değer ve anlam kazanacaktır. Kapitalist ve bir o kadar da yozlaşmış toplumun temsili olan gazetecinin gözünde değer kazanmanın, aslında değerlerini yitirmiş toplumsal yapıya ayak uydurmakla aynı şey olduğunun yorumu yapılabilir. Bu noktada zirve arzusuyla kapitalist algının ilişkisinde "üstün insan" sıfatının taşıdığı önem üzerinde durmak gerekir. Kazanç ve güç istemi üzerine kurulu kapitalizmde kişi metasıyla kazanç elde edip güç sahibi olabilir. Güç sahibi insan da mecaz anlamda düşünüldüğünde "zirvede"dir, yani işçi sınıfından ve diğer halk kitlelerinden ayrışır. Gazetecinin romandaki sembolik değeri düşünüldüğünde de Zenîme Hanım'ın ağacın en yüksek tepesine çıkma eylemi, onun kapitalist düzenin bir parçası olma girişimi olarak düşünülebilir. Ancak ana karakter, zirveye doğru azimle tırmandığında ve oraya ulaştığında aslında bu girişimiyle güç sahibi olamayacağını anlar; yani kapitalist düzenin fırsatçı, içi boş ve aşağılayıcı niteliğiyle baş başa kalır: "Daha da tepelere çıkmayı düşündüm bir ara sevgili okurlarım, istesem elimdeydi bu fırsat, -fırsat sözcüğü de en açık bayağılıktır bu dünyanın tıpkı 'sevgili okurlarım' diye tutturana yazarlar gibi- göstermek üzere marifetlerimi ama bence daha da tepe diye bir şey yoktu anladım; ben çıkmak istedikçe, tüm tepelere egemen olduğunu sanan ve marifetlerimle alay eden yalancı tepeler vardı ve tek başına sonsuzluğa doğru alabildiğine yükselmenin acıklı ve aşağılayıcı anlamıyla karşılaştım orada, çünkü gökyüzü de yeryüzü de ayaklarımızın altındaydı..." (Erbil, 2017: 79) Diğer taraftan Zenîme Hanım'ın gösterdiği bu eylem, yaşam idealini gerçekleştirmek adına tüm varsayımlarını tüketmiş bir karakterin portresini çizer. Denebilir ki ana karakterin yaşamına hem duygusal hem de ideolojik anlamda sirayet eden "boşunalık" hissi, onu pasif türde nihilist bir davranış sergilemeye yönlendirir. Zira nihilist yaklaşımda yaşamsal değerler yadsınır ve bu değerlerin içi tamamen boşaltılır. Nihilizm düşüncesini ortaya atan Friedrich Nietzsche, değerlerin değersizleşmesiyle insanın ruhi anlamda gücünü kaybetmesi durumunu "pasif nihilizm" olarak ifade eder. (Nietzsche, 2014: 37) Bu bağlamda Zenîme Hanım, her şeyi "ayaklarının altına" alırken bir bakıma inandığı tüm değerlerin hiçliğe varışını ve hiçlik karşısında varoluş gücünün tükenişini betimler.

5. Cinsellik

Cüce romanında “kadın” cinsiyetinin toplum bünyesinde taşıdığı değer, varoluşçu boyutta eleştirel bir dille ele alınmıştır. Geleneksel normlar ölçütünde kadının aşağı bir varlık olarak algılanışı ve ötekileştirilişi pek çok örnekle romanda yansıtılmıştır. Yansıtılan “toplumsal cinsiyet” algısı varoluşçu yazarlardan Simone de Beauvoir’ın görüşleriyle değerlendirildiğinde kadının “ikinci cins” konumunda görülüşünün eleştirisi ana karakter Zenîme Hanım ve onun çevresinde görülen Hatçabla gibi yardımcı karakterler aracılığıyla yapılmıştır.

Leyla Erbil’in gerek düşüncelerine gerekse eserlerine tesir eden Beauvoir, özellikle *İkinci Cins* (1949) isimli eseriyle bu konudaki görüşlerini birçok açıdan dile getirmiştir. Beauvoir, “kadın”ı varoluşçuluğa dair kavramlar üzerinden temellendirmiş; kadın sorununa biyolojik açıdan yaklaşan görüşleri tamamen reddetmiştir. Bu reddediş, varoluşçu yaklaşımın temelini biçimlendiren kişinin varlığının “oluş”undan önce belirlenmediği görüşüyle tamamen paralellik arz eder. İnsan ancak kendini çevreleyen koşullardan herhangi birini, sahip olduğu özgürlükle seçip bu “seçme” sonucu kendi özünü yine kendisi belirleyebilir. Beauvoir, insanın kendi özünü yine kendisinin belirlediğini, kadın cinsiyeti açısından “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” sözüyle açıklar. Onun “kadın olmak” algısı toplumda geçmişten bugüne gelen kalıplaşmış davranışlarla belirlenen ölçütlere karşı çıkan niteliktedir. (Beauvoir, 1964)

Leyla Erbil’in *Cüce* romanında beliren “toplumsal cinsiyet” algısı yazar tarafından tıpkı Beauvoir’ın bakış açısı gibi ele alınmış ve “kadın oluş”un önemi üzerinde özellikle durulmuştur. “Yazarın Notu” kısmında kahraman anlatıcı ile Zenîme Hanım arasında geçen bir diyalogda eril egemen toplum algısının eleştirisi “yazın adamı” ifadesi üzerinden yapılır. Bu diyaloga göre yazar, cinsiyetine özgü bir dille yine cinsiyetini yansıtan bir eser -bu eser *Cüce*’dir- meydana getirmek amacındadır. Eril egemenliğin, edebiyat dünyasına bile aksettiğini ifade eden pasaj, benimsenmiş erkek üstünlüğü algısına bir başkaldırı niteliği taşır: “Yazdıklarınızı düzenleyemedim henüz ama öylece karışık okuduklarımdan bile ne denli üstün bir yazın adamı olduğunuz anlaşılıyor nasıl yakarım onları? dedim... (...) Leyla, dedi, yazın adamı değil, kadınıym ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!” (Erbil, 2017: 14)

Romanın ikinci kısmında azımsanmayacak ölçüde ele alınan cinsellik olgusu, ana karakter Zenîme Hanım ve yardımcı karakter Hatçabla üzerinden işlenmiştir. Kadının nesneleştirilmesinin, sadece cinsel organdan ibaret gören eril algının ve bu

algıyı kabullenen kadın figürünün eleştirisi romanda çeşitli açılarda okunur. Zenîme Hanım'ın iç monologlarında kadının toplum algısındaki yerine şöyle işaret edilir: "Ah, işte o gür saçların ki (öteki kadımlara örttürdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte), sense bugün bu kara saçlarını, -vaktiyle her bir teline bir aşığının kendini astığı- göz altı kırışıklıklarını silip atasıya öylesine çektin, gerdin, boğdun ki ensende..." (Erbil, 2017: 3)

"Kadın", toplumun yozlaşmış değer yargılarında güçsüz olan, ezilen, susturulan bir varlıktır. O, erkeğin ardında durması gereken ve onun korumasına muhtaç bir varlık olarak görülür. Kahraman anlatıcı, bu algıyı devam ettirenleri "kara koyun sürüsü" olarak nitelendirerek sembolik bir anlatıma başvurur. Ona göre yozlaşmış toplumun bizzat kadın figürü de "kara koyun sürüsü" olarak "önlende erkekleri"yle, yani eril egemenliği sorgulamaksızın kabulle yaşamlarını sürdürürler: "...neye baksan onu görüyorsun; ağzını açmış sana biraz daha yaklaşan kara koyun sürüsünü; önlende erkekleri sonsuza değin bitmeyecek uzun yürüyüşü..." (Erbil, 2017: 31) Diğer taraftan romanda Hatçabla karakteri aracılığıyla erkeği önceleyen algının eleştirisinin başka bir boyutu göze çarpar. Ezilen kadın emsali olarak Hatçabla'nın kocasından şiddet görüşü ve buna rağmen kocasından vazgeçmeyişi, ataerkil algı karşısında sınışı ve şiddeti normal karşılayışı toplumda yerleşmiş yanlış algıyı, erkek egemenliğini perçinler. Kahraman anlatıcının bu duruma başkaldırma arzusu ise Hatçabla'nın boyun eğişiyle sonuca ulaşamaz: "Hatçablacığım dedim, dövüyor bu adam seni, öldürecek bir gün dayaktan, bırak gel açalım bir dava ona, kalırsın benimle, geçinir gideriz ha? Edemem onsuz! dedi, ben onun sığına alışığım, sen bilmezsin." (Erbil, 2017: 45)

6. Yabancılaşma

Maddeyi yücelten 20. yüzyıl insanı, manevi değerlerini unutarak günden güne yalnızlaşmış ve önce içinde bulunduğu toplumsal dinamiğe, sonra ise bizzat kendi kendine yabancılaşmıştır. William Barrett'ın *İrrasyonel İnsan* adlı çalışmasında dile getirdiği gibi, kişide beliren yabancılaşma olgusu, bürokratikleşen ve öznellik bilincini yitirmiş, mekanik işleyişin sadece bir aracı hâline gelmiş toplumlarda; bilhassa bu toplumların orta kesiminde daha yoğun biçimde görülür. İnsan, sosyal bir varlıktır; ancak 20. yüzyılın kent yaşamında yalnızlaşan birey, toplumsal yapının organik bir parçası olmayı başaramamış ve yabancılaşmıştır. Birey, bu

yabancılaşmayı üç açıdan yaşamıştır: “Tanrı’ya, doğaya ve maddî taleplerini karşılayan dev sosyal yapıya karşı.” Bu doğrultuda yabancılaşmanın en son noktası ise insanın bizzat kendine yabancılaşmasıdır. (Barret, 2003: 41) *Cüce* romanının ikinci kısmında, yazarın hem kendine hem de topluma yabancılaştığının çeşitli betimlemelerini takip etmek mümkündür. Yazar, 1950’li yıllardan itibaren yaşanan sosyal ve siyasi gelişmeler sonrasında yoğunlaşan toplumsal çözülmeyi ve dolayısıyla aidiyet problemini kendine özgü kavramlarla dile getirmiştir. Öncelikle o, toplumun kendine yabancılaşmasını “hiç halk” olarak adlandırmış; halkın kendi içinde çözüldüğünü, yozlaşarak kendine yabancı hâle gelişini bu tamlamayla özetlemiştir. Kendisinin topluma yabancılaşmasını ise “karınca” olarak adlandırdığı, eşitsizlikler üzerine kurulu sosyal ve siyasi düzende yaşayan ve buna hiçbir surette başkaldırmayan topluma ait olmadığını ifade ederek açıklamıştır. Esasen halk için devrimci mücadele veren ana karakter, halktan kopuşuyla kendi yaşamsal ideallerinden uzaklaştığını ve doğrudan kendine yabancılaştığını “aitsiz kimlik” vurgusuyla destekler: “...küllerimiz düşlerimiz ve karıncalarımız karışmış da olsa birbirine onlardan da değilsin sen, sen hiçbir yere ait değilsin, aitsiz kimlik sen, Aitsiz Kimlik!” (Erbil, 2017: 19)

Sadece bireysel çıkarımı düşünen modern dünya insanı “dostluk” gibi kavramların içini boşaltmıştır. Toplumsal değerlerin çürümeye yüz tutmuş olduğu bir yerde, geleneksel pratiklerin yozlaşması, gerek sosyal gerekse psikolojik anlamda yabancılaşmanın görülmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda Zenîme Hanım, günün insanının çıkarlarına dayalı yaşantısını “kemirgen”lere benzetir. Hatta onların bu yaşantısı, ana karaktere “tiksinç” gelecek kadar değersizdir. (Erbil, 2017: 19) Değersizlik duygusunun baskısı altında Zenîme Hanım, gazeteciyi evinde beklerken aynaya baktığında aynada kendini göremez; yansımasında sureti yoktur. Bu da ana karakterin kendine yabancılaştığının dolaylı anlatımı olarak değerlendirilebilir: Kendine yabancılaşma sebebi, gazeteciyle röportaj yapmayı kabul ettiği anda kendini dışında var edebildiği kapitalizmin bir parçası hâline geldiğini, onun sınırları içerisinde kısırlandığını düşünmesinden ileri gelir. Nitekim o, bu eylemiyle sosyal dengeyi bozan kapitalist ve taraflı medyatik algının ekmeğine “bilinmek arzusu”yla yağ sürmüştür. Böylelikle ana karakter artık “karınca” yahut “kara koyun sürüsü” diye adlandırdığı toplumu yansıtan bir aynadan ibaret olmuştur. Burada takip edilen yabancılaşmanın daha çok “marksist yabancılaşma” kuramına yakınlık gösterdiği dikkati çeker. Bu kuramdan Karl Marx, *1844 El Yazmaları* adlı eserinde bahseder.

Ona göre, yabancılaşma insanın kendi emeğiyle ortaya koyduğu ürünle arasına engeller girmesi sonucu görülür. Toplumsal bütünlüğü parçalayan şey de yine kapitalizmin doğurduğu özel mülkiyet algısıdır. Bu meta merkezli algıyla beraber rekabet baş gösterir ve toplumsal denge bozulur. (Marx, 2013) Dengesini kaybetmiş toplum ve o toplumun bünyesinde yaşayan birey, artık söz konusu yabancılaşmanın çemberindedir. Zenîme Hanım'ın yaşadığı yabancılaşmanın temelinde de kapitalizmin güçlü-güçsüz dengesinde metaya dayalı üstünlük kurma mücadelesi hâkimdir. Ana karakterin ortaya koyduğu eserlerle diğer bir deyişle ürünlerle bilinmek, ün kazanmak isteği; onu kendi emeğinden ve ideallerinden uzaklaştıran bir tutum sergilemeye iter. Bu tutum da bizzat ucu "marksist yabancılaşma"ya uzanan bir görünüm ortaya çıkarır. Zenîme Hanım, seçimlerinin bedelini kapitalizmin aracı olmuş toplumun aynasına dönüştürerek ödemiştir: "Alacakaranlıkta uyandın, koridora çıktın, seni daha da yaşlı gösteren göğsü farbelalı papatyalı sarı geceliğin üzerindeydi, aynaya baktın! Baktığında aynaya yoktu orada yüzün! Yüzün yoktu orada! Yutmuştu seni ayna! O sana bakıyordu bomboş sen de ona; aynaydın da sen artık o sadece yansıtıyordu senin aynalığını sana. Saçmanın bulanmanın doruğundaydın!" (Erbil, 2017: 40)

Ana karakterin iç dünyasındaki çatışmanın arttığı noktada yozlaşmış toplumla kendi benliği arasında kalışının ortaya çıkardığı manzara gitgide kendine yabancılaşan bir benlik örneğini ortaya koyar. O, eleştirdiği kapitalist toplumu bir yana sosyal iradeyi bir yana koyarak ikisi arasındaki mukayeseyi, ruh ve beden ikilemini yansıtacak şekilde verir. Zenîme Hanım'da doğan yabancılaşma olgusu, ruh-beden ilişkisinin kopukluğuna, diğer bir deyişle madde ile maneviyat birliğinin çözülmesine varan bir yabancılaşmadır; yani kendi varoluşsal amacının gerçekleşmemesi sonucu gerek kendisine gerekse yaşadığı topluma yönelik bir yabancılaşma hâlidir: "Evet, işte sonunda dostlarına, düşmanlarına ve cemaatine vermek zorunda kaldın hak verilmez alınır da, bununla birlikte onlara geride kalan üç beş kişiye -dostlarına- aynadan, bir ayna oluşundan söz etmemişindir asla; istememişindir onları doğrulamak anlayamayacakları bir olayla, karıştırmak kafalarını bireyci, elitist, on para etmez duygularla. Bir de, seçkin ve saçma bir ruhu, inkâr ettiği dilsiz bir geçmişe alıştıranak, ona yeni birtakım mertebeler bağışlanması anlamına gelebilir mi diye şüphelenmişindir Tanrı'nın varlığından bir kereliğine de olsa!" (Erbil, 2017: 38)

Zenîme Hanım için kendine yabancılaşmak ve ikilemlerle mücadele eden benliğe sahip olmak, iki ayrı karakteri kendi iç dünyasında yaşatmak gibidir. Ana karaktere göre kendi, ikilemlerle boğuşan benliğini bir yabancıyı uzaktan izler gibi izler. O, iç dünyasındaki yabancılaşmayı, kapitalist toplumun benlik bütünlüğüne erişememesine; hatta kimlik bölünmesine sebebiyet verdiğinin bilincinde olduğundan iç dünyasındaki ayrışmayı “sen” dili kullanarak dile getirir: “Belki sen de kendi kendini atlatarak oradan bir başkasıymışın gibi göz kırpmaktaydın kendine!” (Erbil, 2017: 51) Böylece önce toplumdan tecrit olan ana karakterin tecrit oluş seviyesinin doğrudan kendi kendisini de teslim aldığı yargısına varılabilir.

7. Ölüm

Ölüm olgusu, *Cüce*'de romanının daha ilk kısmında ana karakter Zenîme Hanım'ın intiharıyla kendini gösterir. Bu intihar sebepsizdir, anlaşılmazdır. Dolayısıyla metnin temelinde karşılaşılan ölüm olgusunun absürt ile ilişkilendirilerek ele alındığı görülür. Ölümün “absürt” ile birliği Albert Camus'ya göre, doğrudan yaşamın absürt oluşundan ileri gelir. Yaşamın anlamsız ve saçma oluşu, insanda “seçme” ihtiyacını doğurabilir ve bunun neticesinde insan, ölümü yaşamaya karşılık tercih edebilir. (Camus, 1997: 76) Yaşam ve ölüm hem anlamlarını hem de absürt oluşlarını aralarındaki tezatlık ilişkisiyle kazanır. Jean Paul Sartre'a göreyse “Tanrı önündelik ufku bir kez ortadan kalktığına, kaygı tamamen ‘özgür kendi’nin düşünömsel korkusu hâlini aldığından ‘ölüm-için-varlık’ ölümlü özgür insanın erki dışına çıkar. Bu bağlamda doğum gibi ölüm de dışarıdan gelir; olumsal ve saçmadır, duvardır. Sartre, ölümü ‘kişisel olasılık’ olarak ifade eder; kişinin bütünlüğünü ve öz olabilme gücünü kendi kendisinden yola çıkarak kavrayabileceği bir deney olarak yorumlamayı reddeder.” (Colette, 2006: 95) Kaldı ki ölüm olgusu, deneyimlendiğinde bilinci dışta bırakmak zorundadır.

Ana karakter, varlığının özüne ulaşmak amacıyla son olanağını tercih edip intiharını gerçekleştirerek ölüm düşüncesini varoluşsal boyutta sorunsallaştırır. Bu noktada ölümü felsefi perspektifte irdeleyen Martin Heidegger'ın söz konusu fenomen üzerine ortaya koyduğu görüşlere yer vermek gerekir. Heidegger, *Varlık ve Zaman* (1927) adlı eserinde ölüm olgusunu, *Dasein*'in ya da insanın dünyada oluşunun ontolojik ilişkisiyle irdeler. Ona göre; ölüm, gerçekliğini *Dasein*'in

varlığıyla idame ettirir. Bununla birlikte *Dasein*'i idrak ediş, ölüm düşüncesine sahip olmaktan geçer. İnsan diğer canlılardan farklı olarak ölümlü olduğunun bilincindedir, farkındadır. Bu yüzden insan *Dasein*'inde kaygıyı barındırır. Kaygı hissiyse insanın ontolojik keşif yolcuğunda temel dayanaklarından biridir. Varoluşsal aşkınlığın ölümle bir bütünlük arz ettiği Heidegger'in ölüm felsefesinde altı çizilen düşüncelerdendir. (Heidegger, 2008) Zenîme Hanım, "olanaksızlığın olanağı"nı yani ölmeyi seçişle günlük yaşamının akışı içerisinde ulaşamadığı idealine ve dolayısıyla kendini gerçekleştirebilme olanağına karşılık çareyi *Desain*'i için ölüm fenomeninde bulmak ister. Yaşamının sonunda kendi ölümüyle yine kendi varoluşsal aşkınlığının bütünlüğüne ulaşmak çabasında olduğu çıkarımında bulunulabilir.

Romannın ikinci kısmında, Hatçabla karakterinin emekçi yaşamın zorlu koşullarına direnemeyerek yaşamını yitirişi söz konusudur. Bu yitiriş, işçi sınıfının burjuvazi karşısında ezilip yok oluşunu temsil eder niteliktedir. Leyla Erbil; eşitlikten uzak, sınıfsal ayrıma sahip ve güçlü-güçsüz dengesini kaybetmiş bir toplumun manzarasını ölüm olgusuyla sentezler ve varoluşsal mücadelenin kapitalist yaşamın getirdikleri altında nasıl ezilip yok edildiğini betimler. (Erbil, 2017: 50, 57) Bunun yanında yazar, sembolik anlatıma başvurarak "ayna" ve "aynanın parçalanışı"yla dile getirilen sosyal ve siyasi düzen içerisinde bulunan Zenîme Hanım'ın benlik bilincini kaybedişini ve yaşamsal tükenişini anlatma yoluna gider. Ölüm-intihar fikrinin ana karakter tarafından benimsenme süreci, aynada kendi "yokluğunu" izlediği süreçle paralellik arz eder. Ana karakter aynada kendiyile yüzleşir. Bu yüzleşme anı yine Albert Camus'nun intihar olgusu hakkındaki düşünceleriyle ilişkilendirilebilir. Camus'ya göre intihar, umudun tükendiği anda yaşamın bizzat kendisinin absürt olduğunun anlaşılmasıyla açığa çıkabilir. Yaşamın anlamsızlığı karşısında insan, umudunu yitirip yaşamsal amaçlarını da tüketiyorsa intihara başvurabilir. İnsanın yaşamını idame ettirebilmesi için umuttan ziyade başkaldırma arzusunu kendinde bulması gerekir. (Camus, 1997: 76) Bu bağlamda Zenîme Hanım'ın önce başkaldırma gücünü sonraysa umudunu tüketmesi neticesinde devrimci mücadelesinden ve yaşamından vazgeçmesi durumu ortaya çıkar. İntihar onda yaşamın anlamının ve amacının bitişiyle baş gösteren bir eylem olur: "İstemiyordun hâlâ, baba-ana-ata yadigârı aynanın parçalanmasını aslında; o vakit geriye hiç umut kalmayacaktı; o zaman büsbütün yitecekti geçmiş, şimdi ve gelecek ve yutuluşa bir de intihar ve yok

ediş eklenecekti. Yok oluşı ise alıştırıramamıştın kendini bir türlü.” (Erbil, 2017: 36) Nihayetinde ana karakter, ayna aracılığıyla “öz bilinci”nin ve “oluş”unun yokluğa sürüklenişinin muhasebesini yapar; kendini ruhsal tükeniş hâliyle yaşamı kadar absürt akıbetine hazırlar.

Sonuç

Leyla Erbil’in “Cüce” adlı romanında tespit edilen bunaltı, benlik, kaçış, hiçlik, cinsellik, yabancılaşma ve ölüm gibi olguların tahlil ve değerlendirmesi yapıldığında yazarın, varoluşçuluk felsefesini hangi açılardan işlediği ve hangi filozof ile yazarlardan etkilenerek edebiyat anlayışını biçimlendirdiği sonucuna varılmıştır.

Yazar, *Cüce*’de bu romanının ana karakteri Zenîme Hanım üzerinden çeşitli olgular ışığında, felsefi boyutta varoluşsal sorgulamalara yer vermiştir. Bu sorgulamalarda Sartre’in “eylem” ile “etkin ben” üzerine düşüncelerine ve yine Sartre’in “ölüm” felsefesinde bahsettiği, yok oluşun absürtlüğüne; Beauvoir’ın “toplumsal cinsiyet” algısına, Kierkegaard’ın “inanç” vurgusuyla “zamansallık öğretisi”ne, Beckett’in insan varoluşunun temelini teşkil eden görüşü “ruh ve beden ikiliği”ne, Camus’nun ve Heidegger’in ise intihar-ölüm hakkındaki düşüncelerine yer vermiştir. Zenîme Hanım, yaşamı boyunca kapitalist sosyal ve siyasi yapının bir parçası hâline gelmekten sakınmış; dolayısıyla günden güne yalnızlaşmış bir yazar olarak okunmuştur. O, dış dünyayla irtibatı keserek ve onun ifadesiyle “hiç yazar” oluşu kabullenerek yaşamını idame ettirmiştir. İktidarın ideolojik algısına, maddi sömürüye ve yozlaşmış toplumun sözcüsü konumundaki medyaya hiçbir zaman katılım göstermemiştir. Kendini kalıplaşmış toplumsal kuralların haricinde tutan ana karakter, kendi “öz bilinci”nin bütünlüğü yakalayabilmek ve eylem alanında öznelliğini sürdürebilmek adına kendini önce toplum bünyesinden daha sonra ise kendi kendisinden tecrit ederek intihara giden yolunu çizmiştir. Görülmüştür ki Zenîme Hanım, 20. yüzyılın kapitalist suniliğinde ve insani değerlerin maddeye dayanan dönüşümünde benliğini sosyalist dünya görüşüyle ortaya koymuş; bu uğurda hem siyasi hem de eril olmak üzere güçlü-güçsüz dengesini kuramamış yaşamsal düzenin daima karşısında durmuştur. Ana karakterde görülen aidiyet problemi, kapitalizme karşı verdiği bireysel mücadelede direncini kırmıştır. Ve evine

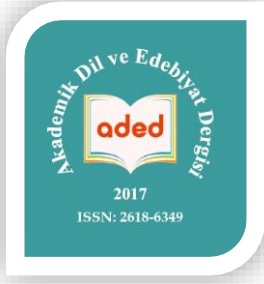
gelen gazetecinin, yani kapitalist dünyanın bir parçasına dönüştüğü anda da aslında dünyadaki varoluşsal gerçekliğini kaybettiğinin itirafını yine kendisine etmiştir. Böylece romanın sonunda "var olma" mücadelesini kaybetmiş Zenîme Hanım'ın "yok olma" arzusunun artık intihar noktasına ulaştığı anlaşılmıştır.

Sonuç itibarıyla Leyla Erbil, ana karakterinin ontolojik sorgulamalarından meydana gelen bu romanında Sartre, Beauvoir, Kierkegaard, Beckett, Camus ve Heidegger gibi varoluşçu akıma katkı sağlayan filozof ile yazarların felsefi görüşlerine söz konusu olgular açısından yer vererek kendine has olan edebiyat anlayışının varoluşçuluk felsefesi perspektifinde tahlil ve değerlendirmesinin yapılmasını mümkün kılmıştır. Bu çalışma, Leyla Erbil'in de 1950 kuşağının edebiyatında öne çıkan varoluşsal izleri belirgin bir biçimde eserlerinde taşıdığını ortaya çıkarır ve edebiyat-felsefe ilişkisinde "insan"ı anlamak ile anlatmak amacının ortaklığını bir kez daha gözler önüne serer.

Kaynaklar

- Barrett, William (2003). *İrrasyonel İnsan*. Çev. Salih Özer, Ankara: Hece Yayınları.
- Camus, Albert (1997). *Sisifos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*. 3. bs., İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coetzee, John Maxwell (2017). “Samuel Beckett’e Bakmanın Sekiz Yolu, Samuel Beckett”, *Adlandırılmayan*. Çev. Elif Gökteke, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Colette, Jacques (2006). *Varoluşçuluk*. Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- De Beauvoir, Simone (1964). *İkinci Cins*. Çev. Orhan Suda, İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Erbil, Leyla (2017). *Cüce*. 5. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, Leyla (2010). *Zihin Kuşları*. 3. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdem, Meliha Yonca (2019). Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in Romanlarında Varoluşçuluk. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Foucault, Paul (1991). *Varoluşçuluk*. Çev. Yakup Şahan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Heidegger, Martin (2008). *Varlık ve Zaman*. Çev. Kaan Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kierkegaard, Søren (2017). *Korku ve Titreme*. Çev. Nur Beier, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kurt, Mustafa (2009). “Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri”, *Gazi Türkiyat Dergisi*, Bahar 4, s. 139-154.
- Marx, Karl (2013). *1844 El Yazmaları*. Çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Mounier, Emmanuel (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Nietzsche, Friedrich (2014). *Güç İstenci*. Çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (1964). *Bulantı*. Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Ataç Yayıncılık.

- Sartre, Jean Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik*. Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, 4. bs., İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (1996). *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci, 12. bs., İstanbul: Say Yayınları.
- Şen, Cafer (2010). *Türk Romanında Felsefi Açılımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tillich, Paul (2014). *Olmak Cesareti*. Çev. Cihan Dansuk, 2. bs., İstanbul: Okuyan Us Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Ahmet İÇLİ

Doç. Dr., Batman Üniversitesi /
Türkiye

ahmet.icli@batman.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-7478-7518>

İzâkî ve Yayınlanmamış Türkçe Şiirleri

Izaki and His Unpublished Poems

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 13.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 14.11.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

İçli, Ahmet (2020). İzâkî ve Yayınlanmamış Türkçe Şiirleri, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 772-803. DOI: 10.34083/akaded.809554.

İçli, Ahmet (2020). Izaki and His Unpublished Poems, *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 772-803. DOI: 10.34083/akaded.809554.



<https://doi.org/10.34083/akaded.809554>



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

Öz

İnsanların, kendini ifade etme ve çevresini tanıyıp tanımlama sürecinde oluşturduğu görsel, yazılı ve sözlü ürünler, çevresini nasıl gördüğü ve yaşadığına dair ipuçları barındırır. Tarihsel süreçte insanoğlu, duygu ve düşüncelerini yazıya dökmüş, kendini ve çevresini, dönemine ve geleceğe aktarmıştır.

Türk edebiyatında birçok edip, eserlerini bugünlere miras bırakmıştır. Bunların birçoğuna ait bilgi ve belgeler incelenmiş bir kısmı da incelenmeyi ve gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedir. Klâsik Türk Edebiyatı olarak da nitelendirilen Divan edebiyatı geleneğinde şiir yazarlardan biri İzâkî'dir. Hakkında, tezkirelerde ve diğer birinci derecede edebiyat kaynaklarında bilgi bulunmamaktadır. Ondan ancak tespit edilebilen ve incelenebilen mecmualardaki şiir örneklerinden hareketle haberdar olunmaktadır.

Eldeki verilere göre onun, en erken 16.yüzyılın ikinci yarısı ile 17. yüzyılın ilk yarısında yaşadığı söylenebilir. İzâkî'nin bazı şiirleri bir ansiklopedi maddesi ve bir akademik makale vasıtasıyla yayımlanmıştır. Ayrıca mecmuası üzerinde iki yüksek lisans çalışması vardır. Bazı şiir mecmualarında da ona ait şiir örnekleri tespit edilmiştir.

İzâkî'nin tanıtımı ve ona ait mecmuasındaki şiirlerinin yayımlandığı çalışmanın devamı niteliğindeki bu makalede, şaire ait tespit edilen manzumelerin Latin harflerine aktarımları yapılacaktır. İncelemede İzâkî'nin, yirmidört (24) yeni şiiri bulunmaktadır. Bu şiirler, Kasımî'nin *Bahru'l-Maarif*inde geçmektedir. Bunlar arasında şairin Farsça bir gazeli de vardır.

Anahtar sözcükler: İzâkî, Mecmua, Kâsımî Mecmuası, Yeni şiir.

Abstract

Human beings have produced many visual, written and verbal products in the process of expressing oneself and recognizing and defining its environment. These products are important in containing human traces and clues about how a person sees and lives her environment. In the historical process, human beings have written their feelings and thoughts and transferred themselves and their environment to their period and the future. In the history of Turkish literature, many writers and poets have left their writings and works to this day. The information and documents belonging to many of them have been examined and some await to be examined and to be revealed.

Divan literature constitutes an important phase of Turkish Literature. One of the writers/poets of poetry in this literature tradition, which is also referred to as Classical Turkish Literature, is İzaki. There is no information about the poet in biographical works as tazkirahs and other primary literary sources. It is only learned from some examples of poetry in poetry journals, compilations as macmuas that can be determined and analyzed.

According to the available data, it can be said that he lived in the second half of the 16th century and the first half of the 17th century. Some of İzaki's poems were published through an encyclopedia article and an academic article. In addition, there are two graduate studies

on the magazine. Some examples of his poetry have been identified in some of the poetry journals.

It is the continuation of the work in which İzâkî's introduction and his poems in the magazine were published. The transfer of the poems determined in the article to the Latin letters will be made. There are twenty-four (24) new poems of İzâkî in the study. These poems, is mentioned in Bahru'l-Maarif, work of Sayyid Kasım b. Sayyid Abdullah

Keywords: *Izaki, Macmua, Compilation of Kasimi/Kasimi Magazine, New poetry*

Giriş

Klâsik Türk edebiyatı şairlerinden biri olan İzâkî hakkında, mevcut tezkirelerde, herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Ancak antolojik mahiyetteki eserlerde şair hakkında çeşitli bilgilere ulaşılabilmektedir.

Şair üzerinde en kapsamlı çalışma İçli (2017) tarafından yapılmıştır. Bu makalede, şaire ait tespit edilen şiir mecmuasındaki şiirler de tanıtılmıştır. Ayrıca şairin adı, şiir örnekleri ve derlediği bir şiir mecmuası üzerinde bir ansiklopedi maddesi (İçli 2016) hazırlanmıştır. Şair hakkında olmayıp onun derlediği şiir mecmuasındaki şiirlerin tasnifi amaçlı iki yüksek lisans tezi hazırlanmıştır (bkz. Çokur 2017, Gök 2018). Ancak bu çalışmalarda, derlenen mecmuadaki şiirlerin okunması dışında şair ve eseri hakkında yeni ve farklı herhangi bir bilgi görülmemektedir.¹

Mecmualarda şairlere ait yeni şiir ve/veya şair adı tespitleri söz konusu olabilmektedir. Nitekim farklı mecmualarda da İzâkî'nin adının geçtiği (Top 2014; Sarıçoban, 2019; Mezarıcı, 2019; Yeşilyaprak 2019a/b) şiirler tespit edilmiştir.

İncelememizde bu eserlerde şaire ait yapılan değerlendirmeler ve şiir mecmualarındaki şiirlerin karşılaştırması ile bu şiirlerden hareketle edebî şahsiyeti hakkında kısa değerlendirmeler yapılacaktır.

İzâkî'nin İncelendiği Akademik Çalışmalar Üzerine Değerlendirme

İzâkî üzerindeki değerlendirme yazılarında İçli, şaire ait mecmua ile Kasımî Mecmuasının² yazım tarihinden ve Hisâlî'nin eserindeki bilgilerden hareketle şairin

¹ Çalışmanın amacı bu tezleri değerlendirmek ve eleştirmek değildir. Çünkü hem makale ve ansiklopedi maddesi hem de tezler birbirine yakın tarihlerde hazırlanmıştır. Değindiği üzere bu tezlerde sadece mecmuadaki şiirlerin okunması ve tasnifi bulunmaktadır. Şair hakkında herhangi bir yeni bilgi ve değerlendirme yoktur. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde bu konuda geniş değerlendirmeler yapılmıştır.

² İzâkî'nin şiir örneklerinin geçtiği Kâsımî Mecmuasındaki alıntılar için KM; kendi mecmuasındaki alıntıları için ise İM kısaltması tercih edilmiştir.

17. yüzyılın ilk yarısında hatta H.1040/M.1630 yıllarında halen hayatta olabileceğini dile getirir (2016; 2017: 171). İçli bu çalışmalarında mahlasları birbirine benzeyen Müderris Azakî'yi tanıtmış ve onun hakkında bilgi veren tüm kaynakları (Mehmed Süreyya, 1308-1311; Atayî 1989; Nail Tuman, 2001) belirtmiştir.

İzakî'nin tespit edilen mecmuası üzerinde bugüne kadar iki yüksek lisans tezi hazırlanmıştır.

Çokur'un yüksek lisans tezinde ve şaire ait mecmuadaki başka şairlere ait metinlerin yayımı olan makalesinde (2017, 2019) şair hakkında kısa değerlendirmeleri mevcuttur. Çokur her iki çalışmasında şairin ve müstensih/kâtibin, Müderris Mehmed Azakî olduğunu belirtmiştir (2019: 256-257; 2017: 6, 12). Müderris Azakî'nin ölüm yılını kaynaklarda geçtiği şekliyle M. 1608 olarak vermiştir.³ Mecmuanın tanıtımının yapıldığı bölümde (2017: 5), mecmuanın kâtibinin/müstensihinin, şiirlerdeki "li-muharririhî" tanımının müellif kaydına işaret ettiğini belirterek isabetli bir görüş bildirmiştir. Ayrıca metnin H. 1040/M.1630 yılında istinsah edildiğinin anlaşıldığını ifade etmiştir. Her iki yıla bakıldığında, eserin kâtibi ile Muhammed Azakî'nin yaşadığı yıllar arasında farklılık olduğu görülmektedir.

Şairin kimliği ve nereli olduğu konusunda Hisâlî'nin Metâliün-Nezâir'inde geçen şiirler eksenli değerlendirmeler yapılabilmektedir. Hisâlî, İzâkî'yi "Çelebi" ve "Bağdâdî" olarak tanıtmaktadır (Kaya, 2003: 347, 473, 717; Kalyon 2011: 1235). Ancak Hisâlî'nin eseri üzerinde doktora tezi hazırlayan iki akademisyen de şairin adını "Âzâkî" olarak okumuştur. (bkz. İçli 2016). İçli'nin değerlendirmelerine göre ise Hisâlî'nin eserinde bulunan şiirlerin *Kasımî Mecmuasında* ve İzâkî'nin kendi hattıyla yazdığı mecmuada da geçmesinden hareketle en azından mahlasındaki ilk ünlünün kısa olması gerekir. Çünkü bu mecmualarda sadece ilk beyitleri değil şiirlerin tüm beyitleri yani tamamı bulunmaktadır. Bu şiirlerin makta/mahlas beyitlerinde, aruz kalıbına uygunluk açısından, şairin adının/mahlasının ilk hecesinin açık/kısa okunmasını gerekli kılan okumalar söz konusudur. Bir şiir mecmuasında İzâkî'ye ait şiirlerden hareketle Sahra Mezârcı (bkz. 2019) da İçli'nin değerlendirmelerine yakın açıklamalarda bulunmuştur.

Çokur'un, (2017: 70, 73) çalışmasında Azakî olarak tespit ettiği şairin şiir örneklerinden ikisi, Hisâlî'nin *Metâliü'n-Nezâir*'inde (Kaya 2003: 347, 717) bulunmaktadır.

Bahse konu şiirlerin matlaları şöyledir:

³ Çokur, Azakî hakkında bilgi veren sadece bir kaynağa atıf yapmıştır. Tuhfe-i Nailî'den yaptığı alıntıyı da şair hakkında bilgi veren tek kaynak olarak sunmuştur. Oysa atıf yaptığı eserde, Atayî'nin eserinden alıntı yapıldığı bilgisi vardır.

Cân fedâ-yı cilve-i naḥl-ı melâḥat-bâr-ı yâr

Dil ḥarâb-ı Türk-tâz-ı ğamze-i ḥûn-ḥ'âr-ı yâr (KM/43a-İM/9a; İçli 2017:174)

Dil ğam-ı ḥaṭṭ-ı lebûnden Maḥzenü' l-Esrârdur

Göz cemâlûn pertevinden Maṭla' u' l-Envârdur (KM/38a-İM/10b; İçli 2017:174)

İzâkî'nin şiiirlerinin bulunduğu mecmua üzerinde yapılan ikinci yüksek lisans tezi (bkz. Gök 2018) İçli'nin belirttiği "İzâkî" adı bağlamında bilgiler içermektedir.

Şairin Edebî Şahsiyeti Eksenli Yeni Tespitler

Şairin, yaşadığı dönem ve edebî şahsiyetiyle ilgili olarak gerek eseri gerekse şiir mecmualarında yer alan şiir örnekleri, bir nebze de olsa çeşitli ipuçları taşımaktadır. Bunların bir kısmı daha önceki çalışmalarda değerlendirilmiştir (İçli 2017).

İzâkî'nin şiirlerine benzer şiirleri olan Bağdatlı Ruhî, Fuzulî gibi şairler ve kendisi de bir şair olan Mümin Paşa ile olan münasebeti, onun yaşadığı yıllar hakkında bilgiler sunmaktadır. Şaire ait "komaz" redifli gazel ile Hilmî, Ruhî, Sabûhî ve Ahseni mahlasıyla şiir yazan Mümin Paşa'nın şiirleri (KM-yk. 60a-60b) nazire şiir özelliği taşır. Buna göre İzâkî'nin bu şairlerden sonra veya bunlarla aynı dönemde yaşadığı söylenebilir. Bu şairlerin 16. yüzyılda yaşadıkları bilgisine istinaden İzâkî'nin de bu yüzyılda hayatta olduğu belirtilebilir.

İzâkî'nin "gönül" ile Nefî'nin "sözüm" redifli şiirleri neredeyse aynıdır. Şiirlerin birinci beyitleri ise tıpatıp benzemektedir. İkisinin de yaşadığı yıllar aynı olmakla birlikte benzer şiirin önce kim tarafından yazıldığı net değildir. Bu bilgiler şairin yaşadığı yıllar hakkında ayrıca bilgi vermektedir. İzâkî'nin şiirinin ilk beyti aşağıdaki gibidir:

Mülk-i nazmun mürşid-i muciz-beyânıdur gönül

Remz-dân-ı sûre-i seba'l-mesânîdür gönül (KM 78a-78b)

İzâkî'nin aşağıda matlaı verilen bir başka şiiri daha Nefî'nin şiirine benzemektedir. İlgili iki şiir bahse konu mecmuada yan yana bulunmaktadır.

Hûnâbe-feşân oldı dimen dîde-i dâğım

Leb-rîz-i şarâb-ı gam-ı aşk oldı ayağım (İzâkî, KM 81b)

Bin var ola hicrânun ile sînede dâğım

Çoktur güzelim devlet-i aşkında çerâğım (Nefî, KM 81b-Divan, s. 320)

Şiir Mecmualarında İzâkî'ye Ait Şiirler Üzerine Değerlendirme

İzâkî'nin şiir örnekleri, başta kendi mecmuası (*İzâkî Mecmuası*) olmak üzere *Kâsımî Mecmuası* ve Hisâlî'nin *Metâliu'n-Nezâir* isimli eserlerinde geçmektedir. Bununla birlikte bazı şiir mecmualarında da onun şiirlerine rastlanmaktadır. Ancak tespit edebildiğimiz kadarıyla diğer şiir mecmualarında bulunan şiirler ile şairin kendi derlediği mecmuasındaki ve *Kâsımî Mecmuası*'ndaki şiirler benzerlik gösterir. Sadece bir şiir mecmuasında farklı bir şiir örneği görülmektedir.

Hisâlî, şairi Bağdatlı İzâkî Çelebi olarak tanıtmış ve ona ait 4 (dört) nazire matları eserine dâhil etmiştir (İçli 2017: 190, Kaya 2003: 347, 473, 717; Kalyon 2011: 1235). Bu şiirlerden ikisi şaire ait eserde ve incelemeye esas *Kâsımî Mecmuası*'nda geçmektedir. Bunların tasnifi ve benzerlik durumları, İçli'nin (2016 ve 2017) ilgili çalışmalarında verilmiştir.

Nakıbzâde Nimeti tarafından derlenen mecmuada İzâkî'nin bir tahmisi bulunmaktadır. Aşağıda ilk bendi verilen ve Tahmis-i İzâkî Gazel-i Tarzî başlıklı şiir, mecmuanın 229. yaprağının arka yüzünde geçmektedir. Aynı şiir, İzâkî'ye ait mecmuada (İM/10b-11a; İçli 2017: 184) vardır. *Kâsımî Mecmuası*'nda Tarzî'nin zemin şiiri de bulunmaktadır (KM/53a).

Gülşene pây-ı şevk ile şubh deminde varıgör
Güllere boş nevâyile nâgme iden hezârı gör
Seyr-i fezâ-yı deşt idüp nüzhet-i merğzârı gör
Dide-i 'ibret aç dilâ rûh-fezâ bahârı gör
Faşl-ı bahâra kıl nazar kudret-i Kirdkârı gör

Nimetî Mecmuası üzerinde değerlendirmelerde bulunan Yılmaz Top, eserin yazma metni üzerinde yaptığı analizinde şairin adını başlık olarak "Azakî", metin başlığı bölümünde "İzâkî" olarak aktarmıştır (2014: 271, 319). Ayrıca yazmadaki yaprakların eksikliğinden kaynaklandığını belirttiği bilgilerle birlikte (Top 2014, 268) yaprak numaralarında şairi ve ona ait şiiri yaprak 206b'de göstermiştir (Top, 2014: 319).

İzâkî'nin daha önce yayımlanmış (İçli 2017: 181, İM/8b-KM/87a) aşağıda ilk beyti verilen şiirine, derleyeni Ferdî adlı biri olan bir şiir mecmuasında da rastlanmaktadır (06 Mil Yz A 2811-2/107a; Sarıçoban 2019: 60).

Sevdâ-zede-i maḥabbet oldum
Pâ-mâl-ı belâ vü miḥnet oldum

Bir şiir mecmuası tasnifinin yapıldığı yüksek lisans çalışmasında Sahra Mezarıcı, İzâkî'ye ait altı gazel tespit etmiş ve bunları tablo halinde sunmuştur (2019: 350).

Şiirleri geçtikleri yapıkların numaralarını da belirterek hem tabloda hem de metin kısmında vermiştir. Ancak inceleme kısmında bu şiirlerin sayısının dört olduğunu belirtmiştir (2019: 18).

Mezarıcı, çalışmasında şair hakkında değerlendirmelerde bulunurken İzâkî adına dikkati çekmiş ve Ahmet İçli'nin (2016) vermiş olduğu bilgileri kullanmıştır. Mezarıcı, şiirleri Latin harflerine aktarıp onların dil içi çevirilerini de yapmıştır.

Bu mecmuadaki gazellerden üçü daha önce Ahmet İçli tarafından *İzâkî Mecmuası*'nda tespit edilip yayımlanmıştır (2017). Bunlardan birinin matlaı Hisâlı'nın *Metâliü'n-Nezairin*'de de geçmektedir. Şiirlerin matlaları aşağıdaki gibidir:

Dil gam-ı hıtt-ı lebünden Mağzenü'l-Esrâr'dur
Göz cemâlün pertevinden Mağlau'l-Envâr'dur (Kaya 2003: 717, İçli 2017: 184; Mezarıcı 2019: 246)

Öldüğümden derd ile ol bî-vefâ gâfil degül
Şükr kim cân virdüğüm cânâna bî-hâşıl degül (İçli 2017: 183-184; Mezarıcı 2019: 242)

Âh u feryâdum uyardı baht-ı h'âb-âlüdümü
Şükr kim gördüm cemâl-i şâhed-i maşşüdümü (İçli 2017: 183-184; Mezarıcı 2019: 246)

Aşağıda matlaı verilen şiir de Mezarıcı'nın ilgili çalışmasında geçmektedir. Bu şiirin varlığından ilk olarak İçli (2017) bahsetmiş ve bunun *Kâsımî Mecmuası*'nda geçen bir şiir olduğunu kayıt ve yer numarası belirtip matlaını vermiştir:

Dil meclis-i mağabbete micmer degül midür
Hâlün hayâli pâre-i 'anber degül midür (İçli 2017: 186; Mezarıcı 2019: 248)

Mezarıcı'nın tezinde belirttiği aşağıda matlaı verilen şiirin varlığından İçli (2017: 176) bahsetmiştir. İçli, şiirin son beytini vererek şairin edebi şahsiyeti üzerinde değerlendirmelerde bulunmuştur. İzâkî'nin, *Kâsımî Mecmuası*'nda da geçen bu şiirin kafiyesine benzer başka bir şiiri daha bulunmaktadır.

Dil derd-i iştiyâk ile şeydâ olup gider
Sevdâ-yı zülf-i yâr ile rüsvâ olup gider (Mezarıcı 2019: 248)

İlgili tezde İzâkî'nin Fuzulî'nin "bana" redifli gazeline benzer bir şiiri bulunmaktadır. Bu metinden hareketle şairin Fuzulî'ye nazire yazdığı belirtilebilir. Nitekim İçli de İzâkî'nin şiirlerinden bir kısmını yayımlarken onun Fuzulî'ye nazire şiir yazmış olabileceği görüşünü ileri sürmüştür (2017: 187). Ayrıca (2017: 189) Fuzulî'nin bir gazeline tahmis yazdığını belirtmiş ve bu tahminin ilk bendini

yayımlamıştır. İlgili tahminin tamamı incelememizde yer almaktadır. Mezarıcı'nın tasnif ettiği mecmuada geçen şiirin matlâı aşağıdadır:

Yâ Rab ğam-ı maĥabbetüñ it âşinâ baña
Olsun hemîşe hem-dem-i müşfik-i vâlâ baña (Mezarıcı 2019: 254)

Daha önce yayımlanmış ve incelemeye esas çalışmamızdaki şiirler dışında, İzâkî'ye ait başka şiirlerin olması muhtemeldir. Bugüne kadar üzerinde çalışılmış ancak ulaşamadığımız mecmualarda şaire ait şiirler olabilir. Bu çalışmada tespit edip görebildiklerimiz üzerinde değerlendirmelerimiz söz konusu olmuştur. Bununla birlikte yapılacak olan yeni çalışmalarda ve tespit edilecek yeni eserlerde şaire ait yeni şiirlerin belki de eserlerin bulunabileceği de ihtimal dâhilindedir. Yapılacak olan yeni incelemeler sayesinde şair ve eserleri üzerinde daha geniş çalışmalar yapılabilir.

İzâkî'nin *Kâsımî Mecmuası*'nda Bulunan Şiirleri Üzerine Değerlendirme

İzâkî'nin tespit edilen şiirlerinin büyük çoğunluğu, Kâsımî tarafından derlenen şiir mecmuasında geçmektedir.⁴ Bu şiirlerin bir kısmı *İzâkî Mecmuası*nda aynen görülmektedir (İçli 2017).

Başka bir şiir mecmuasında (06 Mil Yza 5544/3) İzâkî'ye ait bazı şiirlerin varlığı görülmüştür. Bu şiirler de *Kâsımî Mecmuası*'ndaki şiirlerle benzerlik gösterir. Hatta tespit edebildiğimiz kadarıyla derleyici, *Kâsımî Mecmuası*'nı bir anlamda istinsah etmeye çalışmıştır. Ancak *Kâsımî Mecmuası*'nın elimizdeki nüshasından mı veyahut başka bir nüshadan mı yararlandığı net değildir. Fakat müstensih, çeşitli sebeplerden dolayı bazı şiirlerin başlığında ve mahlas beyitlerinde İzâkî'nin adını "İzânî" olarak (06 Mil Yz A 5544/3: 137a, 139a, 139b) yazmıştır. Bu farklılığın oluşmasında, şairin edebiyat kaynaklarında adına pek rastlanmamasının tesiri olabilir. Veyahut müstensihin esas aldığı nüshadaki yazıma sadık kaldığı söylenebilir. Ancak aynı mecmuanın 146 ile 149. yaprağın arka yüzünde ve 147. yaprağın ön yüzünde şairi "İzâkî" başlığıyla vermiş olup mahlas beytinde buna uygun bir yazımda bulunmuştur. Bu da hattatın mecmuayı özensiz bir şekilde istinsah ettiği anlamına gelebilir. Bahse konu mecmuanın, içerdiği metinler ve tarih bilgilerinden (Yeşilyaprak 2019a: 4; Yeşilyaprak 2019b: 1304) 19. yüzyılda istinsah edildiği söylenebilir.

Kâsımî Mecmuası'nda İzâkî'ye ait yirmi yedi (27) Türkçe, bir (1) Farsça, toplamda 28 şiir bulunmaktadır Bunlardan dört gazel/şiir İzâkî'nin kendi mecmuasında geçmekte olup daha önce İçli tarafından yayımlanmıştır (2017).

⁴ Kâsımî Mecmuası üzerinde İçli'nin birçok çalışması bulunmaktadır. Mecmua hakkında geniş bilgi için mecmuada geçen şairlerin tasnifinin yapıldığı makaleye bakılabilir. İçli, Ahmet, "Kâsımî Mecmuası'nın İçerik Analizi", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, S. 40, 2018, s. 468-499.

Çalışmamızın bu bölümünde İzâkî'nin Kâsımî Mecmuasındaki 24 şiiri mecmuada geçtiği sırayla verilecektir.

Şiirlerin hangi yapıakta geçtikleri, başlıkları ve aruz kalıpları şiir üzerinde belirtilmiştir. Şiirde kalıp ve anlam gereği fazla yazılan kelime veya harfler [] parantez içinde gösterilmiştir

ŞİİRLER

1. KM/17b

İzâkî

Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

Bismikellâhümme yâ fettâh-ı ebvâbu'l-münâ
Eyledüm fetḥ-i der-i genc-i kelâma ibtidâ

Noқта deñlü nuḡfe-i nâ-çiz iken luṡf eyleyüp
Ḥil'at-i ḥilḡat virüp cân cevherin itdün 'atâ

Şimdi gencür-ı der-i genc-i ma'ânî kııl beni
Âdem itdün ġaybetümde eyleyüp raġbet baña

Ġayr fikrin âteş-i 'aşkuñla yandur kim ola
Ḥâne-i dil şâhid-i şevkuñ için ḡalvet-serâ

Dest-i ṡab'um ḡalka-cünbân-ı künüz-ı taḡt-ı 'arş
İt ki söz gencinesinden dür nişâr itsün saña

Nice dür bir dürr-i deryâ-yı ma'ânî kim ola
Ġuşvâr-ı şâhed-i ḡamd ü sipâsünçün sezâ

Ben kimem kimdür **İzâkî** kim ide ḡamdün senün
Server-i âlem Muḡammed didi "**İâ-uhşî şenâ**"

2. KM/21b

İzâkî

Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün

İffeti mülk-i ḡüsnüñe şâh it
Reşḡ-i mihr ile ġayret-i mâh it

Rütbe-i 'ulve irmek ister iseñ
Sifeler şöhetinden ikrâh it

Rûz u şeb ehl-i 'aşka hem-dem olup
Cânũñı derd-i dilden âgâh it

Hill-i şahrâyı derd idem dir iseñ
Cezbe-i 'aşkı rehber-i râh it

Ehl-i derd ol enis ü münisüñi
Meclis-i gamda nâle vü âh it

Hadden aşurma cevri 'uşşâka
Hazer-i nâle-i sehergâh it

Yâre uy koy **İzâkî** ağıyarı
'Ârif ol terk-i mâ-sivallâh it

3. KM/22a

İzâkî

Mefûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün

Ey dil ne fikr-i taht ü ne pervâ-yı efser it
Divâne-i maḥabbet olup terk-i ziver it

Ser-menzil-i murâda irişmek murâd ise
Cân vir bu yolda câzibe-i 'aşkı rehber it

Ya rab gam-ı firâkla ḥünâbe dökmege
Her bir mesâm-ı cismümi bir dide-i ter it

Ta bü'l-heves getürmeye tâb-ı tarîk-i 'aşk
Râh-ı gam-ı maḥabbeti ber-niş ü neşter it

Şimdengirü sipâh-ı gam-ı 'aşkı cem' idüp
Turma diyâr-ı derdi **İzâkî** müsahḥar it

4. KM/38a-38b**Velehū****Mefūlū Fā'ilātū Mefā'ilū Fā'ilūn**

Dil derd-i iştiyākla şeydā olup gider
Sevdā-yı zūlf-i yār ile rüsvā olup gider

Ol nev-nihāl-ı gülşen-i nāz u leṭāfetüm
Gülzār-ı hūsne serv-i dilārā olup gider

Dil cilvegāh-ı pertev-i mihr-i cemāl olup
Ġayret-fezā-yı Tūr-ı tecellā olup gider

Cān arzū-yı rüyet-i didār-ı yār ile
Tūr-ı ğam-ı maḥabbete Mūsā olup gider

Bir gül ğamıyla ṭāyir-i ṭab'un **İzākīyā**
Gülzār-ı 'aşka bülbül-i güyā olup gider

5. KM/38b**Velehū****Mefūlū Fā'ilātū Mefā'ilū Fā'ilūn**

Dil meclis-i maḥabbete micmer degül midür
Ḥālūn ḥayāli pāre-i 'anber degül midür

'Aşıklarūn o micmer-i 'anber-şemimden
Ceyb-i cihān-ı cānı mu'aṭṭar degül midür

Sinemde sūz-ı şu'le-i şevküñle murġ-ı dil
Ateşgeh-i viḳāda semender degül midür

Dil âteş-i maḥabbet ile külḥan-ı ğama
Ḥakister-i tenümde bir aḥker degül midür

Âteş-nihād murġam ü bāġında her ṭaraf
Sūz-ı derün ki ser çeke şeh-per degül midür

Leb-teşnegān-ı deşt-i ğamuñ cezbe-i cünün
Ser-çeşme-i murādına rehber degül midür

Hâmem şarîri gülşen-i nazma **İzâkiyâ**
Bir murğ-ı nağme-senc ü nevâ-ger degül midür

6. KM/38b-39a

Velehü

Mefûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün

Dil âteş-i maḥabbete sūzân olup gider
Ḳandil-i deyr-i 'aşḳ fūrūzân olup gider

Ol tıfl-ı nâz-perver-i mehd-i melâḫatüm
Âşüb-ı dehr ü âfet-i devrân olup gider

Pervânevâr pertev-i şem'-i cemâlinün
Uşşâḳ-ı cân-feşâmı firāvân olup gider

Her dem diyâr-ı 'aşḳda biñ kârvân-ı ğam
Miḫnet-serâ-yı gōñlüme mihmân olup gider

Hicrân şebinde 'âlemi her kim ki görmege
Ḥândân gelürse yanuma giryân olup gider

Her müşkil-i ṭarîḳ-i ḫaṭarnâk-ı ğam baña
Yümn-i cünün-ı 'aşḳla âsân olup gider

Bir gül ğamıyla bülbül-i cānuñ **İzâkiyâ**
Destân-serâ-yı gülşen-i ḫırmân olup gider

7. KM/39a

Velehü

Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilâtün

Şarâb-ı şevḳle mestânelikte 'âlem var
Cünün-ı 'aşḳla divânelikte 'âlem var

Müşâbih itme beni bülbül-i çemen-gerde
Çerâĝ-ı 'aşḳuña pervânelikte 'âlem var

Neticesi bu ise aşınalıguñ ey dil
Zamâne halkına bigânelikte ‘âlem var

Hayâl-ı beydağ-ı hâl-ı ruhiyla bir şahuñ
Bisât-ı aşkda ferzânelikte ‘âlem var

Sipâh-ı derde **İzâkî** şağın kafâ virme
Neberd-i ‘aşkda merdânelikte ‘âlem var

8. KM/42b-43a⁵

İzâkî

Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün

Herkesüñ ‘aşıklığa şañmân isti’dadı var
Ehl-i taqlid oldı ‘âlem ‘aşkuñ ancağ adı var

Ben o şahrâ-yı cünün-ı ‘aşka Mecnûnam k’anuñ
Zir-i her hârında yüz biñ Kays-ı hasret-zâdı var

Şimdi bir Şirîn-şi’aruñ olmuşam mecnûni kim
Bî-sütün-ı ‘aşkınuñ biñ ben gibi Ferhâdı var

Tâir-i hoş-nağme-i gülzâr-ı ‘aşkam kim anuñ
Derd-i âhiyla dilinde sünbül ü şimşâdı var

Zulmet-i şâm-ı dalâletden **İzâkî** gam yemez
Şu’le-i dilden kimüñ kim meş’al-i irşâdı var

9. KM/57a-57b

İzâkî

Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün

‘Âlem-i endüha ol demden ki geldük gamla biz
Hem-dem ü hem-şoğbet olduk şiven ü mâtemle biz

Derdümüz çok şabrımız az olsa şekvâ itmezüz
Şâkirüz râh-ı gam-ı ‘aşkuñda biş ü kemle biz

⁵ Şiir Fuzulî’nin aynı redifli gazeline nazire olabilir. Bkz. İsmail Parlatur (2012), Fuzulî Türkçe Divan, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 228

Biz ki Mecnûn-ı beyâbân-gerd-i deşt-i hayretüz
Yok ‘aceb ger âşinâlık itmesek âdemle biz

Berķ ile berfi firāvân kûh-ı derd-i ḥasretüz
Âh-ı âteş-bâr ü yer yer penbe-i merhemle biz

‘Ömrümüz geçdi **İzâkî** guşşa vü endüh ile
Olmaduk bir dem cihânda ḥâtır-ı ḥurremle biz

10. KM/57b

Velehû

Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün

Dökmege ḥün-âb-ı ḥasret olmağa ḥün-bâr göz
Dâğ-ı ğamdan sînemüñ üstinde biñ biñ var göz

Ağlamağdan dilde kıan didemde eşküm kalmadı
Vaḳtidür şimden girü ger olsa âteş-bâr göz

Serv-ḳaddüm nâz ile bādâmî kemḥâ giymemiş
Dikdiler ḳadd-i nihâline ulül-ebşâr göz

Ol mehi çeşmüm gibi âşüb-ı şebden ḥaṭṭ için
Encümäsâ şubḥa dek vardur nice bîdâr göz

Ṭotalum ṭavr-ı teraḥḥümden tecelli kıldı yâr
Ey **İzâkî** kimde vardur lâyıḳ-ı didâr göz

11. KM/60b

İzâkî

Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün

Leşker-i ‘aşkuñ gönül mülkünde emniyyet ḳomaz
Ğamze-i ğâretgerüñ esbâb-ı cem’iyyet ḳomaz

Fehm idince lezzet-i şemşîr-i şevḳ-i ‘aşkuñı
Olsa ‘aşık zaḥm-ı câna merhem-i şihḥat ḳomaz

Nûr-baḥş-ı mâh olup mâhiyyetin ‘arz eylese
Zerre-i mihr-i ruḥuñ ḥurşide germiyyet ḳomaz

Bu ne hâletdür ki dil derdin devâdan yig bilür
Gerçi 'aşkuñ dilde tâb u rûhda râhat kıomaz

Nükte-perdâz olsa ger tab'-ı belâgat-perverüm
Gayruñ eş'aruña şîr-i dil-keşüm rağbet kıomaz

Ger budur ol Yûsuf-ı mışr-ı cemâlün hasreti
Dide-i Ya'küb-ı dilde ağlamak rü'yet kıomaz

Yok 'aceb Mûsâ-yı dil "erni" dimezse kim bilür
Tâbiş-i envâr-ı hüsnün Tûrda tâkat kıomaz

Kays-ı tenhâ-gerd-i deşti 'aşkam ammâ neyleyin
Şohbet-i cân-perver-i pâşâyı zi-'izzet kıomaz

Server-i Rüstem-reviş Pâşâ-yı Mü'min ism ü resm
Kim ğubâr-ı dergehin âzürde-i zillet kıomaz

Tâbiş-i hürşid-i miñnetden **İzâkî** ğam yemez
Sâyesinde şaklar anı ol hümâ himmet kıomaz

Ger dilerse 'arş-sây eyler ser-i fersüdesin
Zerre-perver olsa ol mihr-i felek rütbet kıomaz

12. KM/63a

İzâkî

Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

Dilde fikr-i rüy u zülf-i yârdur eglencemüz

Kâfir-i 'aşkuz büt ü zünnârdur eglencemüz

Ârzü-yı zülf ü ruhsâruñla ey tersâ-beçe
Şâm-ı ğamda şem'-i pür-envârdur eglencemüz

Bir dem ârâm itmezüz bâğ-ı cemâlünden cüdâ
Bülbül-i şürideyüz gülzârdur eglencemüz

Sâkiyâ yâd eyleyüp la'l-i leb-i cân-bağşuñı
Bezm-i ğamda dide-i hün-bârdur eglencemüz

Âsitân-ı yârdan gayrı **İzâkî** şanma kim
Bu fenâ dehr-i denîde vardır eglencemüz

13. KM/67b

Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün

Ger şabâ ber-ser-i kûy-ı tu vezîden gired
Cânem ez-gayret-i ân câme derîden gired

Pertev-efgen şevêd ez-mihr-i cihân-tâb-ı ruĥet
Âfitâb ez-dil-i her zerre çekîden gired

Bîş-ez-ân dem ki keşed ğamze-i tu tîĝ-i sitem
Murĝ-ı dil üfted ü ez-zevĥ ĩabîden gired

Şîfat-ı ĥatt-ı tu her geh ki nüvîsed ĩalemem
Hem-ĉü sebze suĥan ez-şafĥa demîden gired

Her geh o hem-ĉü **İzâkî** heme ten ĝuş şevêd
Vaşf-ı tu ez-der ü dîvâr şenîden gired

14. KM/70b

İzâkî

Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

Oldı ĝönlüm mübtelâ-yı dâĝ-ı derd-endüz-ı 'aşĥ
Yaĥdı cânım âteş-i endüh-ı 'âlem-süz-ı 'aşĥ

Ĥalĥa-i engüşter-i engüşti-i ĝam ĥâm ĩâmetüm
Dâĝ-ı ĥasret serde la'l-i ĥâtem-i firüz-ı 'aşĥ

Dersĝâh-ı ĝamda Mecnün tıfl-ı ebced-ĥ^vân iken
Ehl-i derde ben idüm ol dem rümüz-âmüz-ı 'aşĥ

Ey ĩaşî yâ 'âşîĥam 'âşîĥ şikâyet eylemez
Cânına kâr eylese ger nâvek-i dildüz-ı 'aşĥ

Ey **İzâkî** şükr kim oldı şeb-i hicrân için
Şu'le-i süz-ı derünüm şem'-i zülmet-süz-ı 'aşĥ

15. KM/78a**İzâkî****Ahreb⁶**

Ey cezb-i cünûn 'inâyetüñ var ise gel
Ey mürşid-i reh hidâyetüñ var ise gel

Ben sebze-i huşk-ı huşk-sâl-ı hicrem
Ey ebr-i vefâ 'inâyetüñ var ise gel

Ol seng-dilüñ cefâsı hâdden aşdı
Ey süz-ı dilüm sirâyetüñ var ise gel

Dirler ser-i küy-ı yârdan gelmişsen
Ey peyk-i şabâ hikâyetüñ var ise gel

Efsâne-i köhne(y)⁷ mükerrer itme
Bir tâze-reviş rivâyetüñ var ise gel

Da'vâya gönül bunda gerekdür şâhid
Ey sâlik-i reh velâyetüñ var ise gel

Bu dergeh-i 'afvdur **İzâkî** bunda
Âlem 'âlem cinâyetüñ var ise gel

16. KM/78a-78b**İzâkî****Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün**

Mülk-i nazmuñ mürşid-i mu'ciz-beyânıdır gönül
Remz-dân-ı süre-i seb'al-meşânîdür gönül

Kimse yok fermânını tutmaz cihânda herkesüñ
Hâkim-i hikmet-pejuh-ı hükm-rânıdır gönül

⁶ Gazel, Ahreb kalıplarıyla yazılmıştır. Fakat son dize Ahrem olup "Mefulün Fâ'ilün Mefâ'ilü Fe'ul" ile yazılmıştır.

⁷ KM'de "köhnei" olarak "hemze" ile belirtilen "i" tarafımızdan kaynaştırma ünsüzü eklenerek "köhneyi" şeklinde yazılmıştır. Bununla birlikte bu kullanım mecmuanın genel imla özelliği olarak belirtilebilir.

Ögredirse 'âleme tarz-ı suhan olmaz bedî
Nükte-âmûz-ı debistân-ı ma'ânîdür gönül

'Arz iderdi hâlini dildâre evvel âh ile
Râh-ı 'aşkuñ şimdi bî-tâb u tüvânıdur gönül

Dâğ-ı 'aşk-ı yâr ile döndi derûnum gülşene
Bülbül-i şiven-şî'âr-ı gülsitânîdür gönül

Künc-i sînem gevher-i mihrüñle bir gencînedür
Kim o gencüñ şeb-çerâğ-ı pâsbânıdur gönül

Bir cihân-ı câvidândur 'âlem-i endîşe kim
Murğ-ı kıdsî-perver-i 'arş-âşiyânîdür gönül

Her Sikender-dil nola olmazsa andan behre-yâb
Hızr-ı câna çeşmesâr-ı zindegânîdür gönül

Şimdi bir bezmüñ **İzâkî** ben nedîm-i hâşiyam
Kim o bezmüñ tercemân-ı ter-zebânıdur gönül

Nice bezm ol mısr-ı fazl-ârâ-yı ehl-i ma'rifet
Kim anuñ bir bende-i Yûsuf-nişânıdur gönül

Kimdür ol mısr-ı ma'ânîñüñ 'azîz ü revnaķı
K'arzümend-i der-i devlet-mekânıdur gönül

Mesned-efrûz-ı şerî'at nükte-âmûz-ı hîred
Kim anuñ bir cebhe-sây-ı âsitânıdur gönül

Feyz-bağş-ı taleb-i tarz-ı feşâhat kim anuñ
Rize-çîn-i h'ân-ı fazl-ı bî-kerânıdur gönül

Keff-i gevher-pâşı bilmem kân mıdur deryâ mıdur
Vâlih-i dest-i kerîm-i dür-feşânıdur gönül

Devlet-i sermedle dâyim maħkeme-pîrây ola
Dâ'i-i eyyâm-ı 'ömr ü 'izz ü şânıdur gönül

17. KM/81b-82a

İzākī**Mefūlü Mefā'īlü Mefā'īlü Fe'ülün**

Hün-ābe-feşān oldı dimeñ dide-i dāğum
Leb-riz-i şarāb-ı ğam-ı 'aşq oldı ayağum

Mürġān-ı uli-ecniha-i 'ālem-i cāndur
Pervāne-i per-suhte-i pāy-ı çerāğum

Yā rab ne gülistāndan eser bād-ı şabā kim
Bir bŷy-ı ħired-sŷzla yandurdı dimāğum

Revnaq-şiken-i nağme-tırāzān-ı cihāndur
Murġān-ı nevā-senc-i gül-i gülbün-i bāğum

Ben merdümek-i dide-i derdem ki **İzākī**
Girdāb-ı ğam-ı baħr-ı belā oldı ıurağum

18. KM/82a

Velehū**Mefā'īlün Feilātün Mefā'īlün Fe'ülün**

Benem ki mışr-ı ma'ārifde fazl ile ħānam
Benem ki hind-i ma'ānide ħān-ı ħānānam

Fezā-yı evc-i feşāhatde mihr-i nŷr-efşān
Firāz-ı evc-i belāgatde mihr-i raħşānam

Beyān deminde benānumda mevc urur mu'ciz
Gürŷh-ı bī-fer-i Fir'avna pŷr-ı 'İmrānam

Ĥired serŷmde külāhum hŷner bedende ħabā
Vŷcŷd-ı neşre dil ŷ cism-i nazmda cānam

Zamāne şirŷm ile iftiħār ider ammā
Denā'et-i şŷrekādan iñen peşimānam

İzākīyem degŷlem bir gedā-yı bī-ser ŷ pā
Alīye Ķanberem ŷ ehl-i beyte Selmānam

19. KM/86a

İzâkî

Mefûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün

Ceng eylemede 'asker-i nefis ile demâdem

Bu ma'rekede ekber-i aşhâb-ı cihâdem

Takdîr-i ezel itnese ger anı takâzâ

Gelmezdi koyup cenneti bu 'âleme Âdem

Farq eylemezem rûz u şeb-i hecr ü vişâli

Her kıanda isem derd ü ğam-ı 'aşk ile şâdem

Feryâd iderek şem'-i ruhuñ şevkine ey gül

Yansam nola bir bülbül-i pervâne-nijâdem

Âteş-kede-i külhanı 'âlemde görünce

Zann itme beni tûde-i şad-sâle remâdem

Ġâfil yürime âh-ı şerer-bâr-ı dilümden

Kışt-i emel-i düşmen için âteş ü bâdem

Yâd itnese yanumda nola şirümi huşşad

Güftâr-ı şerer-bâr ile bir şu'le-nihâdem

Söyler dil olup ağız açup kilik-i devâtum

Tab'um dise ger nâııkâ-bahşâ-yı cemâdem

Mecnûn degülem kâyil-i ma'külem **İzâkî**

Uşta suhanum münkir-i erbâb-ı 'inâdem

Na't-ı nebevî şâm u seher vird-i dilümdür

Şanmañ beni kim mâdiğ-i hükâm-ı cevâdem

20. KM/87b

İzâkî

Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün

Gülbün-i gülsitân-ı derd oldum

Revnağ-ı büstân-ı derd oldum

Sine-i 'aşka dâğ-ı endüham
Dide-i hün-feşân-ı derd oldum

Derd-i âhum sipihr-i hasretdür
Âfitâb-ı cihân-ı derd oldum

Evc-pervâz-ı âlem-i 'aşkam
Murğ-ı 'arş-âşiyân-ı derd oldum

Hâzer eyleñ hadeng-i âhumdan
Dest-i gamda kemân-ı derd oldum

Leşkerüm hayl-i guşsa vü gamdur
Şâh-ı kişveristân-ı derd oldum

Nazm-ı cân-bahşla **İzâkîveş**
Merd-i mu'ciz-beyân-ı derd oldum

21. KM/88b

İzâkî

Mefûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün

Ben teşne-leb-i bâdiye-peymâ-yı cününam
Mecnün-ı belâ-dide-i şahrâ-yı cününam

Hâyil olamaz hâr u has-ı 'aql u selâmet
Tuğyân-ı belâ-cüşîş-i deryâ-yı cününam

Bensüz göremez ehl-i cünün rüy-ı murâdı
Ben merdümek-i dide-i binâ-yı cününam

Seyrâna gelür şaf şaf olup hayl-i melâyik
Ol 'arşada kim ma'reke-ârâ-yı cününam

Zindân-ı gam-ı Mısr-ı mahabbetde **İzâkî**
Ben Yûsuf-ı ma' Lüb-ı Züleyhâ-yı cününam

22. KM/97b

İzâkî

Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

Deşt-i dilde hürrem olsa sebzezâr-ı ârzû

Âteşin âhûm olur berķ-i bahâr-ı ârzû

Tab'um ol şebbâz-ı şayd-endâz-ı ma'nîdür ider

Mergzâr-ı kıudsdan her dem şikâr-ı ârzû

Lâyık-ı külhan olur nahl-i vücüdum olmasa

Dâğ-ı gam eşk-i nedâmet berg ü bâr-ı ârzû

Bir gülinden almadın büy-ı fenâ bu gülşenüñ

Bülbül-i zârı ider mecrûh-ı hâr-ı ârzû

Âlemi geşt itdüm ammâ bulmadum maķşûdumu

Bu cihândan taşradur güyâ diyâr-ı ârzû

Bir nefesde nice yüz biñ ârzû ile mürûr

Var ise gönlümedür râh-ı kıtâr-ı ârzû

Ey **İzâkî** oldu bu gülşende bir gül 'aşķına

Cân-ı zârüm bülbül-i şiven-şî'âr-ı ârzû

23. KM/129b-130a

ķasîde-i İzâkî

Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün

Benem ki şem'-i şebistân-ı bezm-i hicrânam

Benem ki şu'le-firüz-ı çerâğ-ı hırmânam

Elümde tîşe-i endîşe-i ümîd-i vişâl

Benem ki kühken-i bî-sütün-ı hicrânam

Yaķup vücüdümü şevķüñ cemâlünü göremem

Benem ki tûr-ı maķabbetde pûr-ı 'İmrânam

Hevâ-yı aşķla ser-geşte gird-bâd gibi

Benem ki deşt-i talebde hemîşe püyânam

Başumda şu'le-i şevk-i şerer-feşānumla
Benem ki şām-ı ğama meş'al-i fūrūzānam

Görindi her ser-i müyümde dūd-ı âteş-i dil
Benem ki gülşen-i 'aşķuñda sünbülistānam

Mesām-ı müy-ı serümde görünse ger ol dūd
Benem ki micmere-gerdān-ı bezm-i rindānam

Anuñla cismüme dāğ üzre dāğlar yakduñ
Ki maḥz dāğam ü dāğ-ı derün-ı aķrānam

Mariz-i 'aşķam ü 'aşķ cemāl-i cānāna
Tamām derdem ü dermān-ı derdmendānam

Nedim-i deyr-i maḥabbet muķim-i Ka'be-i 'aşķ
Enis-i Berhemenem [ü] hem-dem-i Müselmānam

Diriğ derdüñe ol kāfir-i Mesih-demüñ
Dem-i vişāline cān virmedüm peşimānam

Nedür cemālini gördükde cān nişār itmek
Vişāli 'iydine biñ cānum olsa ķurbānam

Görünce ağlar iken ķatre ķatre ķanlı yaşum
Firāk-ı yār ile şanmañ hemişe giryānam

Dökildi ḥāke berüm seng-i ta'n-ı a'dādan
Nihāl-i bār-ver-i bāğ-ı 'aşķ-ı cānānam

Zebān-ı ḥālle söyle nüḥüfte nüktelerüm
Vücüd-ı şāhed-i ma'nāya cevher-i cānam

Fiğān-ı dil baña izḥār-ı derd ider her dem
Ki ben de nāle-i nāķūs-ı deyr-i gebrānam

Ne nāle vü nice nāķūs şu'le-i ğamdan
Dil-i pür âteş-i ķandil-i Ka'be-i cānam

Hürüş-ı ğayretle cûşa geldi çeşmüm ger
Ki seyl-i eşk ile sermâye-bahş-ı tufânam

Ol âteş-i ğam-ı ümîd-i âb-ı hâşiyetem
Ki maḥẓ âteşem âteş-nişân-ı hırmânam

Harîk-i âteş-i aşkam ğarîk-i baḥr-ı sirişk
Bir âteşem ki muḳîm-i derûn-ı ‘ummânan

Ne âteş ü nice ‘ummân İzâkî-i mücrim
Benem ki ḳar-nişîn-i muḥîṭ-i ‘ișyânam

Ne mücrim ü nice ‘ișyân maḥabbet-i şehden
Benem ki ğarḳa-i baḥr-ı ümîd-i ğufrânam

Ne şeh şehenşeh-i mu‘în ‘aliyy-i ‘âlî-ḳadr
Aña düşer ki diye şâh-ı mülk-i ‘irfânam

Tutışdum âteş-i şevḳ-i maḥabbetinde anuñ
Ki maḥẓ nûram ü nûr-ı cemâl-i imânam

Ne elde zâd-ı sefer var ne dilde ḥûn-ı saḳar
Ümîd-i luṭf ile ḥvân-ı Halile mihmânam

24. KM/153a-154a

Ġazel-i Fuzûlî Tahmîs-i İzâkî⁸

Mefûlü Fâilâtü Mefâ’ilü Fâ’ilün

Ey zât-ı pâki bâ’iș-i icâd-ı mümkinât

Zîkr-i cemilûñ olı dile cevher-i ḥayât

Sen olmasayduñ olmaz idi cân-ı kāyinât

Vaşluñ baña ḥayât virür firḳatüñ memât

Sübḥâne ḥalîḳun ḥaleḳal-meṽte ve’l-ḥayât

Aşḳuñ rehinde derd çeken vaşluñı bulur
Cân cevherin o yolda viren vaşluñı bulur
Cevr ü cefaña şâbir olan vaşluñı bulur

⁸ Fuzûlî’nin gazeli için bkz. Parlatır, a.g.e, s. 209-210

**Hicrānuña taḥammül iden vaşluñı bulur
Tübā li-men müsā'idehüş-şabri ve's-şebāt**

Sönmezse tañ mı dāğ-ı derūnum fetilesi
Menzil idindi cānı cemālūñ cemilesi
Olsun fedā-yı dergehūñ ey meh kabilesi
Mihrūñdür iktizā-yı maķāşid vesilesi
Mā şā'e men erāde bihi'l-fevzi ve'n-necāt

Şol kim derūn-ı cānda ķomiş kān-ı şevķūñi
Añmış zemīn-i dilde gülistān-ı şevķūñi
Sırāb ķılmağa gül-i büstān-ı şevķūñi
Tökmüş riyāz-ı ṭab'uma bārān-ı şevķūñi
Men enzele'l-miyāhi ve aḫyā bihi'n-nebāt

Ḥalk eyledükde gevher-i büd u ne-büduñı
Pür-cevher itdi zāt-ı fezāyil-füzüduñı
Reşķ āteşine yakmağa cān-ı ḫaşüduñı
Ḥaķ āferinişe sebeb itdi vücüduñı
Evcebe bi'z-zuhūri zuhūru'l-mükevvenāt

Şüret-gerān-ı şavma'a-i ṭā'at u günāh
Didi görünce zātuñı ey mihr-i meh-ķülāh
Ḥüsñüñ fūrūğı ğayret-i ḫürşid u reşķ-i māh
İzed serir-i ḫüsne seni ķıldı pādişāh
A'lā kemāli zātike fi-āhseni'ş-şifat

Ey dil hevā-yı ğayret-i bezm-i dimām ķıl
Medḫ-i resūli ṭurma İzāķi müdām ķıl
Zıkr-i 'Alī vü ālini her şubḫ u şām ķıl
Ķılduñ edā-yı na't Fuzūli tamām ķıl
Kemmelte bi's-selāmi ve temmemte bi'ş-şalāt

Sonuç

İzâkî'nin hayatı hakkında birincil kaynaklarda bilgi yoktur. Ancak çeşitli mecmualarda şiirleri bulunmaktadır. Şair, bir şiir mecmuasındaki şiirleri vasıtasıyla tespit edilmiştir. Daha sonra kendi şiir mecmuası bulunmuştur. Ardından diğer mecmualarda da şairin ismine rastlanmış, bazı şiirleri tespit edilmiş ve bu şiirlerin yayımı yapılmıştır.

Şiir mecmualarının incelenmesi ve analizlerinin yapılması sonucu İzâkî'nin edebi şahsiyeti hakkında yeni bilgiler ortaya çıkmaktadır. Hem yeni şiirler hem de şiirlerin özellikleri, şair hakkında çeşitli değerlendirmelerin yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bundan sonraki çalışmalarda da şair hakkında yeni yayımlar yapılacağı hatta başka şiirlerinin tespit edileceği muhtemeldir.

Bu makale, İzâkî'nin yayınlanmamış şiirlerinden bir kısmının yayımıdır. Bu vesileyle Kasımî Mecmuası olarak bilinen şiir mecmuasındaki şiirleri yeni yazıya aktarılmış olup üzerlerinde kısa değerlendirmelerde bulunulmuştur. Ayrıca bu şiirler ile başka mecmualarda geçen şiirler karşılaştırmaya tabi tutulmuştur. Bu bağlamda başka mecmualar üzerinde yapılan incelemelerde İzâkî'nin adının geçtiği bölümler üzerinde geniş çaplı değerlendirmeler yapılmıştır. İncelemeye esas makale bu yönüyle, şair üzerinde bugüne kadar yapılmış çalışmaların ve adının rastlandığı mecmuaların da bir tanıtımıdır.

Yapılan tüm tetkikler sonucu aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Şaire ait manzumeleri barındırma noktasında *Bahru'l-Maarif* ve *Sandukatu'l-Maarif* olarak da adlandırılan *Kâsımî Mecmuası* önemli yere sahiptir. Mecmuada şaire ait 28 manzume bulunmaktadır. Bu şiirlere başlıksız ve mahlassız şiirler dâhil değildir. Mecmuada kıta, rubai, beyit vb. formlarda görülen birçok metin vardır. Bunların kime ait oldukları tespit edildiğinde İzâkî'ye ait olanların da olabileceği ihtimal dâhilindedir.

İzâkî'ye ait olduğu tahmin edilen bir mecmuada şaire ait bazı şiirler "li-muharririhî" başlığıyla verilmiştir. *İzâkî Mecmuası* olarak nitelenen bu mecmua tanıtılmış ve burada geçen şiirleri geniş bir bilimsel makale olarak 2017 yılında yayımlanmıştır.

Bu çalışma öncesinde 2016 yılında şairi tanıtıcı mahiyette bir ansiklopedi maddesi hazırlanmış ve şaire ait manzumelerden örnekler sunulmuştur.

Şair İzâkî'nin mecmuası üzerinde iki yüksek lisans tezi yapılmıştır. Birbirine yakın dönemlerde tez konusu olarak belirlenen çalışmalardan biri 2017 diğeri de 2018 yılında tamamlanmıştır.

Bu tezlerden 2018'de tamamlananda araştırmacı, şiir mecmuasının sistematik tasnifini de yaparak şiirleri Latin harflerine aktarmaya çalışmıştır.

2017 yılında tamamlanan tezde araştırmacı, şairi Azakî olarak tanımlamış ve şiirlerin tasnifi ile birlikte Latin harflerine aktarımlarını yapmıştır.

Her iki tezde okuma ve tasnif bağlamında benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da söz konusudur. Ancak şairi Müftü Mehmed Azakî olarak tanıtan tezde, mecmuayı kaleme alan şahsiyetin kimliği, ölüm tarihi ile mecmuayı kaleme alma tarihi arasında bir karmaşa söz konusudur.

Tüm bu çalışmalardan çok önce 2003 ve 2011 yılında, Hisâlî'nin Metâliü'n-Nezâir'i üzerinde doktora çalışması yapan iki akademisyenin şaire ait şiirleri tezlerinde incelediği bilinmektedir. Her iki akademisyen şairi Âzâkî olarak tanıtmıştır; fakat şiir örneklerindeki aruz kalıbına göre şairinin mahlasının ilk hecesinin açık/kısa ünlü olarak telaffuz edilmesi gerekmektedir. Ancak mecmuadaki bilgiler, şairin kimliği noktasında önemli bilgiler sunmuştur. Hisâlî'nin eserine göre şair Bağdatlı olup Çelebi olarak nitelendirilmektedir. Bu bilgiler ekseninde bakıldığında şairin Müftü Azakî Mehmed olmadığı söylenebilir. Çünkü bazı şiir örnekleri İzâkî'ye atfedilen mecmuada aynen geçmektedir. Bu şiirler, 2017 yılında yayımlanan makalede atıf yapılarak tanıtılmıştır.

Bu incelemeler dışında, başka şiir mecmuaları üzerinde yapılan tasnif çalışmalarında İzâkî'ye ait şiir örnekleri görülmüştür. Bunların büyük çoğunluğu hem bu makalede hem de daha önce yayımı yapılmış makalede yayımlanan şiirlerdendir. Ancak bir şiir mecmuasında tespit edilen şiir, İzâkî'nin Fuzulî'ye olan nazire şiirini barındırmaktadır. Bu şiir, şaire ait manzumlerde Fuzulî etkisi veya benzerliği konusunda önemli bilgiler sunmaktadır.

Tüm bu çalışmalar ve değerlendirmeler, şair hakkında yeni bilgi ve belgelere ulaşma noktasında önemli bir yere geldiğini ve yapılacak yeni çalışmalara kapı araladığını göstermektedir.

İzâkî'nin yayımlanmamış yeni şiirlerinin yayımı olan bu çalışmada tespit edilen şiirler ve özellikleri konusunda şunlar söylenebilir:

Kâsımî tarafından derlenen *Sandukatu'l-Maarif* adıyla da anılan mecmuada şaire ait 28 manzume tespit edilmiştir. Bunların 4'ü daha önce yayımlanmıştır. Diğer 24 şiirin tam metni bu çalışma vesilesiyle ilim âlemine tanıtılmaktadır.

Bu mecmuanın besmele ile başlayan bölümünde ilk şiir İzâkî'ye aittir. Bu durum şair ile Kâsımî arasındaki iletişimden kaynaklanabildiği gibi, şairin dönem itibarıyla önemli biri olduğuna da işaret edebilir.

Mecmuadaki şiirlerinden biri Farsça olup İzâkî'nin diğer şiirleri ile içerik yönüyle uyuşmaktadır.

İzâkî'nin, Fuzulî'nin bir şiirine yapmış olduğu tahmis/nazire onun Fuzulî etkisinde veyahut çizgisinde olduğuna küçük de olsa ipucu özelliği taşır.

Şiirlerden ikisi 17. yüzyıl başında yaşamış Nefî'nin şiirleriyle neredeyse aynı olma ölçüsünde, benzerlik göstermektedir. Bunlardan biri nazire şiirler arasındadır. Diğer şiir ise Nefî'nin meşhur "sözüm" redifli kasidesinin hemen hemen aynıdır. Ancak tek farkla ki İzâkî şiiri "gönül" redifi ile vermiştir. Bu şiirlerin hangisinin kim tarafından daha önce yazıldığı kesin olmamakla birlikte hem anlam hem de üslup olarak iki şairin aynı çizgide olduklarını göstermektedir. Yapılacak olan tahlil çalışmalarında İzâkî'nin şiiri ve şairler arasındaki yerinin sağlamlaşacağı da muhakkaktır.

Şiirlerin tanıtımı ve yayımı olan bu çalışmamız ile şair hakkında kısa değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Buna göre şair, ehl-i beyt aşığıdır. Şiirlerinin çoğunda ehl-i beyt sevgisini işlemiştir.

İzâkî'nin şiirlerinde; aşk, ayrılık ve gam temalarını sıklıkla görülmektedir. Divan edebiyatı şairlerinin ortak temalarından olan kavramlar İzâkî'de Fuzulî'nin şiirini andırmaktadır. Hatta bazı şiirlerde daha derin bir ıstırap görülebilmektedir.

İzâkî'nin çok akıcı bir üsluba sahip olduğu ve aruzu çok iyi uyguladığı tespit edilen şiirlerinde görülmektedir.

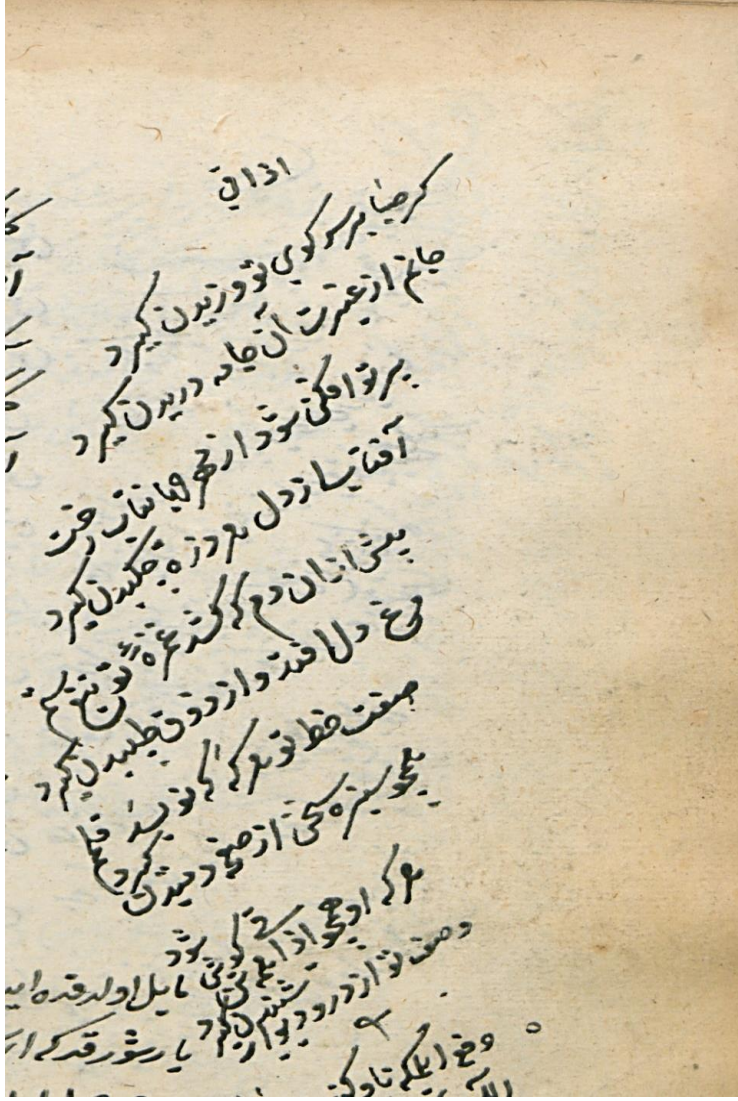
Kendi şiiri ve şairliği hakkında da değerlendirmelerde bulunan şairin yeni tarz ve üslup arayışında olduğunu ve eski söylemlerden ayrılmak gerektiğini izah ettiği söylemleri bulunmaktadır. İzâkî'nin kendi dilinden şairliği konusu ayrı ve uzun bir çalışmanın konusu olduğundan bu çalışmada üzerinde pek fazla durulmamıştır. Bu konuda ayrıca bir makale hazırlama düşüncemiz vardır.

Kaynakça

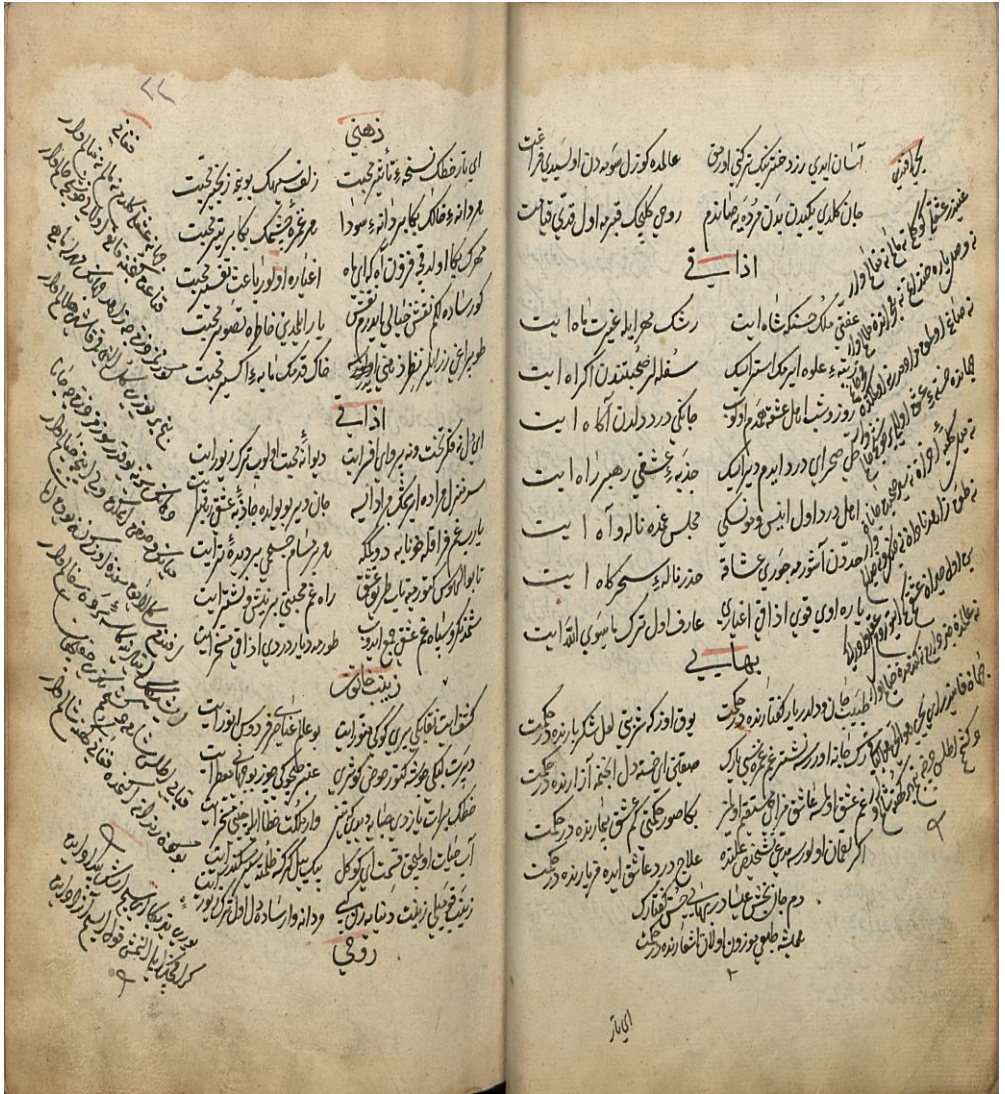
- Akkuş, Metin (1993). *Nefî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çokur, Saddam (2017). *XVII. Yüzyıl Şâiri Azâkî'nin Derlediği Şiir Mecmûası (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır
- Çokur, Saddam (2019). Azakî Mehmed Efendi'nin Derlediği Mecmuada Diyarbakırlı Şairlere Ait Yeni Şiirler. *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, 5, (11), 255-271.
- Ferdî, *Mecmûa-i Eş'âr*. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu: 06 Mil Yz A 2811.
- Gök, Nurcan (2018). *İzâkî Mecmuasının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan
- İçli, Ahmet (2016). "İzâkî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü-TEİS*, Erişim linki: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/izaki-izaki-celebi> Erişim Tarihi: 03.10.2020
- İçli, Ahmet (2018). Kasımî Mecmuası'nın İçerik Analizi. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* , (40), 468-499.
- İçli, Ahmet. (2017) İzâkî ve Şiirleri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 19, 169-192.
- İzâkî, (1630-31) *Mecmua, İslamî Şurâ Meclisi Kütüphanesi (Kitabhane-i Meclis-i Şurâ-yı İslâmî)* Sıra Nu: 9810, Kayıt Nu: 952753, Kitap Tanıtım Fiş Nu: 13378-10, Tahran.
- Kalyon, Abuzer (2011). *Peşteli Hisali Metali'ün-neza'ir (II. cilt) İnceleme-Metin*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kâsımî (1625), *Bahru'l-Maarif*, Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Seyfettin Özege Yazma Eser Koleksiyonu, ASL Mec 625., 270 yk.
- Kaya, Bilge (2003). *Hisali Hayatı-Eserleri ve Metali'ün-Nezair Adlı Eserinin Birinci Cildi: İnceleme-Metin*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Mecmû'a-i Eş'âr*, Ankara Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu: 06 Mil YzA 5544/3
- Mehmed Süreyya (1308-1311). *Sicill-i Osmanî Yahud Tezkire-i Meşâyih-i Osmaniye, I-IV*, İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Mezarcı, Sahra (2019). *Millet Kütüphanesi Ali Emîrî Manzum 593 Numaralı Şiir Mecmuası: İnceleme-Metin-Dil İçi Çeviri-Mecmuaların Sistemik Tasnifi Projesi'ne (Mestap) Göre Tasnifi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

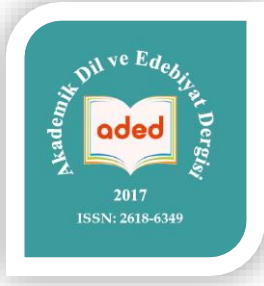
- Nimetî, *Mecmû'a-i Kasâ'id* Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi Koleksiyonu: 3424
- Özcan, Abdulkadir (1989). *Atâyî, Hadâyîku'l-Hakâyık Fî-Tekmîleti'ş-Şakâyık*. C. 2. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Parlatır, İsmail (2012). *Fuzûlî Türkçe Divan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sarıçoban, Levent (2019). 06 Mil Yz A 2811 Kayıt Numaralı Şiir Mecmuası İncelemesi. *Batman Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 3 (2), 51-71
- Top, Yılmaz (2014). Bursalı Şâir Nakîb-zâde Ni'metî (ö. 1060?) Efendi ve Onun, Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi Koleksiyonu 3424 Numarada Kayıtlı Mecmû'a-i Kasâ'id Adlı Şiir Mecmuasının Muhtevası. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (31), 265-348.
- Tuman, Mehmed Nâil (2001). *Tuhfe-i Nâilî - Divân Şâirlerinin Muhtasar Biyografileri*. C. I. (hızl). C. Kurnaz; M. Tatçı. Ankara: Bizim Büro Yayınları.
- Yeşilyaprak, Yakup (2019b). 06 Mil Yza 5544/3 Yer Numaralı Mecmua Örneğinde Şiir Mecmualarının Türk Edebiyatı Tarihi Açısından Önemi. *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu*, 26-28 Eylül 2019, Van, 1302-1311
- Yeşilyaprak, Yakup (2019a). *06 Mil Yza 5544/3 Yer Numaralı Mecmuanın Manzum Kısmının Tanıtımı*, (Basılmamış Doktora Semineri. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan.

Ek 1-İzâkî'nin Farsça Şiiri-Kâsımî Mecmuası'ndan



Ek-2 İzâkî'nin Şiir Örnekleri 21b-22a-Kâsmî Mecmuası'ndan





Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Emrah ATASOY

Assist. Prof. Dr., Cappadocia
University / Turkey
emrah.atasoy@kapadokya.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-5008-2636>

A Victorian Interpretation of *Rubâiyât of Omar Khayyâm* by Edward FitzGerald

Edward FitzGerald'ın Rubâiyât of Omar Khayyâm Eserinde Victoria Dönemi Yansımaları

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 17.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 16.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Atasoy, Emrah (2020). A Victorian Interpretation of *Rubâiyât of Omar Khayyâm* by Edward FitzGerald. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 804-815. DOI: 10.34083/akaded.812041.

Atasoy, Emrah (2020). Edward FitzGerald'ın *Rubâiyât of Omar Khayyâm* Eserinde Victoria Dönemi Yansımaları. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 804-815.

DOI: 10.34083/akaded.812041.



<https://doi.org/10.34083/akaded.812041>



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

Abstract

Edward FitzGerald's translation of Omar Khayyam's ruba'i in his work, *Rubâiyât of Omar Khayyâm* (1859) demonstrates stark differences from the actual work of Omar Khayyam. FitzGerald's translation or re-writing includes numerous themes and characteristics such as pessimism, skepticism, loss of faith, brevity, transience, ephemerality of life, hedonism, Epicureanism, materialism, and cynicism peculiar to the Victorian era. In this respect, FitzGerald's literary work does not communicate the underlying features of Khayyam's poetry, but illustrates the concerns, anxieties, doubts, and the mainstream mood of the Victorian era, an age of duality. This study will, therefore, discuss to what extent FitzGerald's *Rubaiyat* is a Victorian invention. Prior to the discussion, brief information about the poet, Omar Khayyam will be given. Then, through specific references from the work and the explication of domestication and foreignization strategies in translation, it will be ultimately argued that FitzGerald's translation does not communicate the Persian poet Omar Khayyam's rich literary legacy, but is adapted or re-formulated in order to reflect upon the Victorian period.

Keywords: Edward FitzGerald, Omar Khayyam, Victorian era, *Rubâiyât*, translation

Öz

Edward FitzGerald'in çevirmiş olduğu *Rubâiyât of Omar Khayyâm* (1859) başlıklı eser, Ömer Hayyam'ın orijinal eserinden çok büyük farklılıklar göstermektedir. FitzGerald'in çevirisi, karamsarlık, şüphecilik, inanç kaybı, fanilik, hayatın kısalığı, hedonizm, Epikürcülük, maddecilik ve sinizm gibi Victoria dönemini yansıtan özellikler ve temalar taşımaktadır. FitzGerald, eseri sadece tercüme etmekle kalmamış onu adeta yeniden yazmıştır. Bu bağlamda, FitzGerald'in edebî eseri, Hayyam'ın şiirinin temel özelliklerini yansıtmamakta; aksine, zıtlıkların çağı olan Victoria döneminin kaygılarını, endişelerini, insanların genel ruhsal durumunu ve toplumdaki atmosferi ortaya koymaktadır. Bu çalışma, bu anlamda FitzGerald'in *Rubâiyât* eserinin Victoria dönemini ne kadar yansıttığını tartışacaktır. Tartışma öncesinde, Ömer Hayyam hakkında kısa biyografik bilgi verilecektir. Daha sonra, eserden spesifik örnekler ile "yerleştirme" (domestication) ve "yabancılaştırma" (foreignization) çeviri stratejileri tartışması üzerinden, FitzGerald'in çevirisinin Ömer Hayyam'ın edebî mirasından ve şiirinden ziyade Victoria dönemini yansıtmak üzere yeniden uyarlandığı ve o doğrultuda ortaya konduğu tartışılıp kanıtlanacaktır.

Anahtar kelimeler: Edward FitzGerald, Ömer Hayyam, Victoria devri, *Rubâiyât*, çeviri

Introduction

Many European and American poets look beyond the Western literary canon for inspiration. The English poet and writer Edward FitzGerald (1809-1883), a figure influenced by the literary cultures of other geographies, found his inspiration in the literature of the East. He was highly influenced by Omar Khayyam, the Persian scientist, mathematician and poet. FitzGerald translated Khayyam's *Rubâiyât* into English or, in other words, produced his own poetry that reflects the characteristic features of the Victorian era. Although FitzGerald is referred to as the translator of Khayyam's work, it is open to discussion whether it is right to call him a translator. He actually presents his own ideas and emotions regarding life, death and his own age in his translation. He takes Khayyam as a source of inspiration and creates his own poetry highlighting the dominant mood of his age. One might expect to learn about Khayyam's poetry by looking at the title of the work, *Rubâiyât of Omar Khayyâm* (1859); however, it turns out that FitzGerald conveys his own perspective through Omar Khayyam and his stance towards his age, the Victorian era. This study will, therefore, discuss to what extent FitzGerald's *Rubâiyât* is a Victorian invention, touching on pessimism and skepticism of its age by dealing with the prevailing mood of the period. Prior to discussion, however, brief information about the poet, Omar Khayyam will be given. Then, through specific references from the work and explication of domestication and foreignization strategies in translation, it will be ultimately argued that FitzGerald's translation does not communicate the poet Omar Khayyam's rich literary legacy, but it is adapted or re-formulated in order to reflect upon the Victorian period.

The Victorian period was a period of transformation and transition marked by numerous scientific and technological developments. To give an example, revolutionary scientific studies such as Darwin's work, "On the Origin of Species" (1859) caused people to question their ingrained beliefs and ideas, especially about religion. With respect to this transition in the Victorian period, Michael Timko states that "never before had men thought of their own time as an era of change *from* the past to the future" (1975: 610). Under the strong influence of such dramatic developments and changes, people needed to adapt to their new lives.

Furthermore, there was a gradual shift from optimism to pessimism, which was likely due in part to mechanization, dehumanization, and a waning belief in progress. This shift brought with it a disruption of traditional values. The Victorian man was expected to work hard "at the highly individualistic task of absorbing the new science, the new philosophies, the new social conditions, and achieving, against the continued flux of things, an inward integrity" (Valerie, 1962: 251). FitzGerald as a Victorian poet influenced by these social improvements chose an exotic figure, Omar Khayyam to communicate his feelings and ideas about his own age, which was not a coincidental choice. Before analyzing FitzGerald's Khayyam, however, it is important to introduce

the real Omar briefly in order to comprehend the differences between the real poet and FitzGerald's version of him.

Omar Khayyam (1048-1131), the Persian poet, mathematician, philosopher and poet, was born in Naishapur in Khorasan. He was a "cautious, withdrawn man, reluctant to clash openly with accepted beliefs," which is a very different image from that of the Victorian Omar¹ (Dashti, 1971: 43). His life was influenced by certain figures of his time such as Nizam-ul-Mulk, Malik Shah the Grandson of Toghrul Beg the Tartar, and Vizier to Alp Arslan the Son (FitzGerald, 2003: 27). As can be seen, he was close to many of the important figures of the time. Khayyam received an education in philosophy, science and astronomy. The time period in which he lived was a period of religious, cultural and political confrontation in the aftermath of the decay of the Abbasid Caliphate in Baghdad.

Omar was respected both politically and religiously. Although FitzGerald creates a hedonistic Omar, this does not reflect the reality. Zare-Behtash comments on this point as follows:

What should seem surprising to foreign readers of the *Rubaiyat*, who have an Epicurean and hedonist image of Omar Khayyam at the back of their minds, is the fact that Omar enjoyed the highest social and religious respect of his society and was accorded religious honours throughout his life (1994: 46).

As can be understood from this quotation, Omar was not an isolated figure. He did not seclude himself from the society and was not a recluse. On the contrary, he had a good reputation in the eyes of the people at the time. Hence, it is possible to argue that FitzGerald's Khayyam does not match with the personality of the real figure, but, is instead a character of FitzGerald's creation, a Victorian invention which he developed using domestication and foreignization strategies.

These two strategies are important in order to gain a better understanding of FitzGerald's work. Domestication can be defined as "an ethnocentric reduction of the foreign text to target language cultural values, bringing the author back home" (Venuti, 1995: 20). Venuti stresses that the translator erases the sense of foreignness and creates a recognizable and familiarized text, which is adjusted to the target text's cultural and linguistic dimensions (1995: 20). On the other hand, foreignization regards "the source text as the only objective reality of a literary work" and the aim of its followers is "to transfer the original idea of the text as exactly as possible—without any additional interpretations, explanations or adaptations" (Vid, 2008: 2). In this

¹ Omar Khayyam in FitzGerald's translation is referred to as "the Victorian Omar" within the context of this study.

strategy, the translator is expected to preserve “the foreign identity of the source text, i.e. to keep linguistic and cultural differences in the translation” (Vid, 2008: 2).

Domestication and foreignization can be also used simultaneously in one work. FitzGerald’s *Rubâiyât* draws on these two strategies, which can be observed in his choice of words. He does not change certain words such as “Sultan,” “Caravanserai,” and “Muezzin.” These words most probably do not signify much to the English reader since they are not part of the constitutive characteristics of their culture. As can be seen, FitzGerald blends these two strategies in his work, which transforms his work ultimately into a Victorian invention.

In this work, it is possible to observe certain themes and subjects that are evocative of the Victorian era. For instance, transience, pessimism and skepticism are the dominant themes in this period, which are highlighted in *Rubâiyât*. The speaker constantly emphasizes the transience and ephemerality of this life. He is skeptical towards religion, which probably stems from the emerging scientific developments at the time. Thus, the text presents “an Oriental figure whose heightened awareness of stimuli leads to philosophical wisdom and scientific achievement” (Çelikkol, 2013 :554). In a similar vein, Wilmer points out that FitzGerald “is addressing the doubts and desires of his mid-Victorian readership” (2011:49)

It can be useful to have brief background information about Edward FitzGerald (1809-1883) before examining his *Rubâiyât*. FitzGerald, born as Edward Purcell, was interested in the literature of the Middle East. He was dubious about religion, which can be seen in his letters to John Allen:

The other night when I lay in bed feeling my head get warmer and warmer, I felt that if I should pray to some protector for relief, I should be relieved: but I have not yet learned the certainty of there being any. It is a melancholy thing that the want of happiness and security caused by scepticism is no proof of the truth of religion. (FitzGerald qtd. in Zare-Behtash, 1994: 15)

It is possible that he wished to believe in a divine power, but he could not be sure about God’s existence, which led to his questioning.

Moreover, FitzGerald experienced ambiguity and dilemmas in his life. His life and poetic career were influenced by his time: “[They] strikingly reflect the gradual transition of Victorian England from a culture of production to a commodity culture” (Riede, 2005: 188). Accordingly, his life was marked by duality and dilemma between two different aspects. In the light of this brief biographical information, it is also possible to observe the traces of his skepticism in *Rubaiyat*.

FitzGerald’s *Rubâiyât of Omar Khayyâm* reflects Victorian values rather than those of Persian society. Zare-Behtash states that *Rubâiyât* is “the archetypal Victorian poem. It has dramatic form through its invented persona of Omar; it has mysticism,

Epicureanism, melancholy, loss of faith, anxiety about the future, and unfamiliar exoticism as well” (1994: 183). The presence of these thematic elements makes the work more of a re-creation than a faithful translation of the real *Rubaiyat*.

FitzGerald’s work focuses on indifference, another trademark of the Victorian period. The notion that life is transient and people are ephemeral is a major theme of *Rubâiyât*. Matthew Reynolds states that “John Keat’s *Don Juan* and Edward FitzGerald’s *Rubâiyât of Omar Khayyâm*—turn out to be pervaded by and valuing of indifference such that they really deserve to be called poems of *indifference*” (2006: 531). The speaker is presented as the one who delights in sensual pleasure. He is indifferent to what happens in life by not taking them seriously as he is highly aware that life is fleeting. This indifference can be regarded as a characteristic of the Victorian era. This work in this regard gives “a new twist to a widespread mid-Victorian preoccupation, the problem of striking an appropriate balance between memory and oblivion” (Gray, 2001: 765). The period shifted from optimism to pessimism, which gradually led to indifference and oblivion towards life as people lost their faith in the notion of progress.

Furthermore, FitzGerald’s Khayyam enjoys living each day without thinking about the past and the future, which stems from his awareness of the transience of life. He therefore wants to enjoy life as much as possible:

Ah, make the most of what we yet may spend,
Before we too into the Dust descend;
Dust into Dust, and under Dust to lie,
Sans Wine, sans Song, sans Singer, and –sans End! (FitzGerald, 2003:
No. 24)

The speaker expresses his belief that all people will return to dust. No one is immortal; therefore, one should become conscious of this fact and begin to know how to take pleasure out of life and the present. One should make the most out of life through sensual pleasures like wine and song, as has been pointed out in the lines. After all, death will catch people someday since there is no escape from it. This can be clarified through the Victorian sense of pessimism because the Victorian man lost his faith in the notion of development towards the end of the period, probably due to the dehumanizing effects of the age. Such pessimism possibly led to people’s desire for escapist entertainment.

FitzGerald’s Khayyam is skeptical towards the divine power, as he talks about the loss of faith, which is another characteristic of the Victorian age. This skepticism, the prevailing mood in this period, can be interpreted as “not intellectual Doubt, but moral Doubt; all sorts of infidelity, insincerity, spiritual paralysis” (Carlyle, 1899: 14). People were no longer faithful, which probably stemmed from the newly emerging ideas,

scientific or ideological. People started questioning existence and tried to understand the mystery of existence, but they could not reach a satisfactory solution, which can be also observed in FitzGerald's Khayyam:

Earth coult not answer; nor the Seas that mourn
 In flowing Purple, of their Lord forlorn;
 Nor rolling Heaven, with all his Signs reveal'd
 And hidden by the sleeve of Night and Morn. (FitzGerald, 2003: No: 33)

Omar is in search for the reality behind these mysteries; however, he is unable to find the reality in nature. Earth and the seas do not show him the real picture. His word choice demonstrates his emphasis on impermanence, which can be detected in words like "flowing" and "rolling." Since he cannot attain the reality, FitzGerald's Khayyam turns to drink, which earned him the reputation of a hedonist in the West, but this inclination toward bodily delights does not communicate the reality about the Omar from history. What FitzGerald's readers encounter instead is a Victorian invention.

The *rubai* form is also functional in revealing and highlighting the skepticism of the time. It allows Omar to "indulge in satire, parody, veiled jokes sometimes taken as serious observations by critics, and in piety as well as scepticism" (Hassani Jewett, 1977: 74). Although *rubai* is short and concise, its content is comprehensive and touches on various issues such as the ephemerality and transience of life. These were also common themes and issues in the Victorian era, as people felt anxious about the future since pessimism was dominant among people.

In this regard, the use of wine is related to skepticism in FitzGerald's work. Through wine, Omar rebels against destiny and God, which reflects his Victorian feature. It functions as something that makes people forget about insolence: "O, many a Cup of this forbidden Wine, Must drown the memory of that insolence" (FitzGerald, 2003: No. 30). FitzGerald's Khayyam focuses on the present day and enjoys through wine, thereby forgetting about those memories. Thus, *Rubâiyât* "speaks to men in their questionings" and scepticism is communicated through Omar and wine, which also acts as a healer agent (Forbush, 1905: 359).

Domestication and foreignization strategies also contribute to FitzGerald's invention. Through foreignization, skepticism of the time is reflected in his lines:

Alike for those who for TODAY prepare,
 And those that after some TOMORROW stares,
 A Muezzin from the Tower of Darkness cries,
 "Fools! Your Reward is neither Here nor There. (FitzGerald, 2003: No. 25)

Muezzin as an exotic symbol casts light on this questioning issue. He warns people not to waste their time with the past and the future since they do not bring happiness. Moreover, he is not sure about God's existence. It is also surprising to have *muezzin* and darkness in the same line because in Islam, a *muezzin* is a religious person who is not supposed to be associated with darkness. The fact that he does not change the word, *muezzin* in order to invoke its Victorian era connotations supports the idea that FitzGerald's *Rubâiyât* is an invention instead of an accurate translation.

Through the strategy of domestication, he adapts certain concepts and terms into his culture, thereby transforming the original lines and values into the Victorian era. For instance, in rubai 77, he changes "the images of "burning" and "cherishing" to the ideas of "love" and "wrath" and also the image of "mosque" to "Temple" to give a universal or a Christian theme to the quatrain" (Zare-Behtash, 1994: 114). By making these changes, FitzGerald substitutes Persian words with those with which members of Victorian society were more familiar. Since mosque is not a part of the Christian vocabulary, FitzGerald changes this word implicating Islam into another word connoting Christianity. These changes are functional for the readers of the time as they make sense in the Victorian culture.

Although FitzGerald was influenced by the Persian poet, Saadi of Shiraz, who talks about the vanity of worldly desires and the unworthiness of human beings, he did not decide to introduce him to the Victorians. Didacticism was not something that the Victorians needed. The Victorian Omar does not believe in destiny and his main concern is to live today and to enjoy the present situation. In addition, FitzGerald's Khayyam does not conform to God's will: "Ah Love! Could you and I with him conspire, To grasp this sorry Scheme of Things entire" (FitzGerald, 2003: No. 99). It can be understood from these lines that he is not content with what God has created. These issues are conveyed through "the narrator's character [and] the work's apparent plot of ironic, hedonistic, blasphemous posturing" (Cadbury, 1967: 561).

FitzGerald's Khayyam is hedonist, that is, he takes delight in pleasure. However, he cannot reach spiritual wholeness. As a hedonist, he is "a failure, a living refutation of the advice that he offers in these passages" (Sonstroem, 1969: 12). As a Victorian man, he faces a dilemma. Sonstroem comments on this point as follows:

Wandering between two worlds, one death, the other powerless to be life, Omar dramatizes one more version of a pervasive Victorian predicament [...] its emphasis on wine rather than women; its search for stupor or giddiness; its meandering inconclusiveness; its philosophical and psychological inconsistency; its sense of valueless, shadowy life; its troubled perplexity [...] the *Rubaiyat* shows how thoroughly FitzGerald wove his translation into the fabric of Victorian thought and feeling. (1969: 13)

Those issues shed light on the condition of the Victorian period. The man of the time faces certain difficulties, which are woven into FitzGerald's work in line with the feeling and thought of the time.

FitzGerald does not present a realistic picture of the Persian Omar since his version bears striking differences from him to a great extent. His Omar is "a materialistic Epicurean, audacious in thought and expression" (Norton, 2008: 112). He is courageous in expression because he does not have a conforming nature; on the contrary, his disposition is defying and rebellious. He is influenced by Epicureanism, which offers "a liberating account of the universe which frees humanity to work out for itself its own natural goals without supernatural authority and influence" (Warren, 2009: 2). In rubai 54, Omar advises people not to waste their time with the futile pursuit but be happy, jocund with the grape, which probably refers to wine. Pleasure comes to the fore and the speaker wants to enjoy in the face of death and transience.

In addition, Omar is portrayed as a nihilist and does not trust in the permanence of life. In rubai 63, he stresses that the only reality is the transience of life. Life flies like a bird and people fly with life. Many people who have died have no possibility of coming back to life. In rubai 53, the speaker is doubtful about the future, a characteristic of the Victorian era: "You gaze TODAY, while You are You—how then, TOMORROW, You when shall be You no more?" (FitzGerald, 2003: No. 53). His anxiety about tomorrow is strongly felt since his tone is pessimistic and cynical.

Omar uses the image of dust frequently. This specific choice reflects his nihilistic attitude. When dust remains after something, that thing is almost finished. Omar in rubai 26 says: "Like foolish Prophets forth; their Words to Scorn, Are scattered, and their Mouths are stopped with Dust" (FitzGerald, 2003: No.26). He stresses that people are unable to speak when their mouths are halted with dust. Nihilism may represent an "extreme form of skepticism that denies all existence" and imply the "rejection of all distinctions in moral or religious value and a willingness to repudiate all previous theories of morality or religious beliefs" (Parsley, 2007: 59). In this case, FitzGerald's Khayyam reduces human beings to dust and is skeptical about existence and creation.

Conclusion

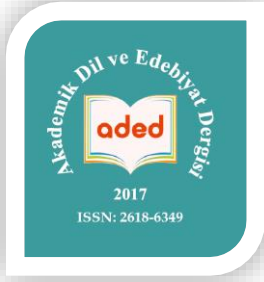
In conclusion, this study has demonstrated that Edward FitzGerald's *Rubâiyât of Omar Khayyâm* communicates strong Victorian values rather than those of Persian society. FitzGerald is often referred to as the translator of *Rubâiyât* by the Persian poet Omar Khayyam; however, by drawing on numerous examples from the primary source and the relevant secondary sources, this study has indicated that FitzGerald actually re-created this literary work through a combination of domestication and foreignization strategies. This difference results from FitzGerald's unique approach to Omar Khayyam from history and his literary legacy in that his objective was to appeal to the Victorian readers, which probably necessitated the recreation of Khayyam's

actual work. Furthermore, it has been revealed that FitzGerald incorporated pessimism, skepticism, loss of faith, brevity, transience, ephemerality of life, hedonism, Epicureanism, materialism, and cynicism into his *Rubâiyât*, all of which were common underlying themes and issues during the Victorian era. All in all, Fitzgerald did not translate the actual work word for word, but rather he interpreted it in such a way that communicates the distinctive values and notions of his time.

References

- Cadbury, William (1967). FitzGerald's *Rubâiyât* as a Poem. *ELH*. 34(4), 541-563.
- Carlyle, Thomas (1899). *The Works of Thomas Carlyle*. 30 vols. London: Chapman and Hall.
- Çelikkol, Ayşe (2013). Secular Pleasures and Fitzgerald's *Rubâiyât of Omar Khayyâm*. *Victorian Poetry*. 51 (4), 511-532.
- Dashti, Ali (1971). *In Search of Omar Khayyam*. Trans. L. P. Elwell-Sutton. London: Columbia University Press.
- FitzGerald, Edward (2003). *Rubâiyât of Omar Khayyâm*. Tehran: NAHID.
- Forbush, William Byron (1905). Ecclesiastes and *the Rubâiyât*. *The Biblical World*. 26(5), 355-363. <http://www.jstor.org/stable/3140731>.
- Gray, Erik (2001). Forgetting FitzGerald's *Rubâiyât*. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 41(4), 765-783. DOI:10.2307/1556206.
- Hassani Jewett, Iran B. (1977). *The Rubâiyât of Omar Khayyâm*. Edward FitzGerald. London: George Prior Publishers.
- Norton, Charles Eliot (2008). Appendix: Two Early Reviews of the *Rubâiyât*. *Victorian Poetry*, 46(1), 105-125. <http://www.jstor.org/stable/40347530>.
- Parsley, Rod (2007). *Culturally Incorrect: How Clashing Worldviews Affect Your Future*. Nashville, Tennessee: Thomas Nelson.
- Reynolds, Matthew (2006). Review of Erik Gray, *The Poetry of Indifference: From the Romantics to the "Rubâiyât."* *Nineteenth-Century Literature*, 60(4), 530-533. DOI:10.1525/ncl.2006.60.4.530
- Riede, David G. (2005). *Allegories of One's Own Mind: Melancholy in Victorian Poetry*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Sonstroem, David (1969). Abandon the Day: FitzGerald's *Rubâiyât of Omar Khayyâm*. *Victorian Newsletter* 36, 10-13.
- Timko, Michael (1975). The Victorianism of Victorian Literature. *New Literary History*, 6(3), 607-627. DOI:10.2307/468468

- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge
- Vid, Natalia (2008). Domesticated Translation: The Case of Nabokov's Translation of *Alice's Adventures in Wonderland*. *Nabokov Online Journal*. 2, 1-24.
http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/v2_08_vid.pdf
- Warren, James (2009). Introduction. In James Warren (Ed.). *The Cambridge Companion to Epicureanism* (pp. 1-8). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilmer, Clive (2011). A Victorian Poem: Edward FitzGerald's *Rubâiyât of Omar Khayyâm*. In A. Poole, C. Van Ruymbeke, & W. Martin (Eds). *FitzGerald's Rubâiyât of Omar Khayyâm: Popularity and Neglect* (pp. 45-54). Anthem Press. doi:10.7135/UPO9780857284242.006.
- Zare-Behtash, Esmail (1994). *FitzGerald's Rubâiyât: A Victorian Invention*. Doctoral Dissertation. Canberra, Australia: Australian National University.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Kadir YILMAZ

Dr., TC Millî Eğitim Bakanlığı
/ Türkiye
kadiryilmazsfl@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-5154-8322>

1556 Tarihli Muhammediye’de Yardımcı Ünlüler Açısından Dudak Uyumu*

*Auxiliary Vowels in 1556 Dated Muhammediye in Term of
Labial Harmony*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 08.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Yılmaz, Kadir (2020). 1556 Tarihli Muhammediye’de Yardımcı Ünlüler Açısından Dudak Uyumu.
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 4 (4), s. 816-832. DOI: 10.34083/akaded.826897.

Yılmaz, Kadir (2020). Auxiliary Vowels in 1556 Dated Muhammediye in Term of Labial Harmony.
Journal of Academic Language and Literature, 4 (4), p. 816-832.

DOI: 10.34083/akaded.826897.



<https://doi.org/10.34083/akaded.826897>



* Bu makale, yazara ait 1556 Tarihli Muhammediye, *İnceleme-Metin-Dizin* adlı yayımlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

Öz

Bu çalışmada Eski Oğuz Türkçesinden Osmanlı Türkçesine geçiş dönemi eserlerinden olan Yazıcıoğlu Mehmet’in Muhammediye’sinin 1556 tarihli nüshasında yardımcı ünlüler açısından dudak uyumu konusu ele alınmıştır. Eser, Oğuz Türkçesinin tarihî seyrini ortaya koyma çalışmaları açısından önemli dil verileri sunmaktadır.

XVI. yüzyıl, dudak uyumunun bulunmadığı Eski Oğuz Türkçesi dönemiyle bu sürecin tamamlandığı XVIII. yüzyıl sonrası arasında bir geçiş devresi niteliği taşımaktadır. Muhammediye’nin ele aldığımız nüshası, bu geçiş devresinde yer alması sebebiyle önemli fonolojik örnekler barındırmaktadır. Metinde dudak uyumuna geçişin öncelikle sözcük tabanına yakın olan yardımcı ünlüyle başladığına dair çok sayıda örneğe rastlanmıştır.

Metnimizde bazı yardımcı ünlülerin nöbetleştiği, bazı yardımcı ünlülerin ise nöbetleşmediği görülmektedir. Yardımcı ünlülerin farklı sözcük tabanlarına düzlük-yuvarlaklık açısından farklı biçimde getirilmesinin yanı sıra aynı sözcük tabanına farklı biçimde getirildiği de tespit edilmiştir.

Yardımcı ünlülerle ilgili bu çalışmada sunduğumuz veriler, Eski Oğuz Türkçesi metinlerinde dudak uyumu açısından nadiren görülen egemen Oğuz boylarının ağız özelliklerinin XVI. yüzyıldan itibaren metinlere girmeye başladığının tanıklarındır.

Anahtar sözcükler: Muhammediye, yardımcı ünlü, dudak uyumu, ünlü uyumu.

Abstract

In this study, the issue of labial harmony in terms of auxiliary vowels in 1556 dated copy of Yazıcıoğlu Mehmet’s Muhammediye, which is one of the works of the transition period from Old Oghuz Turkish to Ottoman Turkish, has been addressed. The work presents important language data in terms of revealing the historical course of Oghuz Turkish.

The 16th century is a transition period between the Old Oghuz Turkish period when there was no labial harmony and the post 18th century when this process was completed. The copy of the Muhammediye we have dealt with presents important phonological language data as it was in this transition phase. In the text, we encountered numerous examples regarding the transition to labial harmony has begun primarily with the auxiliary vowel close to the base of the word.

In our text, it is seen that some auxiliary vowels take turns and some auxiliary vowels do not. It was determined that auxiliary vowels were brought to different words bases in a different way in term of flatness and roundness, as well as to the same word base in a different way.

The data about the auxiliary vowels we have presented in the study are the witnesses that the dialects of the dominant Oghuz tribes, which are rarely seen in terms of labial harmony in Old Oghuz Turkish texts, started to enter the texts in the 16th century.

Keywords: Muhammediye, auxiliary vowel, labial harmony, vowel harmony.

Giriş

Muhammediye; 1449'da Yazıcıoğlu Mehmet tarafından yazılmış, XV. yüzyıldan beri Türkçe konuşulan geniş bir coğrafyada çok rağbet görmüş, Türk-İslam tarihinin en çok yazma nüshası bulunan eserlerinden biridir. Yazıcıoğlu, eserine *Kitâbü Muhammediyye Fi-Nati Seyyidi'l-Âlemîn Habibi'l-lâhi'l-Azam Ebi'l-Ğâsım Muhammedeni'l-Mustafâ* adını vermiştir (Yılmaz, 2020: 5). Başta Âmil Çelebioğlu olmak üzere (1975, 1996, 2018) Muhammediye üzerine farklı alanlarda birçok çalışma yapılmıştır. Dokuz bin beyitlik bir mesnevi olan bu eser, Oğuz Türkçesinin tarihî seyrini ortaya koyma çalışmaları açısından önemli dil verileri sunmaktadır.

Bu çalışma, Osmanlı Türkçesine geçiş eserlerinden olan Muhammediye'nin Millî Kütüphanede 06 Hk 4950 arşiv numarasıyla kayıtlı 278 varaktan ve 8787 beyitten oluşan 1556 tarihli nüshasında yardımcı ünlüler açısından dudak uyumu konusunu ele almaktadır. Eserin en önemli hususiyetlerinden biri, dudak uyumu için çok sayıda örnek barındırmasıdır. XVI. yüzyıldan başlayıp XIX. yüzyılın ortalarına kadar devam eden Klasik Osmanlı Türkçesi, dudak uyumunun bulunmadığı EOT (=Eski Oğuz Türkçesi) dönemiyle bu sürecin tamamlandığı XVIII. yüzyıl sonrası arasında bir geçiş devresi niteliği taşımaktadır (Özkan, 2008: 479). Muhammediye'nin ele aldığımız nüshası, bu geçiş devresinin başlarında olması sebebiyle önemli fonolojik örnekler sunmaktadır.

İncelediğimiz eserde dudak uyumu açısından yardımcı ünlüleri ele almak için kısaca *dudak uyumu* ve *yardımcı ünlü* terimlerine değinmek uygun olacaktır.

1. Dudak Uyumu

Türkçede, diğer dünya dillerinin çoğunda olmayan, temeli ses ahengine dayalı, damak ve dudak uyumu olmak üzere iki çeşit ünlü uyumu bulunmaktadır. Damak uyumu bir sözcükteki ünlülerin önlük-artlık (*e, i, ö, ü / a, ı, o, u*) uyumu olarak, dudak uyumu ise düzlük-yuvarlaklık (*a, e, ı, i / o, ö, u, u*) uyumu olarak bilinir. Dudak uyumu, ünlü-ünsüz uyumu tarafından zaman zaman bozulur (Karaağaç, 2018: 119). ET'de (=Eski Türkçe) kısmen var olan dudak uyumu, EOT döneminde bozulmuş; XIII, XIV ve XV. yüzyıl metinlerinde bu durum “yuvarlaklaşma” olarak kendini göstermiştir. EOT, özellikle çekim ve işletme eklerindeki yardımcı ünlüleri yuvarlaklaştırma konusunda çok ileri gitmiştir (Sarvan, 2018: 95). Türkiye Türkçesinde var olan dudak uyumunun ilk belirtileri ise XVI. yüzyıldan sonra metinlere yansımıştır.

XV. yüzyıldan başlayarak XVI. yüzyılda hareke kullanımının azalması, harekeli metinlerde ise imla kalıplaşması, dudak uyumunun takibini zorlaştırmaktadır. Kalıplaşmış imlaya uymayarak duyduğu ve konuştuğu gibi yazan ve “eli kuruyasicalar” olarak nitelendirilen, Mertol Tulum tarafından ise “eli öpülesiceler” olarak ifade edilen

(2002: 489) bazı müellif ve müstensihler; dudak uyumunun seyri açısından önemli ipuçları vermişlerdir.

Banguoğlu’na göre dudak uyumunun yavaş yavaş geliştiği Osmanlı Türkçesinde (1990: 89), incelediğimiz Muhammediye’de olduğu gibi, bazı metinlerde kalıplaşmış imlaya uygun yazımın yanı sıra dudak uyumuna işaret eden yazımın veya harekenin bulunması, kimi zaman da bir ünlüyü göstermek için çift harekenin kullanılması; dudak uyumunun yazı diline yerleşmeye başladığının işaretleri kabul edilmelidir.

İncelediğimiz metnin 1449 tarihli müellif hattında EOT özelliklerini yansıtan ve dudak uyumuna girmeyen bazı ek ve sözcüklerin incelememize esas teşkil eden 1556 tarihli nüshada uyuma girdiği tespit edilmiştir. Türkiye Türkçesinin fonolojik gelişmesinde, bilhassa dudak uyumu açısından en önemli devre Orta Osmanlıca devresidir (Develi, 1995: 1). Bu yönüyle iki metin arasında yapılan karşılaştırmalar da Klasik Osmanlı Türkçesinin imlasının şekillendiği bir asırlık dönemde dudak uyumu açısından ne tür değişim ve gelişimin olduğunu görmemiz açısından önem arz etmektedir.¹ Bazı Muhammediye nüshaları, eserin halka hitap eden nitelikte olması yönüyle kalıplaşmış imlanın dışına çıkılarak duyduğu ve konuştuğu gibi yazan müstensihler tarafından kaleme alınmıştır. Dinî içerikli eserlerin halk tarafından kutsal metinler olarak kabul edilmesi ve değiştirilemez metinler olarak görülmesine rağmen Muhammediye nüshalarında fonetik değişikliklerin izlenmesi dikkat çekicidir.

2. Yardımcı Ünlü

Yardımcı ünlü,² ünsüzle biten kelime kök ve gövdelerine ünsüzle başlayan eklerin getirilmesi sırasında kullanılan ve kök ile eki birbirine bağlama görevi yüklenmiş olan ünlüdür (Korkmaz, 2008: 19). Eklerin başındaki ünlünün yardımcı mı asli mi olduğu, ekin ünlüyle biten bir kelimeye getirilmesiyle anlaşılır. Bu durumda yardımcı sesler kaybolur, asli sesler ise yerinde kalır (Deny, 1995: 133). Yardımcı ünlülerin sadece dar ünlülerden (*ı, i, u, ü*) oluşması, dar ünlülerin geniş ünlülere göre daha az çabayla çıkarılmasıyla izah edilmelidir (Ercilasun, 2000: 220).

İncelediğimiz metinde sadece düz veya sadece yuvarlak biçimiyle kullanılan yardımcı ünlüler *Nöbetleşmeyen Yardımcı Ünlüler* hem düz hem de yuvarlak biçimiyle kullanılan yardımcı ünlülerse *Nöbetleşen Yardımcı Ünlüler* başlığı altında ele alınmıştır. Yardımcı ünlünün bir sözcük tabanına hem yuvarlak hem de düz biçimiyle getirilmesi durumunda örnekler *ikili kullanım*, sadece düz veya sadece yuvarlak biçimiyle getirilmesi durumunda ise örnekler *tekli kullanım* olarak verilmiştir.

¹ 1449: *anuydur, benüm, bunu, kalbümde, kendü...*; 1556: *anıydur, benim, bunu, kalbimde, kendi...* (Yılmaz, 2020: 31).

² Yardımcı ünlü için *yardımcı ses, bağlama açığı, bağlantı ünlüsü, ekleme ünlüsü* gibi farklı terimler kullanılmaktadır (Topaloğlu, 1989: 159).

Yardımcı ünlünün dudak uyumu açısından ET'deki durumu, EOT'deki durumu ve XVI. yüzyıldaki genel durumu verildikten sonra metnimizdeki durumu; yardımcı ünlü barındıran sözcüğün imlası, çeviri yazılı biçimi ve yer aldığı beyit numarasıyla aktarılmıştır. Örnek, üçten fazlaysa örnek sayısı yay araç içinde verilmiştir. EOT'de görülen düz ünlülü eklerin yuvarlaklaşmaya, yuvarlak ünlülü eklerin düzleşmeye bağlı olarak oluşturduğu yeni uyumsuzluklar için *ters uyumsuzluk* terimi tercih edilmiştir (Duman-Yağmur, 2010: 123-124; Kartallıoğlu, 2011: 101).

3. Dudak Uyumu Açısından Yardımcı Ünlüler

3.1. Nöbetleşmeyen Yardımcı Ünlüler

-(A/U)r-

Fiilden fiil türeten ettirgenlik (=et.) / oldurganlık (=old.) ekinin ET'de /-(A)r-/ ve /-(I)r-/ biçimleri de kullanılmakla birlikte /-(U)r-/ biçimi daha yaygındır: *ölür-* “öldürmek”, *kiter-* “gidermek”... (Gabain, 2007: 60; Tekin, 2016: 93; Ölmez, 2019: 277). EOT'de az sayıda /-(A)r-/ örneklerinin yanı sıra bu ekin yardımcı ünlüsü genellikle /U/ tarafındadır ve dudak uyumuna girmez (Gülsevin, 2011: 139). Osmanlı Türkçesi konuşma dilinde görülen düz tabanlardan sonra uyumlu şekiller, XVI. yüzyılda yazıya da yansımaya başlamıştır (Kartallıoğlu, 2011: 312). Metnimizde bu ekin yardımcı ünlüsünün genellikle /U/ tarafında olduğu ve uyuma girmediği, /A/ tarafında ise sadece iki sözcük tabanına altı örnekte getirildiği tespit edilmiştir.³

Düz ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: اَرْتُرُ *artur-* (old.) 1032, 1145, 3421...; اَشُورُ مَشْدِي *aşur-* (et.) 3273; بِيْشُورُبُ *bişür-* (old.) 2764, 3293, 4384; بِيْتُورُ *bitür-* (old.) 1880, 4773; كُجُورُ مَزْدِي *gəcür-* (et.) 1386, 3601, 5027...; اِچُورُ *içür-* (et.) 3449, 5537, 5692...; شَاشُورُ مَشْدِي *şaşur-* (old.) 3273; يِيْتُورُ *yitür-* (old.) 2109, 2145, 8289...

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: چِقَارَه *çıklar-* (old.) 976, 2767, 4758...

Yuvarlak ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: قُوپَارِيسَرُ *kopar-* (old.) 1069, 2805, 5871...

³ Gabain, Eski Türkçede /-(A/U)r-/ ekinin bir yaptırma eki olduğunu ifade eder ve fiillere çok az /ı/, nadiren /a/ ve çoğunlukla /u/ ile bağlandığını belirtir (2007: 60). Eraslan, /-Ar/ ekinin /-r/ ekinden genişlemiş olabileceğini (2012: 111); Ergin ise bu ekin /-gAr/ ekinden geldiğinin anlaşıldığını, hiç değilse onunla ilgili olabileceğini belirtir fakat Eski Türkçede ekin /-Ar/ olarak görüldüğünün unutulmaması gerektiğine vurgu yapar (2009: 213). Konuyla ilgili farklı görüşler olmakla birlikte yardımcı ünlü terimi /a/, /e/ sesleri için de kullanılmaktadır (Demir vd., 2011: 67). Metnimizde sadece *çıklar-*, *kopar-* örneklerinde geniş yardımcı ünlü kullanılmıştır. Diğer örneklerin tamamı dar ünlüyledir.

+(I)l

Yuvarlak ünlülü tabana getirilmiş örneğine rastlanmayan bu ek; ET, EOT ve metnimizde sadece iki örnekte karşımıza çıkar: *kızıl, yaşıl...* (Tekin, 2016: 81; Gülsevin, 2011: 117).

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: يَاشِيلَ *yaşıl* 286, 7246; يَشِيلَ *yeşil* 213, 580, 1639...; كَزِيلَ *kızıl* 313, 857, 2738...

-(I/U)m

Fiilden isim türeten bu ekin yardımcı ünlüsü ET’de *batım* “batma”, *ölüm...* örnekleriyle (Tekin, 2016: 89); EOT metinlerinde *adım, içim, ölüm...* (Gülsevin, 2011: 135) örnekleriyle uyuma bağlıdır. Bu ekin yardımcı ünlüsü XVI. yüzyılda düz ünlülü tabanlardan sonra %50 oranında uyuma bağlıdır (Kartallıoğlu, 2011: 312). Metnimizde *ölim* örneği dışında uyuma bağlıdır.

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: أَدِيمَ *adım* 1234; إِيْجِمُ *içim* 5664, 5692; يَلِيمُ *yarım* 1583, 6627.

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: أُولِيمُ *ölüm* 978, 3590, 3865...

Yuvarlak ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: أُولِيمُ *ölim* 4093.

-(I/U)n

Fiilden isim türeten bu ekin yardımcı ünlüsü ET’de *bulun* “tutsak”, *kelin* “gelin”... örnekleriyle (Tekin, 2016: 89); EOT’de *ekin, düğün...* örnekleriyle (Gülsevin, 2011: 135) uyuma bağlıdır. XVI, XVII ve XVIII. yüzyıl metinlerinde tek uyum dışı örnek *şatundur* (Kartallıoğlu, 2011: 497-498). Ekin yardımcı ünlüsü metnimizde de *şatun* sözcüğü dışında uyuma bağlıdır.

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: أَكِينُ *ekin* 7338, 7339, 7340; يَاقِينُ *yaqın* 7955.

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: دُوْغُونُ *düğün* 7005, دُوْغُونُ *dütün* 4697, 5254.

Düz ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: صَاطُونُ *şatun* 2465, 7201.

+(I/U)ncI, +(U)ncU

İsimden isim türeten bu ekin yardımcı ünlüsü, ET’de *törtünç, beşinç* örnekleriyle (Tekin, 2016: 82); EOT’de *altıncı, dördüncü...* örnekleriyle dudak uyumuna bağlıdır (Gülsevin, 2011: 118). Bu ekin yardımcı ünlüsü, metnimizde düz ve yuvarlak tabanlardan sonra daima dudak uyumuna bağlıdır.

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: أُوْجُنْجِي *üçüncüsü* 3474; أُوْجُنْجِي *üçüncü* 3801, 7423, 7825...; دُرْدُنْجِي *dördüncü* 448, 5183, 8286...; طُقْرُنْجِي *toğuzuncu* 193, 4590, 5174...; اوْتُنْجِي *onuncu* 193, 4591, 6756...

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: بِرِنْجِي *birinci* 6117; اِيْكُنْجِي *ikinci* 25, 194, 4689...; بِشِنْجِي *beşinci* 414, 5184, 6381; اَلْتِنْجِي *altıncı* 190, 2333, 6382; يَدِنْجِي *yedinci* 2899, 5172, 6383; سَكِزِنْجِي *sekizinci* 305, 2843, 5185...

+(I)K-

İsimden fiil türeten bu ekin yardımcı ünlüsü, ET’de *içik-* “tabi olmak”, *yoluk-* “yolda karşılaşmak”... örnekleriyle (Tekin, 2016: 85); EOT’de *gözük-*, *birik-*... örnekleriyle (Gülsevin, 2011: 120) dudak uyumuna bağlıdır. Osmanlı Türkçesinde *acığ-*, *birik-* örneklerinde görülen bu ekin yardımcı ünlüsü dudak uyumuna bağlıdır (Kartallıoğlu, 2011: 494). Metnimizde tek örneği bulunan bu ek uyuma bağlıdır.

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: بِرِكْمِشْ *birikmiş* 7227.

3.2. Nöbetleşen Yardımcı Ünlüler

-(I)K ~ -(U)K

Fiilden isim türeten bu ekin yardımcı ünlüsü ET’de *bedük* “büyük”, *yaruk* “güneş”... örnekleriyle (Tekin, 2016: 88); EOT’de *esrük* “sarhoş”, *bölük*... örnekleriyle (Gülsevin, 2011: 136) yuvarlaktır ve düz ünlülü tabanlarda uyum dışıdır. Bu ekin yardımcı ünlüsü, düz tabanlardan sonra XVI. yüzyıl metinlerinde %42, XVII. yüzyıl metinlerinde %56, XVIII. yüzyıl metinlerinde %96 oranında uyuma bağlıdır (Kartallıoğlu, 2011: 297-303). Metnimizde bu ekin yardımcı ünlüsünün düz tabanlı iki örnekte uyuma girdiği tespit edilmiştir.

İkili kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü ~ yuvarlak yardımcı ünlü: دَلِكْلُوْدُرْ *deliklödür* 8483⁴ ~ دَلِكْ *delük* 2447, 4928.

Tekli kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: يَرَاشُقْدُرْ *yaraşıkdur* 8183.⁵

Düz ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: اَرْتُقْ *artuk* 6025, اَيْرُقْ *ayruk* 6043, طَانُقْ *tanuk* 6384, صُوُقْ *sovuk* 6224...

⁴ 1449 tarihli müellif hattında دَلِكْلُوْدُرْ *delüklerdür* olarak yazılmıştır.

⁵ 1449 tarihli müellif hattında يَرَاشُقْدُرْ *yaraşıkdur* olarak yazılmıştır.

-(I)l- ~ -(U)l-

Fiilden fiil türeten bu ekin yardımcı ünlüsü ET'de *örtül-*, *tiril...* (Gabain, 1988: 59); EOT'de *yaradıl-*, *örtül-* gibi örneklerde uyuma bağlı olmakla birlikte yuvarlak tabanlardan sonra *dökil-*, *düzil...* örneklerinde olduğu gibi çoğunlukla düzleşmiştir (Kartallıoğlu, 2011: 180). Metnimizde üç örnek (*unudıl-*, *düril-*, *tırıl-*) dışındaki sözcüklerin tamamının uyumsuz biçimleriyle birlikte uyumlu biçimlerine de rastlanmıştır.

İkili kullanım

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü ~ düz yardımcı ünlü: بُورُؤْدِي *bozul-* 5753 6087, 6151 ~ بُوزِيلِيَسْرُ *bozil-* 4845; بُكُّؤْدِي *bükül-* 1954, 2869 ~ بُكُّؤِل *bükil-* 5322, 6002, 7490; دُورُؤْدِي *dürül-* 4642 ~ دُورِيلُؤْبُ *düril-* 5079; دُؤكُّؤْدِي *dökül-* 5049, 8234 ~ دُؤكُّؤِلُؤْرُ *dökil-* 4859, 6002, 7793... (4 örnek); قُونُّؤْدِي *konul-* 1016, 2232, 7453 ~ قُونُّؤِل *konil-* 5294, 7248, 8094; قُرُؤْدِي *kurul-* 2397, 8094, 8203... (10 örnek) ~ قُرُؤِيل *kuril-* 5510, 6261, 6394... (6 örnek); قُؤورُؤِيلِيَسْرُ *şorul-* 5188⁶, 5190 ~ قُؤورُؤِيل *şoril-* 5190, 5577, 5636... (7 örnek); سُؤرُؤْدِي *sürül-* 4642 ~ سُؤرُؤِيل *süril-* 7124; طُؤنُّؤْمَاغُؤُؤُنُ *ütul-* 5734 ~ طُؤنُّؤِيلُؤْرُ *ütül-* 1035, 5735; أُرُؤْدِي *urul-* 610, 2231, 7263... (5 örnek) ~ أُرُؤِيلُؤْرُ *uril-* 6446, 7599.

Tekli kullanım

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: دُزُؤْدِي *düzül-* 503, 5596, 8589... (18 örnek); كُؤْرُؤِيل *götrül-* 4854, 5270, 8021... (5 örnek).

Yuvarlak ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: أُوؤْدِي *unudül-* 4579, دُورِيلُؤْبُ *düril-* 5079, طُؤرُؤِيل *tırıl-* 5191.

+(I)m ~ +(U)m

Teklik 1. kişi iyelik ekinin yardımcı ünlüsü, ET'de *beglerim*, *kunçuyum* “prensesim”... örnekleriyle (Tekin, 2016: 98) dudak uyumuna bağlı; EOT'de *gözüm*, *adum...* örnekleriyle (Gülsevin, 2011: 12) uyum dışıdır. Bu ekin yardımcı ünlüsü XVI. yüzyılda düzensizlik, XVII. yüzyılda geçiş safhasında, XVIII. yüzyılın ortalarında uyuma bağlanmıştır (Kartallıoğlu, 2011: 430-437).⁷ Ekin yardımcı ünlüsünün metnimizde düz tabanlı birçok örnekte uyuma girdiği görülmüştür.

⁶ 1449 tarihli müellif hattında قُؤورُؤِيلِيَسْرُ *şorılısar* olarak yazılmıştır.

⁷ Kartallıoğlu bir eserde veya bir yüzyılın genelinde herhangi bir eki; dudak uyumuna bağlı değilse *uyumsuzluk*, yüzde 30 oranına kadar dudak uyumuna bağlıysa *düzensizlik*, yüzde 30-80 arasında dudak uyumuna bağlıysa *geçiş*, yüzde seksen üzerinde dudak uyumuna bağlıysa *uyum* safhasında kabul etmiştir (2011: 102).

İkili kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü ~ yuvarlak yardımcı ünlü: *أَدِيمُ adım* 140, 1052 ~ *أَدِيمُ adım* 4318, 4447, 5678... (5 örnek); *بَاشِيْمِي başımı* 4401, 5619⁸ ~ *بَاشِمَه başım* 1341, 5641, 8547... (5 örnek); *دِيلِمُ dilim* 33, 1016, 1120 ~ *دِيلُومُ dilüm* 3419, 5566, 7839... (8 örnek); *جَلَالِمُ celālim* 146 ~ *جَلَالُومُ celālüm* 5688; *قَلْبِمَه kalbim* 33, 1119 ~ *قَلْبُومُ kalbüm* 1964, 5826; *غُوزَلَرِمُ gözlerim* 36 ~ *غُوزَلَرُومُ gözlerüm* 2546, 3683, 8395... (5 örnek); *سِرْمُ sırım* 53 ~ *سِرْمُومُ sırım* 3089; *جَمَالِمُ cemālim* 54 ~ *جَمَالُومُ cemālüm* 2369, 6038, 6259... (7 örnek); *سُوزَلَرِمُ sözlerim* 56 ~ *سُوزَلَرُومُ sözlerüm* 1016; *يُورَاقِمُ yüregim* 52 ~ *يُورَاقُومُ yüregüm* 1963, 3321, 8766; *إِشِمِنْدَن işimden* 1093 ~ *إِشِمُومُ işüm* 997, 5808.

Yuvarlak ünlülü taban+düz yardımcı ünlü (ters uyumsuzluk) ~ yuvarlak yardımcı ünlü: *سُوزِمِي sözümü* 55 ~ *سُوزُومُ sözüm* 65, 6798, 7763... (46 örnek); *يُوزِمِي yüzümü* 65 ~ *يُوزُومُ yüzüm* 2542, 7913, 8025... (14 örnek).

Tekli kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: *زَارِلِغِمُ zārılığım* 52, *أَوْصَافِمِي evşāfımı* 59, *كَمَالَاتِمُ kemālātım* 60, *چِغْنِمِدَه çignimde* 1137, *پَرْتَوِیْمِي pertevimi*⁹ 7717, *عِزَّتِمُ izzetim* 146.

+(I)mUz ~ +(U)mUz

Çokluk 1. kişi iyelik ekinin ünlüsü ve yardımcı ünlüsü, ET’de dudak uyumuna bağlıdır: *elimiz* “ülkemiz”, *törömüz* “törellerimiz”... (Tekin, 2016: 98). EOT’de ekin ünlüsü ve yardımcı ünlüsü yuvarlaktır ve düz ünlülü tabanlarda uyum dışıdır: *içümüz, işümüz, yârumuz*... (Timurtaş, 2012: 65). XVI. yüzyılda ek ünlüsü düzensizlik safhasına girmiştir, ekin yardımcı ünlüsü ise geçiş safhasındadır (Kartallıoğlu, 2011: 442). Metnimizde bu ekin yardımcı ünlüsünün genellikle uyuma girdiği, bir örnekte ise ters uyumsuzluk örneği gösterdiği tespit edilmiştir.

İkili kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü ~ yuvarlak yardımcı ünlü: *دینِومُ dīnimüz* 6695 ~ *دینِومُ dīnimüz* 3255, *قَاتِمُومُ qatımuzda* 4483 ~ *قَاتِومُومُ qatımuza* 3954, *صَبْرُومُ şabrumuz* 6641 ~ *صَبْرُومُ şabrumuz* 6350.

Yuvarlak ünlülü taban+düz yardımcı ünlü (ters uyumsuzluk) ~ yuvarlak yardımcı ünlü: *مَقْصُودِومُ maqşūdumuz* 2836 ~ *مَقْصُودِومُ maqşūdumuz* 1327.

⁸ Bu iki örnekte kalıplaşmış imla gereği yuvarlak ünlüye işaret eden ötrenin yanı sıra düz ünlüye gösteren ve dudak uyumuna işaret eden ye (ى) de kullanılması dikkat çekicidir.

⁹ 1449 tarihli müellif hattında *پَرْتَوِیْمِي pertevümi* olarak yazılmıştır.

Tekli kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: اَلِيْمُوْزُ *elimüz* 8276, عَلِمْمُوْزُ *ilmimüz* 869, حَالِمْمُوْزُ *hālimüz* 3038, اَللَّرِيْمُوْزُ *ellerimüz* 3138, كُوْزُلَّرِيْمُوْزُ *gözlerimüz* 5825, كِيْمِيْمُوْزُ *kimimüz* 6170, عِرْفَانِيْمُوْزُ *irfānımız* 8522, حَقَقْمُوْزُ *hāqqımız* 5553, دِرْكَاهْمُوْزْدَنْ *dergāhumuzdan* 5840, مَالِيْمُوْزُ *mālimuz* 5892, اِلٰهِيْمُوْزُ *ilāhumuz* 6266, زَكَاتِيْمُوْزِي *zekātımız* 6615.

Düz ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: اَللَّهُمُّزْدَنْ *Allāh'umuzdan* 5840; عَيْنْمُوْزُ *aynumuz* 2552; جَانْمُوْزُ *cānımız* 2929, 6626; جَوَابُوْمُوْزُ *cevābumuz* 4152, 5171; جَبَابُوْمُوْزُ *hicābumuz* 5898; حُوْشَلُوْغُمُوْزْدَنْ *hoşluğumuzdan* 6802; كِتَابُوْمُوْزُ *kitābumuz* 4803; صُوْجُمُوْزُ *şuçumuz* 279; سُلْطَانِيْمُوْزُ *sulṭānımız* 6626; ظَنْمُوْزُ *ẓannımız* 3145.

+(I)η ~ +(U)η

Teklik 2. kişi iyelik ekinin yardımcı ünlüsü, ET'de dudak uyumuna bağlıdır: *kanıη* “kanın”, *siηōkūη* “kemiklerin”... (Tekin, 2016: 98). Bu ekin yardımcı ünlüsü EOT metinlerinde yuvarlaktır: *gözūη*, *aduη*... (Gülsevin, 2011: 12). Kartalhoğlu, incelediği XVI. yüzyıla ait Arap harfli metinlerde ekin EOT'deki durumunu koruduğunu, düz tabanlı sadece iki örnekte uyuma girdiğini ifade eder (2011: 453). Metnimizde düz tabanlı beş örnekte ekin yardımcı ünlüsünün uyuma girdiği görülmektedir.

İkili kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü ~ yuvarlak yardımcı ünlü: اَدِيْη 140 ~ اَدِيْη 1015, 4448; جَانِيْη 54, 923 ~ جَانِيْη 722, 1246, 3620... (21 örnek); اَمْتَلَرُكْدَانِيْη *ümmetlerüñdeniz*¹⁰ 6664 ~ اَمْتَلَرُك *ümmetlerüñ* 2205, 6667, 6681; اَمْرُكْدَه نُر *emriñdedür* 84 ~ اَمْرُك *emrüñ* 1098, 1128, 5752.

Yuvarlak ünlülü taban+düz yardımcı ünlü (ters uyumsuzluk) ~ yuvarlak yardımcı ünlü: حُسْنِيْηْدَه 4989 ~ حُسْنِيْη 3075, 8715, 8732; حُكْمِيْη 82, 84, 1204 ~ حُكْمُوْك *hükmiñ* 1285, 2736, 2902 (7 örnek).

Tekli kullanım

Düz ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: اَعْطِيَاتِيْη 1035; اَوِيْη 1051; اَيَاغِيْη 965; بَاشِيْη 965; بِنَاتِيْη 1035; دِيْئَارِيْη 1027; فَضْلِيْη 70, 1061, 5894...

-(I)n- ~ -(U)n-

Fiilden fiil türeterek dönüşlü ve edilgen çatı oluşturan bu ekin yardımcı ünlüsü, ET'de dudak uyumuna bağlıdır: *kılın-* “doğmak”, *ötün-* “arz etmek”... (Tekin, 2016:

¹⁰ 1449 tarihli müellif hattında اَمْتَلَرُكْدَانِيْη *ümmetlerüñdeniz* olarak yazılmıştır.

91). Bu ekin yardımcı ünlüsü EOT’de genellikle düz kullanılmakla birlikte yuvarlak kullanıldığı örnekler de rastlanır: *görin-*, *sevin-*, *oğun-*... (Gülsevin, 2011: 140). XVI. yüzyılda geçiş safhasında olan ek (Kartallıoğlu, 2011: 195), metnimizde yuvarlak tabanlı bazı örneklerde dudak uyumuna girmiştir.

İkili kullanım

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü ~ düz yardımcı ünlü: بُولْتَمَزْ *bulun-* 457, 6978, 7521... (21 örnek) ~ بُولْتَمَزْ *bulun-* 203, 731, 7072... (17 örnek); كُورْتَمَزْ *görün-* 3832, 7683, 8358... (8 örnek) ~ كُورْتَمَزْ *görün-* 2680, 7174, 7773... (15 örnek); طُولْتَمَزْ *tolun-* 4492, 6585, 7856... (4 örnek) ~ طُولْتَمَزْ *tolun-* 959, 4816, 7384... (4 örnek); اُورْتَمَزْ *urun-* 4986, 7628 ~ اُورْتَمَزْ *urun-* 5111, 7369, 7761.

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü ~ yuvarlak yardımcı ünlü (ters uyumsuzluk): بِلِينَه *bilin-* 2164, 3414, 5271... (63 örnek); بِلِينَه *bilin-* 872.

Tekli kullanım

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: صُوَيْتَمِشْسِينْ *şoyun-* 2796; اُولْتَمِشْدَرْ *olun-* 221, 5497, 7510.

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: چَالِنْدِي *çalın-* 3760; اِدِنْدِيلَرْ *edin-* 4737, 4775, 8435... (38 örnek); سَوْنِدِي *sevin-* 137, 932, 1194... (13 örnek).

-(I)η / -(I)ηUz ~ -(U)η / -(U)ηUz

Emir kipi 2. teklik kişi ekinin yardımcı ünlüsü, ET’de dudak uyumuna bağlıdır: *oloruη* “oturun”, *keliη* “gelin”... (Tekin, 2016: 164). EOT’de bu ekin ünlüsü ve yardımcı ünlüsü yuvarlaktır: *buluη*, *eydüη*, *kaluηuz*... (Timurtaş, 2012: 130). XVI. yüzyıl metinlerinde bu ekin ünlüsü düzensizlik safhasında, yardımcı ünlüsü ise geçiş safhasındadır (Kartallıoğlu, 2011: 461). Metnimizde ise düz tabanlı bazı örneklerde ekin yardımcı ünlüsü uyuma girmiştir.

İkili kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü ~ yuvarlak yardımcı ünlü: بِلِيْڭ *biliη* 83, 909 ~ بِلِيْڭ *biliη* 848, 1294, 1295... (41 örnek); كَالِيْڭ *kaliη* 77, 177 ~ كَالِيْڭ *kaliη* 697, 936, 1295... (14 örnek).

Tekli kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: بِلِيْڭُوْز *biliηüz* 2873, 3704, 4237; چَالِيْڭ *çalıη* 2630.

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: بُولُوشُ *buluş* 8042, 8045, 8053... (4 örnek); گۆرۈش *görüŧ* 1567, 3026, 6583... (8 örnek); اولۇش *oluş* 3504; اوتۇرۇش *oturuş* 3823, 7912, 8002... (5 örnek).

+(I)ŋUz ~ +(U)ŋUz

Çokluk 2. kişi iyelik ekinin yardımcı ünlüsü ET'de uyuma bağlıdır: *kaŋıñız* “babanız”, *kuñçuyunuz* “prensesiniz”... (Tekin, 2016: 99). EOT metinlerinde ise ekin ünlüsü ve yardımcı ünlüsü yuvarlaktır: *başunuz, gözünüz*... (Gülsevin, 2011: 12). XVI. yüzyıl metinlerinde uyumsuzluk safhasında olan bu ekin (Kartallıoğlu, 2011: 470) yardımcı ünlüsü metnimizde düz tabanlı birçok örnekte uyuma girmiştir.

İkili kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü ~ yuvarlak yardımcı ünlü: حَاجَاتُڭُزُ *hācātuñuz* 1405, 6037 ~ حَاجَاتُڭُزُ *hācātuñuz* 6035; نَفْسُڭُزُ *nefsiñuz* 3306, 6186, 8008 ~ نَفْسُڭُزُ *nefsiñuz* 6178; دِينُڭُزُ *diniñuz* 6550 ~ دِينُڭُزُ *diniñuz* 6164.

Tekli kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: اَيُڭُزُ *ayıñuz* 3303; صَلَوَاتُڭُزُ *şalavātuñuzı* 4246; قَلْبَلَارُڭُزُ *kılıçlarıñuz* 2943; عِرْزُڭُزُ *ırzıñuzı* 3293; اَغْلُڭُزُ *oglıñuz* 3293, 5030; مَالُڭُزُ *māliñuzdan* 3306; قَايُڭُزُ *kayıñuzı* 3781; اِظْهَارُڭُزُ *izhāriñuz* 83; بَاشُڭُزُ *başıñuz* 6282; شَابْرُڭُزُ *şabriñuz* 6350; اَقْلُڭُزُ *aklıñuz* 6712; يَارَاغُڭُزُ *yarağıñuzı* 3762; خَالُڭُزُ *hāliñuz* 5571; كَمَالُڭُزُ *kemāliñuz* 7412, 7414.

Düz ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: حَاجَاتُڭُزُ *hācetiñuz* 6037.

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: بُونُڭُزُ *boynuñuzda* 6610; دوستلارُڭُزُ *doŧlarıñuz* 5798, 5955; كۆشكۈڭۈزە *köşküñuz* 8046...

-(I)ş- ~ -(U)ş-

Fiilden fiil türeten işteşlik ekinin yardımcı ünlüsü ET'de dudak uyumuna bağlıdır: *sözleş-, sünüş-* “savaşmak”... (Ölmez, 2019: 70). Bu ek, EOT metinlerinde düz ünlüyle kullanılır: *görüş-, bakış-*... (Gülsevin, 2011: 141). XVI. yüzyılda geçiş safhasında olan bu ekin yardımcı ünlüsü (Kartallıoğlu, 2011: 214) metnimizde genellikle dudak uyumuna bağlıdır.

İkili kullanım

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü ~ düz yardımcı ünlü: بُولُشُ *buluş-* 924, 4819, 7558... (8 örnek); بُولُشە *buluş-* 5534, 8318; دۈرۈشۈب *dürüş-* 2750 ~ دۈرۈش *dürüş-* 3023, 6863, 7452... (7 örnek); تۇتۇش *tutuş-* 7678, 8233 ~ تۇتۇشە *tutuş-* 6831.

Tekli kullanım

Yuvarlak ünlülü taban+yuvarlak yardımcı ünlü: كُورُشِدْ *görüŧ-* 1990, 4304, 7254; دُورُشَه *duruŧ-* 5002.

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: اِيرِشِدِي *eriŧ-* 93, 2397, 1797... (305 örnek); بِيشِدِي *bitiŧ-* 182, 397; يَتِشُورَه *yetiŧ-* / *yetiŧ-* 1686, 6564, 6831... (19 örnek).

-(I)t-

Fiilden fiil türeten ve ettirgen çatı oluşturan bu ekin yardımcı ünlüsü ET’de dudak uyumuna bağlıdır: *ayıt-* “sormak”, *töküt-* “dökmek”... (Tekin, 2016: 92). EOT’de düz kullanılır: *eyit-*, *okıt-*, *korķıt-*... (Timurtaş, 2012: 117, Gülsevin, 2011: 139). XVI. yüzyıl Arap harfli metinlerde dudak uyumuna bağlı olan bu ekin yardımcı ünlüsü (Kartallıoğlu, 2011: 122) metnimizde bir örnek dışında uyuma bağlıdır.

Tekli kullanım

Düz ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: اَقْتِدَى *akıt(d)-* 269, 383, 387... (15 örnek); بَرِكْتِدَى *berkit(d)-* 2425, 2619, 6833; اَيْتِدَى *eyit-* 26, 3699, 4340... (260 örnek); قَاَرْتِدَى *ķazıt(d)-* 3104, 3270, 7629.

Yuvarlak ünlülü taban+düz yardımcı ünlü: كُورُكُورُ *ķorķıdur* 3495.

Metinde bir eki hem yuvarlak hem düz yardımcı ünlüyle alan sözcük tabanları ve bunlara ait örnek sayıları aŧađıda listelenmiŧtir:

İkili kullanım örneği	Uyumsuz örnek sayısı	Uyumlu örnek sayısı
<i>delük / delik</i>	1	2
<i>bozul- / bozul-</i>	1	3
<i>bükil- / bükül-</i>	3	2
<i>düril- / dürül-</i>	1	1
<i>dökil- / dökül-</i>	4	2
<i>ķonul- / ķonul-</i>	3	3
<i>ķurul- / ķurul-</i>	6	10
<i>ŧorıl- / ŧorul-</i>	7	2
<i>süril- / sürül-</i>	1	1
<i>ıtıl- / ıtıl-</i>	2	1
<i>urıl- / urul-</i>	2	5
<i>adım / adım</i>	5	2
<i>baŧım / baŧım</i>	5	2
<i>dilüm / dilim</i>	8	3
<i>celālüm / celālüm</i>	1	1

<i>kalbüm / kalbim</i>	2	2
<i>gözlerüm / gözlerim</i>	5	1
<i>sırrum / sırrım</i>	1	1
<i>cemâlüm / cemâlim</i>	7	1
<i>sözlerüm / sözlerim</i>	1	1
<i>yüregüm / yüregim</i>	3	1
<i>işüm / işim</i>	2	1
<i>sözüm / sözüm</i>	1	46
<i>yüzüm / yüzüm</i>	1	14
<i>dinümüz / dinimiz</i>	2	1
<i>mağşüdümüz / mağşüdümuz</i>	1	1
<i>adı / adı</i>	2	1
<i>cânı / cânı</i>	21	2
<i>ümmetleri / ümmetleri</i>	3	1
<i>emri / emri</i>	3	1
<i>hüsni / hüsni</i>	1	3
<i>hükmi / hükmi</i>	3	7
<i>bulun- / bulun-</i>	17	21
<i>görün- / görün-</i>	15	8
<i>tolun- / tolun-</i>	4	4
<i>urun- / urun-</i>	3	2
<i>bilün- / bilin-</i>	1	63
<i>bilin / bilin</i>	41	2
<i>kılın / kılın</i>	14	2
<i>hâcâtımız / hâcâtımız</i>	2	1
<i>nefsimiz / nefsimiz</i>	3	1
<i>dinimiz / dinimiz</i>	1	1
<i>buluş- / buluş-</i>	2	8
<i>dürüş- / dürüş-</i>	7	1
<i>tutuş- / tutuş-</i>	1	2

1. Tablo: Metinde ikili kullanım örnekleri.

Sonuç

XVI. yüzyıl Oğuz Türkçesine ait Arap harfli metinler, dudak uyumunun takibi açısından bir geçiş dönemidir ve bu dönemde telif / istinsah edilen eserler bu geçiş evresine özgü uyuma bağlı ve uyum dışı olmak üzere iki farklı imlayla yazılmış örnekler barındırmaktadır.

Muhammediye'nin 1449 tarihli müellif hattıyla yaklaşık bir asır sonra istinsah edilmiş 1556 tarihli nüshası arasında yardımcı ünlünün sözcük tabanının son hecesine dudak uyumu açısından bağlanması konusunda farklılıklar olduğu, 1556 tarihli nüshada yardımcı ünlünün birçok örnekte dudak uyumuna dâhil olduğu görülmüştür.

EOT'de dudak uyumuna bağlı olmayan eklerin XVI. yüzyıl metinleriyle dudak uyumuna girmeye başladığı, incelediğimiz metinde bu geçişin öncelikle sözcük tabanına yakın olan yardımcı ünlüyle başladığına dair çok sayıda örneğe rastlanmıştır.

EOT metinlerde dudak uyumuna bağlı olmayan fiilden isim türeten **-(I)K**, fiilden fiil türeten **-(I)I-** ~ **-(U)I-**, teklik 1. kişi iyelik **+(I)m** ~ **+(U)m**, çokluk 1. kişi iyelik **+(I)mUz** ~ **+(U)mUz**, teklik 2. kişi iyelik **+(I)η** ~ **+(U)η**, emir kipi 2. teklik kişi **-(I)η** / **-(I)ηUz** ~ **-(U)η** / **-(U)ηUz**, çokluk 2. kişi iyelik **+(I)ηUz** ~ **+(U)ηUz**, fiilden fiil türeten işteşlik **-(I)ş-** ~ **-(U)ş-** ve fiilden fiil türeten ettirgenlik **-(I)t-** eklerinin yardımcı ünlülerinin metnimizde birçok örnekte uyuma girdiği tespit edilmiştir.

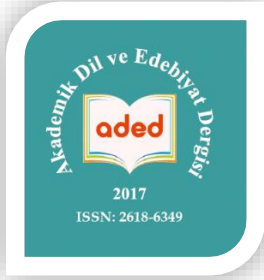
İncelediğimiz metinde 45 sözcük tabanının bir eki hem düz hem yuvarlak yardımcı ünlüyle aldığı (1. Tablo), bazı yardımcı ünlülerin ters uyumsuzluk örneği göstererek (*sözimi, bilün-...*) yeni uyumsuzluklar oluşturduğu, bazı örneklerde (*ölim, şatun*) ise ekin yardımcı ünlüsünün benzeşim ve kalıplaşma gibi sebeplerle dudak uyumu sürecine dâhil olmadığı, bu eklere ait diğer örneklerin tamamında yardımcı ünlünün dudak uyumuna bağlı olduğu tespit edilmiştir.

İncelediğimiz eserdeki dudak uyumu verileri, EOT metinlerinde dudak uyumu açısından nadiren görülen egemen Oğuz boylarının ağız özelliklerinin XVI. yüzyılda metinlere girmeye başladığının tanıklarındır.

Kaynakça

- Banguoğlu, Tahsin (1990). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Çelebioğlu, Âmil (1975). *Muhammediye-Kitab-ı Muhammediyye I-II-III-IV*. İstanbul: Tercüman Gazetesi Yayınları.
- Çelebioğlu, Âmil (1996). *Muhammediye I-II*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çelebioğlu, Âmil (2018). *Muhammediye-Yazıcıoğlu Mehmed*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Demir, Nurettin ve Yılmaz, Emine (2011). *Türkçe Ses Bilgisi*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No.: 2362. Açıköğretim Fakültesi Yayını No.: 1359.
- Deny, John (1995). *Türk Dili Gramerininin Temel Kuralları (Türkiye Türkçesi)*. (Çev. Oytun Şahin). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Develi, Hayati (1995). *Evliya Çelebi Seyahatnamesine Göre 17. Yüzyıl Osmanlı Türkçesinde Ses Benzeşmesi ve Uyumlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Duman, Musa ve Yağmur, Ömer (2010). “-Up Zarf-fiil Ekinin Eski Anadolu Türkçesindeki Fonetik Durumu”. *Uluslararası Eski Anadolu Türkçesi Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri (1-2 Aralık 2010)*. İstanbul: s. 115-153.
- Eraslan, Kemal (2012). *Eski Uygur Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ercilasun, A. Bican (2000). Türkiye Türkçesinde Yardımcı Ses. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. S 585, C. 2000/II. s. 219-225.
- Ergin, Muharrem (2009). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Gabain, A. von (2007). *Eski Türkçenin Grameri* (Çev. Mehmet Akalın). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülsevin, Gürer (2011). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*, 3. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karaağaç, Günay (2018). *Türkçenin Ses Bilgisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kartallıoğlu, Yavuz (2011). *Klasik Osmanlı Türkçesinde Eklerin Ses Düzeni (16, 17 ve 18. Yüzyıllar)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (2008). *Grammer Terimleri Sözlüğü*. 3. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Ölmez, Mehmet (2019). *Köktürkçe ve Eski Uygurca Dersleri*, 2. Baskı. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Özkan, Abdurrahman (2008), "Mehekkü'l-İlim ve'l-Ulemâ İsimli Eserde Dudak Uyumu". *I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (23-26 Ekim 2007) Bildirileri*. Isparta: 479-496.
- Savran, Hülya (2018). "Türk Dilinde Yuvarlaklaşma Olayı ve Dudak Uyumu". *Türkbilig 2018/35*. s. 89-96.
- Tekin, Talat (2016). *Orhon Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Timurtaş, Faruk Kadri (2012). *Eski Türkiye Türkçesi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Topaloğlu, Ahmet (2019). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*. Dergâh Yayınları.
- Tulum, Mertol (2002). "XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı Türkçesi, Sesler ve Uyumlar Üzerine Bir Değerlendirme". *Türkler*, 11. Cilt: s. 489-508. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Yazıcıoğlu Mehmet (1449). *Muhammediye* (Müellif Hattı). Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv ve Neşriyat Müdürlüğü Kitaplığı. No.: 431/A. 330 varak.
- Yazıcıoğlu Mehmet (1556). *Muhammediye*. Milli Kütüphane-Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Kitaplığı. Arşiv Numarası: 06 Hk 4950. 278 varak.
- Yılmaz, Kadir (2020). *1556 Tarihli Muhammediye, İnceleme-Metin-Dizin*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Neslihan G. ALBAY

Dr. Öğr. Gör., İstanbul
Sabahattin Zaim Üniversitesi
/ Turkey
n.albay87@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-1933-0125>

Halide Edib's Anti-War Stance in *Masks or Souls*

Halide Edib'in Maske ve Ruh'taki Savaş Karşıtı Duruşu

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 16.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.00.2020

Atıf/Citation

G. Albay, Neslihan (2020). Halide Edib's Anti-War Stance in *Masks or Souls*, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 833-850. DOI: 10.34083/akaded.826943.

G. Albay, Neslihan (2020). Halide Edib'in *Maske ve Ruh'taki Savaş Karşıtı Duruşu*, *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 833-850. DOI: 10.34083/akaded.826943.



<https://doi.org/10.34083/akaded.826943>



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

Abstract

In *Masks or Souls* written by a well-known woman novelist and feminist activist, Halide Edib Adivar in 1945, the world problems and threats encountered are approached from the perspective of Nasreddin Hodja, one of the important figures of Turkish humor and philosophy in the thirteenth-century. Her being influenced by the philosophy of Nasreddin Hodja in Akşehir inspired her to write such a work in this style. The major people in the play are William Shakespeare and Nasreddin Hodja. Halide Edib develops a fantasy about sending these two personalities to the world after death, and events develop in this direction. Consisting of a prologue and four acts, *Masks or Souls* is a work in which fragmentary expression is preferred, which does not depend on time and space elements. Spaces can be classified as earth and the hereafter or earth and sky in general. Criticizing the top-down structure of the reforms and westernization process that took place immediately after the declaration of the Turkish Republic in 1923 throughout the play, Halide Edib closely experienced the material and spiritual two-way nature of people in the war environment as a person who personally experienced the destructive effects of wars on the shaping of the soul and body. During the voluntary exile period that she preferred during her maturity years, she saw the east and the west on her trips to America and India and made a comparison. She wanted to bring together the writers and personalities she was influenced by and reveal the true face of the human being hidden behind masks because the meanings of the concepts of “good” and “bad” are intertwined. The objective of this paper is to show how *Masks or Souls* epitomizes Halide Edib’s anti-war stance and pacifist nationalism as an example of anti-war literature.

Key Words: Halide Edib, *Masks or Souls*, anti-war, modernization, racism, mechanization

Öz

Halide Edip Adivar'ın 1930'larda yazdığı Maske ve Ruh' ta, karşılaşılan dünya sorunları ve tehditlere Türk mizah ve felsefesinin önemli isimlerinden Nasreddin Hoca'nın bakış açısıyla yaklaşılır. Akşehir'de Nasreddin Hoca'nın felsefesinden etkilenmesi, ona bu üslupta böyle bir eser yazması için ilham vermiştir. Oyundaki başlıca isimler Shakespeare ve Nasreddin Hoca'dır. Halide Edip, bu iki kişiliği öldükten sonra dünyaya gönderme fantazisi geliştirir ve olaylar bu yönde gelişir. Bir önsöz ve dört perdeden oluşan Maske ve Ruh, zaman ve mekân unsurlarına bağlı olmayan, parçalı anlatımın tercih edildiği bir eserdir. Mekânlar, dünya ve ahiret veya genel olarak yeryüzü ve gökyüzü olarak sınıflandırılabilir. Oyun boyunca, 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından hemen sonra meydana gelen tepeden inme reformları ve batılılaşma sürecini eleştiren Halide Edip, savaşların ruh ve bedenini şekillenmesindeki yıkıcı etkilerini bizzat tecrübe etmiş biri olarak, savaş ortamında insanların maddi ve manevi iki yönlü doğasını yakından tecrübe etmiştir. Olgunluk yıllarında tercih ettiği gönüllü sürgün döneminde Amerika ve Hindistan gezilerinde doğuyu ve batıyı görmüş ve bir karşılaştırma yapmıştır. Etkilendiği yazarları ve şahsiyetleri bir araya getirmek

ve anlamları birbirine karışmış “iyi” ve “kötü” kavramlarına bağlı olarak maskelerin ardına gizlenmiş insanın gerçek yüzünü ortaya çıkarmak istemiştir. Bu makalenin amacı, savaş karşıtı edebiyatın bir örneği olarak *Maske ve Ruh*' un, Halide Edip'in savaş karşıtı duruşunu ve pasifist milliyetçiliğini nasıl örneklediğini göstermektir.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip, *Maske ve Ruh*, savaş karşıtı, modernleşme, ırkçılık, makineleşme

Halide Edib's Anti-War Stance in *Masks or Souls*

Masks or Souls was written as an absurdist play in 1945 and published in 1953 by a prominent woman novelist, playwright and feminist activist, Halide Edib Adivar; however it was not staged. In the play, the world problems and threats encountered are approached from the perspective of Nasreddin Hodja, one of the important figures of Turkish humor and philosophy. Her being influenced by the philosophy of Nasreddin Hodja in Akşehir inspired Halide Edib to write such a work in this style. The major people in the play are Shakespeare and Nasreddin Hodja. Halide Edib develops a fantasy about sending these two personalities to the world after death, and events develop in this direction. Consisting of a prologue and four acts, *Masks or Souls* is a work in which fragmentary expression is preferred, which does not depend on time and space elements. Spaces can be classified as earth and the hereafter or earth and sky in general. Criticizing the top-down structure of the reforms and westernization process that took place immediately after the declaration of the Turkish Republic in 1923 throughout the play, Halide Edib closely experienced the material and spiritual two-way nature of people in the war environment as a person who personally experienced the destructive effects of wars on the shaping of the soul and body. During the voluntary exile period that she preferred during her maturity years, she saw the East and the West on her trips to America and India and made a comparison. She wanted to bring together the writers and personalities she was influenced by and reveal the true face of the human being hidden behind masks because the meanings of the concepts of “good” and “bad” are intertwined. The objective of this paper is to show how *Masks or Souls* epitomizes Halide Edib's anti-war stance and pacifist nationalism as an example of anti-war literature.

Although Halide Edib is a very well-known historical figure and one of the most distinguished intellectuals of the early Republic, very little research or analytic criticism has been directed toward her literary works and philosophical views. The unstaged play *Masks or Souls* is one of Halide Edib's lesser-known works. In her book *Biyografisine Sığmayan Kadın*, İpek Çalışlar indicates that Halide Edib sent her English friend, Arnold J. Toynbee her play *Masks or Souls* (to be translated as *Maske ve Ruh* into Turkish). She dreamed of having this play performed on European stages by a

name like Laurence Olivier. Halide Edib explained the play she wrote to Toynbee as follows:

In 1935, my publisher's opinion was that it was not of the kind to interest the English reader. I was told that both the Russians and the Germans were eager to buy the book. However, I refused, knowing that they would turn it into ideological propaganda. After my return to Turkey, a highly modified version of the play was serialized in the weekly magazine *Yedigün* in the year 1937-38 and it was published as a book in 1943 (Çalışlar, 2010: 443).

Halide Edib asked Toynbee his opinion about the staging of *Masks or Souls* in overseas countries as indicated by Çalışlar: “Now I feel that the psychological atmosphere is appropriate for such a play. I wonder if I asked you to read the play and express your opinion on this issue, would I be asking too much? If Laurence Olivier plays the Nasreddin Hodja or Shakespeare character of this play, would she not make a big success in England or America? (Çalışlar, 2010: 444) *Masks or Souls?* was to be published in England in 1953, but the staging of the play would remain a dream. *Masks or Souls?* reflects Halide Edib’s anti-war perspective regarding totalitarian regimes from the perspective of Nasreddin Hodja, the Turkish folkloric comic figure. Laughing is a salve to the alienation due to the mechanization of human beings. The binary opposition of ‘machine versus individual’ is a cornerstone of the play. Halide Edib uses wit and humour to elaborate her criticism of human problems, be they religious, political, social or cultural. As expressed by Hülya Adak in her article entitled “Unsettling the Canon of the Theatre of the Absurd: Halide Edib’s *Masks or Souls?* and Its Other Lives”, “every society on earth seems to be going through a disease of mechanization, homogenization, eradicating all creativity, subjectivity, individuality, and freedom of thought” (Adak, 2018: 278). Thus, this play has a symbolic relevance for Turkish and world literature.

The universal messages engage with various cultures, races or regimes in the play and impose a burden of representation. There is a stress on ‘peace’, as well as on criticisms of modern nation-states. The topics explored include modernization, resistance to totalitarian regimes, and binary oppositions in society. The inefficiency and absurdity of social reforms are discussed throughout. Indeed, the reforms were “meant to encompass all social and cultural practices, from bureaucratic correspondence to the language of education in secondary schools and universities. In time, however, literature was affected the most, for the obvious reason that the reform interfered with the medium of expression” (Parla 2008: 28). On the other hand, Halide Edib was worried that under the modernist *idée fixe* of the ‘single nation’ (or monoculturalism); the soul of humanity was endangered. Halide Edib thought that for ethnic and cultural diversity, Anatolia resembled India, and regarded the rich cultural

histories of both as threatened. Gandhi similarly considered a multi-cultural and multi-religious society as enriching (Saban, 2016: 47). The play also condemns Timur and Timurlane, whom Halide Edib uses to stand in for her critiques of the regime of Mustafa Kemal Atatürk (the founder of modern Turkey) criticizing the autocratic rule and absolutism associated with it based on the language reform regarded as “catastrophic success” (Lewis 1999) by some scholars or historians. Combined with the principles of the Turkish History Thesis, the Alphabet Reform led to the obliteration of the Ottoman past. In accordance with the Turkish History Thesis,

The Turks were a white, Aryan people, originating in Central Asia, the cradle of all human civilization. Owing to the progressive desiccation of this area, the Turks had migrated in waves to various parts of Asia and Africa, carrying the arts of civilization with them. Chinese, Indian, and Middle Eastern civilizations had all been founded in this way, the pioneers in the last named being the Sumerians and Hittites, who were both Turkic peoples. Anatolia had thus been a Turkish land since antiquity (Lewis, 2002: 359).

As the historian Etienne Copeaux emphasizes, the “invention of history” is not a trivial issue in the history of Kemalism. Utterly distressed and ruined by a long period of wars and violence, the move of Anatolian people from Ottoman Empire to Turkish Republic is associated with loss of territory. However, that loss meant more than only a loss of territory. Copeaux refers to the idea that “some form of accounting (or recounting) for that loss was needed. Kemalists thus promptly dug up an already existing historical account thought up by the first Nationalists, and used it as a reassuring rationale. They thus provided the remaining Anatolians with some *direction*, some *sense* to all this, although not by pointing towards a future, but towards a new past, which was supposed to permanently set a monolithic and deeply rooted Turkish identity” (Copeaux, 2016¹). In 1935, the “Sun Language Theory”, which claimed that all the languages in the Eurasian continent were rooted from the Turkic, came as a perfect cap to the edifice of the “Turkish History Thesis”. Thus these theories meant a putsch in history studies while they required ahistoricizing history, with the invention of a new national history, including collective memories of heroic deeds (Copeaux, 2016). Through these theories Copeaux wanted to demonstrate how far nationalism can go in making use of history as in the example of that aspect of cultural Kemalism that aimed to legitimize Turkish nationalism.

¹ Etienne Copeaux, “Turkish Nationalism and the Invention of History—Part 2,” *Repair*, October 19, 2016, <https://repairfuture.net/index.php/en/identity-other-standpoint/turkishnationalism-and-the-invention-of-history-part-2>.

Masks or Souls is a play that, as an example of anti-war literature, reflects Halide Edib's pacifist nationalism. Halide Edib was critical of Mustafa Kemal's regime in Turkey and opposed certain ideas present in the military and intellectual ruling circles. Through acerbic comments given to characters in her plays, she expressed opposition against the westernization process and the imposition of reforms that followed the declaration of the Turkish Republic in 1923. In her article entitled "Unsettling the Canon of the Theatre of the Absurd: Halide Edib's *Masks or Souls?* and Its Other Lives, Hülya Adak explores the various versions of *Masks or Souls?* by focusing particularly on their political content. She also provides new trajectories for studying absurdist drama and contextualizing the noncanonical *Masks or Souls* within the European and Ottoman Turkish contexts. Adak asserts that "through the Language Reform history is constructed and written anew, and all liberal thoughts are prohibited" (Adak, 2018: 286) and refers to a critique of the various regimes such as Stalinist totalitarianism, post-totalitarian states, European fascisms, and Turkish dictatorships through the character Mr. Timur representing Mustafa Kemal Atatürk in the English version of the play (*Masks or Souls?*) after the spirit of Timurlenk metempsychose into the body of Bay Timur:

Timur: We have already done it here. No one can read the old things. We have changed the script and refrained from putting the old into the new as much as we could. Our past culture lies in dusty collections of museums. . . .Twenty years of leisure and hard work won't suffice to decipher it. No mind has useless curiosities on the eve of the twenty-first century. . . . We control all thought, we even write the history we want to teach according to our own whims (Adivar, 1953: 84-85).

Language reform and the change of alphabet made Ottoman texts and Arabo-Persian scripts incomprehensible to Turkish readers. They all contributed to obliterating the Ottoman past and automatically led people to lose their sense of belonging and their connection to their own history as suggested by Halide Edib throughout the play. As referred by Jale Parla in her article entitled "Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel", an important modernizing project of the Kemalists was language reform, which had the object of severing the people's ties with the Ottoman past and constructing a new national identity based on a total embrace of Kemalist principles" and unfortunately "the project succeeded in obliterating the past by making it inaccessible to the generations born after 1925" (Parla, 2008: 28). Like Gandhi, Halide Edib was both a nationalist and a pacifist. Based on her internationalist pacifist stance, Edib's aim in her writings was also to create a compromise between the cultures of the East and the West. In addition, she constantly stresses the importance of the human soul and spiritualism, as opposed to extreme materialism and mechanization as hinted at in her interview with Gandhi. Halide Edib castigates racism, Europeanness and the modernization imposed on non-

western cultures, as well as criticizes oppressive social hierarchies. Halide Edib also analyses the ways in which oppression has alienated human beings from their individual and collective/cultural souls, the restoration of which she considered a necessary solution to humanity's problems, including depression, sadness and remorse. The conflict between the East and the West over the binary split between soul and matter is explored. The character Nasır, in his dialogue with Seyk, implies that the West and the East had changed their historic roles; while the West had become bored of matter and started to explore the soul, the East had resigned its intimacy with the soul and re-oriented itself towards matter. Halide Edib saw in this East-West dichotomy an analogy of the soul-machine for individuals, with the implication that, in an interdependent relationship, each required the other to progress and become successful. Halide Edib wanted to criticize the antagonism this construct drew, while also emphasizing the ambiguity between the two, drawing them closer to each other. The character of Nasr comes closest to representing Halide Edib's personal perspectives. Timur claims that humanity will reach happiness materially through a mechanistic governmental system based on science and technology. Seyk opposes his ideology and asserts that humanity's real ingenuity is in finding harmony between different opinions, rather than creating a soulless society that demands that individuals look alike or have the same ideas, seeing this as killing their souls and making them puppets amenable to manipulation by the machinery of the state. In Act IV, Scene I, Karel describes Christian civilization as one of mechanization and self-abasement, oriented towards satisfying the needs only of the stomach and the physical body. Karel warns Olga against imitating the artificial, soulless civilization of foreigners.

In Act IV, Scene V, Şekispir sarcastically expresses that the world is full of mechanized people wearing flesh masks, driven by their anxiety to feed their stomachs. In the twenty-first century, the belief in the 'soul' is regarded at a minimum as foolish, or even as a cause for alienation. The ways in which Halide Edib transliterates the names of her characters alludes to connections, comparisons and proximity between the eastern and western figures or personalities, in terms of their philosophies. Şekispir is Nasreddin Hodja's greatest supporter in defending the soul. The way in which the characters of Şekispir and Nasreddin Hodja are drawn indicates that Halide regarded the figure of Shakespeare as representing the East and the soul, despite wearing the mask of the West. Through Shakespeare's appearance to Şeyk, Halide Edib uses Shakespeare to express the adoption of eastern philosophy in preference to westernization. Nasreddin Hodja's appearance to Nasr illustrates her comparison between Nasr, who tries to serve the new order by vacillating between his soul and mask but fails to fulfil his duty, and Nasreddin Hodja, who succeeds.

In Act III, Scene I, the character of Ibn Khaldun explains that it is not possible to completely alienate mortals from their souls, because the soul is not a temporary germ or disease but the basis of existence. Human beings cannot survive without souls, as

they are part of invisible existence. The ability to create, develop and live lies in a person's soul. Ibn Khaldun stresses that the human soul has created the human world. The principal message to be given throughout the play is that masks are temporary, whereas souls are eternal. Although some characters like Remziye are inclined to ignore the past, old traditions, religious values or underestimate relics like Nasreddin Hodja's tomb for the sake of modernization, some characters like Selime favour maintaining their adherence to old traditions or customs for social and personal peace, happiness and satisfaction. Lady Remziye Bektay, the wife of Akşehir's governor, imitates the West and mixes being innovative with being a formalist. As she was biased against different cultures, she exhibits a racist attitude. She adopts changes without questioning or thinking a lot on them. While talking with her daughter Selime, Remziye reveals that she persuaded her husband to have the outdated tomb of Nasreddin Hodja transformed into a playground for children after a long period of insistence. However, Selime protests, saying that old people used to love the former appearance of the building. At this point, feelings surpass the desire for mechanization, which is the symbol of modernization. In response to this, Remziye says: "yes, old people always love useless things, bad things. The actual modern age will start when we are practically minded to get rid of not only the old, useless buildings, but also the old people" (Adıvar, 1968: 85). Suggesting she was not narrow-minded, Remziye asserts that she was in favour of new, modern things but that she was against superstitious ideas. She even talks scornfully: "then what I will have our Mr do next is to ban the gypsy dance, the gypsies from walking on streets. What is happening to these gypsy melodies when there is civilized music like jazz?" (Adıvar, 1968: 86). Sacrificed for a mechanized culture generation, gypsies symbolize a destroyed culture. Remziye associates the conversion of Nasreddin Hodja's tomb into a playground for children with how modernization ushers in a world wherein nature is devastated for the sake of technology.

It can be seen that Halide Edib was against this idea (robot humans) in her various novels, and this issue was best addressed in *Masks or Souls* (Enginün, 2007: 400-401). In the play, while discussing the meaning of soul and modernity with Selime, Nasir expresses that "there is a revolt against the material values, machine civilization all around the world" (Adıvar, 1968: 93). Sarcastically, Selime criticizes his way of talking: "right, there are writers who speak in this way here, but you cannot talk about it like that. (Mimicking the voice and condition of her mother) The machine is still the embodiment of the world and the uniform of civilization" (Adıvar, 1968: 93). Nasir responds: "you remind me of Seyk. He says that there is a secret power in the world which wants to transform people into automatons and kill the souls of people" (Adıvar, 1968: 93).

Furthermore, Halide Edib resorts to dialect in *Masks or Souls*, particularly in the character of Nasreddin Hodja. In this play, Halide Edib gave place to Nasreddin

Hodja's local speech and view of life from the perspective of the fourteenth century in defence of traditions, local culture and moral values as opposed to the sanctions of the materialist world. As regards the source of inspiration for *Masks or Souls*, Halide Edib said she was very influenced by Nasreddin Hodja's philosophy during her journey to Akşehir during the War of Independence, and years later, she wanted to write a play that looked at life from the perspective of Nasreddin Hodja. "The fatigue caused by the affairs that threatened the civilized world and civilization before the war gave me the desire to look at these through the gaze of Nasreddin Hodja" (Adivar, 1945: 38). The play fictionalizes events from the fourteenth and twenty-first centuries and deals with Nasreddin Hodja and Shakespeare as heroes, who together evaluate world affairs and the course of the age, and as representatives of the common values of humanity. By comparing the East and the West, they make a universal criticism of human history. Adak comments:

Maske ve Ruh tries to illustrate the absurdity of the human condition and the failure of mechanization and robotization with rational arguments [...] In the last scene of the play, the dialogue suggests the possibility that Şekispir and Hoca might return to earth to organize a soul revolution. At least, Şekispir's ability to appeal to audiences with a humanitarian mission and Hoca's didactic, satiric, and moralistic anecdotes have not yet become entirely meaningless. The possibility still exists that poet, playwright, and satirist carry the potential to communicate (Adak, 2018: 279-280).

In her article entitled "Dialogism between East and West: Halide Edib's *Masks or Souls*?" Bernadette Andrea also analyses Edib's choice of Shakespeare and Hoca as soul mates. Andrea asserts that Hodja's "sage humor enabled the synthesis of masks and souls that renders him the forebear of Shakespeare's wise fools" (Andrea, 2006: 6). Furthermore, towards the end of the play, the transposition of Shakespeare into the name "Shake" is no coincidence as it is a homonym for "Shaykh," which means a Sufi spiritual teacher. In this way, Halide Edib dialogically assimilates the English "Bard" into the Turkish Islamic idiom of Nasreddin Hodja (Andrea, 2006: 6). The Turkish humourist and folk philosopher Nasreddin Hodja is a constructive figure to restore hope and peace in *Masks or Souls*. The play depicts the disappearance of soul in the new world order in which material is in first place. In the play, which touches on the contradiction of masks and souls, the relation of traditionalism/modernity, the destruction of individuality, creativity and original thought, the mechanization and banality of men obsessed with order and the loss of soul, culture, traditions, and the enjoyment of life by creating uniform methods of behaviour and thinking are mentioned. In the play, the character of Shakespeare clearly reveals that he liked Nasreddin Hodja as he did not feel bored near him by referring to his witty intelligence (Adivar, 1968: 67), and he says he would liken Hodja to his Falstaff character if he had

a bigger stomach and a red face by confessing that Hodja looked like a strange guy (Adivar, 1968: 64). From this comparison between Shakespeare (his Falstaff character) and Nasreddin Hodja, it is obvious that Halide Edib was highly influenced by Shakespeare since she read and translated a great many of his works. In *Memoirs*, Halide Edib writes of him:

There is no Christian feeling in Shakespeare. He is a man, clearly chanting the creative manliness of his barbarian ancestors, toning them down to harmony, indeed bringing into formal beauty the chaotic ideals of their dreams and struggles, and painting them in terms with which every human being in every decade of history may become familiar (Adivar, 2005: 179)

Masks or Souls is very significant for noting Halide Edib Adivar's growth from a nationalist to a pacifist humanist perspective. In her article "An Epic For Peace" in the part "The Dialectics of National Struggle and International Peace", Hülya Adak relates that Halide Edib, who was considered to be on the line of ethnic nationalism in history and was always opposed monoculture, conflicted with Turans over many issues such as the 'Armenian relocation' and made a call for war because she regarded the War of Independence as an anti-imperialist struggle but with a pacifist approach by making humanist the many cases in which she had witnessed the brutality of war. In her article, Adak mentions that there are swings between military power and anti-war feelings in the writing of Halide Edib, giving important female writers like Virginia Woolf as examples. In both Adak and Boyd's related articles, it is said that Halide Edib adopted a completely pacifist attitude just before World War II, and these views are located in the English version of the play *Masks or Souls* and were already partly available in the earlier Turkish version. That is one of the last works of Halide Edib, who loved theatre, and the fact that she expressed her pacifist thoughts in a theatrical form should be considered.

The issue of dictatorship, which is one of the main themes of the play *Masks or Souls*, is about the changing world order after wars, in addition to being an expression of the problems the author experienced under the Kemalist regime. Autocracy, dictatorship, and leadership concerned Halide Edib not only as an activist, but also as a literary woman. Dictatorship is the other name of the encirclement that tries to capture the soul of man. The concept of dictatorship in the play is applied not by surrounding the world as it was in many cases in history, but by killing diversity in the human psyche and multiculturalism in the new order, where even the death penalty is removed. The concept of being the only leader in *Masks or Souls* is related to dominating or capturing the subtleties of the human soul, rather than dominating the whole world physically. In the version of the play *Masks or Souls* that was rewritten during World War II, the concept of dictatorship was identified with Mussolini and Hitler, but in its first version

it is expressed in a putatively democratic regime, endorsing multiculturalism and individuality.

The main conflict of the text, based on the story that Nasreddin Hodja wants to go back to the world one more time and take his donkey with him before going past heaven after his death, refers to the duality between the soul and the mask. The dichotomy, which is generally expressed as soul and body in philosophy and literature, is here discussed with the terms of soul and mask. The idea that it is not possible for the soul to disappear completely in the world but is frozen by being masked in one sense is dominant in the whole play. Modernization does not penetrate human spirit but eradicates all expressions about human being by covering the face of a person as a mask. Just as there is an intensive effort to mechanize human beings in the world, so there is an intense effort and power conflict not to abandon the world in the afterlife. The dramatic conflict of the play is not the conflict of people. The play will be interpreted in a deeper way if it is seen as a struggle of spirits that refuse to leave the world despite hostility and war. Nasreddin Hodja's philosophy is a symbol of tolerance, smiles, and lightness; the new regime is also hidden underneath this mask. He resorts to every method to keep spirits up. The most important of these methods are externalization, isolation and the imposition of a monolithic culture. Fertility, contrary to mythology, is not a symbol of blessing but of mechanization. Youth is not a reporter of change, but a persistent organizer of a strict order.

The theme of mechanization in the play is not based on just one type of thought and behaviour. The inability to speak one's own language, the inability to apply traditions, the impossibility to sing one's own songs, even not being able to dance in the way of one's own cultures, serving a will that one does not actually choose, are all extensions of mechanization. In the main conflict of the play, men conflict with the order that they themselves created. Moreover, since they are the victims of a machine that they themselves developed in this process, it is not easy to beat the enemy. Men have become the victims of the machine and dictator that they themselves created. Halide Edib embraced individualism and individual freedom as a world vision. In order to clearly understand the author's works and worldview in *Masks or Souls*, the idea of individualism needs to be investigated in detail. "Personality matters not only in *Masks or Souls* but in all her works. Personality means a person who does not consent to domination and pressure. The social commentary refers to democratic people who do not allow the totalitarian regime" (Enginün, 2000: 84). Nükhet Sirman depicts Halide Edib from a new perspective, saying: "the meta-narrative behind Halide Edib's novels and intellectual writings can be labelled as 'liberal humanism'. For Halide Edib, nationalism should be assessed as only one stop in this adventure" (Durakbaşa, 2000: 242). Durakbaşa underscores that Halide Edib defended the human and individual understanding of humanism and she thought that human values could be reached by knowing and internalizing one's own culture.

Masks or Souls was written in the period when the author oriented herself from nationalism to an anti-war attitude and, most importantly, when she believed most in individualism. She disagreed with Ziya Gökalp about Turanism and developed a different understanding of nationalism. In her understanding of the rights of the individual, the rights of minorities and the rights of women were always among the major issues under consideration. Halide Edib Adivar objected not only to westernization as an intellectual ideal, but also the creation of the confusion of concepts and the loss of the soul by mixing national and spiritual values with formality. Writing the preface to the second edition of Halide Edib Adivar's *Conflict of East and West in Turkey* in 1946, Dr. Ensari states that Halide Edib had an East/West dilemma. He articulates: "the main contention of Halide Hanum that the East has succumbed to Western aggression owing to its inability to organise its material and social life, cannot be challenged. And if she maintains that this has been one of the fatal consequences of the over-emphasis on spirit, she states no less clearly that over-emphasis on the material side of existence is proving equally disastrous for the West" (Adivar, 1935: iv).

The typical eastern house in which Halide Edib lived, the problems of her period and her education brought her faces to face with the West. Those who experienced this conflict personally either become the copies of the West by denying the East and their own culture, or take shelter in the old days, as they do not risk encountering new responsibilities. Halide Edib was thrown into battle and became victorious. She conceived the core values of the West. These are freedom, organization and social cooperation. In addition, she united these with the comprehension of the spiritual harmony whose foundation can only be in the East, the love behind every kind of hatred and the union beneath all the pieces. (Enginün, 2007: 397)

As humans are substances of matter as well as spirit, civilization, which owes its birth to the East, has risen with the values of the West. The play *Masks or Souls* was based on this perspective (Dicle, 2014) agreeing *Masks or Souls* emphasizes the danger of racism in the world. In the second act's first scene, Nasreddin Hodja talks with dark-skinned angels, and Halide Edib's script reads: "Angels sing songs, and the language of the song is just one language spoken in Heaven, so everybody can understand each other. The music recalls the hymns of African blacks that date from the time when they were captive, evoking a sadness that touches the heart" (Adivar, 1968: 57). Two angels with coffee-toned faces appear under a date tree, and Hodja asks them why that place is part of the old world. The angel answers: "here it is called the 'African Dream'" (Adivar, 1968: 58). When Hodja wonders why that place is full of black faces, the angel explains: "the black faces suffering from difficulties from white faces go to the land of white-faced angels which is the more luminous side after resting and get accustomed

to the air of heaven. Even we never leave here” (Adivar, 1968: 58). Expressing her dislike for the world, the angel tells Hodja that she had been born in a cotton field in the American South where black slaves toiled in captivity, and although a white man rescued them, she died (Adivar, 1968: 59). Halide Edib opposed racial discrimination and the murder of people because of their religion, race or origin. As she wrote in a letter to Crane in 1919, “I do not mind whether the names such as Enver and Talat are Turkish, the names such as General Antranik are Armenian, the names such as Venizelos are Greek. The murdered person is a murdered figure. Whether they are Turkish, Greek or Armenian, changes nothing. The anguish that people suffer does not change with race or creed” (Adivar, 1919). In Act II Scene II, the turquoise-winged angel introduces the representative of the black coloured ones to Nasreddin Hodja. Hodja asks the representative who has just visited the world: “what is going on in the World?” The representative narrates: “in the old days, there was a religion that separated human beings from each other in the World, but when they came here, that separation used to be lifted. Now a thousand diversities separate humans from each other. The biggest one is colour and race discrimination. The yellow man, the black man, Ari' Turani, I do not know what the named races are, all separate everybody from each other” (Adivar, 1968: 60-61). Hodja realizes that this representative is Bilal-i Habeşi when he suddenly starts the call to prayer.

In *Masks or Souls*, which can also be considered as an example of anti-war literature, we come across the war that Halide Edib fought against different ideologies such as racism, anti-imperialism and dictatorship within the military and intellectual milieu of Turkey as well as her critique of the reforms and the westernizing project that was carried out immediately after the declaration of the Turkish Republic in 1923. The play makes a criticism of not only contemporaneous governments in Europe but also the top-down nature of the reforms implemented by the Kemalist regime, which caused pessimism and frustration in Halide Edib. She criticizes the process of westernization and the structure of reforms through the comments of a surprising cast of characters, including Shakespeare, Socrates, Bay Timur, Ibn Khaldun and Tamerlane. Halide Edib uses the binary oppositions of soul and body to discuss the decreasing importance of the soul among mortals in the modern world from the perspectives of such historical personalities and existential philosophers as Socrates, Shakespeare, Ibn Khaldun and Nasreddin Hodja. She deals with the issue of the “human spirit” as the only concern of mortals now, and the *Baskan* (President) elucidates the problem of the whole world and reflects the removal of the soul either as the cause of the confusion in the world, according to the defenders of Plato, or as the only solution to get rid of worldly troubles, according to their opponents. After taking an active role as a fervent nationalist in Turkey's War of Independence, considered as an anti-imperialist struggle against the Allies by Halide Edib, Halide Edib transformed into a pacifist during World War II. Considering the gloomy

atmosphere in Europe and her own complicated feelings and experiences in war and exile, she intended to write this play from the perspective of the peacemaker Nasreddin Hodja. In his preface to Edib's lectures delivered at the Institute of Politics at Williamstown, Massachusetts, Edward Mead Earle explains Edib's views as follows: "Although she was a Turkish Nationalist—embracing nationalism as the only emotional and moral force capable of saving the Turkish people from complete domination by Allied and Greek imperialism—she is of the opinion that 'political nationalism is as ugly as any other creed which tends to make men exterminate each other'" (Adivar, 1930: xi).

The character of Nasreddin Hodja in *Masks or Souls* assumes the mission of connecting the cultures of the Islamic East and the Christian West with each other by enabling a cross-cultural dialogue. Throughout the play, we realize that Halide Edib creates contrasts, such as the spirit versus body/matter, culture versus technology, or traditions versus mechanization. In the symbolic city of robots and machines, Halide Edib draws the image of an ideal world just based on science. Especially in Act III Scene VII, Halide Edib creates a city made up of a nation which will crush the head of the dragon with seven heads called "the past" and which will adjust life according to the rules of science and technology. Mr Timur wants to send Nasır to Kalopatya, which is the city of machines and robots, for the purposes of exploration. Şeyk is also sent to this city for business, and he explains he will write an essay on this city after his exploration. Mahir asks Mr Timur to send Ms Zehra to this city as a typist. The Governor introduces Ms Zehra as a primary school teacher in Akşehir, and she spends her time making her students sing the song "I want to mechanize" in Akşehir Park every day. Zehra is a mechanical teacher who instructs her students to sing monotonous songs in the park, which had formerly been Nasreddin Hodja's tomb before the restoration. Mr Timur is associated with Timurlenk, but he does not accept this by claiming that Timurlenk was a ruler who wanted to see the world under his own feet by making everything depend on himself, and that he himself is more modern with his peaceful ideology that opposes wars and fights. He asserts that they encouraged cooperation and consensus among nations while they desire to establish a state mechanism that cares about the happiness of the people within the nation. Mr Timur imagines the mechanism of the state that he will lead as follows:

Dominating the world with swords and punches cannot be named 'modernity'. When they die, their works die with them, whereas the world we build will be a powerful state mechanism that is so far from personal and arbitrary influences and will be so based on the science and technique that it will not lose its form and strength as long as the world exists. We will not just give happiness to the people, but we will put a blessing on that happiness forever (Adivar, 1968: 102).

However, Şeyk opposes Mr Timur's ideal of the state by asserting that the world will be transformed continuously and that people will ask for very different and various things as long as the thing called 'spirit' remains everlasting in humans because future generations will find Mr Timur's state mechanism old-fashioned. According to Şeyk, "ingenuity is not to compare the thoughts of people to the series of articles that repeats itself as if people were twins born from a single womb and their faces are the same as if a mask made of flesh were put on them but to find a harmony between this otherness. The ingenuity is to murder the souls of the people without regarding them as puppets which the state mechanism plays with and pulls their strings behind them" (Adivar, 1968: 102). Adivar's treatment of Turkish folk figures such as Nasreddin Hodja referred to her romantic vision of folk tales, stories or jokes as profound expressions, and a humorous understanding of, the human condition.

Conclusion

Adivar's *Masks or Souls* reflect both her anti-war attitude and her support of the ideals of individualism and individual freedom. She thought that the harmonious union of spiritual and material values was fundamental for civilizational development. She criticized formalism and imitation in reform movements seeking to transform society. Based on the principle of liberal humanism, she endorsed social reforms for the elevation of the living standards of people in an egalitarian society that has a balanced order between its material and spiritual values and promises its individuals more freedom in terms of rights, expression of opinion, and national independence. Halide Edib criticized the structure of the reforms through the comments of a surprising cast of historical figures in *Masks or Souls*. With her play *Masks or Souls*, Halide Edib both reflects her anti-war, pacifist stance in life and her outlook on totalitarian regimes from the perspective of the legendary Turkish comic figure Nasreddin Hodja. Referring to the pacifist aspect of her nationalism, the play questions racism, European identity, materialism and the modernization followed by non-western cultures, addressing all humanity in search of happiness. The main message of the play is that souls are eternal, while masks or bodies are temporary. The play contains Adivar's testimony, views and present-day prophecies related to the situation and matters of the world in a specific period of history and deserves closer attention as it presents us a different outlook on Edib's works exemplifying anti-war literature as well as being associated with nationalist discourse or women's literature. Halide Edib's intellectual connections, international exchanges or transnational intersections with prominent political figures or thinkers contributed to her depiction as a "pacifist and internationalist" (Hasan, 2010: 206), as portrayed by Mushirul Hasan in his recently published book entitled *Between Modernity and Nationalism: Halide Edip's Encounter with Gandhi's India*. Her stress on "keeping the soul" is a key point to defy mechanization in the process in

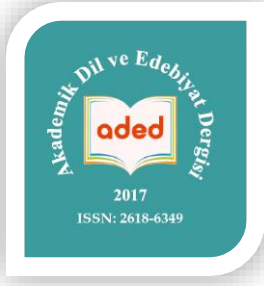
which “figures, machines, and a mind without a soul are at work” (Adivar, 1930: 246), in her words.

Even if *Masks or Souls* was not staged in the past, it bears great significance in terms of mirroring Halide Edib’s perspective on life, war and people hidden behind masks. Following after a gloomy atmosphere of war, Halide’s absolute nationalism were evolved into pacifist nationalism. Although *Masks or Souls* is one of Halide Edib’s lesser known works, it reflects her anti-war perspective from the perspective of Nasreddin Hodja, together with the character Şekispir, who represent the sublimity and superiority of the Eastern philosophy and the soul over the West and mask symbolizing extreme materialism and mechanization. Throughout the play Halide Edib wanted to communicate the principal message that souls are eternal, while masks are temporary. She questioned the meaning of soul and modernity in the face of machine civilization. Halide Edib makes a universal criticism of human history through characters from different centuries and countries. As soul mates the figures of Shakespeare and Nasreddin Hodja enabled the writer to make a synthesis of the East and the West. As regards the duality between the soul and mask, Halide Edib put individualism and individual freedom to the center of the play. The political critique of the play underscores the fiascos of European fascisms and the totalitarian regimes in the 1940s as well as Turkish dictatorships.

References

- Adak, Hülya (2004). "An epic for peace (Introduction to Halide Edib's Memoirs)." In *Memoirs of Halide Edip*. Istanbul: Gorgias Press.
- _____. (2018). "Unsettling the Canon of the Theatre of the Absurd: Halide Edib's *Masks or Souls?* and Its Other Lives". *Comparative Drama*, Volume 52, Number 3 & 4, pp. 275-299.
- Adivar, Halide Edib (1935). *Conflict of East and West in Turkey*. Lahore: Ripon Press.
- Adivar, Halide Edib (1968). *Kenan Cobanları-Maske ve Ruh*. İstanbul: Atlas Kitabevi,
- _____. (1945). *Maske ve Ruh*. [Mask and Soul] İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____. (1953). *Masks or Souls? A Play in Five Acts*. London: George Allen.
- _____. (2005). *Memoirs of Halide Edib*. 1926. Piscataway: Gorgias.
- _____. (1930). *Turkey Faces West: A Turkish View of Recent Changes and Their Origin*. New Haven: Yale UP.
- Andrea, Bernadette Diane (2006). "Dialogism between East and West: Halide Edib's *Masks or Souls?*" *Journal for Early Modern Cultural Studies* 6.2: 5-21. JSTOR. Web. 14 Feb. 2013.
- Copeaux, Etienne (2016). "Turkish Nationalism and the Invention of History—Part 2," *Repair*,
<https://repairfuture.net/index.php/en/identity-other-standpoint/turkishnationalism-and-the-invention-of-history-part-2>.
- Çalışlar, İpek (2010). *Halide Edip: Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Dicle, Esra. (2014). "Akşehir ve Kalopatya/Ütopya ile Distopya arasında", İstanbul Şehir Üniversitesi Türkiye'de Kadın Yazarlığın Tarihi III. Konferans Sunumu.
- Durakbaşa, Ayşe (2000). *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim.
- Earle, Edward Mead (1930). Preface. *Turkey Faces West: A Turkish View of Recent Changes and Their Origin*. By Halide Edib. New Haven: Yale UP.
- Enginün, İnci (2000). *Araştırmalar ve Belgeler*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- _____. (2007). *Halide Edip Adivar' ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Hasan, Mushirul (2010). *Between Modernity and Nationalism: Halide Edip's Encounter with Gandhi's India*. New Delhi: Oxford UP.
- Lewis, Bernard (2002). *The Emergence of Modern Turkey*. London: Oxford University Press,
- Lewis, Geoffrey (1999). *The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success*. New York: Oxford University Press.
- Parla, Jale (2008). "The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel." *PMLA* 123, no. 1, 27-40.
- Saban, Nedim (2016). Halide Edib Adivar Tiyatrosu. *Master's diss*. İstanbul.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Zühal ÖLMEZ

Prof. Dr., Yıldız Teknik
Üniversitesi / Türkiye
zuolmez@gmail.com

Nermin DEĞER

Öğr. Gör., Yeni Yüzyıl Üniversitesi
/ Türkiye
nermin.deger@yeniyuzyil.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-5881-503X>
<https://orcid.org/0000-0003-1481-5799>

Çorum Ağzındaki Eskicil Söz Varlığından Örnekler

About The Archaic Vocabulary in Çorum Dialect

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 19.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 22.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Ölmez, Zuhale ve Değer, Nermin (2020).Çorum Ağzındaki Eskicil Söz Varlığından Örnekler, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 851-871. DOI: 10.34083/akaded.828599

Ölmez, Zuhale Değer, Nermin (2020).About The Archaic Vocabulary in Çorum Dialect, *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 851-871. DOI: 10.34083/akaded.828599



<https://doi.org/10.34083/akaded.828599>



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

Öz

1932'den itibaren başlayan Anadolu Ağızlarındaki söz varlığının kayıt altına alınması çalışmaları, 1963'ten itibaren *Derleme Sözlüğü*'nün yayımlanma sürecinin başlamasıyla büyük bir gelişme kaydetmiştir. Bunun yanı sıra her bölgeden, ilden, ilçeden, köyden derlenen malzemeye dayanan yeni çalışmalarla Anadolu ağzlarındaki zengin söz varlığı ortaya çıkarılmış ve çıkarılmaya devam etmektedir. Ağzardaki söz varlığı Tarihi Türk dillerindeki *eskicil* sözcüklerin korunması itibarıyla de ayrı bir önem arz etmektedir. Bu tür sözcüklerin bir kısmı Türkiye Türkçesinde de kimi ses değişiklikleriyle yaşamaktadır. Bu eskicil sözcüklerin Anadolu ağzlarında eski biçimiyle aynı anlamda yaşadığı ya da anlam genişlemesi, anlam daralması vb. durumlara uğrayarak günümüze kadar ulaştığı görülmektedir. Bu çalışmada *Çorum Ağzı*'ndaki eskicil (arkaik) sözcükler belirlenmeye çalışılmış ve yaklaşık 350 civarında eskicil sözcük tespit edilmiştir. Makale çerçevesinde tüm sözcüklerin değerlendirilmesi mümkün olmadığından kısaca söz varlığı üzerinde durularak bugün ölçünlü dilde ya da yazı dilinde kullanılmayıp *Çorum* ve yakın çevre ağzlarında yaşayan, Anadolu ağzlarında çok yaygın olmayan on sözcüğün (*belinlemek, bahanak, danlamak, gelengi, goynumek, günülemek, kağşamak, örklemek, süsmek, yumuş*) köken bilgisi üzerinde durulacaktır. Türk dilinin en eski evrelerinden yola çıkılarak tarihi dönemler içerisinde sözcüklerin geçirdiği değişimler ele alınacaktır. Tespit edilen sözcüklerin yapı ve anlam bakımından eskicilliği belirtilerek, Türkçenin tarihi dönemleri ile karşılaştırılarak sözcüklerin bu evrelerdeki kullanım şekilleri ortaya konulacaktır.

Anahtar sözcükler: Anadolu Ağzları, söz varlığı, eskicil öğeler, *Çorum Ağzı*.

Abstract

The efforts to register the vocabulary in Anatolian Dialects, which started in 1932, have made great progress with the beginning of the publication process of Derleme Sözlüğü in 1963. In addition, the rich vocabulary in Anatolian dialects has been unearthed and continues to be unearthed with new studies based on material collected from every region, province, district and village. The vocabulary in the dialects is of particular importance in terms of the preservation of archaic Turkish words. A portion of such words sound different in Turkey who are living with the Turkish. It is stated that these ancient words live in the same sense as their old form in Anatolian dialects or meaning expansion, meaning narrowing, etc. It is seen that it has survived to the present day. In this study, archaic words in Çorum dialect were determined and approximately 350 archaic words were determined. Since it is not possible to evaluate all the words within the framework of the article, it is not possible to evaluate the vocabulary in short, and today it is not used in the standard language or written language, but it is not very common in Anatolian dialects (belinlemek, bahanak, danlamak, gelengi, goynumek, günülemek, kağşamak, örklemek, süsmek, yumuş) origin information will be emphasized. Based on the earliest stages of the Turkish language, the changes that words have undergone in historical periods will be discussed. By specifying the oldnesses of the identified words in terms of structure and meaning, the usage of the words in these phases will be revealed by comparing them with the historical periods of Turkish.

Keywords: Anatolian Dialects, vocabulary, archaic words, *Çorum Dialect*

1. Giriş

Bir dilin söz varlığı ölçünlü dildeki sözcükler, deyimler, ikilemeler, terimler, kalıplaşmış yapılar, atasözleri, yabancı dillerden gelen öğelerle ortaya çıktığı gibi ağızlarda yaşayan sözcüklerle de belirlenir.

Ölçünlü dilde yaşayan sözcüklerle binlerce yıl öncesinden gelen ölçünlü dilde yaşamayan, unutulmuş sözcüklerin oluşturduğu söz varlığı o dili konuşan ulusun maddi ve manevi kültürünü, dünya görüşünü, yaşam koşullarını ve deneyimlerini de yansıtır (Aksan, 2002: 13).

Ağızlardaki söz varlığı, kültürümüz açısından önemli olduğu kadar Türk dili üzerine yapılan çalışmalarda da gerek sözcük yapıları ve anlamları gerekse ses (fonetik) değerleri açısından büyük bir öneme sahiptir. Anadolu ağızlarının söz varlığının derlenip kalıcı olmasının sağlanması kadar bu sözcüklerin söz konusu dilin eski dönemlerdeki söz varlığıyla bağlantısı, benzerliği, aynılığının belirlenmesi açısından da önemlidir.

Çalışmamız Çorum Ağzında bulunan eskicil söz varlığı üzerinedir. Bu bağlamda Çorum ağzındaki bütün sözcükler İ. Gösterir (2005) tarafından hazırlanan *Örnekli-Tanıklı Çorum Ağzı Sözlüğü* adlı çalışma esas alınmış ve buradaki bütün sözcükler taranarak yaklaşık 350 civarında eskicil sözcük tespit edilmiştir. Tespit edilen sözcüklerden on tane seçilip örnek olarak ayrıntılı incelenmiştir. Amacımız Çorum yöresinden örneklenen arkaik sözcüklerin incelenmesi ile Türkçenin binlerce yıldır korunan köklü ve zengin söz varlığına, ağızlarda yaşayan sözcüklerine dikkat çekmek, ağızların önemini vurgulamak ve Anadolu ağızları ile ilgili yapılan çalışmalara katkıda bulunmaktır.

İncelenen sözcüklerin öncelikle Türk dilinin Tarihi dönemlerindeki en eski biçiminden başlayarak hangi dönem ve eserlerde yer aldığı tespit edilmiş; köken bilgisi çalışmalarından da yararlanarak sözcüklerin yapısı incelenmiştir.

1. 1. Anadolu Ağızları Üzerine İlk Çalışmalar

Türkçenin ağızlarındaki söz varlığının tespit edilip kayıt altına alınması ilk olarak Hamit Zübeyr [Koşay] (1897-1984) ve İshak Refet [İşitman] (1891-1946) tarafından hazırlanan ve 1932'de yayımlanan *Anadilden Derlemeler* lugatiyle başlamıştır. İlk diyalekt sözlüğü olma özelliği taşıyan bu sözlük 9000 sözcük içerir. Her sözcüğün yanında derlendiği yerin adı da yazılmıştır.¹ Sözlüğün *Türk Dili Söz Derleyicilerine* başlıklı bölümünde belirtildiği üzere Maarif Vekâletinin girişimiyle halk ağzından sözler derlenmeye başlamış ve bunun sonucunda Maarif müdürlükleri vasıtasıyla maarif vekâletine derlemeler yağmaya başlamıştır². Koşay ve İşitman tarafından

¹ Hamit Zübeyr ve İshak Refet, *Anadilden Derlemeler*, 1932, XVI+448 s., Hakimiye Millîye Matbaası.

² -----, *a.g.e.*, s. XIV.

yayımlanan lügat 1920-1930 yılları arasında derlenen malzemeye dayanır. Bu çalışmanın devamı olan *Anadilden Derlemeler II* ise Hamit Zübeyr Koşay ve Orhan Acıpayamlı (1922-2003) tarafından hazırlanarak yayımlanmıştır³.

1932'den sonra bir yandan Ahmet Caferoğlu (1899-1975)'nin 1940-1951 yılları arasında yayımladığı inceleme ve metin çalışmaları⁴, diğer yandan 1939-1947 yılları arasında Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan *Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi*⁵ ağız çalışmalarına hız kazandırmıştır.

1952 yılından sonra Türk Dil Kurumu tarafından yeni derleme çalışmaları başlatılmış, derleme çalışmaların sonucunda 1952-1959 yılları arasında yeni derlenen malzeme daha önce derlenmiş fişlerle harmanlanarak 12 ciltlik *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* adıyla 1963-1982 yılları arasında yayımlanmıştır⁶.

Bunların dışında il, ilçe, köy bazında yeni çalışmalar yapılmış ve bu derleme çalışmaları 1990'lı yıllardan sonra daha da artmıştır. *Derleme Dergisi* ve *Derleme Sözlüğü* ile tespit edilen sözcüklere yeni sözcükler, sözcüklerin farklı biçim ve anlamları eklenmiştir.

³ Hamit Zübeyr Koşay, Orhan Acıpayamlı, *Anadilden Derlemeler II*, 1952, 145 s., Ankara TDK Yayınları

⁴ Caferoğlu'nun ağızlarla ilgili ilk çalışması: *Anadolu Dialektolojisi Üzerine Malzeme I. Balıkesir, Manisa, Afyonkarahisar, Isparta, Aydın, İzmir, Burdur, Antalya, Muğla, Denizli, Kütahya Vilâyetleri Ağzıları*, İstanbul Üniversitesi Yayınları: 105, Edebiyat Fakültesi Dil Semineri, İstanbul, 1940, XIII+216s. Caferoğlu takip eden yıllarda da konuyla ilgili derlemeye dayanan çalışmalar yapmıştır ancak onun çalışmaları 1959'da son bulmamıştır. 1959'dan sonra da ağızlara ait farklı konularda makaleler yazmaya devam etmişti. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. *Doğumunun 120. Yılında Prof. Dr. Ahmet Caferoğlu Hatıra Kitabı*, İstanbul 2019, s. 27-48.

⁵ *Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi*, cilt: 1, A-D, 1939, 495 s., İstanbul Maarif Matbaası. *Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi*, cilt: 2, E-K, 1941, 501-1019 ss., İstanbul, Cumhuriyet Matbaası.

Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi, cilt: 3, L-Z, 1942, 1029-1589 ss., İstanbul, Cumhuriyet Matbaası.

Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi, cilt: 4, -Ulama- A-Z, 1949, 1597-1709 ss., İstanbul Cumhuriyet Matbaası.

Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi, cilt: 5, İNDEKS (Yazı dilinden halk ağzına), 1957, IV+427, Ankara Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi, cilt: 6, Folklor Sözleri, 1952, 152 s., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

⁶ *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü I-A*, 1963; *II-B*, 1965; *III-C-Ç*, 1968; *IV-D*, 1969; *V E-F*, 1972; *VI-G* 1972; *V-II H-I*, 1974; *VIII-K* 1975; *IX L-R*, 1977; *X S-T*, 1978; *XI U-Z*, 1979, *XII EK-I*, 1982, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

1.2. Eskicil/Eskicilik Üzerine

Son yıllarda Türkiye Türkçesi, Anadolu Ağızları ve Çağdaş Türk Yazı dillerindeki eskicil unsurlarla ilgili çalışmalar oldukça artmıştır. *Eskicil* terimi aynı zamanda *arkaik* sözcüğüyle de karşılanmaktadır. Bu terimler *Dilbilim Terimleri* ve *Gramer Terimleri* sözlüklerinde birbirine yakın biçimlerde tanımlanmaktadır.

Berke Vardar, sözlüğünde terime *eskil biçim* [Alm. *Archaismus*, Fr. *Archaïsme*, İng. *Archaism*] başlığıyla yer verir ve şöyle tanımlar ‘kullanımdan düşmüş bulunan sözlüksel birim, sözdizimsel olgu, vb.’ (Vardar, 1980: 76).

Topaloğlu, *eskillik* maddesinde *eski kelime*’ye gönderme yaparak ‘artık kullanılmayan veya eski biçimi korunarak kullanımı sürdürülen kelime. Ör. *ağmak* ‘yükselmek’, *gey* ‘çok’, *sayru* ‘hasta’, *kaygu*. Eski kelimeleri kullanmaya *eskillik* (Fr. *archaïsme*) denir’ (Topaloğlu, 1989: 66).

Bir diğer *Dilbilim Sözlüğü*’nde ise, terim şöyle tanımlanır:

eskicil biçim (archaism) *genel*. Dilin geçmiş evrelerinde kullanılmış olup artık kullanılmayan sözcük ya da dilbilgisi özelliği. Türkoloji alanındaki yayınlarda günümüzde İran’da konuşulan bir Türk dili olan Halaçça’da 8. yüzyıldaki Köktürkçe’de kullanılan eskicil biçimlerin bulunduğu ortaya konmuştur (İmer, Kocaman, Özsoy, 2011: 118).

Gramer Terimleri Sözlüğü’nde Korkmaz da arkaik sözcüklerin yazı ve konuşma dilinde kullanımdan düşme, eski ve tarihi dönemlere ait olma özelliğini vurgular; *eskicilik*, *eski kelime* ve *eskilik* terimlerini ayrı ayrı açıklar (Korkmaz, 2003: 84-85).

Dilbilim ve gramer terimleri sözlüklerinde yapılan tanımların dışında konuyu ayrıntılarıyla inceleyen, terimler sözlüğündeki tanımlamaları yetersiz bulan Ölmez, *arkaiklik* kavramının tanımını şöyle yapar: ‘Bir dilde Eski Türkçeyle karşılaştırıldığında öteki Türk dillerinde bulunmayan ses ve yapı özelliklerinin yanı sıra sözlüksel biçimlerin de Eski Türkçeye benzer biçimde yaşaması, kullanılmasıdır (Ölmez, 2003:136)

Bir Türk dilinin veya döneminin içerdiği kullanımda bulundurduğu ses özellikleri, söz türetme ekleri, öteki Türk dillerinde unutulmuş olan sözcükleri yaşatması dolayısıyla ‘eski’, ‘eskicil’, ‘arkaik’ sayılması gerektiğini vurgulayan Ölmez, Doerfer’in Halaççanın arkaikliği konusunda verdiği bilgilere de dayanarak örneklerle söz varlığındaki öğeler açısından da bakıldığında tek tek her Türk dilinin de eskicil öğeler içerebildiğini belirtir (Ölmez, 2003: 138).

Türkçede yukarıda belirttiğimiz sözcüklerle karşılanan kavram, batı dillerinde ‘eski çağa ait, eski tarzda’ anlamlarını taşıyan Yunanca *archaios*’tan gelen *arkaizm* sözcüğü ile karşılanmıştır. Eskicil öge, sadece sözcüklerle sınırlı olmayıp ses ve yapı bakımından da kullanımdan düşmüş her tür özelliği karşılar.

Arkaik unsurların tespitinde ele alınan sözcükler, değerlendirildiği dönem içinde eşzamanlı olarak başka bir dil ya da ağızla karşılaştırıldığı gibi söz konusu dönemin ya da ele alınan dilin eski dönemi ile artzamanlı karşılaştırılmasıyla ortaya konur. Bu anlamda makale çerçevesinde ele aldığımız konuyla kastedilen Eski Türkçede (8.-13.yüzyıllar) ve Orta Türkçede (13.-18. yüzyıllar) bulunan sözcüklerin (artzaman), ölçünlü Türkçede (eşzaman) yaşamayıp söz konusu ağızda yaşayan biçimlerin tespitidir. Eskicil sözcükler, kendi tarihi dönemleri içinde aktif olarak yaşayan sözcüklerdir. Bu sözcüklerin bir kısmının günümüzde bir ağızda ya da bir Türk dilinde yaşıyor olması kaybolmadıklarını gösterir.

2. Çorum Ağzında Eskicil Söz Varlığı

Anadolu Ağzlarıyla ilgili yapılan çalışmalarla, gerek *Derleme Sözlüğü* gerekse belli bir bölgeye, ile, ilçeye, köye ait derleme çalışmalarıyla söz varlığı ortaya konmuşsa da bu söz varlığının işlenerek kökenlerinin ne olduğu, Türkçe mi yoksa alıntı bir sözcük mü olduğu üzerinde hiç durulmamıştır. Bu konu üzerinde eleştirel ilk yaklaşım Mehmet Ölmez tarafından ele alınarak ağız çalışmalarının sözlük bölümünde etimolojik çalışmaların yapılmadığı Rumca, Farsça, Arapça, Ermenice ve başka diller ait sözcüklerin Türkçeymiş gibi kabul edilip çalışmalara bu şekilde alındığı vurgulanmıştır. Bu anlamda çalışmada 500'e yakın sözcüğe yer verilmiştir (Ölmez, 2009: 223).

Çorum Ağzındaki eskicil söz varlığının ele alındığı bu çalışma Anadolu ağzlarındaki tüm eskicil söz varlığının tespitine dayanan çalışmanın bir parçasıdır. Çorum Ağzından yer verdiğimiz örneklerin çoğu öteki bölge ağzlarında da vardır. Konu çerçevesinde İ. Gösterir (2005) tarafından hazırlanan *Örneklî-Tanıklî Çorum Ağzı Sözlüğü* adlı çalışma esas alınmış ve buradaki sözcükler taranarak yaklaşık 350 civarında eskicil sözcük tespit edilmiştir. Çalışma söz konusu yayındaki maddelerle sınırlandırılmıştır.

Bu sözcüklerden bazılarını zikredek olursak şunları örnek olarak verebiliriz:

aba '1.Abla, büyük kız kardeş. 2. Anne' (Gösterir, 2015: 1a) (< ET *apa*, EDPT 5a), bilgi için bk. Li, 2019: 154.

adılmak 'iyi ya da kötü ad ile ünlenme' (Gösterir, 2015: 4a) (< ET *atık-* < *at* < AT **ât* 'ad, isim, şöhret' EDPT 47b; UWb I/1, 102, Tekin, 1995: 172).

ağmak (1) 'yükselmek, yukarı çıkmak' (Gösterir, 2015: 7a) (< ET *ağ-* < AT **āğ-* 'yükselmek, tırmanmak, EDPT 77a, UWb I/1, 20, Tekin, 1995: 172).

ağü, avu 'zehir' (Gösterir, 2015: 8a) (< ET *ağü*<AT **āğü*, EDPT 78b; UWb II/1, 74, Tekin, 1995: 171).

*baka*⁷ ‘kurbağa’ (Gösterir, 2015: 30a) (< ET (MK) *baka*, < AT **bāka*, EDPT 311b, DLT 93; Tekin 1995: 172). bk. Li, 1997: 250-269.

belemek (1) ‘*çocuğu kundaklamak, beşiğe bağlayarak, sararak yatırmak*. (Gösterir, 2015: 38b) (< ET *bèle-/bele-* < AT **bdle-*, EDPT 340b, Tekin, 1995: 180), ayrıca bk. Ölmez, 2009: 283.

bun ‘sıkıntı’ (Gösterir, 2015: 51b) (< ET *buñ*, EDPT 347a)

çığıt ‘*çekirdek*’ (Gösterir, 2015: 60b), *cigit* ‘*çekirdek*’ (Gösterir, 2015: 65b) (< ET *çığit*, EDPT 414a)

çik ‘aşık kemiğinin çukur yanı’ (Gösterir, 2015: 84b) (< ET (MK) *çik*, EDPT 154, DLT 154).

dayak (1) ‘ağaç destek’ (Gösterir, 2015: 99b) (< ET *tayak*, EDPT 568a), ayrıca bk. Ölmez, 2009: 247.

don (2) ‘çamaşır, giysi’ (Gösterir, 2015: 114a) (< ET *ton* < AT **tōn* , EDPT 512b, Tekin 1995: 178).

düve ‘bir yaşını geçen dişi buzağı’ (Gösterir, 2015: 122b) (< ET *tüge* EDPT 478b), sözcüğün kökeni hakkında bilgi için bk. Bläsing, 2011:7-26.

evmek, ivmek ‘acele *etmek, ecele ettirmek*’ (Gösterir, 2015: 139b, 221a), (< ET *év-*4b), ayrıca bk. Ölmez, 2009: 253.

gadaş ‘kardeş’ (Gösterir, 2015: 147b) (< ET *kadaş*, EDPT 607a).

gen (1) ‘geniş’ (Gösterir, 2015: 159b) (< ET *kēñ* < AT **kē-ñ*, EDPT 724b).

gevmek ‘ağızda katı bir şeyi çiğnemek, geniş getirmek’ (Gösterir, 2015: 161b) (< ET *kev-* < AT**kđb-*, EDPT 687a, Tekin, 1995: 181).

karımak (2) ‘yaşlanmak, ihtiyarlamak’ (Gösterir, 2015: 231a) (< ET *karı-* < AT **kārı-*, EDPT 645b).

kığırmaq ‘çağırmaq, yollamak’ (Gösterir, 2015: 244b) (< ET *kıqır-* < AT **kīkır-*, EDPT, 612a)

sak ‘uykusu hafif kimse’ (Gösterir, 2015: 325a) (< ET *sak*, EDPT 803b), ayrıca bk. Ölmez, 2009: 269; 1998: 35-47.

sançılmak ‘batmak, saplanmak’⁸ (Gösterir, 2015: 327b) (< ET *sançıl-*, EDPT 836a).

⁷ Derleme Sözlüğünde *baka* biçimi yer almaz, sözcüğün sadece Anadolu Ağızlarındaki *bağa* (II), *bābā* (IV), *bağa* (III), *bağ* (IV), *bağarcık* (III), *bağcık* (IV) biçimlerine yer verilir. (DS II, 473a).

⁸ Derleme Sözlüğünde Çorum Ağzındaki *sançıl-* biçimi yer almaz. Sadece *sançıl-* (I) sözcüğüne yer verilmiştir. (DS X, 3535a).

talamak ‘yağmalamak, yok etmek’⁹ (Gösterir, 2015: 363a) (< ET *tala-*, EDPT 492a). Çorum ağzında bu sözcükten türemiş *talan-* ‘yağmalanmak’ biçimi de vardır (Gösterir, 2015: 363a).

Makale çerçevesinde tüm sözcüklerin Eski Türkçedeki ve devamındaki Tarihi Türk yazı dillerindeki biçimlerinin ve kökenlerinin incelenmesi mümkün olmadığı için *Derleme Sözlüğü*nün ve belli bölge, şehir, ilçe, köy ağızları üzerine yapılan monografik çalışmaların taranmasıyla oluşturduğumuz Anadolu Ağızlarındaki eskicil söz varlığı veri tabanına dayanarak Anadolu ağızlarında az sayıda bölgede yaşayan, yaygın olmayan sözcükler ele alınmıştır.

2.1. bahanak < ET (MK) *bakañak/bakayak* ‘çatal tırnaklı hayvanların iki tırnak arası, at toynağı’ (EDPT 316b: *bakañak*, DTS 82a, Tietze I, 2016: 559, Eren: Ø).

Sözcük, Çorum Ağzında “Geviş getiren hayvanların körelmiş tırnakları” anlamında kullanılmaktadır. *Derleme Sözlüğü*’nde sözcüğün *bañanak* şeklinde Çorum ilinin genelinde bu anlamda kullanıldığı belirtilmiştir. [DS II, 487a]. *Örnekli-Tanlıkl Çorum Ağzı Sözlüğü*’nde ise yine aynı anlamda kaydedilmiştir. *bahanak* ‘geviş getiren hayvanların körelmiş tırnakları’ (Gösterir, 2015: 29b).

Derleme Sözlüğü’nde farklı bölgelerde *bakanak/bahanak* biçimiyle aşağıdaki anlamlarda yaşadığı kaydedilmiştir.

1. Geviş getiren hayvanların körelmiş tırnakları, 2. Geviş getiren hayvanların tırnaklarının arası, 3. Geviş getiren hayvanların tırnakları, 4. Atın ve geviş getiren hayvanların bileği, 5. Hayvanların arka bacağı ile karnının birleştiği yerdeki tersine dönen tüyler anlamlarına ek olarak “at toynağı, ayak bileği, mafsalsal” gibi anlamları da karşıladığı görülür. [DS II, 490b, 491a]

Clauson, sözlüğünde madde başı olarak *bakañak* [**bakanyak*] ‘at toynağı’ biçimini vererek kökenini *baka* ‘kurbağa’ sözcüğüne bağlar (EDPT, 1972: 316b). Tietze’nin verdiği bilgiye göre Clauson İngilizcedeki *frog* ‘kurbağa’ sözcüğünün aynı zamanda ‘atın ayağının tabanında kama şeklindeki azgın çıkıntı’ anlamına da geldiğini düşünerek buraya bağladığını belirtir ve Räsänen’in sözcüğü Kazakça *baki* ‘ayak bileği’ sözcüğüne bağlamasını daha doğru bulur (Tietze I, 2016: 559). Sözcüğün kökeni hakkında ayrıntılı bir açıklama vermeyen Räsänen, Kazakça *baki*’yi madde başı olarak *bakanak*’la ilgili verileri sıralar ve Kazakça sözcüklerle birleştirilebileceği fikrini verir (VEWT, 43a).

Sevortyan da sözcüğün türeme biçimiyle ilgili bilgi vermez; *bakanak*’la ilgili Tarihi ve Çağdaş Türk Yazı dillerindeki veriler hakkında bilgi verir. (ESTY 1978: 43).

⁹ Derleme Sözlüğünde Çorum Ağzındaki *talanmak* ‘yağmalanmak’ sözcüğü yoktur.

Kökeninin çözümlenemediği, şimdilik *baka* ya da Kazakça *bakı* ile ilişkilendirmekle yetineceğimiz sözcük, Tarihi Yazı dillerinden DLT'de ve Eski Anadolu Türkçesinde yer alır:

Divânu Lugâti't-Türk'te bakayak/(bakayak) 'Çatal tırnaklı hayvanların iki tırnak arası ve iki tırnaktan her biri; at toynağının içinde ve üstünde bulunan et parçası. (DLT, 93).

Çağatay ve Kıpçak Türkçesinde sözcük tam bu biçim ve anlamıyla yer almasa da yakın anlamlı ve bu sözcükle ilişkilendireceğimiz şu biçimlerde yer alır:

Çağatayca *bağançak/bakançak* 'atın ayaklarının dizden aşağıdaki kemikleri' (Senglah, 125v12, 126r22), *bağıncaç* 'atun dizlerinin alt tarafı' (ŞSE, 74b).

Kıpçakça eserlerden *Baytaratü'l-Vazih*'ta sözcüğün geçtiği yerlerdeki cümlelere göre sözcüğün anlamının 'çatal' değil, 'çatal biçiminde kısa kemik' olduğunu söyleyebiliriz¹⁰:

Tağı toynaqları açılır tağı toynaqları tozar tağı til helâk bolur anıñ birle menfa'at kılmaz *bakanakları* barça açılır. (4b-13) (Ağar, 1986: 5)

Tağı tügi uzun bolmağay ol süñükke eşaci' dërler tağı Türki tilince anar bağanak dërler ol *bağanaklarının* sinjiri berk bolğay muhkem bolğay tağı *bağanakları* uzun bolmağay kışka bolğay tağı yanları ol *bağanaklarının* uluğ bolmağay tağı yinçe bolğay tağı ol *bağanakları* bilegi birle tutuşı bolğay (7b-5, 9) (Ağar, 1986: 10)

Art ayakının *bağanakları* çatı tik bolğay êki êliniñ *bağanakları* tik bolmağay (11a-13) (Ağar, 1986: 15).

Eski Anadolu Türkçesinde *bakanak* '1.Çatal tırnaklı hayvanların tırnakları. 2. At, deve, sığır gibi hayvanlarda topuk ile taban arasındaki boğum, bukağılık' olarak kaydedilmiştir. (TTS I, 382). Buradaki ikinci anlam, sözcüğü Kazakçadaki *bıka* ile ilişkilendirmeye olanak sağlamaktadır.

2.2. belinlemek < ET (Uyg.) *belinle-* 'korkmak, irkilmek, kederlenmek' *belin+le-* (EDPT 344b, OTWF I 433, Eren, 1999: 47a, Tietze I, 2016: 645) ayrıca bk. Ölmez, 2009: 236.

Sözcük Çorum Ağzında 'Şaşkınlıkla karışık korku duymak, irkilmek, ürkmek, uykudan sıçrayarak korkuyla uyanmak, afallamak' anlamlarında kullanılmaktadır. *Derleme Sözlüğü*'nde sözcüğün Anadolu ağızlarında *belinlemek* ve *belinlemek* şekillerinde aynı anlamla bulunduğu bilgisi yer almaktadır. [DS II, 618b].

¹⁰ Eserle ilgili 1986'da Mehmet Emin Ağar tarafından hazırlanmış tezde sözcüğe dizinde (s.130) 'çatal' anlamı verilmiştir. Buradaki anlam *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*'nde de tekrar edilmiştir: Prof. Dr. Recep Toparlı, Yard. Doç. Dr. Hanifi Vural, Yard. Doç. Dr. Recep Karaatlı, *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*, TDK Yayını, Ankara 2003.

Eski Türkçe *belin+le-*'ten türeyen Anadolu ağızlarındaki *benilde-* ve *benille-* biçimleri için bk. Ölmez, 2009: 236.

Örnekli-Tanlıklı Çorum Ağız Sözlüğü'nde ise *belinle-* 1. Şaşkınlıkla karışık korku duymak, irkilmek, ürkemek, uykudan sıçrayarak korkuyla uyanmak, afallamak (Külah-Al.; Su.; Çr.) 2. Uykuda konuşup hareketlenmek (Su.) anlamlarıyla yer alır (Gösterir, 2015: 39a).

Eski Uygurcadan sonra Tarihi Türk Yazı dillerinde sözcük şu dönemlerde ve eserlerde tespit edilmiştir:

Divânu Lugâti't-Türk'te *belinle-* 'uykudan aniden irkilip uyanmak; (hayvan için) aniden bir şeyden ürküp sıçramak' anlamlarında verilmiştir. (DLT, 106)

Kutadgu Bilig'de *belinle-* 'korkmak, ürkemek' (KB, 74).

Orta Dönem metinlerinde (*Harezmi, Çağatay ve Kıpçak Türkçesi*) tespit edemediğimiz sözcük, Batı Türkçesi sahasında Eski Türkçedeki biçimiyle yer alır:

Sözcük Eski Anadolu Türkçesinde XVI. yüzyıl metinlerinden itibaren tanıklanmıştır: *belinlemek [belünlemek]* "Korku ile birden sıçramak, irkilmek." (TTS I, 492).

2.3. danlamak < ET (Uyg.) *tanla-* 'şaşırmak' < *tañ+la-* (EDPT 521a, OTWF 447, Eren: Ø, Tietze II, 2016: 306)¹¹

Sözcük, Çorum'da 'şaşmak, ayıplamak, kınamak, şaşırarak' anlamlarında kullanılır. *Derleme Sözlüğü*'nde sözcüğün *danlamak* ve *danlamak* başta olmak üzere farklı biçimlerle '1. Şaşmak, 2. Ayıplamak, kınamak, 3. Bahane bulmak, 4. ağlamak' anlamlarında kullanıldığı tespit edilmiştir [DS IV, 1362a-b, 1363a]

Örnekli-Tanlıklı Çorum Ağız Sözlüğü'nde ise yine aynı anlamlarda kaydedilmiştir. *danlamak* (2) 1.Şaşmak." (Çr), 2. Ayıplamak, kınamak (Ka.) *tanlamak* (3) Şaşırarak (Çr.) (Gösterir, 2015: 98a).

Tarihi Türk Yazı dillerinden Karahanlı Türkçesi'nde DLT ve KB'de *tanla-* 'şaşmak, şaşırarak, taaccüp etmek' anlamında geçmektedir. (DLT, 2019: 440, KB 1979: 421).

Sözcük, Harezmi Türkçesiyle yazılmış eserlerden *Kisâsü'l-Enbiyâ*'da *tanla-* 'şaşırmak, hayret etmek' (Ata, 1997: 595a, Boeschoten1995: 743a); *Mukaddimetü'l-Edeb*'de *tanla-* 'şaşmak' (Yüce, 1988: 182b) *Satırarası Kur'an Tercümesi*'nde *tanla-* 'hayrete düşmek, şaşmak' (Sağol, 1995: 148) biçim ve anlamlarıyla yer alır.

¹¹ Tietze sözlüğünde sözcüğün Eski Türkçe biçimini belirtmeden sözcüğün kökenini şöyle belirtir: AD (Anadolu Ağızı) *danla-/tanla-* < *dan/tan*

Çağatay Türkçesi sözlüklerinden *Abuşka Sözlüğü*'nde bulunmayan sözcüğe *Senglah*'ta 'serzeniş kerden ve ta'n ve tevbih (başa kakmak, sitem etmek; azarlamak, kınamak)' (162v27) anlamı verilse de örneklerde 'şaşırmak, şaşmak' anlamlarında olan alıntılar yer alır. *Şeyh Süleyman Efendi Lugati*'ndeki 'ta'yib, takbih etmek, şaşmak, ta'accüb etmek' (104b) anlamları da bunu doğrular.

Sözcük, Kıpçak sahasında da *tañla-* 'hayret etmek, şaşırarak' anlamıyla yer alır (Özyetgin, 2001: 651).

Çorum ağzında eskiçil anlamını koruyan bu sözcük, Eski Anadolu Türkçesinde *tañlamak*, →*daylamak* 1.Hayret etmek, şaşmak, garip bulmak, 2. Şaşırtmak şeklinde görülmektedir. (TTS II, 1001)

2.4. gelengi << ? krş. ET (MK) *kelenü/kelegü* 'tarla faresi' (EDPT 718a, DTS 296a, Tietze III, 2016: 182, Eren: 1999: 152a)

Çorum bölgesinde "Tarla sincabı" anlamında kullanılır (Gösterir, 2015: 158)

Derleme sözlüğü'nde *gelengi* sözcüğünün *gebenu*, *geleğen (II)*, *geleği (I)*, *geleği*, *gelengü*, *geleni*, *gelenki*, *gelenu*, *gelevun*, *gelevü*, *gelni*, *gemesiçan* gibi farklı biçimleri belirtilmiştir. Not edilen bütün bu bölgelerde 'tarla faresi' anlamında olan sözcük, *gelengür* biçimiyle Giresun ağzında 'beyaz sincap' anlamındadır [DS VI, 1976a-b]

Sözcüğün kökeni hakkında kesin bir bilgi vermek zordur. DLT'deki *kelegü/kelenü* biçimine ağızlardaki en yakın biçim, yukarıda verdiğimiz DS'deki biçimler arasındaki *geleği*, *geleği*'dür. Clauson, etimoloji sözlüğünde sözcüğe *kelegü* 'tarla faresi' (EDPT, 718a) madde başıyla yer verir.

Tietze ise Anadolu ağızlarındaki *gelengi* biçimini madde başı olarak alır, sözcüğün kökenini soru işaretleriyle gösterir. (Tietze III, 2016: 186)

İlk olarak DLT'de görülen *kelenü* 'tarla faresi' (DLT, 242) takib eden dönemlerde Kıpçakçada sadece *İbn-i Mühenna Lügati* ve *El-İdrak Haşiyesi*'nde aynı anlama yer alır.

İbni Mühennā Lügati'nde *kelenü* 'Arap tavşanı, gerbil hayvanı' anlamında görülür. (Karagözlü, 2018: 285a).

El-İdrak Haşiyesi'de sözcük *kelenü* 'keleni, tarla faresi' biçiminde kaydedilmiştir.

Eski Anadolu Türkçesinde sözcük *geleği*, [sıçan] "Tarla faresi" şeklindedir. (TTS III, 1625)

2.5. goynumek << **kön-* 'yanmak'. (EDPT 726b: *kün-*, OTWF II 717: *kön-ür-*, DTS 312a: *köy-*, Tietze III, 2016: 273–2016: 497, Eren: Ø)¹². Ayrıca bk. Ölmez, 2009: 256.

¹² Sözcüğün ünlüsünün /ö/ olması konusundaki bilgi için bk. Doerfer, 1983: 95-96.

Eskicil bir fiil olan *göynümek* Çorum Ağzı'nda "için için yanmak" anlamında kullanılır. *Derleme Sözlüğü*'nde sözcüğün birçok farklı biçimi kaydedilmiştir.

DS VI, 2132b: *göğnümek* (II) [*goyünmek*, *gögünmek* (II), *gönmek*, *gönümek* (II), *göynümek* (II), *göyünmek* (I)] "Yanacak derecede ısınmak, hafif sararmak."

Örnekli-Tanıklı Çorum Ağzı Sözlüğü'nde ise ağızla ilgili bilgiler şöyle kaydedilmiştir. *goynumek* "Yanmak, için için yanmak (Su.)" *göyünmek* "Yanmak, için için yanmak" (Serban-Çr.). *Derunuma bir od düştü göyünür/Narda kaldım nedir bunun çaresi*.

Anadolu ağızlarındaki biçimlerin kökü olan *köy*-‘yanmak, ateş almak, tutuşmak’, Eski Türkçede *Dîvânu Lugâti't-Türk* ve *Kutadgu Bilig*'de (DLT, 339: *küy*-, KB, 304: *küy*-); Orta Türkçede Harezmi Türkçesi'nde *Kıyasü'l-Enbiya* (Ata, 1997: 393a, Boeschoten 1995: 710a), *Nehcü'l-Feradis* (Ata, 1998: 264a), *Harezmi Türkçesiyle Yazılmış Kuran Tercümesi* (Sağol, 1995: 97), *Mukaddimetü'l-Edeb* (Yüce, 1988: 150b), Kıpçak Türkçesi'nde *Baytaratü'l-Vazih*'ta (Ağar, 1986: 226), *Et-Tuhfetü'z-zekiyye*'de (Khairullah, 2015: 482) ve Çağatayca'da ise dönem sözlüklerinden *Abuşka Lugati* (Kaçalın, 2011: 972), *Senglah* (310v1) ve Şeyh Süleyman Efendi *Lügati* (ŞSL, 263b)'nde mevcuttur.

Köy-'ten türemiş *köyün*- biçimini sadece Kıpçak metinlerinde tespit edebildik.

Sözcük Kıpçak Türkçesinde, *Baytaratü'l-Vazih*'ta *köyün*- (Ağar, 1986: 91, 279); *Bulgatü'l-Müştak*'ta *köyin*- (Özyetgin, 2001: 576: *küyün*-) *İbn-i Mühenna*'da *köyün*- (Karagözlü, 2018: 287) biçimleriyle bulunur.

Eski Anadolu Türkçesinde de sözcük 'yanmak' anlamıyla şu biçimlerde yer alır: *göyünmek*, [*göynemek*, *göynümek* (I), *gövünmek*, *göyennemek*] (TTS III, 1803).

2.6. günülemek < ET (Uyg.) *künile*- 'kıskanmak; gıpta etmek, imrenmek' < *küni*+*le*- (EDPT 733a, DTS 327b, Tietze II, 2016: 322, OTWF II 441)

Ağızlarda farklı biçimlerine rastladığımız *günülemek* fiili, Çorum ve çevresinde 'Çekememek, kıskanmak' anlamındadır. *Örnekli-Tanıklı Çorum Ağzı Sözlüğü*'nde ise şöyle kaydedilmiştir. *günülemek* 'Çekememek, kıskanmak' (Kulah-Al.; İs.; Os.; Su.; Çalyayla, Dutçakallı-Çr.) *Ben seni candan sevdim/Gölgemden günülerim*

Derleme Sözlüğü'nde sözcüğün şu biçimleri vardır: *günülemek* [*gönülemek*, *gunülemek*, *gümülemek* (I) -I, *günemek*, *günnemek* (III), *günülimek*, *günülleme*, *günümek* (I)] 'Çekememek, kıskanmak' (DS VI 2231b).

Eski Türkçede ilk kez Uygurcada (*künile*-) tanımlanan sözcük, *Dîvânu Lugâti't-Türk* ve *Kutadgu Bilig*'de yer almaz (EDPT 1972: 733a, DTS, 1969: 327b).

Uygurcadan sonra *künile*- sözcüğü, aynı biçim ve anlamıyla Harezmi ve Kıpçak Türkçesinde tanımlanmaktadır. Harezmi sahasında *Nehcü'l-Feradis* (Ata, 1998: 273),

Kısāsü'l-Enbiyā (Ata, 1997: 411, Boeschoten, 1995:711b) ve *Hüsrev ü Şîrin*'de (Zaçzkovski 1961: 108); Kıpçakça sahasında *Kitabü'l-idrak, Tercüman-ı Türki ve Arabi* (Özyetgin, 2001: 573), Codex Cumanicus (Argunşah-Güner, 2015: 769) ile Et-Tuhfetü'z-zekiyye'de (Khairullah, 2015: 479) tespit edilen sözcük Çağatay sahasında bulunmaz.

Eski Anadolu Türkçesinde fiil *günülemek*, [*günilemek*] “Kıskanmak, çekememek, haset etmek.” şeklindedir (TTS III, 1875).

2.7. kağşamak ‘1. yapının eskiiyip yıkılmaya yüz tutması, 2. yaşlanmak < ET (Uyg.) *kogşa-* ‘yumuşamak, zayıflamak’ < *1 koguş+a*⁻¹³ (EDPT, 613b, Tietze IV, 2016: 52, Eren: Ø).

Sözcük, Anadolu ağızlarının eskiçil özellik gösteren fiillerinden biridir. Çorum yöresinde şu anlamlarda kullanılır: *kağşamak* (1) 1. “Yapının eskiiyip yıkılmaya yüz tutması.” (Külah-Al.; İskilip; Seydim- Çr.) 2. “Herhangi bir şeyin ek yerlerinden ayrılması, oynaması.” (Boğazköy-Al.) *Tahtalar kağşamış, merdivenler kıyır kıyır ediyor. kağşamak* (2) 1. “Yaşlanmak.” (Çr.) 2. “Bedenin her yanının hasta olması, sağlıksız olması.” (Çr.) *Yalnız dışleri değil ki, her yanı kağşamış* (Gösterir, 2015: 224a)

DS'de *kağşamak* (I) [*kağşamak, kakşamak -2, kavşa-* (II), *koğşamak* 1. Eskimek, yıkılmağa yüz tutmak (yapı için), 2. Herhangi bir şey ek yerlerinden ayrılmak, oynamak, 3. Parça parça olmak, dağılmak, yıkılmak, kırılmak, 4. Çürüyerek yumuşamış kayalar yerinden gürültü ile kaymak (DS VIII, 2596b); *koşa-* [*kovşamak*] duvarın sıvası ayrılıp düşecek duruma gelmek (DS VIII, 2933a); *govsa-* ‘gevşemek, salıvermek’ (DS VI, 2110b).

Sözcük, Eski Uygurca ve Karahanlı Türkçesinde (*Dîvânu Lugâti't-Türk*) *kogşa-* ‘yumuşamak, zayıflamak’ biçiminde (EDPT 613b, DTS 452b); DLT'de *katığ neñ koğşadı* ‘katı şey gevşedi’ ibaresinde ‘gevşemek’ anlamıyla yer alır (DLT, 2019: 272).

Tietze ise sözcüğe Anadolu ağızlarındaki tüm anlamlarıyla yer verir: *kağşa-/koğşa-* ‘Eskimek, yıkılmaya yüz tutmak; ek yerlerinden ayrılmak, oynamak; parça

¹³ Clauson, sözcüğün kökeninin muhtemelen ‘deri’ anlamındaki *koguş* sözcüğü olduğunu belirtirken Erdal, OTWF'de bu sözcüğe yer vermemekle sözcüğün kökeniyle ilgili önerisinin olmadığını gösterir. Sevortyan da sözcüğün kökenini *Koğşa-* “yumuşamak”la ilgilendirir ve Clauson'a gönderme yapar. “deri, ham deri” anlamına gelen *koğuş* sözcüğünün bu eylemden türediği tahminini ileri sürülmektedir. Sevortyan, S.Kałużinskiy'nin Yakutça *qoyta-* “yumuşamak, zayıflamak” sözcüğünü Yakutça *xôs* ‘yumuşak; gevrek’ < *qoyut* sözcüğü ile ilişkilendirdiğini belirtir. Ancak E. K. Pekarskiy Yakutça sözlüğünde *xôs* sözcüğünün verilen örneğe göre “kovuk (dışteki)” anlamına geldiğini belirtir. (Sevortyan, 2000: 17). Yakutça Rusça sözlükte iki tane *xos* var: *xos* I ‘ikinci, iki’; *xos* ‘oda, ev’ (YakRS., 502b). Sözcüğün belirtildiği gibi ‘yumuşak, gevrek’ anlamı yoktur.

parça olmak, dağılmak; ihtiyarlamak, zayıflamak, kuvvetle düşmek' (Tietze IV, 2016: 52).

Harezmi Türkçesinde sadece *Kisâsü'l-Enbiyâ'da* tespit ettiğimiz sözcük, *kağşa-* 'parça parça olmak, dağılmak' biçimindedir (Ata, 1998: 287, Boeschoten, 1995: 714b).

Çağatayca sözlüklerde bulunmayan sözcük, sadece Lutfi'nin *Gül u Nevruz* adlı eserinde geçmektedir: *kağşa-* 'kurumak' (Orak, 1995: 211).

Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde ise sözcük şu biçim ve anlamlarıyla yer alır: *kağşamak*, [*kağşamak*, *kağşaşamak*] 'bir şeyin parçaları gevşeyip dağılacak hale gelmek' (TTS IV, 2162)

2.8. örkleme < ET (MK) *örkle-* 'bağlamak, kösteklemek' < *örk+le-* (EDPT 226b, DTS 389a, Tietze: Ø, Eren: Ø).

Sözcüğün Çorum ve çevresindeki kullanımını *Örnekli-Tanıklı Çorum Ağzı Sözlüğü*'nde şöyle tanımlanır: *örkleme* 'Hayvanı otlaması için uzunca bir iple çayıra bağlamak' *Hemen eşekleri harmana örkler, biraz da ot verir.* (Gösterir, 2015: 304b).

Sözcük, Anadolu Ağızlarında *örkleme/örüklemek* biçimleriyle yaygın olarak kullanılır: *Örkleme [örüklemek]* 'Hayvanı otlaması için uzunca bir iple çayıra bağlamak' (DS IX, 3348a); *örükle-* '1. [—örkleme] 2. Atı arka ayağından yere çakılı demir kazığa bağlamak, 3. Uçurtmayı uçururken ipini bir yere bağlamak, 4. Sağlamlaştırmak, yerinden oynamaz duruma getirmek' (DS IX, 3352b).

Eski Türkçe *örk* 'köstek, ayak bağı' sözcüğünden türeyen fiil, sadece Karahanlı Türkçesinde *Divânu Lugâti't-Türk* ve *Kutadgu Bilig*'de tanıklanır: DLT *örkle-*: ol atığ örkleledi 'O, atı köstekledi' (DLT, 2019: 374). KB *örkle-* 'bağlamak' (KB, 363).

Doğu Türkçesinde Eski Türkçeden sonra görülmeyen fiil, daha sonra Eski Anadolu Türkçesinde ağızlardaki biçim ve anlamıyla yer alır: *örkleme*, [*örüklemek*] 'Hayvanın ayağını iple bağlamak' (TTS V, 3117).

2.9. süsmek < ET (Uyg.) *süs-* 'itmek, tekmelemek' (MK) ' (hayvan) boynuz vurmak, toslamak' (EDPT 855b, Tietze VII, 527, DTS 518b, OTWF II 539: *süs-gir-*)

Çorum ve çevresinde sözcük 'toslamak, boynuz vurmak' anlamındadır. *süsmek* (2) Toslamak, boynuz vurmak (*İsa; Sarimbey- Çr.*) *Süserse altına alır öldürür seni* (Gösterir, 2015: 352a)

Süsmek, *Derleme Sözlüğü*'nde şu anlamlarla kaydedilmiştir: *süsmek* (I) 1. Toslamak, boynuz vurmak, 2. Hor bakmak, itip kakmak (DS X, 3725b).

DLT'de fiilin ettirgen, dönüşlü, iştaş çatı ekleriyle türemiş biçimleri de vardır: *süstür-* 'süstürmek', *süsün-* 'başını bir yere vurur görünmek', *süsüş-* 'süsüşmek, toslaşmak' (DLT, 2019: 430), *süsgir-* 'süsmeye niyet etmek' (DLT, 2019: 430, OTWF II, 539).

Sözcük, Orta dönem metinlerinden Harezmi Türkçesiyle yazılmış *Satırarası Kur'an Tercümesi* ve *Kısâsü'l-Enbiyâ'da* Eski Türkçedeki anlamıyla geçmektedir.

Kuran Tercümesi: *süs-* 'boynuzla vurmak, tos vurmak' *süsüp ölmüş* 'boynuzlanarak öldürülmüş (hayvan) (Sağol, 1995: 142b).

Kısâsü'l-Enbiyâ: *süs-* 'süsmek, boynuzlamak, tos vurmak' (Ata, 1997: 578; Boeschoten, 1995: 745).

Çağataycada tanımlanamayan sözcük, bu sahanın sözlüklerinden Senglah'ta *süs-* 'Anadolu sahasında toslamak, boynuz vurmak' kaydıyla yer alır. (Senglah, 243v.23)

Sözcük, Kıpçak Türkçesinde sadece Et-tuhfetü'z-zekiyye'de *süsti* 'süstü, tos vurdu, hayvan boynuz vurdu' tespit edildi (Khairullah, 2015: 566).

Eski Anadolu Türkçesinde ise *süsmek* 'sivri bir şeyle dürtmek, hayvan boynuzu ile vurmak, boynuzlamak' anlamlarıyla yaygın kullanıldığı görülür (TTS V, 3637)

2.10. yumuş < ET *yumuş* (Uyg., MK) 'hizmet, vazife' < **yum-* (EDPT 938b, DTS 280a, Eren 1999: 459b, Tietze: Ø), ayrıca bk. Ölmez, 2009: 283.

Sözcük, Çorum'un ilçelerinde yaygın olarak kullanılır: *yumuş* 'iş, hizmet buyruğu' (Külâh- Al.; Yazır- Bo.; Kamışlı-Su.; Çalyayla- Çr.) *Senin gibi yârin ben/Her yumuşun tutarım.* (Gösterir, 2015: 424b) .

Derleme Sözlüğü'ndeki veriler sözcüğün daha çok İç Anadolu'da kullanıldığını gösterir: *yumuş [yümüş]* "İş, hizmet buyruğu." (DS XI, 4318a).

Ağızlarda Eski Türkçe veri olarak yaşayan sözcük, *Dîvânu Lüğâti't-Türk* ve *Kutadgu Bilig*'de şu anlamlardadır:

DLT *yumuş*, *yumuş* 'iki kişi vb. arasında elçilik (risâla)' (DLT, 2019: 608); KB *yumuş* 'hizmet, vazife' anlamı verilmiştir. (KB, 558).

Eski Türkçede *Kutadgu Bilig*'de birçok beyitte geçen *yumuş* ve ondan türemiş *yumuşçı* 'hizmetçi, haberci' (KBdizin, 558) sözcüğü sonraki dönemlerde de az sayıda metin ve örnekle karşımıza çıkar.

Kıpçak Türkçesinde sadece *Kitabu'l-Fıkh*'da bir kez geçtiği kaydedilmiştir: *yumuş* (I) 'hizmet, vazife' (KTS, 330a).

Bunun dışında sözcük, *Kısâsü'l-Enbiyâ* ve *İbn-i Mühenna Lüğati*'nde *yumuş*'tan türeyen *yumuşçı* 'işçi' biçimiyle görülür (Ata, 1997: 749a, Boeschoten, 1995: 762a; Karagözlü, 2018: 318).

Eski Anadolu Türkçesinde *yumuş* "İş, hizmet, görev, ödev." Anlamlarıyla kaydedilmiştir. (TTS VI, 4722).

Sözcük, Çağdaş Türk Yazı dillerinde de söz konusu dildeki ses değişimleri ile yaşar: Kazakça, Karakalpakça *jumis*, Hakasça *nımis*, Tuvaca *çımış*, Çuvaşça, *şāmāl* biçimlerinde yaşar. (ESTY, 1989: 251)

Sonuç

Anadolu ağızlarında, Türkçenin en eski tarihi dönemlerinden günümüze kadar yaşatılmış, çeşitli anlam örüntüleri ile varlığını bu güne ulaştırmış birçok eskicil sözcük ile karşılaşılır. Çorum ve yakın çevre ağızlarında, Türkiye Türkçesi yazı dilinde ve standart dilde kullanılmayan 350 civarında arkaik sözcük tespit edilmiştir.

Bu makale kapsamında belirlenen sözcüklerin eskicil özellik taşıyarak bir kısmının Eski Türkçedeki biçim ve anlamlarıyla (*baka*, *ağmak*, *belemek*, *karımak*, *talamak*, *örlemek*, vd.) günümüze kadar ulaştığı, bir kısmının da çeşitli ses değişimleriyle (*don*, *gadaş*, *gen*, *gevmek*, *adıkmaq*, *düve*, *bun*, vd.) yaşadığı görülmüştür.

Bu çalışmayla elde edilen diğer bir sonuç ise, *Derleme Sözlüğü*nde birbirinden farklı biçimlerle yer alan sözcüklerden Çorum Ağızına ait olan biçimlerin sözlükte yer almamasıdır. Örneğin, ‘kurbağa’ anlamındaki sözcüğün Çorum ağızındaki *baka* biçimi, ‘saplamak’ anlamındaki sözcüğün Çorum Ağızındaki *sançılmak* biçiminin, ‘yağmalanmak’ anlamındaki *talınmak* sözcüğünün *Derleme Sözlüğü*nde yer almadığını söyleyebiliriz .

Sonuç olarak ağızlardaki sözcüklerin günümüzde Eski Türkçe ya da diğer tarihi dönemlerdeki biçimleriyle yaşadığı ve bunların tespit edilmesinin geçmişten günümüze ulaşan söz varlığının ortaya çıkarılması açısından da önemli olduğu görülmüştür.

Kısaltmalar

AT: Ana Türkçe

ET: Eski Türkçe

MK: Mahmud Kaşgari

İlçe/Köy adları

Al. Alaca (Çorum’un İlçesi)

Ba. Bayat (Çorum’un İlçesi)

Bo. Boğazkale (Çorum’un İlçesi)

Do. Dodurga (Çorum’un İlçesi)

İs. İskilip (Çorum’un İlçesi)

La. Laçın (Çorum’un İlçesi)

Ka. Kargı (Çorum’un İlçesi)

Me. Mecitözü (Çorum’un İlçesi)

Oğ. Oğuzlar (Çorum’un İlçesi)

Or. Ortaköy (Çorum’un İlçesi)

- Os. Osmancık (Çorum'un İlçesi)
 Su. Sungurlu (Çorum'un İlçesi)
 Uğ. Uğurludağ (Çorum'un İlçesi)

Diğer Kisaltmalar ve Kaynaklar

- Ağar, Mehmet Emin (1986). *Baytaratü'l-Vazih: İnceleme-metin-indeks*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aksan, Doğan (2002). *Anadilimizin Söz Denizinde*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Argunşah, Mustafa ve Güner, Galip (2015). *Codex Cumanicus*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ata, Aysu (1997). *Nâşirü'd-di n bin Burhânü'd-di n Rabğûzi. Kışâşü'l-Enbiyâ (Peygamber Kıssaları) II Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ata, Aysu (1998). *Nehcü'l-Ferâdis Uştmağlarnıḡ Açık Yolu (Cennetlerin Açık Yolu) III. Dizin-Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Bläsing, U. (2011). 'Woher kommt eigentlich Türkisch *düğe, 'eine junge Kuh?', *Türk Dilleri Araştırmaları*, 21 (1), Yaz, Göttingen-İstanbul.
- Boeschoten, Hendrik, J. O'kane, M. Vandamme. (1995). *Al-Rabğhûzi. The Stories of the Prophets. Qışâş al-Anbbiya' An Eastern Turkish Version*. Volume II, Leiden. New York. Köln: E.J. Brill.
- DLT: Mahmud el-Kâşgarî (2019). *Dîvânu Lugâti't-Türk*. (çeviren: Mustafa S. Kaçalın, Yayına hazırlayan: Mehmet Ölmez. İstanbul: Kabalcı.
- DS IV: (1969). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü IV D*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DS VI: (1972). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü VI G*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DS VIII: (1975). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü VIII K*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DS IX: (1977). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü IX S-T*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DS X: (1978). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü X L-R*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DS XI: (1977). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü XI U-Z*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

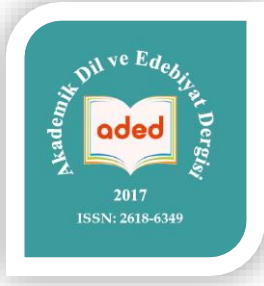
- DTS: Nadelyayev, V. M., D. M. Nasilov, E. R. Tenişev, A. M. Şçerbak. (1969). *Drevnyurskiy Slovar'*. Leningrad: Akademiya Nauk SSSR İnsitut Yazıkoznaniya.
- Doerfer, G. (1983). 'Türkoloji'de Eleştiri Sorunları'. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1980-1981*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- EDPT: Clauson, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. London: Oxford University Press.
- Eren, Hasan (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. Ankara.
- ESTY: Sevortyan, Ervand Vladimiroviç (1978). *Etimolojiçeskiy slovar' tyurkskih yazıkov (Obsçetyuretskiye i mejtyurkskiye osnovı na bukvu 'B')*. Moskva.
- ESTY: Levitskaya, Lia Sergejevna (1989). *Etimolojiçeskiy slovar' tyurkskih yazıkov (Obsçetyuretskiye i mejtyurkskiye osnovı na bukvu 'C, J, Y')*. Moskva.
- Gösterir, İbrahim (2015). *Örneklı Tanıklı Çorum Ağzı Sözlüğü*. Çorum.
- İzbudak, Veled (1936). *El-İdrak Haşiyesi*. İstanbul: Devlet Basımevi.
- İmer, Kamile ve Kocaman, Ahmet & Özsoy, Sumru (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları
- Kaçalın, Mustafa Sinan (hazırlayan) (2011). *Niyazî: Nevâyî'nin Sözleri ve Çağatayca Tanıklar El-Luğâtu'n- Nevâ'iyye ve'l-İstîşâdatu'l-Cağâtâiyye*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karagözlü, Savaş (hazırlayan) (2018). *İbnü Mühenna Lügati. Türkçe Kısmı*. İstanbul: Kesit yayınları
- KB: Eraslan, Kemal ve Sertkaya Osman Fikri ve Yüce, Nuri. Kutadgu Bilig III İndeks, İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Khairullah, Hamdi Lateef (2015). *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lugati't-Türkiyye Üzerine Bir Dil İncelemesi*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Korkmaz, Zeynep (2003). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KTS: Toparlı, Recep ve Vural, H. ve Karaatlı, R. (2003). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Li, Yong Song (2019). *Türk Dillerinde Akrabalık Adları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Li, Y. S. (1997) 'On the origin of baqa 'frog, toad, tortoise', *Central Asiatic Journal*, 41, 250-269.
- Orak, Bayram (1995). *Lütfi'nin Gül ü Nevruz'u Gramer İndeksi*. Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- OTWF I-II: Erdal, Marcel (1991). *Old Turkic Word Formation A Functional Approach to the Lexicon Vol. I -II*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Ölmez, M. (1998). 'Eski Uygurca *odug sak* İkilemesi Üzerine'. *Türk Dilleri Araştırmaları*, c. 8, İstanbul: Simurg.
- Ölmez, M. (2006). 'Türkiye'deki Ağız Çalışmalarının Sözlükleri ve İlk Ağız Sözlükleri'. *Workshop on Turkish Dialects Orient-Institut İstanbul, 19-20 November 2004. Türk Dilleri Araştırmaları*. c. 16: 205-210.
- Ölmez, M. (2003). 'Çağataycadaki Eskicil Ögeler Üzerine', Mustafa Canpolat Armağanı. Yayınlayanlar: Aysu Ata-Mahmet Ölmez, Ankara
- Ölmez, M. (2009). 'Türkiye'deki Ağız Çalışmaları ve Dizin Bölümleri', *Workshop on Turkish Dialects II. Orient-Institut İstanbul, 18-19 November 2005. Türk Dilleri Araştırmaları*, 19, 223-304.
- Özyetgin, Ayşe Melek (2001). *Ebū Ḥayyān Kitābu'l-İdrāk li Lisāni'l-Etrāk. Fiil: Tarihi-Karşılaştırmalı Bir Gramer ve Sözlük Denemesi*. Ankara: Köksav.
- Senglah: Clauson, Sir Gerard (1960). *Sanglax. A Persian Guide to the Turkish Language*. London.
- Sağol, Gülden (1995). *An Interlinear Translation of The Qur'an into Khawarazm Turkish. Introduction, Text, Glossary and Facsimile. Part II: Glossary. Harezm Türkçesi Satır Arası Kur'an Tercümesi. Giriş, Metin, Sözlük ve Tıpkıbasım. (II. Kısım: Sözlük)*: Harvard University.
- Şeyh Süleyman Efendi-i Özbeki el-Buhari. 1298 (1882). *Lugāt-i Çağatay ve Türki-i Otmani, İstanbul*. [*Türk Dilleri Araştırmaları*. 2003. c 13. İstanbul]
- Tekin, Talat (1995). *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*. Ankara: Simurg.
- Tietze I: Tietze, Andreas (2016). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati, Birinci Cilt, I A-B*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi
- Tietze II: Tietze, Andreas (2016). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati, İkinci cilt, C-E*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.

- Tietze III: Tietze, Andreas (2016). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati, Üçüncü cilt, F-J*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Tietze IV: Tietze, Andreas (2016). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati, Dördüncü Cilt, K-L*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Tietze VII: Tietze, Andreas (2019). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati, Yedinci Cilt, S-Ş*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Topaloğlu, Ahmet (1989). *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ötügen.
- TTS I: (1963). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü I*. A-B. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- TTS II: (1965). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü II*. C-D. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- TTS III: (1967). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü III*. E-İ. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- TTS IV: (1969). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü IV*. K-N. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- TTS V: (1971). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü V*. O-T. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- TTS VI: (1972). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü V*. O-T. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- UWb I/1: Röhrborn, Klaus (2010). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien –Neuarbeitung- I. Verben, Band 1: ab- - azüglä-*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- UWb II/1: Röhrborn, Klaus (2015). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien –Neuarbeitung- II. Nomina- Pronomina -Partikeln Band 1: a- - asvık*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Vardar, Berke (1980). *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- VEWT: Räsänen, Martti (1969). *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki: Lexica Societatis Fenno-Ugricae XVII.
- YakRS: Sleptsova, P. A.: (1972). *Yakutsko-Russkiy Slovar'*. Moskva: Akademiya Nauk SSSR.

Yüce, Nuri (1988). *Ebu'l-Kāsim Cārullāh Maḥmūd bin Omar bin Muḥammed bin Aḥmed Ez-Zamaḥşari el-Ḥvārezmī. Mukaddimetü'l-Edeb. Ḥvārezm Türkçesi İle Tercümelî Şuşter Nüşası. Giriş, Dil Özellikleri, Metin, İndeks*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Zajaczkovski, Ananiasz (1961). *Najstarsza Wersja Turecka Xusräv Şirin Qutba, Czesc III, Słownik*, Warszawa.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Senem ÜSTÜN KAYA

Dr. Öğr. Üyesi, Başkent
Üniversitesi / Turkey
efesenem@yahoo.com



<https://orcid.org/0000-0001-6537-9769>

Angels or Demons: A Comparative Analysis of Motherhood Concept in World Literature

*Melekler veya Şeytanlar:
Dünya Edebiyatında Annelik Olgusu Üzerine
Karşılaştırmalı Bir Analiz*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 05.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

Atıf/Citation

Üstün Kaya, Senem (2020). Melekler veya Şeytanlar: Dünya Edebiyatında Annelik Olgusu Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 872-887.

DOI: 10.34083/akaded.755543.

Üstün Kaya, Senem (2020). Angels or Demons: A Comparative Analysis of Motherhood Concept in World Literature. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 872-887.

DOI: 10.34083/akaded.755543.



<https://doi.org/10.34083/akaded.755543>



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

Abstract

From the beginning of the history of humanity, motherhood has been considered as the most sacred and constant attribute in many cultures. During periods, although women's roles and responsibilities have changed due to the social, politic and economic events, the main responsibility of a woman has always been accepted as "motherhood". With the modern era, as women participated in social spheres, mothering has been shaped in terms of expectations and prejudices. Motherhood has evolved through ages, yet, the expected notions of mothers mirror and recall similar attributes in almost all cultures: patience, self-sacrifice, compassion, charity and unconditional love towards children. There are various conducted studies based on the concept of "motherhood" in psychology, anthropology and literature. However, for this study, in order to exemplify the concept of "motherhood" defined by Adrienne Rich in her work *Of Woman Born* (1976), certain mother figures from the literary texts of world literature were chosen and comparatively analyzed. The aim of this study was not to generalize the concept of "motherhood" for every culture in world literature, yet, based on the findings of the analysis, it was observed that the perception of "motherhood" has been reflected in similar ways in many literary works of different cultures. Therefore, this study is exemplarily for further comparative literary studies based on motherhood and mothering in world literatures.

Keywords: Motherhood, *Of Woman Born*, world literature, comparative analysis

Öz

*İnsanlığın başlangıcından bu yana, birçok kültürde değişmeyen ve saygınlığını yitirmeyen en kutsal özellik anneliktir. Çağlar boyunca, kadın rolleri ve sorumlulukları sosyal, politik ve ekonomik olaylardan dolayı değişmiş olsa da, kadının en önemli sorumluluğu her zaman "annelik" olarak kabul edilmiştir. Kadınlar sosyal hayatta yer aldıkları modern dönem ile birlikte, annelik, beklentiler ve önyargılara göre şekillenmiştir. Annelik, dönemler boyunca farklılık göstermiştir, ancak, beklenen annelik kalıpları, farklı kültürlerde benzer özellikleri yansıtır ve karşılaştırır: sabır, fedakârlık, merhamet, şefkat ve çocuklara karşılıksız sevgi. "Annelik" kavramı üzerine psikoloji, antropoloji ve edebiyat alanlarında çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Ancak, bu çalışma için, Adrienne Rich'in *Of Woman Born* (1976) kitabında ele aldığı "annelik" olgusunu örneklendirmek adına dünya edebiyatındaki edebi eserlerden seçilen bazı anne figürleri seçilmiş ve karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, "annelik" kavramını dünya edebiyatındaki her kültür için genellemek değildir, ancak, çalışmanın analiz bulgularına bağlı olarak, "annelik" algısının yüzyıllardır değişmediği ve farklı kültürlerde bile edebi eserlerde benzer şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir. Bu sebeple, bu çalışma, dünya edebiyatlarındaki annelik ve anne olguları üzerine yapılacak diğer karşılaştırmalı edebi incelemelere katkı sağlayabilecek içeriktedir.*

Anahtar Kelimeler: Annelik, *Of Woman Born*, dünya edebiyatı, karşılaştırmalı analiz

Introduction

The politics of motherhood is one of the most controversial issues, explored for ages in literature. From the beginning of the history of humanity, motherhood has been considered as the most sacred and constant attribute in many cultures. During periods, although women's roles and responsibilities have changed due to the social, politic and economic events, the main responsibility of a woman has always been accepted as "motherhood". Based on the researches and analyses on the issue of motherhood, in many patriarchal societies, women have been considered as "the main care-givers and womanhood has been associated with motherhood" (McMahon 1995; Arendell 2000). During Industrial Revolution, women were imprisoned at home for child-care (Eyer 1996: 37) and chores although motherhood was accepted as a dignified and essential duty of women who were expected to be "virtuous, gentle, devoted, asexual, limited in interests to creating a proper refuge for her family and to tenderly guiding her children along appointed ways" (Thurer 1994: 183). With modern era, as women participated in social spheres, mothering has been shaped in terms of expectations and prejudices. Motherhood has evolved through ages, yet, the expected notions of mothers mirror and recall similar attributes in almost all cultures: patience, self-sacrifice, compassion, charity and unconditional love towards children.

The primary missions of mothers can be defined as nurturing the child, taking care of children's social, economic, emotional and intellectual needs with the feelings of joy and fulfillment, a deep pleasure and pride, a personal satisfaction, love and joy (Arendell 2000). Also, motherhood is synonymous with source of power against oppression (Collins 1994) or a challenge against political order (Ruddick 1989) since the social status of women advances. In 1953, British paediatrician and child psychoanalyst Donald Woods Winnicott (1896-1971) states that motherhood involves physical care, love and emotional affection with a motherly intuition; however, according to Arendell, "mothering is neither a unitary experience for individual women nor experienced similiarly by all women" (2000: 1196).

For many feminist scholars, mothering causes two changes: biological change due to pregnancy and social changes due to restrictions of domesticity. For instance, Dally (1982) argues that motherhood is restrictive because there are many expectations of society on women maintaining particular behaviors. However, as stated by Simone de Beauvoir (1908-1986), when women become mothers, they are considered to take the place of God (2010: 597) as they are accepted as closer to God's power of giving life (Gray 1994: 26). Mothering does not only involve giving birth to a child but also in raising and nurturing, and therefore, mothers ethically and morally contribute to the societies: "Care and its related concerns of trust and mutual consideration seem to me to form and to uphold the wider network of relations within which issues of rights and justice, utility, and the virtues should be raised" (Held 2006: 102).

Motherhood has been widely adopted in the field of literature; however, only a few studies have yielded on the comparison of mother figures in world literature. Therefore, this research constitutes a broader area depicting motherhood based on the theories of Adrienne Rich in her book *Of Woman Born*. To illuminate this uncharted area, it would be of special interest to compare and contrast the mother figures in world literature to conclude how mothering is similarly reflected in different cultures.

Motherhood in World Literature

Since the mid-1980s, feminists discussed and analyzed the concept of “motherhood” and “mothers” as oppressed victims (Fromm 2004: 27) in patriarchal societies. As a canonical text within the fields of women’s studies, Adrienne Rich’s book *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976) is a groundbreaking work that involves both the examination of the author on motherhood as an “institution” and her personal reflection of maternal experience. Being a well-read female poet, a lecturer, an activist, a feminist and a mother, Rich attempted to place motherhood within a social context operated inside a patriarchal framework as she describes in “Foreword” of her book: “all women shall remain under the male control” (Rich 1995: 3).

Although mothering contributes to the status of women in society, many feminist scholars believe that motherhood imprisons women in domestic life and destroys the potentiality of females due to the greatest sacrifice in life (Firestone 1993: 68). In “Anger and Tenderness” chapter in *Of Woman Born*, Rich underscores that men determine the roles of women by manipulating and controlling motherhood and “patriarchal thought has limited female identity to its own narrow biological specifications” (1995: 27); and thus, women lose power and autonomy in their lives. Also, Rich, in “Scared Calling” adds that motherhood descends the female as a biological identity by dismissing the female individual potentials and mothering is institutionalized in such a way that “demands of women’s maternal instinct rather than intelligence, selflessness rather than self-realization, relation to the others rather than the creation of self (Rich 1995: 3). In other words, this responsibility, without power, and the imprisonment of women, as idealized beings, restrict women’s potentiality. Therefore, while motherhood fuses the extreme love of a child and the feeling of fulfilment, it causes loss of liberty and feelings of shame, depression, frustration and guilt.

Similar to Rich’s idea of institutionalized motherhood, Sara Ruddick (1935-2011) puts it: “Under the gaze of others, mothers relinquish authority to others [and] lose confidence in their own values ... Teachers, grandparents, mates, friends, employers, even an anonymous passerby’ (1989: 111-112). In other words, when women become mothers, they are controlled, directed and shaped rather than being guided, supported and praised by the environment which respect a woman through and despite motherhood. Therefore, it would not be wrong to state that women gain an undeniable

power and a higher status when they become mothers, but, at the same time, they become powerless due to the expectations and rules imposed upon them by patriarchy and society in which “as mothers, women have been idealized and exploited” (Rich 1995: Introduction: 17). As a result of this patriarchal oppression and due to biological changes, mothers might have psychological changes as explained in “The Kingdom of Fathers”: “Powerlessness can lead to lassitude, self-negation, guilt and depression” (Rich 1995: 13).

In “Violence: The Heart of Maternal Darkness”, Adrienne Rich explains the limitation of female potentiality as: “We do not think of the power stolen from us and the power withheld from us in the name of the institution of motherhood” (1995: 25). Related to this issue, in Susan Rawlings in “To Room Nineteen” (1965), as readers, we observe the failure of intelligence of a woman. Rawlings has become a dutiful housewife after mothering which has limited her potentiality as a publicist. As she gets married and has children, she quits her job and trapped in domestic spheres; however, in her inner quest, she believes that there is a huge gap between the dominant patriarchal ideology based on women’s roles and her self-identity (Quawas 2007: 113). When she decides to rent a hotel room where she can find her real identity, she questions her life, decisions and marriage. Room 19 is the only place she can escape from her other roles:

She was no longer Susan Rawlings, mother of four, wife of Matthew, employer of Mrs. Parkers and of Sophie Traub, with these and those relations with friends, schoolteachers, and tradesman. She no longer was the mistress of the big white house and garden, owning clothes suitable for this and that activity or occasion. She was Mrs. Jones, and she was alone, and she had no past and no future (Lessing 1965: 278).

Another mother figure oppressed by the society and her family is Harriet in Doris Lessing’s outstanding novel, *The Fifth Child* (1988). Harriet, the mother of five children, sacrifices her career for her family that lives in a small village outside London in the late 1970s. Her youngest child, Ben is an ill-natured and an irritating child. Struggling between both her family and Ben, Harriet becomes the scapegoat and wrongdoer the society expects her to raise the children as accepted “normal” in manners and attitudes, yet, Ben is not a normal child. Both the society and her husband blame Harriet who “fails” in child rearing. When Harriet consults Dr Gilly to solve Ben’s problems, she also receives the doctor’s blames as: “I’m going to come straight to the point, Mrs Lovatt. The problem is not with Ben, but with you. You don’t like him very much” (2001: 124). Also, when Harriet brings Ben back from the hospital, the family accuses her of destroying the family union and accused of being “irresponsible”, “selfish” and “crazy” (2001: 140). The clash between her role as a mother and the expectations of the patriarchal society causes the tragedy of both the family and herself.

For Rich, women can never have the full control of their own lives because society manipulates women about their choices including mothering: “Experience shapes us; randomness shapes us, the stars and weather, our own accommodations and rebellions, above all the society around us” (Rich 1995: Introduction: 8-9). It would be proper to state that women, as they become mothers, make choices and decide about their life in terms of the expectations of society, particularly of patriarchy. To exemplify this idea, Rich states, in “Foreword”, that many women suffer from post-partum depression caused by the conflicts of mothering: “as her body has undergone irreversible changes, her mind will never be the same, her future as a woman has been shaped by the event” (Rich 1995: 2). In American writer, Charlotte Perkin Gilman’s “The Yellow Wallpaper” (1892), the protagonist (the narrator), is an intellectual woman who suffers from post-partum depression after the birth of her first child. Taken to a rented summer house for the rest-cure therapy of Dr Mitchell, she is forbidden to write, read or interact socially. The writer criticizes how women, suffering from hysteria or depression, were trapped in mental hospitals and controlled by the patriarchy (husbands, fathers or doctors) during Victorian period. As a result of the constraints imposed on her, the protagonist is manipulated, controlled and oppressed by her husband.

Similar to Victorian Period, in ancient Turkish culture, women were wives, daughters, mothers and care-takers of the family. Bearing and educating children were the main responsibilities of women and good mothering depended on chastity, sacrifice, loyalty and love (Yeşilyurt Gündüz 2004; Müftüler-Bac 1999) and the privilege of mothers was equated to the privilege of God (Bars 2014: 97). After the acceptance of Islam and the beginning of settled life, women were isolated from social life and decreased to domestic life (Aydın 1995: 4). During Tanzimat Reform Era (1839-1876), parallel with modernism in Ottoman, due to the changes in society, the roles and responsibilities of all family members changed. Although women became subordinate figure imprisoned in domestic spheres, they had the most essential responsibility: raising future generations in Turkish culture (Sayar 2012: 1). In literary works of Tanzimat period, it was a cultural fact that fathers were the dominant decision-makers and the strongest figure in the family and mothers were the submissive figures (Parla 2008: 54).

Fathers, in Turkish families, are the educators, guides and controllers in the family and their decisions are indisputable. Although the literature of Tanzimat period portrays mothers as sacrificing, loyal, caring and submissive, there was a conflict between the societal oppressions and women’s desire of freedom due to the attempts of westernization. When fathers die, mothers feel the desire to fulfill all the wishes of their orphans (Gürbilek 2004: 62-63), and thus, they lose the control over their children who turn out to be spoiled, selfish and ungrateful as is seen in the first realist Turkish novel *İntibah* (1874) by Namık Kemal. In the novel, Ali’s life and education were controlled his father, an authoritative leader of the family since the mother,

Fatma is an uneducated and sensitive woman. After the death of the father, Fatma tries to substitute the father, yet, fails to fulfil the gap (Argunşah 2016: 49). Throughout the end of the novel, the reader observes Ali as a spoiled, ungrateful and illogical man (Gürbilek 2004: 58). The clash between the son and mother leads to the tragedy of his son whose life is ruined by a prostitute.

Another mother, manipulated and controlled by patriarchy, is Bihruz Bey's mother in Rezaizade Mahmud Ekrem's novel *Araba Sevdası* (1898). Bihruz is the son of a pasha and could not have a regular education until he is 16. Since his mother is not educated enough, the father preferred private tutors for his son. The only connection with the mother, whose name is never indicated, and son is based on nannies and tutors because the mother is criticized for being a weak-willed, naive and passive character who misdirects her son. As a clash between the mother and son leads to the loss of the father's heritage and tragedies of both characters.

Similar to the two Turkish mother figures, Bertha Young in Katherine Mansfield's short story, "Bliss" (1918) has no control over her own child. Although Bertha is a happy woman, leading a conventional marriage, she has neither been a real wife nor a devoted mother. Brought up by a nanny, Bertha, as an outsider, cannot touch or hold the baby without the consent of the nanny: "How absurd it was. Why have a baby if it has to be kept – not in a case like a rare, rare fiddle – but in another woman's arms?" (Mansfield 1983: 131).

In Turkish culture, initiated from Ottoman Empire, having a son consolidates the woman's status in the family (Yörükoğlu 1989: 30). The woman could only have a place in the family and society if she bore a son rather than a daughter. In Kemalettin Tuğcu's story "Kız Evlat" (1942), the story evolves around the life of a girl, Cahit. Her name has already been decided before the birth since the father expected a son rather than a girl. As Cahit's father leaves the family, the mother blames her about the divorce and tortures the little girl physically and emotionally. The story is a perfect depiction of patriarchal society and its oppression on women who are alienated, isolated and accused of failures as mothers and daughters. In other words, as explained in the above examples, women's freewill is replaced by the patriarchy's assertion.

Although in many societies women are expected to get married, have children and raise them to become proper citizens, for Arendell, "mothering is neither a unitary experience for individual women nor experienced similiarly by all women" (2000: 1196). In other words, motherhood refers to various concepts, manners and feelings which might vary in terms of personality of the women, cultural changes, social expectations and circumstances of the societies. Therefore, it would not be wrong to state that there is no definite and finite definition of "motherhood".

In *Mother Courage and Her Children* (1941), Bertolt Brecht portrayed a mother who has lost her three children during the Thirty Years' War in Europe in the 17th

century. Anna Fierling is the mother of two sons, Swiss Cheese and Eilif and a mute daughter, Katrin. Following the nearest army, she pulls a mobile canteen full of food, loaves of bread, wares and goods for soldiers. Mother Courage, due to the economical benefits, desires the war continue and in many occasions, her business becomes more important than her children. In the play, there are various astonishing samples of her bizarre motherhood. Since she needs the help of her sons, she tries to avoid having her sons recruited for the war. When Swiss Cheese is captured, she offers a low payment and bargains about the price in exchange for his freedom, which causes the execution of Swiss. Also, she does not visit Eilif as she is dealing with her business and is unable to protect her mute daughter who sacrifices herself to save innocent townspeople. Although many critics claim that Mother Courage is a selfish, inconsiderate and a cruel mother, some consider her attitudes based on the circumstances of war. As a single mother and the breadwinner of the family, she plays the roles of both parents for survival.

Like Mother Courage, Gertrude in William Shakespeare's great tragedy *Hamlet* (1609) is viewed as an ignorant, uncaring and a selfish mother. By marrying the dead of her husband, after less than two months after, she has remarried Hamlet's uncle and causes the grief of her son who laments over his "poor father's body" (Shakespeare 1967: 43). Accused by Hamlet with adultery and lust, she ignores his son's feelings and sleeps with the uncle "with such dexterity to incestuous sheets!" (Shakespeare 1967: 44).

Based on the circumstances of traditions of a patriarchal society, Gertrude is expected to act as an obedient queen for the welfare of the society. However, in some parts of the play, her motherhood appears when she tries to persuade Claudius about the insanity of Hamlet to protect her son from the wrath of Claudius and Polonius: "His father's death, and our [Gertrude and Claudius] o'erhasty marriage" (Shakespeare 1967: 69). Also, by drinking the poison prepared for Hamlet, she sacrifices her life. Although she does not intentionally and willingly harm Hamlet, as Orah Rosenblatt in her *Gertrude in Hamlet, Critical Analysis Essays* (1992) explains, Gertrude is the reason of the terrible events that occur in the play.

In the chapter in her book *Of Woman Born* titled as "Violence: The Heart of Maternal Darkness", Rich explains that many women have become mothers "without autonomy, without choice... [and] is one of the quickest roads to a sense of having lost control" (1995: 12). For her, motherhood is oppressive which gives rise to violent behaviour caused by anger (1995: 32). Also, the responsibility imposed on mothers under the patriarchy might result in child abuse, neglect, violence, murder or even suicide of the mother.

Medea is a great example of maternal violence caused by the restricted womanhood in a patriarchal society, Athens. Produced in 431 B.C. in Athens, the play revolves around the crime of a woman, Medea who kills her sons to take revenge from

her husband Jason after he has abandoned her to marry Glauce, the daughter of King Creon. Since Medea's happiness depends on her husband rather than children, she loses her control as she learns about the wedding of her husband:

MEDEA: Children of a hateful mother. I curse you
And your father. Let the whole house crash (Euripides 1993: 5).

For Medea, motherhood is a painful labor, performed for the sake of a marriage and when she loses the sacred bond with her husband, "she has turned from the children and does not like to see them" (Euripides 1993: 2). It is undoubtedly astonishing her unconventional, ignorant and hateful woman who describes motherhood as: "... I would very much rather stand t[T]hree times in the front of battle than bear one child" (Euripides 1993: 9). It is apparent that Medea does not hesitate to send the poisoned robes to the princess with her own children as the gift-bearers to hurt Jason. Therefore, she is a "mother" who considers her children as a weapon to gain the strength and dominance in a patriarchal society:

JASON: Oh, children I loved!
MEDEA: I loved them, you did not.
JASON: You loved them, and killed them.
MEDEA: To make you feel pain. (Euripides 1993: 46).

A century later, the African-American writer, Toni Morrison depicted the story of an infanticide in her outstanding novel *Beloved* (1987). Similar to Medea, Sethe, in *Beloved* (1987), kills her two year old baby girl; however, for another reason: to protect her from slavery and the sadistic slave-master: "I couldn't let her nor any of em live under schoolteacher" (1997: 163). The story involves Sethe's memories when she ran to a shed to escape from the slave owner and cut the throat of her daughter with a handsaw in the shed. Since slavery ruins the parental love and belongings, Sethe has lacked the maternal love, which initiated her desire to protect her children from what she has been through as a slave woman. The love she gives to her children is the love she has lacked from her own mother: "it was risky, thought Paul D, very risky. For a used-to-be-slave woman to love anything that much was dangerous, especially if it was her children she had settled on to love" (Morrison 1997: 45).

For some readers and critics, this infanticide is interpreted as "excessive mother love" (Raynaud 2007: 46) and her desire to protect her children from the slavery while many readers consider Sethe as a selfish and cruel mother, yet, she gives her baby the freedom she has never had: "we may have still greater pity if we imagine [Sethe] to lack the capacities to act appropriately in response to the fear and the [moral] principles" (Hogan 2011: 280). In the novel, the maternal love is shaped by the context and society: "the slave mother is interpellated first and primarily into the institution of slavery" (Hirsch 1994: 95). Killing her nameless child is the only alternative by the slave mother as explained by Nussbaum (1997:95): "seeing the delicate interplay between common human goals and the foreignness that can be created by

circumstances”. Rich’s idea of power of patriarchy and powerlessness of a slave mother is apparent as Sethe both tries to protect her child from slavery and desires to “outhurt the hurter” (Fultz 2003: 69).

Another tortured child in Morrison’s work is a young girl, neglected by her parents due to her blue-black skin in *God Help the Child* (2015): “I thought I was going crazy when she turned blue-black right before my eyes. I know I went crazy for a minute because once- just for a few seconds – I held a blanket over her face and pressed” (Morrison 2015: 5). The mother, Sweetness, blames Lula Ann (Bride) about her color and emotionally and physically ignores the baby: “All I know is that for me, nursing her was like having a pickaninny sucking my teat. I went to bottle-feeding soon as I got home (Morrison 2015: 5). Accusing the daughter about her broken marriage, Sweetness becomes one of the cruelest mother figures in literature: “It broke our marriage to pieces. We had three good years together but when she was born she blamed me and treated Luna Ann like she was a stranger- more than that, an enemy” (Morrison 2015: 5). The novel begins with the declarations of Sweetness about her motherhood that has turned out to be the cause of Bride’s lifelong tragedy:

I wasn’t a bad mother, you have to know that, but I may have done some hurtful things to my only child because I had to protect her. Had to. All because of skin privileges (Morrison 2015: 43).

I know she hates me...All the little things I didn’t do or did wrong. I remember when she had her first period and how I reacted. Or the times I shouted when she stumbled or dropped something... Lula Ann was a burden. A heavy one but I bore it well (Morrison 2015: 177).

A different type of violence in mothering is apparent through Susan Rawlings in Doris Lessing’s “To Room Nineteen”. As a modern woman in the capitalized world, Susan cancels her dreams and desires to bear and nurture her four children, which initiates the conflict between her self-identity and society’s expectations (Quawas 2007: 111). Feeling that her life has become senseless, she commits suicide in a hotel room she had rented at Fred’s Hotel:

Rather than continue to live in a radically alienated position, she chooses the only healing she can find through death. She chooses death over compromise with the crushing image of the ideal Woman, the monolithic scripted self which patriarchy has called upon women to produce and create (Quawas 2007: 111).

Although Susan has made her choices with freewill, she has lacked the sense to bear the consequences. In other words, she has lost her freedom, self-identity and career because of “motherhood”. This clash between an endless sacred joy of motherhood and the oppressions of the society or environment is the core conflict of

the mothers as explained by Rich in “Anger and Tenderness”, based on her own experience:

My children cause the most exquisite suffering of which I have any experience. It is the suffering of ambivalence: the murderous alternation between bitter resentment and raw-edged nerves, and blissful gratification and tenderness (1995: 1).

In *Of Woman Born*, Adrienne Rich describes one of the female tragedy as the breakdown of emotional connection and intimacy between mothers and daughters. Calling this loss as “matrophobia,” in “Motherhood and Daughterhood”, Rich explains the term as “the fear not of one’s mother or of motherhood but of becoming one’s mother” (1995: 24). For Rich (1995), the daughter must alienate herself from the mother to create her own identity. However, she also states that the personalities of mothers and daughters blur or overlap, which later causes alienation and estrangement of daughters from their mothers:

There are women who are satisfied enough with their lives to want to reincarnate themselves in a daughter, or at least welcome her without disappointment; they would like to give their child the same chances they had, as well as those they did not have: they will give her a happy youth (Beauvoir 2010: 637).

One of the best example of mother-daughter clash is seen in *Aşk-ı Memnu* (1900), the novel of the noteworthy Turkish novelist Halit Ziya Uşaklıgil. In the novel, Firdevs is in clash with her daughters (Bihter and Peyker) and considers them as a burden in her life. She believes that becoming a mother has destroyed her freedom, stole her youth and beauty and turned her to an empty being. Although Firdevs is a middle-aged woman, she still considers herself as young and beautiful (Aksoy 2004: 196). Also, she is obsessed with money and social status and has an unconventional style as a mother. She wears attractive clothes, scolds her daughters, considers them as rivals and pretends to be a young woman. When Adnan, a wealthy old man, proposes Bihter, Firdevs is frustrated and envious, which initiates the clash between the mother and daughter. In order to control her daughter’s new life with the old yet rich man, Firdevs moves to the mansion. Realizing the forbidden love between Behlül and her daughter, she plans to match-make Behlül and Nihal and leads the death of her own daughter.

Firdevs recalls Mrs Bennet in Jane Austen’s *Pride and Prejudice* (1813), a novel which is a reflection of Victorian attitudes based on materialism, class distinction and arranged marriages. Similar to Firdevs, Mrs Bennet is portrayed as a narrow-minded woman who is obsessed with her daughters’ marriage with wealthy upper-class men: “If I can but see one of my daughters happily settled at Netherfield”, said Mrs Bennet to her husband, “and all the others equally well married, I shall have nothing to wish for” (Austen 1993: 7). She fears the humiliation that her daughters might suffer if they cannot have proper marriages. When her two most deserving daughters get married,

she accomplishes her duties as a Victorian mother: “HAPPY FOR ALL her maternal feelings was the day on which Mrs Bennet got rid of her two most deserving daughters” (Austen 1993: 259).

Another clashing mother-daughter relation is observed in Füzuran’s short story “Pişano Çalabilmek” (1971). As one of the significant Turkish writers of 1970s, Füzuran has a unique style based on the themes about life, family ties and friendship. In her many novels, the common theme is the clash between mothers and daughters. In the story, the protagonist Müberra is from a wealthy family, but after the loss of her husband, marries a man from a middle-class. Leading an unsatisfied life, Müberra has a nostalgia for her past, which causes her alienation from her daughter. In the story, Müberra constantly criticizes her daughter who is stranger to her mother’s feelings and desires (1971: 36). However, Müberra and her memories seem so distanced to the daughter that she considers her mother belonging to a distant world, a world apart from her father (1971: 43). To conclude, it appears that mothers like Firdevs, Mrs Bennet and Müberra consider “motherhood” as a social status, an acceptance in patriarchal societies or an opportunity to compensate their frustrations in life.

Conclusion

The issue of “motherhood” has been one of the most controversial topics in psychology, philosophy, social sciences and literature and it refers to similar concepts for many cultures: excessive joy, unconditional love, compassion, sacrifice, a challenging task or a sacred burden. During Industrial Revolution, women were imprisoned in domestic spheres when they become mothers for child-care and chores. However, in modern period, after women participated in social spheres, mothering has evolved and expanded. With the rise of feminism during the 1980s, the concepts of “motherhood” and “mothering” became a debatable issue for researchers. Within this scope, Adrienne Rich’s *Of Woman Born* (1976) is accepted as a groundbreaking piece, which explains the concepts of motherhood and mothering.

For Rich, patriarchy controls, manipulates and oppresses women when they become mothers. It would not be wrong to state that this “institutionalized” motherhood is shaped by the patriarchal hegemony, which turns women into passive, domesticated, weak and powerless beings: the imprisoned Susan Rawlings (“To Room Nineteen”) and the guilty mother Harriet (*The Fifth Child*). Moreover, according to Rich, although women gain divinely power by bearing a child, patriarchy dominates women and limits their potentiality by imposing roles upon mothers: the depressed mother (“The Yellow Wallpaper”), Fatma (*İntibah*), Bihruz Bey’s mother (*Araba Sevdası*), Bertha (“Bliss”) and Cahit (“Kız Evlat”).

In her book, Rich underscores that motherhood cannot be experienced similarly by all women and due to circumstances, some mothers might lack compassion, sacrifice, consideration and dignity: the selfish and greedy mother Anna Fierling (*Mother Courage*) and ignorant mother Gertrude (*Hamlet*). After women become mothers, according to Rich, the patriarchal oppression leads to violence, anger, child neglect or suicide: the murderer mother Medea (*Medea*), the slave-mother Sethe (*Beloved*), the abusing mother Sweetness (*God Help the Child*) and depressive mother Susan (“To Room Nineteen”). Also, as explained by Rich, the clash between the endless joy and depression causes the conflict between mothers and daughters: Firdevs (*Aşk-ı Memnu*), Mrs Bennet (*Pride and Prejudice*) and Müberra (“Piyano Çalabilmek”).

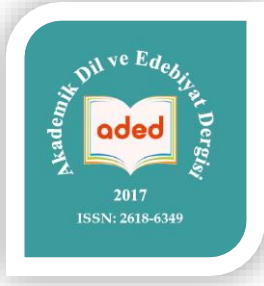
As a conclusion, the aim of this study is not to generalize the concept of “motherhood” for all cultures. However, the implications of this study, based on Rich’s *Of Woman Born*, highlight that in many cultures, “motherhood” is depicted and portrayed in accordance with societal expectations and patriarchy in world literature. It would be proper to conclude that motherhood and mothering mirror and recall the similar implications and concepts in many cultures, particularly in male dominated societies for many centuries.

References

- Aksoy, Süreyya Elif (2004). *Aşk-ı Memnu'da Cennet İmgeleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Türk Edebiyatı Bölümü Bilkent Üniversitesi.
- Arendell, Terry (2000). "Conceiving and Investigating Motherhood: The Decade's Scholarship". *Journal of Marriage and the Family*. 62(4): 1192-1207.
- Argunşah, Hülya (2016). *İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi, Kadın ve Edebiyat-Babasının Kızı Olmak*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Austen, Jane (1993). *Pride and Prejudice*. Wordsworth Editions Limited. (Original work published, 1813).
- Aydın, Süleyman (1995). *Tanzimat Dönemi Romanında Kadın*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bars, Mehmet Emin (2014). "Kağan Destanında Kadın Tipi". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. 3(3): 94-111.
- Baeuvoir, Simone De (2010). *The Second Sex*. Vintage Books. (Original work published, 1949).
- Brecht, Bertolt (1986). *Mother Courage and Her Children*. London: Methuen. (Original work published, 1941).
- Collins, Patricia Hill (1994). "Shifting the Center: Race, Class, and Feminist Theorizing about Motherhood". *Mothering: Ideology, Experience, and Agency*. Evelyn Nakano Glenn & Linda Rennie Forcey (Eds.). New York: Routledge.
- Dally, Ann (1982). *Inventing Motherhood: The Consequence of an Ideal*. London: Burnett.
- Ekrem, Rezaizade Mahmud (2014). *Araba Sevdası*. Fatma Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları. (Original work published, 1898).
- Euripides. (1993). *Medea*. Rex Warner (Trans.). New York: Dover Publications, Inc. (Original work published, 431 B.C.).
- Eyer, Diane (1996). *Motherguilt: How Our Culture Blames Mothers for what's wrong with Society*. New York: Crown.
- Firestone, Shulamith (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*. Yurdanur Salman (Trans.). İstanbul: Payel.
- Fromm, Erich (2004). *Anaerkil Toplum ve Kadın Hakları*. (Trans. Acar Doğançün). İstanbul: Arıtan Yayınları.

- Fultz, Lucille P. (2003). *Toni Morrison: Playing with Difference*. Urbana: University of Illinois Press, Print.
- Fürüzan (1971). *Parasız Yatılı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gilman, Charlotte Perkins (1999). *Herland, the Yellow Wall-Paper, and Selected Writings*. USA: Penguin Books. (Original work published, 1892).
- Gray, John (1994). *Mars and Venus Together Forever*. New York: Harper Collins Publishes, Inc.
- Gürbilek, Nurdan (2004). "Kadinsılaşıma Endişesi." *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis, 51-74.
- Held, Virginia (2006). *Ethics of Care: Personal, Political and Global*. New York: Oxford University Press.
- Hirsch, Marianne (1994). "Maternity and Rememory: Toni Morrison's *Beloved*." *Representations of Motherhood*. Donna Basin, Margaret Honey & Meryle Mahrer Kaplan (Eds.). New Haven and London: Yale UP, 92-110.
- Hogan, Patrick Colm (2011). *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska, Print.
- Kemal, Namık (1984). *İntibah (Ali Bey'in Sergüzeşti)*. Mehmet Kaplan. (intr.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (Original work published, 1874).
- Lessing, Doris (1965). *A Man and Two Women*. London: Grafton Books.
- _____ (2001). *The Fifth Child*. London: Flamingo. (Original work published, 1988).
- Mansfield, Katherine (1983). *Short Stories*. Claire Tomalin (Ed.). London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- McMahon, Martha (1995). *Engendering Motherhood: Identity and Self-Transformation in Women's Lives*. New York: Guilford.
- Morrison, Toni (1997). *Beloved*. London: Vintage. (Original work published, 1987).
- _____ (2015). *God Help the Child*. London: Vintage.
- Müftüler-Bac, Meltem (1999). "Turkish women's predicament." *Women's Studies International Forum*. 22(3): 303-315.
- Nussbaum, Martha (1997). *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge: Harvard University Press, Print.
- Quawas, Rula (2007). "Lessing's 'To Room Nineteen': Susan's Voyage into the Inner Space of 'Elsewhere'." *Atlantis*. 29 (1): 107-122.

- Parla, Jale (2008). *Babalar ve Ogullar. Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İtişim Yayınları.
- Raynaud, Claudine (2007). "Beloved or the Shifting Shapes of Memory." *The Cambridge Companion to Toni Morrison*. Justine Tally (Ed). New York: CUP, 45-58.
- Rich, Adrienne (1995). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton (Original publication year, 1976). (E-book).
- Rosenblatt, Orah (1992). *Gertrude in Hamlet. Critical Analysis Essays*. <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/critical.html#hamlet>.
- Ruddick, Sara (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. New York: Ballantine Books.
- Sayar, Kemal (2012). "Modern Çağda Ailenin Dönüşümü", <http://www.sekam.org.tr/moderncagda-ailenin-donusumu-cn110.html> Erişim: 06.05.2012
- Shakespeare, William (1967). *Shakespeare's Tragedies of Monarchy*. Charles Jasper Sisson (Ed.). New York: Dell Publishing Co. (Original work published, 1600).
- Thurer, Shari (1994). *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother*. Boston: Houghton Mifflin.
- Tuğcu, Kemalettin (2008). 'Kız Evlat'. İstanbul: Damla Yayınevi. (Original publication year, 1942).
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2008). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayınları. (Original publication year, 1900).
- Winnicott, Donald (1953). "Transitional Objects and Transitional Phenomena." *International Journal of Psychoanalysis*. 34: 89-97.
- Yörükoğlu, Atalay (1989). *Değişen Toplumda Aile ve Çocuk*. (3rd. Ed.). İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- Yeşilyurt Gündüz, Zuhul (2004). "The women's movement in Turkey: From Tanzimat towards European Union Membership." *Perceptions*, 9 (Autumn), 115-134.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Mehmet ALTINOVA

Öğr. Gör., İstanbul Arel Üniversitesi

/ Türkiye

mehmetaltinova@hotmail.com

Şule KANDEMİR ÖKSÜZ

Doktora Öğrencisi, Bilecik Şeyh

Edebali Üniversitesi / Türkiye

sulekandemir27@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-6328-255X>

<https://orcid.org/0000-0003-2149-9026>

XV. Yüzyıl Şairlerinden Kemâl Ümmî'nin Kırk Armağan Mesnevisi

*One of the Poetry of 15th Century Kemâl Ümmî's
Kırk Armağan Masnavi*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 07.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 02.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Altınova, Mehmet ve Kandemir Öksüz, Şule (2020). XV. Yüzyıl Şairlerinden Kemâl Ümmî'nin Kırk Armağan Mesnevisi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 888-949.

DOI: 10.34083/akaded.805394.

Altınova, Mehmet ve Kandemir Öksüz, Şule (2020). One of the Poetry of 15th Century Kemâl Ümmî's Kırk Armağan Masnavi. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), 888-949.

DOI: 10.34083/akaded.805394.



<https://doi.org/10.34083/akaded.805394>



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

Özet

XV. yüzyıl, Necâtî, Avnî, Adlî, Mihrî Hatun, Mesihî, Hamdullah Hamdî gibi önemli şairlerin yetiştiği bir devirdir. XVI. yüzyılın sanat anlayışına zemin hazırlayan bu yüzyılın şairleri arasında asıl adı İsmail olan Kemâl Ümmî de bulunmaktadır.

Kemâl Ümmî, Anadolu sahasında tekke tasavvuf edebiyatı çizgisinde ilerlemiş mutasavvıf bir şairdir. Şairin, Türkiye'deki kütüphanelerde otuzdan fazla el yazması olan *Divân*'ının dışında müstakil olarak kaleme aldığı eserleri de bulunur. Bunlar arasında *Risâle-i Vefât*, *Risâle-i İmân* ile büyük çoğunluğu şairin *Divân*'ı içinde yer alan *Kırk Armağan* adlı mesnevisi vardır. Didaktik mesneviler içerisinde kabul edilebilecek olan bu mesnevilerde şair, dinleyen ve okuyan kesimi doğru yola yönlendirecek tavsiyelerde bulunur.

Bu mesnevilerden *Kırk Armağan*, eserin üslubu ve dili yönüyle diğerlerinden daha fazla dikkat çekmektedir. Eser bazı kaynaklarda *Kırk Hadis* türünün ilk örnekleri arasında gösterilirken bazı kaynaklarda bir hadisin şerhi olarak değerlendirilmiştir. Mesnevide şair, ölümünü isteyen bir adam ile Hz. Muhammed arasında geçen konuşmayı anlatır ve ikisi arasında geçen uhrevî seyahati gözler önüne serer. Bu yolculuk on menzil üzerine kurulmuştur. Her menzilde ölümünü isteyen adamın hazırlaması gereken dörder armağan bulunur. Eser bu sebepten *Kırk Armağan* adını taşır. *Kırk Armağan*, 210 beyitten oluşmasına rağmen olay, zaman, kişi ve mekân gibi tahkiye unsurlarının tamamını içinde barındırmaktadır.

Çalışmada *Kırk Armağan*'ın Türkiye'deki kütüphanelerde tespit edilmiş üç nüshası tenkitli metin olarak hazırlanmış, beyitler nesre çevirileriyle sunulmuştur. Metin Eski Anadolu Türkçesinin dil özellikleri bakımından incelenmiştir. Metinde geçen atasözleri, deyimler tespit edilmiş, söz varlığına değinilerek dil araştırmacıları için katkı sunulmaya ve eserin türü konusunda yeni bir görüş geliştirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: XV. Yüzyıl Türk Şiiri, Kırk Armağan, Kırk Hadis, Kemâl Ümmî.

Abstract

XVth century is a crucial poetic period in which important poets such as Necati, Avni, Adli, Mihri Hatun, Mesihî and Hamdullah Hamdi existed. Among these poets, was a great poet known as Kemal Ümmî. His real name is Ismail, he was the one who established the foundations of the artistic understanding of the XVIth century.

Kemal Ümmî is a sufi poet who has progressed in the line of lodge sufi literature in Anatolia. The Kemal, has more than thirty manuscript in libraries of Turkey a few masnavis that he wrote independently apart from his Diwan draw attention. In these masnavis such as Risale-i Vefat, Risale-i Iman and Kırk Armağan which can be considered among the didactic

masnavi, the poet provides recommendations that will guide the listeners and readers of his poetry to the right path.

One of the these masnavis Kırk Armagan, draws more attention than others in terms of the style and language of the work. While the work is shown among the first examples of the Forty Hadith type in some sources, it is regarded as an explanation of a hadith. In the masnavi the poet tells a story of a conversation between a man who wanted his own death and Propeth Muhammed. In this conversation the poet reveals the afterlife travel between the two. This travel is set up in ten places in each place there are four gifts ought to be prepared by the man who wants his death. For this reason, the work is called Kırk Armagan. Although Kırk Armagan consists of 210 couplets, it contains all the elements of narration.

In this study, three copies of the Kırk Armagan that have been detected in libraries of Turkey prepared as critical text and couplets were presented with prose translation. The text has been examined in terms of the linguistic features of Old Anatolian Turkish. Proverbs and idioms in the text were determined by mentioning to its vocabulary, it was tried to contribute to language researchers and to develop a new view on the type of work.

Keywords: XV. Century Turkish Poetry, Kırk Armagan, Forty Hadith, Kemal Ümmî.

Giriş

Kemâl Ümmî'nin Hayatı

XV. yüzyılın birinci yarısında yaşayan Kemâl Ümmî, halk arasında efsaneleşen Anadolu sahası mürit, derviş ve halifelerinden olup ilk mutasavvıf Türk şairlerindedir. Kemâl Ümmî şiirde muhteva yönünden Yunus takipçilerinden olmuştur. Az sayıda hece veznini kullanmakla birlikte XV. yüzyılda genellikle aruz vezniyle kaside, gazel, mesnevi gibi klâsik nazım şekilleri ile şiirler söylemiş; tekke şiirinde kendinden sonraki bazı şairlere örnek teşkil etmiş şöhretli bir şahsiyettir.

XV. yüzyılda yaşayan çoğu edipler gibi Kemâl Ümmî'nin de hayatı hakkında yeterince bilgiye rastlanmamaktadır. Ne zaman doğduğu konusunda ihtilaflar olsa da şiirlerinden hareketle XV. yüzyılın başlarında doğduğu, Nesîmî ile aynı yıllarda yaşadığı Latîfî'nin tezkiresinden çıkarılabilir. Doğum yeri konusunda farklı görüşler bulunmakla birlikte XVI. yüzyıl tezkire yazarlarından Latîfî'nin tezkiresi ve Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Künhü'l-Ahbâr*'ında (İsen 1994: 123; Canım 2000: 470) Karaman'ın Larende kasabasından olduğu yazmaktadır. Buna karşın Osmanlı arşivlerindeki belgelere göre Niğde ve Bolu ile irtibatının olduğu bilinmektedir.¹

¹ Niğde'de Medfun Kemâl Ümmî Zaviyesinin tamiri, 84-1693, h. 13-11-1262 belge tarihli i.MVL.; Bolu, Alaplı kazansında medfun Kemâl Ümmî Hazretleri'nin Türbe ve Hücresi'nin tamir ve kandil için zeytin yağının verilmesi, 423-21438 yer bilgili, h-28-04-1250 tarihli C.EV. Sözü edilen belge ve

Dîvân'ndaki bir şiirden hareketle asıl adı İsmail'dir.² Ümmî mahlasıyla ilgili iki görüşten biri bu ismi peygambere hürmeten aldığı (Kesik, Sarıççek 2013), diğeri ise tahsil almaması sebebiyle (Ünver 2002: 229) kullandığı yönündedir.

Şairin ünü, sadece Anadolu'yla sınırlı kalmamış, aynı zamanda Kırım'dan Başkirt ve Özbekistan coğrafyalarına kadar yayılmıştır. Kemâl Ümmî, bu geniş coğrafyada kişiliği bir menkıbeye konu olmuş şairlerdendir. Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Kemâl Ümmî için şu ifadeleri kullanır:

Bu devirdeki sûfi şâirler arasında bilhassa Kemâl Ümmî dikkati çeker. Tarih kaynaklarının ona dâir verdikleri birbirini tutmaz bilgiler karşısında nüshalarına pek çok tesâdüf edilen Dîvân'ına müracaat mecburiyeti vardır. Hicrî 810'da Şeyh Hamideddin Aksarâyî'ye ve 832'de ölen Şeyh Ali Erdebili'ye söylediği mersiyeler, bu halvetî dervişlerinin müşidlerini bize gösterdiği gibi, XV. yüzyılın ilk senelerinden başlayarak, şiir yazdığını da meydana koyuyor. Aruz vezni ve klasik nazım şekillerini, kudretle kullanan bu sûfi şâir, sûfiyâne ahlâk esaslarını şerheden manzûmeler, evliyâ menkıbelerini yazdığı gibi, bâzen vecid ve heyecanla dolu panteist şiirler, tasvirî mâhiyette tabiat şiirleri de yazmıştır. Bunlar kuru didaktik propaganda eserleri değil, hakikî bir şâirin canlı nağmeleridir. Kemâl Ümmî'nin şiirleri de Kırım vasıtasıyla Kazan Türkleri arasına ve oradan Başkirtlulara ve Özbekler arasına yayılmıştır. (Köprülü, 1980: 361).

Görüldüğü gibi şairin sanat gücü, XV. yüzyıl edebiyatı çevresinde sadece Anadolu topraklarına değil, tüm Oğuz boylarına ulaşmıştır. Bununla birlikte Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi* adlı eserinde Kemâl Ümmî'ye Şeyh Mahmud, Kemâl-i Halvetî, Akşehirli Ezherî ile birlikte "Birinci Dönemin İkinci Dereceden Şairleri" başlığı altında yer vermiştir (Gibb, 1999: 261).

Yazdığı eserlere bakıldığında sade bir dil kullandığı ve Türkçe kelimelere sık yer verdiği görülür. İsmail Ünver, Kemâl Ümmî'nin manzumelerini iki grupta toplamanın mümkün olduğunu, birinci grupta tevhid, münâcât ve na'tlar; ikinci grupta ise nutuk tarzı dinî ve tasavvufî telkinlerde bulunan şiirlerin yer aldığını belirtir. Ayrıca Ünver, ikinci gruptaki şiirlerde temel düşüncenin mutlak yaratıcıya kavuşmak olduğu, bunun yolu olarak da "ölmeden önce ölmek" prensibinin yer aldığını söyler. Şairin *Dîvân*'ı ve bu çalışmanın konusunu teşkil eden *Kırk Armağan* mesnevisi incelendiğinde Ünver'in ifade ettiği düşünce ile karşılaşılır. Aşağıda verilen "Huzur içinde olmak için ölmeden önce ölmek gerekir." anlamındaki beyit ile bu düşünce dile getirilmiştir.

diğer belgelere ulaşmak için bk. Osmanlı Devlet Arşivleri. Niğde kazasında metfun olduğu iddia edilmekte ve sülalesine dair isimler ve maddi durumlar hakkında bazı yorumlarda bulunulabilir.

² *Dîvân*'ndaki ilgili beyit şu şekildedir;

Kullarun kemteridür **İsmail**

Ne var Ümmî Kemâl ise lakabı (Yavuzer 1997: 418).

*tā ki dirlik niçe gerek bilesin
ölümünüñüzden ilerü olasız (11)*

Şair, 1475-1476 yılında vefat etmiştir. Latîfî, tezkiresinde naklettiği bir anekdotta Kemâl Ümmî'nin boğularak öldürüldüğünü imâ etse de bunun hakkında kesin bir bilgi yoktur.

Kemâl Ümmî'nin Türkiye ve dünya kütüphanelerinde pek çok nüshası bulunan *Dîvân'ı*; *Hikâye-i Hazîre-i Kuds*, *Risâle-i Vefât*, *Risâle-i İmân*, *Ahlâk Risâlesi* eserleri ile bu çalışmanın konusu olan *Kırk Armağan* adlı eseri bulunmaktadır.³

Kırk Armağan

Kırk Armağan, Kemâl Ümmî'nin mesnevi nazım biçimiyle yazdığı eserdir. Kimi kaynaklara göre edebiyatımızdaki ilk kırk hadis tercümesi örneği, kimi kaynaklara göre de bir hadisin manzum bir şerhi olarak düşünülmektedir.

Eseri bilim dünyasına tanıtan ilk kişi Hayati Yavuzer'dir (Yavuzer, 1997; Yavuzer 1998). Yavuzer'in tezinde metin 200 beyitten oluşmaktadır (Yavuzer 1997: 42). Eserin başka nüshaları incelendi ve incelenen nüshalarda yeni beyitlerin olduğu tespit edildi. Eserin mevcut yeni bilgiler ışığında tekrar tanıtılması gerektiği düşünüldü.⁴ Bilinen son hâliyle *Kırk Armağan* 210 beyitten oluşmaktadır.

Kırk Armağan'ın muhtevasıyla alakalı farklı görüşler vardır. Esere ilk dikkat çekenlerden biri olan Abdülkadir Karahan, *İslam-Türk Edebiyatında Kırk Hadis Toplama, Tercüme ve Şerhleri* (Karahan 1954) adlı eserinde *Kırk Armağan*'ın bir kırk hadis tercümesi olduğunu söylerken; İsmail Ünver (Ünver 2002: 230), Hayati Yavuzer (Yavuzer 1997: 42), Beyhan Kesik ve Ramazan Sarıççek (Kesik ve Sarıççek 2013) eserin ölüm konusundaki bir hadisin şerhi şeklinde düşünülmektedir. İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*'nün 'Kırk Hadis' maddesinde Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan*'ını manzum kırk hadis şerhlerine örnek verir (Pala 2012: 272). Hadis literatürü incelendiğinde beyitler, farklı hadislerle ilişkilendirelebilmektedir. Bu konudaki taramalar sonucunda eser tam olarak kırk hadis ya da sadece bir hadisin

³ Bu eserlerin muhtevalarına dair bilgi için bk. (Ünver 2002; Kesik, Sarıççek 2013.)

⁴ Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan*'ı üzerine pek çok yeni çalışmalar yapılmakta ve kütüphanelerden bilinmeyen nüshalar tespit edilmektedir. Bu çalışmalardan biri Zeynep Oktay Uslu tarafından yapılmıştır. Uslu, çalışmasında Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan* mesnevisinin de içerisinde bulunduğu bir yazma mecmuayı tanıtmıştır. Burada yer alan metin *Kırk Armağan*'ın bilinen en eski nüshalardan biri olmasına karşın 170 beyitten müteşekkildir. bk. (Uslu 2018: 389-398). Yeni nüsha tespitleri, ele alınan metin üzerinde farklı çalışmalar yapılmasına ve yeni yorumlar söylenmesine olanak sağlayacaktır.

şerhi olarak değerlendirilmese de şairin beyitlerde çok sayıda hadis ve ayetten iktibas ya da telmih yoluyla yararlandığı görülür.⁵

Kırk Armağan esas itibarıyla ölümünü isteyen bir kimse ile Hz. Muhammed aleyhi's-selâm arasındaki konuşmayı yansıtır. Buna göre Hz. Peygamber'in huzuruna gelen bir adam, dünyanın mihnetinden kurtulmak için ölmeyi diler. Hz. Peygamber'den bu isteğinin gerçekleşmesi için dua etmesini ister. Hz. Peygamber, bahsi geçen adama ölümün ne olduğu, ölmeden önce ne yapılması gerektiği konusunda bilgi verir. Ölmeden önce yapılması gereken sorumlulukları armağan olarak dile getiren Hz. Peygamber, o kişiye armağanları olduğu takdirde ölmeyi isteyebileceği, aksi takdirde ölmeyi ağzına almaması gerektiğini öğütler. Bu kişi sözü edilen armağanların neler olduğunu sorar. Hz. Peygamber ise öncelikle bu armağanların menzillerini; Azrail, Kabir, Münker-Nekir, Mizan, Sırat, Malik, Rıdvan, Cebrail, Resullullâh ve Hak Teâlâ olarak sıralar ve her bir menzil için hazırlanması gereken armağanları anlatır. Ardından Hz. Peygamber ve ölümünü isteyen kimse âdeta bir seyahate çıkar ve bahsedilen menzillerin her birinden dörder armağan toplar. Eserin adı, sözü edilen on menzilden dörder armağan toplanması sebebiyle "Kırk Armağan"dır. Buradaki armağan, eserden anlaşıldığı kadarıyla daha sonra değinilecek olan Kuran ya da hadis kaynaklı nasihatlerdir. Bu armağanlar menzillerine göre sırasıyla şöyledir⁶:

1. Azrail ve Armağanları: Hasmı razı etmek (48-50), hem kula borcu olan hem de kazaya kalan ibadetlerin borcunu ödemek (51-54), ölüm gelmeden önce hazırlık yapıp bir anını boş geçirmemek (55-55), son olarak da Allah'a karşı gönülden bağlı olmaktır (56-57).

2. Kabir ve Armağanları: Dilini sıkı tutup dedikoduyu terk etmek (60-61), bevlden korunmak (62-63), Kuran okumak (64-65) ve geceleri namaz (66-67) kılmaktır.

3. Münker-Nekir ve Armağanları: Doğru sözlü olmak (71-73), dedikodu etmemek (74-76), tevazu sahibi olmak (79), menfaat sebebiyle ikramda bulunmamak (80-81).

4. Mizan ve Armağanları: Halis amel (84-86), halkı incitmemek (86-87), iyi ahlâk (88-89), Allah'ı çok tesbih etmektir (90-91).

⁵ Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan* mesnevisinin kaynaklarını incelediğimiz çalışmamız bir başka makalenin konusunu oluşturacaktır.

⁶ Armağanlar ve menziller kısmı hazırlanırken (Çelebioğlu 2018) eserinden yararlanılmış ve bazı eklemelerde bulunulmuştur. Parantez içindeki numaralar anlatılmak istenen düşüncenin şiirde karşılığı olan beyitlere aittir.

5. Sırat ve Armağanları: Öfkelenince sabır (95-97), az yemek ve harama dokunmamak (98-99), cemaatle birlik olma (100-101), ömrü zayi etmemek için çok ibadet etmek (103-104).

6. Malik ve Armağanları: Allah korkusuyla ağlamak (108-110), yoksullara yardım etmek (11-113), tövbe edip Kuran okumak (114-116), ana babaya iyilik etmek (117-119).

7. Rıdvan ve Armağanları: Her güce sabretmek (123-125), Allah'ın nimetlerine şükretmek (126-128), Allah yolunda malını harcamak (129-131), hain olmadan emanet saklamak (132-134).

8. Cebrail (a.s.) ve Armağanları: Az yemek (138-140), az söz söylemek (141-143), az uyumak (144-146), istiğfar etmek (147-149).

9. Hz. Peygamber ve Armağanları: Peygamberi canıgönülden sevmek (154-156), peygamberin sünnetine uymak (157-159), ehli beytini sevmek (160-162), ashabını sevmek (163-165).

10. Allah ve Armağanları: Emri bi'l-maruf (iyiliği emretmek) (172-176), nehyi ani'l-münker (kötülükten yasaklamak) (177-181), öğüt vermek (182-186), başkalarını korumak ve kollamak (187-189).

Nüsha Tavsifi

Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan* mesnevisi umumiyetle dîvânın içinde olmasının yanında şiir mecmualarının içerisinde de yer almaktadır. Eserin istinsah sayısı çok olması sebebiyle bu çalışmada bu nüshalardan üç tanesi seçilmiştir. Nüshalar seçilirken metnin tam olması, nüshanın yazılma tarihi, beyit sayısı ve başlıklandırılmaları göz önünde tutulmuştur.

1. Atatürk Kütüphanesi Muallim Cevdet Yazmaları MC_Yz_K0328 (MC Nüshası): Nüsha 47 varaklık bir şiir mecmuasını ihtiva eder. Kahverengi şemseli cilt, mıkplepli, (27x18 mm), okunaklı harekeli nesih, 9 satır, başlıklar sürhtür. Bazı sayfalar rutubetlidir. İçerisinde müellifi bilinmeyen eksik bir nasihatname ile Eşrefzâde, Yunus Emre ve Kemâl Ümmî'den bazı şiirler yer almaktadır. *Kırk Armağan* mesnevisi 7b- 19a varakları arasındadır.

başı

bil ki bismillâh dilüñ mişbâhıdır

hem me'ânî gencinüñ miftâhıdır

sonu

ol cihân bâkî durur her kim aña

‘azm iderse azmaya işi oña

2. Atatürk Kütüphanesi Muallim Cevdet Yazmaları MC_Yz_K0485 (MC1 Nüshası): Kemâl Ümmî *Divânı*'nın bir nüshasıdır. Sade kahverengi karton cilt, sırtı koyu kahverengi, mıklepsiz, (28x20 mm), okunaklı harekeli nesih, cetvellidir. Tamamı 139 varaktır. *Kırk Armağan* mesnevisi 11b-21a varakları arasında yer alır. 11 satır, başlıklar sürh yazılmıştır.

başı

bil ki bismillâh dilün mişbâhıdır

hem me‘ânî gencinün miftâhıdır

sonu

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilât

virdi olmayanda yokdur vâridat

3. Atatürk Kütüphanesi Belediye Yazmaları Bel_Yz_K0295 (K Nüshası): Tamamı 70 varak olan eser, Kemâl Ümmî *Divânı*'nın bir nüshasıdır. Değişiklik göstermekle birlikte ortalama 15 satır ile yazılmıştır. Kahverengi karton cilt, mıklepsiz, (31x21 mm) harekeli nesih, cetvellidir. *Kırk Armağan* mesnevisi 47b-45b varakları arasındadır. Başlıklar sürhtür.

başı

bilün bismillâh dilün mişbâhıdır

hem me‘ânî gencinün miftâhıdır

sonu

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilât

virdi olmayanda yokdur vâridat

Metin Teşkilinde Gözetilen Hususlar

1. Varak numaraları köşeli parantez [] içinde verilmiştir.
2. Türkçe kelimelerin imlasında eserin yazıldığı Eski Anadolu Türkçesi imlası tercih edilmiştir.
3. Metin, özel isimler hariç diğer kelimeler küçük harfle yazılmıştır.
4. Farsça tekrarlanan iki sözcük arasına bazı ek ve edatlar getirilerek yapılmış söz öbeklerinde, tekrar eden ek ve edatlar bitişik yazılmıştır: dembedem...
5. Farsça olumsuzluk ekleri kelimeye bitişik yazılmıştır: bigarazi...
6. Arapça ibarelerin Türkçeleri dipnotta ve metnin nesre çeviri bölümlerinde verilmiştir.
7. Metinde herhangi bir noktalama işareti kullanılmamıştır.
8. Tenkitli metin oluşturulurken şairin yalnızca bu metni değil, yazmış olduğu diğer metinler de göz önünde bulundurulmuştur. Üslûp ve içerik yönünden karşılaştırma yapılarak mümkün olduğunca kendi kaleminden çıkan metne ulaşmaya çalışılmıştır.
9. Beyte yapılan müdahaleler dipnotta belirtilmiştir.
10. Nüsha farklarında tercih edilen kelimeler ve ifadeler dipnotta önce verilmiş; nüsha farkları ise iki noktadan sonra verilmiştir: gel baña: MC, K belki bir...
11. Daha önce belirtildiği üzere Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan* eseri umumiyetle *Dîvân*'ının içindedir. Bu sebeple incelemeye alınan nüshalar haricinde *Dîvân*'ı üzerine çalışan Dursun Öztürk'ün çalışmasından (Öztürk 1991) da yararlanılmıştır. Üç beyit sözü edilen çalışmadan tespit edilip iktibas edilen beyitler dipnotta belirtilmiştir.

Kırk Armağan'ın Dil Özellikleri⁷

İmla ve Fonetik

Harekeli bir metin olan *Kırk Armağan*'ı diğer Eski Anadolu Türkçesi metinlerinden ayıran dikkat çekici imla özelliği yoktur. Ünlüler, kelimelerde ve eklerde harflerle yazılmakla birlikte kimi zaman hem harf hem de harekeyle gösterilmektedir.

⁷Eserin dil özellikleri incelenirken (Durmaz ve Şükrü, 2020), (Şahin 2011) çalışmalarından yararlanılmıştır.

Ünlüler

Kırk Armağan'da Türkiye Türkçesinin sekiz ünlüsü olan a, e, ı, i, o, ö, u, ü ile beraber Arapça ve Farsça kelimelerdeki uzun ünlüler olan ā, ī, ū sesleri de tespit edilmiştir.

Kapalı e'nin tespitinde metnin imlası ipucu vermemektedir. Bu sesin var olduğunu bildiğimiz kelimeler, y'li yazılanlar olduğu gibi y'siz şekilde de metinde görülür.

irişür (ايرشور) 75 yitdükce (يتدكج) 179

Metinde ver- fiili vir- şeklinde harekelenmiş olmasından dolayı e okumamızı engellemiştir.

vir- (ور) 16 virdük (وردك) 135

Ünlü Uyumları

Kırk Armağan'da, kalınlık-incelik uyumu, Türk dilinin imla eğilimini yansıtmaktadır.

virmişdür (ورمشدر) 5 idüp (ايدب) 10 emrinden (امرندن) 52

Düzlük-yuvarlaklık uyumu Türk dilinde geç başlamış ve yavaş gelişmiş bir uyum olduğundan eserde de işlek bir görünüm sergilememektedir.

eyü (ايو) 89 kapucısıdur (قاپوجسى در) 107

Eski Anadolu Türkçesi döneminde her zaman düz ve her zaman yuvarlak kullanılan eklerden dolayı da uyumsuzluklar görülmektedir.

idüp (ايدوب) 10 togısar (طوغسر) 20 işidüp (اشيدوب) 105

Ünsüzler

Eski Anadolu Türkçesi döneminin genel özelliklerine uygun olarak Eski Türkçedeki ñ sesi korunmuştur.

gönül (گوکل) 2 Tañrı (تكرى) 6 aña (اكا) 8 şoñ (صوك) 46

Ayrıca b>v, t>d, k>g gibi Türkiye Türkçesinde temel olan ünsüz değişimleri de tespit edilmiştir.

b>v vir- (ور) 16 var (وار) 40 virdük (وردك) 135

t>d dilüm (دلم) 19 dilemek (ديلمك) 25 dutmak (دتمق) 95

k>g göñül (كوكل) 2 gün (كون) 8 geldi (كلى) 15

k ünsüzü kalın sıradan ünlülerin yanında korunmuştur.

kılmamağdur (قلممقدر) 55 kaçandır(قچندر) 102 kıla (قىله) 162

Ünsüz Uyumu

Kırk Armağın'da eklerde ötümlülük-ötümsüzlük uyumu diğer Eski Anadolu Türkçesindeki metinlerde olduğu gibi bulunmamaktadır.

gerekdür (كركدر) 41 nefesde (نفسده) 46 Haktan (حقدن) 78

Morfolojik Özellikler

Durum Ekleri

Yalın Durum Eki (Nominative)

Türkçede yalın durum eki eksiz biçimde kullanılır.

çünkü 'Azrâ'il kelâmın söyledük (58)

Taîrı adı birle söze girelüm (6)

İlgi Durum Eki (Genetive)

Kırk Armağın'ın incelediğimiz tüm nüshaları hareketli olması sebebiyle dönemin imla özelliğine bağlı olarak ilgi durum eki +(n)Uñ metinde yuvarlak bir biçimde okunmuştur.

her me'ânî gencinüñ miftâhıdır (1)

hergiz anuñ işi ebter kılmaya (3)

Yönelme Durum Eki (Dative)

Kırk Armağın'da yönelme durum eki +(y)A'dır.

Şeytân anuñ gönüne yol bulmaya (3)

ataya vü anaya eylik ide(117)

Bulunma Durum Eki (Locative)

Bulunma durum eki olan +dA'nın metinde ünlü uyumuna uyuyorken ünsüz uyumuna uymadığı görülmüştür.

ol devir**de** kim cihân ma' mür idi (14)

şoñ nefes**de** kim gelür cân almağa (46)

Ayrılma Durum Eki (Ablative)

Kırk Armağan'da ayrılma durum eki olan +dAn, ünlü uyumu açısından uyumlu; fakat ünsüz uyumu açısından uyumsuzdur.

kim şefâ'at**den** bizi yarın aña (8)

ol güneş**den** şeş cihet pür nür idi (14)

Belirtme Durum Eki (Accusative)

Belirtme durum eki, Eski Anadolu Türkçesi metinlerindeki gibi +(y)I biçimiyle kullanılmıştır; 3. tekil iyelik ekinden sonra +n biçimiyle kullanılmıştır.

kim şefâ'at**den** bizi yarın aña (8)

biri oldur kim kişi her haşmını (48)

kim bevilden şaklaya tönin**tenin** (63)

Araç Durum Eki (Instrumental)

Kırk Armağan'da araç durum ekini “ile” edatı üstlenmiştir.

her ki bunda dürişe Kurân**ıla** (65)

+IA araç durumu eki zarf yapmak için de kullanılmıştır.

her ki söze kaçd**ıla** yalan kara (72)

İyelik Ekleri

Kırk Armağan, tasavvufi bir eser olması sebebiyle herkese hitap etmek amacıyla daha çok üçüncü teklik ve ikinci çokluk iyelik ekleri kullanılmıştır. Bunun yanı sıra diğer iyelik eklerinin az da olsa kullanıldığı saptanmıştır.

Birinci Teklik İyelik Eki

kim ölümüm dileyem andan girü (16)

işid imdi kim neler söyler dilüm (19)

İkinci Teklik İyelik Eki

saña menhîdür ölümün dilemek (25)

kârûn ol menzilde dörder armağan (27)

Üçüncü Teklik İyelik Eki

şamunuñ kapucısıdur ol melek (107)

ol nebiler pişuvâsı servere (151)

Birinci Çokluk İyelik Eki

haqqıçün kamumuzu sen yarlığa (203)

İkinci Çokluk İyelik Eki

ölümünüzden ilerü olasız (11)

kim gözünüz göre imân şem'ini (13)

Üçüncü Çokluk İyelik Eki

diñlegilsin armağanları nedür (59)

Fiil İşletme Ekleri

Geçmiş Zaman

kim bize dîn içre virmişdür gınâ (5)

râvi kılmışdur rivâyet hoş melih (9)

ol ara döndi ayıtdı iy fülân (18)

andan ol er döndi aydur yâ Habîb (29)

Geniş Zaman

işid imdi kim neler söyler dilüm (19)
sen dilemedin dahı saña gelür (20)
kim yalancınıñ hiç **olmaz** hürmeti (73)

Gelecek Zaman

her ki **toğdı toğısar** lābüd ölür (20)
bir kadehdür kim **ķamu nefis içiser** (21)

İstek Kipi

Tañrı adı birle söze girelüm (6)
çok şalavāt idelüm bu gün aña (8)
ölümünüzden ilerü olasız (11)
yā Resüllü'llāh buyur işidelüm (31)
söyleyelüm diñle bir bir şeksüzün (45)

Emir

gel baña **destür vir** iy şems-rü (16)
bir'aceb nesne durur **bilgil** ölüm (19)
ğāfil olma aķluñı başuña **dir**(33)
söyleyelüm **diñle** bir bir şeksüzün (45)

Gereklilik

her yarağ u yātını**görmek gerek** (24)
hem şırāta armağan **düzmeķ gerek** (38)
ğıybet itdise **helāllaşmaķ gerek** (50)

Birleşik Çekim

Kırk Armağan'da çok fazla birleşik çekimli eylem bulunmamaktadır. Daha çok geniş zaman ve şart kipi ile kullanılmış yapılar yer almaktadır.

Tañrı emrinden ne kim fevt **oldısa** (52)

ödemekdür **kaldısa** şavm u şalât (53)

kâfir **olursa** dañı 'izzet kıla (119)

her kim **uyarsa** bu fazlu sünnete (159)

her ki birin sevmeyüp **kılursa** fark (162)

her ne kim **şanursa** kendü cânına (188)

Ek Fiil

Ek fiil çekiminde kişi ve zaman çeşitliliği yoktur. Metinde geçen örneklerin tamamı geniş zaman çekimi 3. teklik kişiye aittir.

bir **kadehdür** kim kamu nefis içiser (21)

kişiye azuk **gerekdür** anda bol (23)

saña **menhîdür** ölümün dilemek (25)

biri **oldur** kim kişi her haşmını (48)

hem birisi ölümün **şanmağ durur** (54)

Fiilimsiler

Eserde çok sayıda fiilimsi mevcuttur. Bunlardan bir kısmı şu şekildedir:

İsim Fiiller (Masdar)

Eserde isim fiil eklerinden sadece -mAk eki kullanılmıştır.

hem birisi ölümün **şanmağ durur** (54)

ya'ni Qur'ân **okumağdur** şubh u şâm (64)

hem biri anuñ **şakınmağdur** yine (86)

azyimek az **söylemek** az **üyimek** (146)

Sıfat Fiiller (Partisip)

Eser içerisinde çok sayıda sıfat fiil bulunmaktadır.

niçe niçe uyku iy **nefse uyan** (144)

bilmeyene kılmayana kıldura (173)

halk içinde devlet anı kılanuñ (177)

Zarf Fiil (Gerundium)

Çok farklı işleve sahip olan zarf fiil ekleri her metinde sıklıkla kullanıldığı gibi *Kırk Armağan* adlı mesnevîde de kullanılmıştır.

nefsini şorulmadın ide hisâb (49)

tâyıp olup tevbe milkine geçe (115)

yañılıp soñra peşimân yimeye (118)

vâlideni hoş tutup hürmet kıla (119)

göñli birle döndürübenyigrene (180)

yuyıcı arıtmayınca iy'aziz (186)

Söz Varlığı⁸

Kırk Armağan'da günümüzde de kullanılan Türkçe kökenli kelimeler sıklıkla kullanılmıştır. Eserdeki bazı Türkçe kelimeler şunlardır: bigi, ata, ay-, ayak, ayıt-, azuk, armağan, birle, dirlik, düriş-, eyit, gice, imdi, kakı-, kamu, katırak, key, kimesne, öküş, on-, Tanrı, tizerek, don, yaraşug, yaraklan-, yalan, yalancı, yavuz, yazug, yeyni, yuhsul. Elbette bugün bu kelimeler, anlam genişlemesi, daralması veya değişmesine uğramıştır.

Bunun dışında ele alınan eserde Arapça ve Farsça kelimelerin yoğunluğu dikkat çekicidir. Eserin muhtevası gereği bu kelimelerin kullanılması tabiidir. Kanatimizce şairin bu kelimeleri tercih etmesinde sadece aruz kaygısının olduğu düşünülmektedir. Arapça ve Farsça kelimelerin kullanılmasının bir başka sebebi olarak halk için bu kelimelerin anlaşılır olduğu düşünülebilir. *Kırk Armağan*'da geçen Arapça ve Farsça kelimelere örnek olarak şunlar verilebilir: âdem, âgâh, âhîret, ahvâl, Allah, assı, âsân, bahs, belâ, belek, bevil, bihatâ, bihilâf, bîkiyas, billah, bismillah,

⁸ Söz varlığına katkı sunmak amacıyla *Kırk Armağan*'ın bağlamalı dizin ve işlevsel sözlüğü TEBDİZ projesi kapsamında tarafımızca yapılmış ve tamamlanmıştır.

bîzelâl, câh, cebr, cemaat, cennet, cihân, cism, derd, dîn, evvel, ferc, fiil, fuş, fırsat, fuzul, gani, gazap, genc, gıybet, günah, hac, hadis, hak, hâl, hallaşmak, halk, hasm, haste, hayr, hayy, hazinedar, helak, helal, helallaşmak, kaza, kefare, kıraat, kısım, lâcerem, lahza, layık, likî, mağfiret, mahbub, mâl, mamur, masiyet, melek, melih, menhî, menzil, mervî, mezhep, meânî, miftah, mihnet, milk, misbah, mîzân, mebedî, müşkil, müzd, nefis, nez, nimet, pes, peygamber, pişuva, rahmet, recül, renc, rivâyet, ruh, rûşen, sabr, sahih, şahs, sefer, şeksüz, şeytan, sünnet, tuhfe, velî, zekat, zihi, zina, akl, amel, ömr.

Türkçedeki et-, ol-, kıl- yardımcı fiilleriyle kurulmuş birleşik eylemler metin içerisinde oldukça fazla kullanılmıştır. Bu birleşik eylemler Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerle kurulmuştur. Metinde geçen birleşik eylemler şunlardır: hâsıl ol-, gına ver-, salavât et, salavât ver-, rivâyet kıl-, hikâyet kıl-, nazm et-, destûr ver, dua kıl-, farig ol-, yarak eyle-, ak ol, azm et, iş et-, vâsif et-, arz ol-, afv et-, rahmet kıl-, belli beyân et-, razı et, itâb kıl-, hesap et-, gıybet et-, fevt kıl-, müştak ol-, tâlip ol-, şerh eyle-, hazır ol-, berk eyle-, terk eyle-, pinhân et-, emin ol-, behişt ol-, fikir kıl-, yüzü ak ol-, yüzü kara ol-, hürmeti ol-, ragbeti ol-, terk et-, bühtân eyle-, tevbe kıl-, alçaklık kıl-, izzet kıl-, ikram et-, amel kıl-, riya ol-, hoş ol-, tesbih et-, kalkan et-, perhiz kıl-, taat kıl-, zayı kıl-, ah kıl-, hayır eyle-, red kıl-, sed ol-, eylik et-, hürmet kıl-.

Şair, sözün gücünü arttırmak için atasözü ve deyimlerden yararlanmış. Metinde bir atasözü ve çok sayıda deyim kullanılmıştır. Bunlar şöyle geçmektedir:

Atasözü

halkı iyi [olan] iyilik bulur: Doğuştan yaratılışı iyi olan her daim iyilik bulur.

lâcerem eylik bulur halkı eyü

liki yavuz hüyluya vardır kayu

Deyimler

akla uy-: Akıl ve mantığa uymak.

birisi şabr eylemekdür her güce

âdemiseñ akla uy nefsi göçe

aklını başına dir-: Akılsızca davranışlarda bulunmaktan kaçınmak.

ğâfil olma aklıñı başuña dir

vir şalâvat gör ki peygamber ne dir

alçaklık kıl-: Alçak (gönüllü), tevazu sahibi olmak.

kıla alçaklık değil kim câhiçün
her ki halka câhi çün 'izzet kıla

borçlu kal-: Görülen hesapta vereceği kalmak.

liki gıybet söyleyen borçlu kalur
hem biri oldur ki kavli hağ ola

sıkıntıya düş-: Sıkıntı içinde olmak.

bu cihân fâni durur her kim buña
meyl iderse düşer oñulmaz buña

can al-: Öldürmek, canını almak.

söyleyelim diñle bir bir şeksüzün
şoñ nefesde kim gelür cân almağa

can ve gönül kulağını aç-: Can ve gönülden dinlemek, hissetmek.

açuñ imdi cân u gönül sem'ini
kim gözünüñ göre imân şem'ini

canını dağla-: Canını yakmak, acısını yüreğine işlemek.

birisi oldur ki cânın tağlaya
Hağ te'âlâ korkusundan ağlaya

destur ver-: İzin vermek, müsaade etmek.

gel baña destür vir iy şems-rü
kim ölümüm dileyem andan girü

dile al-: Ağızına almak, söz etmek.

armağanuñ varısa ölmek dile
yoħsa ayruğ bu sözi alma dile

dili berk eyle-: Dilini sağlamlaştırmak, sır saklamak, bir şeyi söylemeden önce etraflıca düşünmek.

biri oldur kim dilin berk eyleye
ya' ni kovkovlamağı terk eyleye

emek çek-: Bir işte çok çalışarak yorulmak, zahmet çekmek.

saña menhîdür ölümün dilemek
geç bu işden fâriğ ol çekme emek

emek ye-: Çaba harcamak.

ger emek yirsen yola eyle yarağ
tâ ki ola Hâğ katında yüzün ağ

gönülden uzak ol-: Gönülden uzaklaştırmak.

dünye arzûsın gönülden uzasız
âhîret düzgünlerini düzesiz

güç gel-: Bir işin yapılmasında zorluk çekmek.

zîrâ nefse zühd ü tã' at güç gelür
liki fişğ u ma' şiyet âsân olur

haram ye-: Din kurallarına aykırı olan, dini bakımdan kesinlikle yasak olan davranışlarda bulunmak.

yimemkdür az öküş hergiz hârâm
kim hârâmı terk iderse ol Mu'in

haramı terk et-: Haramı bırakmak, terk etmek.

yimemkdür az öküş hergiz hârâm
kim hârâmı terk iderse ol Mu'in

kalkan et-: Mecazen bir şeylerden korunmak için önlem olarak kullanmak.

hılm ü şabrı kalkan it kim toķına
hem biri perhîz kılmakđdur temâm

nefsi göç-: Nefsi terk etmek, nefisten yani benlikten kurtulmak.

birisi şabr eylemekdür her güce
âdemiseñ aķla uy nefsi göçe

öğüt tut-: Nasihat tutmak, verilen nasihatın gereğini yerine getirmek.

çok sözüñ yaraşuğı Qur'ândadır
ger necât isteriseñ uş tut öğüt

ömür geç-: Ömrün geçmesi, hayatın zevale ermesi.

ğafletile geçdi ömrüm âh âh
şakal aķ yüzüm kıra işim günâh

sakalı ak [olmak]: saç ve sakalın beyazlaşması, yaşlanmak.

ğafletile geçdi ömrüm âh âh
şakal aķ yüzüm kıra işim günâh

söze gir-: Bir konuda konuşmaya başlamak.

Tañrı adı birle söze girelüm
şer'i gülzârında güller direlüm

yol bul-: Ulaşmaya fırsat ve imkân bulmak.

hergiz anuñ işi ebter kılmaya
Şeytân anuñ gönlüne yol bulmaya

yola gir-: Yola çıkmak, yolculuğa başlangıç yapmak; bir işe niyetlenmek.

her yarağ u yâtinı görmek gerek
yol eri andan yola girmek gerek

yüz tut-: Yönelmek, meyletmek.

kim bu yola terkile tütarsa yüz
Hak katında biri ondur onu yüz

yüzü ak ol-: Utanılacak bir durumu bulunmamak.

söyleye kim ağ ola anda yüzi
her ki söze kaçdıla yalan kara

ger emek yirsen yola eyle yarağ
tâ ki ola Hak katında yüzün ağ

yüzü kara ol-: Utanılacak bir hâlde olmak.

bunda vü anda ola yüzi kara
kim yalancınun hiç olmaz hürmeti

ğafletile geçdi ömrüm âh âh
şakal ağ yüzüm kara işim günâh

Kırk Armağan'ın Edebî Açıdan İncelenmesi ve Türk Edebiyatına Katkısı

Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan* mesnevisi aruzun remel bahrinin *fâilâtün/fâilâtün/fâilün* kalıbıyla yazılmıştır. Bu kalıp özellikle mesnevilerde çok sık karşımıza çıkan kalıplardan biridir.

Metni tahkiye açısından incelediğimizde temelde iki şahsın varlığını görmekteyiz. Bunlar Hz. Muhammed aleyhi's-selam ve kendi ölümünü isteyen şahıstır. Sözü edilen iki ana karakterin yanında yardımcı şahıslar da vardır. Metinde bunlar ilâhî varlıklar olarak karşımıza çıkar. Bunun yanında mekân ise menzil kavramıyla özdeşleşmiştir. Metin zaman olarak Hz. Muhammed aleyhi's-selam'ın peygamberliğe mazhar olduğu 610 ile vefatı olan 632 yılları arasındadır. Bu bağlamda incelendiğinde metin olay, zaman, şahıs ve mekân unsurlarının tamamını barındırmaktadır.

Metnin üslup özelliği olarak bazı ifadeler göze çarpmaktadır. *Kırk Armağan* sembolünden kasıt on menzilden dörder armağan toplayan kişinin toplamda kırk armağan elde etmesidir. Kültür tarihimiz içerisinde üç, beş, yedi rakamları gibi kırk sayısı da sıklıkla kullanılmaktadır. Şair, *Kırk Armağan*'ı böyle bir sembol çerçevesinde isimlendirmiştir.

Menzillerin sıralaması insanın dünyadan ukbaya gidiş sürecine uygun olarak verilmiştir. Mesneviye göre ölüm anı geldiğinde öncelikle Azrail, insanın canını alır, daha sonra insan kabre girer. Kabirde Münker ve Nekir melekleri tarafından hesaba çekilir ardından mizanda günahları ve sevapları ölçülüp sırattan geçer. Sonrasında Malik Rıdvan ve Cebrail isimli melekler ile karşılaşır. Daha sonrasında Hz. Muhammed ve Allah'a ulaşarak nihai noktaya varır. Şair, menzilleri verirken bu tertibe dikkat etmiş ve eseri bu minvalde kurgulamıştır.

Armağanlarla menziller arasında da bağlantılar vardır. Örneğin Azrail'in armağanları arasında ölüm anı gelmeden önce yapılması gereken işler ayet ya da hadislerle telmih ya da bunlardan iktibas yoluyla öğütlenirken kabir menzilinde de kabirde azap çekmemeye yönelik tavsiyeler yine ilgili ayet ya da hadislerden yararlanılarak dile getirilmiştir.

Şair, burada ölümünü isteyen meçhul bir adam ile Hz. Muhammed aleyhi's-selam'ı birlikte ele alıp birinci çokluk zamiri/şahıs ekini kullanmıştır. Bununla birlikte menzillerin adı bu beyitlerde belirtilmiştir. Örneğin,

geldük imdi girü 'Azrâ'il sözün
söyleyelüm diñle bir bir şeksüzün (45)

geldük imdi şunları kılğıl fikir
kim biri **Münker** durur biri Nekir (69)

geldük imdi girü **mizānda** dañı
hem gerek dörd armağan anda dañı (83)

Şair, menzillerdeki armağanları sıralarken "hem biri/ hem birisi/ biri oldur kim" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler arasındaki beyitler önceki armağanın tavsifleridir. Örneğin,

biri oldur kim kişi her ھاşmını
rāzi ide yidü ise kısmını (48)

kılmadın da 'vıciler aña 'itāb
nefsini şorulmadın ide ھیşāb (49)

ğıybet itdise helâllaşmak gerek
halkıla şolresme hallaşmak gerek (50)

hem birisi nedür anuñ dañı bil
her ne kim borcuñvarısa ödegil (51)

Tañrı emrinden ne kim fevt oldısa
farzu vâcipü kazāya kaldısa (52)

ödemekdür kaldısa şavm u şalât
neẓr ü kefâret ‘öşr ü hac ü zekât (53)

Şair, cinas, iktibas, mübalağa, istiare, kinaye, leff ü neşr, hüsn-i talil, tenasüp ile tekrar ve tezattan sıklıkla yararlanmışır. Bu sanatlardan bazılarını müellifin şairliği hakkında söz söyleme imkânı vermesinden dolayı örnek vermekte fayda vardır. Şairin bu eserinde cinası ustalıkla kullandığı görülmektedir. *Kırk Armağan*'da cinas sanatının kullandığı beyitlere örnek olarak şu beyitler verilebilir;

çok şalavât idelüm bu gün **aña**
kim şefâ‘ atden bizi yarın **aña** (8)

ger emek yirsen yola eyle **yarak**
tâ ki ola Hâk katında yüzün **ak** (26)

armağanuñ varısa ölmek **dile**
yoħsa ayruğ bu sözi alma **dile** (28)

geldük imdi yine Mâlik **şerhine**
diñle imdi kimdür ol yâ **şerhi ne** (106)

kim bu yola terkile çütarsa **yüz**

Hağ katında biri ondur onu **yüz** (130)

Şair, fahr-i cihân (18) ile açık istiarede bulunmuş, emek çek- (25), yüzü ak ol- (26), aklını başına dir- (33) ifadeleriyle kinaye sanatının örneklerini şiire yansıtmıştır. Ayrıca bugün- yarın (8), varsa- yoksa (28) ifadeleriyle tezat sanatının; farz, vacip, kaza kelimeleriyle (52) dinî kavramlar; el ayak göz ferc ü dil kulağ karın (134) ifadeleri organ isimleri olması sebebiyle tenasüp sanatının en güzel örneklerini oluşturur. Ayrıca Kemâl Ümmî, çok sayıda ayet ve hadisleri de iktibas etmiştir.

Sonuç

Bu çalışma ile XV. yüzyılda yaşamış, Anadolu sahasında tekke tasavvuf edebiyatı çizgisinde ilerlemiş, mutasavvıf bir şair olan Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan* adlı mesnevisi detaylı bir şekilde incelenip bilim dünyasının dikkatlerine sunulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışmada ilk önce Kemâl Ümmî ile mesnevisi hakkında gerekli bilgilendirme ve değerlendirmeler yapıp eserin nüsha tavsifine yer verilmiştir. Ardından *Kırk Armağan*, Eski Anadolu Türkçesinin dil özellikleri bakımından incelenmiş ayrıca metinde geçen atasözü ve deyimler de tespit edilerek söz varlığı üzerine çalışma yapacak olan araştırmacılara kolaylık sağlanmıştır. Buna göre eserde yirmi sekiz deyim ve bir atasözü kullanılmıştır. Daha sonra eserin söz varlığına da değinilerek metinden örnekler sunulmuştur. Metin, dil incelemesinin yanında edebi açıdan da incelenmiş ve tahkiye unsurları ile üslup özellikleri tespit edilmiştir. Son olarak *Kırk Armağan*'ın Türkiye'deki kütüphanelerde tespit edilmiş üç nüshası tenkitli metin olarak verilip beyitler nesre çevirileriyle sunulmuştur.

Kırk Armağan mesnevisi hem şairin *Divân*'ı hem de şiir mecmualarının içinde bulunmaktadır. Tenkitli metin oluşturulurken taramalar sonucunda istinsah tarihi en eski ve tam olan üç nüsha seçilmiştir. Bu nüshalardan iki tanesi şairin *Divân*'ı arasında, biri ise şiir mecmuasının içinde yer almaktadır. Seçilen nüshalarda yer almayan üç beyit Dursun Öztürk'ün çalışmasından alınmış ve bu beyitler dipnotta belirtilmiştir. Bunun sonucunda eserin 210 beyitten oluştuğu tespit edilmiştir. Bu hâliyle oluşturulan metin, *Kırk Armağan* çalışmaları içerisinde en hacimli olanıdır.

Abdülkadir Karahan, *Kırk Armağan*'ı kırk hadis tercümesi olarak görürken, bazı araştırmacılar da bir hadisin tercümesi olarak kabul etmektedir. Ancak hadis literatürü incelenmiş mesnevideki beyitlerin farklı hadislerle ilişkilendirilebileceği görülmüştür. Bu konudaki taramalar neticesinde eser tam olarak kırk hadis ya da bir hadisin şerhi olarak değerlendirilemeyeceği ve Kemâl Ümmî, *Kırk Armağan* adlı eserinde pek çok hadisten iktibas ya da telmih yoluyla yararlandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışma, *Kırk Armağan*'ın gerek dil özellikleri gerek söz varlığına değinme gerekse edebi açıdan ve üslup özellikleri bakımından daha detaylı incelenmiş ilk çalışma olması dolayısıyla Klasik Türk Edebiyatı alanına katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

Kaynakça

- Canım, Rıdvan (2000). *Latîfî Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Canpolat, Mustafa (1995). *Mecmûatü'n-Nezâir (Metin-Dizin-Tıpkıbasım)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Çelebioğlu, Âmil (2018). *Türk Mesnevî Edebiyatı –Sultan İkinci Murad Devri-*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dilçin, Cem (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Durmaz, Gülay, Baştürk Şükrü (2019). “Bir Kuran Falı Örneği: Fâl-ı Türkî-i Manzûm ve Dil Özellikleri”. *Oğuz Türkçesi Araştırmaları Dergisi*, 1 (1): 1-22.
- Ergun, Saadettin Nuzhet (bilinmiyor). *Türk Şairleri*. C. 1.
- Gibb, E. J. Wilkinson (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi –A History Of Ottoman Poetry-*. C. 2, (Çev. Ali Çavuşoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- İsen, Mustafa (1990). *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İsen, Mustafa (1994). *Künhü'l- Ahbar'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kanar, Mehmet (2011). *Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Karahan, Abdülkadir (1954). *İslam-Türk Edebiyatında Kırk Hadis Toplama, Tercüme ve Şerhleri*. İstanbul: Horoz Basımevi.
- Karahan, Abdülkadir (1981). *Kırk Armağan*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Kartal, Ahmet (2018). *Doğu'nun Uzun Hikâyesi –Türk Edebiyatında Mesnevî-*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Kesik, Beyhan, Sarıççek, Ramazan (2013). “Kemâl Ümmî, İsmâîl”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/Kemâl-ummi-ismail> [Erişim Tarihi: 15.05.2020]
- Köprülü, Mehmed Fuad (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Levend, Ağâh Sırrı (1973). *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öztürk, Dursun (1991). *Kemâl Ümmî Divanı (Metin ve İndeks)*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Paçacıoğlu, Burhan (2016). *VIII. –XVI. Yüzyıllar Arasında Türkçenin Sözcük Dağarcığı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Pala, İskender (2012). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

- Sarıççek, Ramazan (1997). *Kemâl Ümmî Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanı*. Doktora Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Şahin, Hatice (2011). *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taş, İbrahim (2009). *Süheyl ü Nev-bahâr'da Eskicil Öğeler*. Konya: Palet Yayınları.
- TEBDİZ, <http://www.tebdiz.com> [Erişim Tarihi: 15.05.2020].
- Uslu Oktay, Zeynep (2018). “Yunus Emre Şiirleri ve Kemal Ümmî'nin Kırk Armağan'ının 15. Yüzyıla Ait Bilinmeyen Bir Yazması Üzerine”. *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları Dergisi*, (50): 389-398.
- Ünver, İsmail (2002). “Kemâl Ümmî”. C. 25, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.
- Yavuzer, Hayati (1997). *Kemâl Ümmî Divanı (İnceleme-Metin)*. Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Yavuzer, Hayati (1998). “Kemal Ümmî'nin Kırk Armağan Mesnevisi”. Bolu: Bolu'da Halk Kültürü ve Köroğlu Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, AİBÜ Yayınları: 122-127.

Metin

Meşnevî Der Beyân-ı Kırk Armağan min Kelâm-ı Kemâl Ümmî⁹

fâ 'ilâtün/ fâ 'ilâtün/ fâ 'ilün

1. bil ki¹⁰ bismillâh dilün mişbâhıdur [MC 7b; MC1 11b; K 47b]
her¹¹ me 'ânî gencinün miftâhıdur
2. her ki¹² evvel işide bismillâh diye [MC1 12a]
cân u gönül birle billâh¹³ diye
3. hergiz anuñ işi ebter kalmaya¹⁴
Şeytân anuñ gönlüne yol bulmaya
4. her murâdı tizirek hâşıl ola
her neden kim korçarısı kurtula¹⁵
5. ol Gani Cebbâra çok hamd ü şenâ
kim bize dîn içre virmişdür gnâ
6. Tañrı adı birle söze girelüm
şer 'i gülzârında güller direlüm
7. mübtediler mezhebini koyalum
Mustafânun sünnetine uyalum
8. çok şalavât idelüm bu gün aña
kim şefâ 'atden bizi¹⁶ yarın aña

⁹Meşnevî der Beyân-ı Kırk Armağan min Kelâm-ı Kemâl Ümmî: MC Min Kelâm-ı Kemâl Ümmî: K başlık yok

¹⁰bil ki: K bilün

¹¹her: MC, MC1 hem

¹²ki: MC kim

¹³billâh: K yâ Allah

¹⁴Bu beyit incelediğimiz nüshalar içinde yer almamış olup Dursun Öztürk'ün hazırladığı *Kemâl Ümmî Divânı (Metin ve İndeks)* adlı yüksek lisans tezinden alınmıştır (Öztürk, Dursun, 1991: 51).

¹⁵korçarısı kurtula: MC korçulmaya kütula

¹⁶şefâ 'atden bizi: MC1 bizi şefâ 'atden

9. ol nebīden¹⁷ bir ḥadīş ki şaḥīḥ
rāvi kılmışdur rivāyet ḥoş melīḥ
10. biz daḥı andan¹⁸ rivāyet kılalum [MC 8a; K 48a]
nazm idüp rüşen ḥikāyet kılalum
11. tā ki dirlik niçe gerek bilesin
ölümünüzden ilerü olasız
12. dünya arzūsin gönülden uzasız
āḥiret düzgünlerini düzesiz
13. açuñ imdicān u gönül sem‘ini
kim gözünüz göre imān şem‘ini
14. ol devirde kim cihān ma‘mūr idi¹⁹
ol güneşden şeş cihet pür nūr idi
15. Muştafāya geldi bir gün bir recül [MC1 12b]
didi kim iy²⁰ şāh-ı Muḥtār-ı resul
16. gel baña²¹ destür vir iy şems-rū
kim ölümüm dileyem andan²² girü
17. bir du‘ā kılm kim tizirek öleyin²³
miḥnetinden dünyenün kırtulayın²⁴
18. çün²⁵ bu sözi diñledi faḥr-i cihān²⁶
ol ara döndü ayıtdı iy fülān

¹⁷nebīden: MC1 nebinün

¹⁸daḥı andan: K de andan ḥoş

¹⁹bu beyit, MC1 nüshasında yoktur.

²⁰“ey” ünlemi K nüshasında “iy”, MC nüshasında “ey” şeklinde harekelenmiştir. Dönemin dil özelliklerine bağlı kalmak adına metinde K nüshasındaki imlâ tercih edildi.

²¹gel baña: MC, K belki bir

²²andan girü: MC1 şimdiden girü

²³öleyin: MC, MC1 öleyim

²⁴kırtulayın: MC, MC1 kırtulayım

²⁵çün: MC kim

²⁶faḥr-i cihān: MC, K şāh-ı cihān

19. bir 'aceb nesne durur bilgil ölüm [MC 8b]
işid imdi kim neler söyler²⁷ dilüm
20. sen dilemedin²⁸ dahı saña gelür
her ki çoğdıçoğisar lābüd ölür²⁹
21. bir kadehdür³⁰ kim kamu nefis içiser³¹
bir kapudur kim gelenler geçiser³²
22. Hâkdan artuğ nesnelər küllî helâk
öliserü kalısar³³ ol Hây ü Pâk
23. hem katı uzak sefer³⁴ durur o yol³⁵
kişiyē azuğ gerekdür anda bol
24. her yarağ u yâtını³⁶ görmek gerek [K 48b]
yol eri andan yola girmek gerek
25. saña menhidür ölümüñ dilemek
geç bu işden fâriğ ol çekme emek
26. ger emek yirsen yola eyle yarağ [MC1 13a]
tä ki³⁷ ola Hâk katında yüzüñ ağ

²⁷neler söyler: K ne söyler bu

²⁸dilemedin: MC1 dilemezsen

²⁹Bu beyitten sonra K nüshasının 48a varağında şu ibare yazılıdır: “Kale'n-nebi sallallahu aleyhi ve's-sellem el-mevt kâse ve küllî el-nâs şarabe, el-kabr bab küllî el-nâs dahale.” İbarenin Türkçesi şu şekildedir; “Hz. Muhammed, Allah'ın selamı onun üzerine olsun, buyuruyor; ölüm bütün insanların içeceği kâse, kabir bütün insanların geçeceği kapı.” Bu söz dikkat edilirse mevzundur ve bundan sonraki beyitte Türkçesi vezinli bir şekilde söylemiştir. Hadis, kuvvetle muhtemel sahih değildir. Diğer nüshalarda bu ibare yer almamaktadır.

³⁰kadehdür: MC, K şarâbdur

³¹nefis içiser: MC nefesler içer: K nefes içer

³²gelenler geçiser: K gelenler geçer: MC gelenler hep geçer

³³olsar vü kalısar: MC1 olur ammâ kalısar

³⁴sefer: MC sefere

³⁵MC1 nüshasında 23. beyittir.

³⁶yarağ u yâtını: MC yarağını anuñ: MC1 yarağını temâm. Ayrıca MC1 nüshasında bu beyit 22. beyittir.

³⁷ki: MC, MC1 kim

27. pes ölümün dileyen şahşa ‘ayān
kāruñ ol menzilde dörder³⁸ armağan
28. armağanuñ varısa³⁹ ölmek dile [MC 9a]
yoħsa ayruğ bu sözi alma⁴⁰ dile
29. andan ol er döndi aydur yā Hābīb
kim yazuğlar derdine sensin ṭabīb
30. vir ḥaber ol armağanlardan bize
kim bu yola ‘azm iden anı düze
31. yā Resūllu’llāh buyur işidelüm
dünyede ana göre iş idelüm
32. Muştafā çün kim şadef ağzın açar
diñle imdi⁴¹ dürr-i cevherler⁴² şaçar
33. ğāfil olma aklıñı başuña dir
vir şalāvat gör ki peygamber⁴³ ne dir
34. eydür evvel armağan ‘Azrāile
nez‘ vaktinde gerekdür rāyile
35. hem gerek evvel geçeñde⁴⁴ sinüñe
armağanlar kim yaraya dinüñe
36. saña Münker hem⁴⁵ Nekir geldügi dem
armağan gerek durur anlara hem⁴⁶
37. hem gerek mizāne daħı armağan [MC 9b; MC1 13b]
tā gele ḥayruñ⁴⁷ yazuğundan girān

³⁸dörder: MC dürlü

³⁹varısa: K varsa

⁴⁰alma: K gelme

⁴¹diñle imdi: K, MC1 diñle kim ne

⁴²cevherler: MC1 gevherler

⁴³şalāvat gör ki peygamber: MC1 şalātıla selām işit

⁴⁴geçende: K gicede

⁴⁵Münker hem: MC1 Münkerle

⁴⁶gerek dürrür anlara hem: MC gerekdür anlara vü hem

⁴⁷tā gele ḥaberuñ: K hem gele ḥayruñ; MC hem gele ḥayruñ

38. hem şırâta armağan düzmek gerek
kim geçe andan geñâzin tizerek
39. hem bu yola 'azm kılan⁴⁸ sâlike [K 49a]
armağan düzmek gerekdür Mâlike
40. hem bil âgâh ol ki Rıdvânuñ dağı
armağanı var durur anuñ dağı
41. hem gerekdür Cebra'ile iy kişi
armağan kim böyle⁴⁹ kıl hem bu işi
42. hem gerekdür bu Resûlu'llâhı hoş
armağanlar kim saña vaşft düm uş
43. hem gerekdür Hâk Te'âlâya 'azîm⁵⁰
armağanlar kim baña ne ol Kerîm
44. tuhfelerüñ çün ki şâha 'arz ola
şuçlarıñı 'afv idüp raḥmet kıla

Cevâb-ı 'Azrâil⁵¹

45. geldük imdi girü⁵² 'Azrâ'il sözün [MC 10a]
söyleyelüm diñle bir bir şeksüzün⁵³
46. şoñ nefesde kim gelür cân almağa
rûhuñı cismüñden âsân almağa
47. aña ol demde gerekdür armağan
ol ne dördür ideyim bellübeyân⁵⁴

⁴⁸'azm kılan: MC1 'azm iden

⁴⁹böyle kıl hem bu işi: K bil hem kıl bu işi: MC1 kılığör sen bu işi

⁵⁰Hâk te'âlâya 'azîm: MC Hâk te'âlâ-i 'azîm

⁵¹başlık sadece MC nüshasında vardır.

⁵²girü: MC1 yine

⁵³söyleyelüm diñle bir bir şeksüzün: MC1 diñle bir bir söyleyelüm şeksüzün

⁵⁴belli 'ayân: MC1 bellü beyân

48. biri oldur kim kişi her ھاşmını [MC1 14a]
rāzi ide⁵⁵ yidü ise kısmını
49. kılmadın da ‘viciler aña ‘itāb
nefsini şorulmadın ide ھاşb
50. ғыrbet itdise ھاlällaşmak gerek⁵⁶
ھاlıkıla şol⁵⁷ resme ھاllaşmak gerek⁵⁸
51. hem birisi nedür anuñ dağı bil
her ne kim borcuñvarısa ödegil⁵⁹
52. Tañrı emrinden ne kim fevt oldısa
farz u vācip⁶⁰ ü kazāya kaldısa
53. ödemekdür kaldısa şavm u şalāt⁶¹ [K 49b]
nezr ü kefareť ‘öşr ü hac ü zekāt
54. hem birisi ölümün şanmak durur [MC 10b]
ölüm için hoş⁶² yaraqlanmak durur
55. irmedin⁶³ dirlik gerekdür şağşa mevt⁶⁴
kılmamaqdur⁶⁵ furşatı bir lağza fevt
56. hem biri oldur ki⁶⁶ ‘aşk u zevkıla
Tañrıya⁶⁷ müştāk ola biñ şevkıla

⁵⁵rāzi ide: MC1 rāzi kıla ger

⁵⁶ھاlällaşmak gerek: K, MC1 ھاlällaşmak durur

⁵⁷şol: K şu: MC1 bu

⁵⁸gerek: K, MC1 durur

⁵⁹ödegil: MC vir ü kı: K edā kı

⁶⁰MC1 farz u vācip: K farz yā vācip: MC farz vācip

⁶¹şalāt: MC şalvet

⁶²hoş: MC1 hem

⁶³irmeden: MC ölmedin

⁶⁴dirlik: MC1 ıtırmak. Ayrıca MC1 nüshasında birinci ve ikinci mısramın yeri değıştir.

⁶⁵kılmamaqdur: MC kılmakdur

⁶⁶ki: MC1 kim

⁶⁷Tañrıya: MC zikri yā

57. çün muhib müştâk olamaḥbübına⁶⁸
tâlib olan irişür maṭlûbına

58. çünki 'Azrâ'il kelâmın söyledük
armağanların nedür⁶⁹ şerḥeyledük

Cevâb-ı Sîn⁷⁰

59. diñlegil⁷¹ sîn armağanları nedür [MC1 14b]
hâzîr ol kim ol daḥı dört⁷² nesnedür

60. biri oldur kim dilin berk eyleye
ya 'ni kovkovlamağı terk eyleye

61. her neyi kim göre yâḥûd işide
anı andan şaklayup pinhân ide

62. hem biri oldur ki bevlinden özin [MC 11a]
şaklaya ya 'ni sidikden⁷³ kendüzin

63. kim⁷⁴ bevilden şaklaya tonın tenin⁷⁵
ola cānı gūr 'azābından emîn⁷⁶

64. hem biri anuñ kırâ 'atdur temām⁷⁷
ya 'ni Qur'ân okumağdur şubḥ u şâm

65. her ki bunda dürişe Qurānıla
anda işi dîn ola imānıla⁷⁸

⁶⁸maḥbübuna: MC mecnûnuna

⁶⁹nedür: MC1 kamu

⁷⁰başlık sadece MC nüshasında vardır.

⁷¹diñlegil: MC, K diñle hem

⁷²dört: K üç

⁷³şaklaya ya 'ni sidikden: MC şaklaya ya 'ni bevilden: MC1 ya 'ni şaklaya sidükden

⁷⁴kim: MC hem

⁷⁵tenin: MC teni

⁷⁶emîn: MC âmiz

⁷⁷temām: K benām

⁷⁸imānıla: MC Qur'anıla

66. hem birisi dün nemâzıdur⁷⁹ anuñ
‘aşkıla kıl ki behişt ola sinüñ
67. kırkacağ menzil durur⁸⁰ zirâ ki gör [K 50a]
ol yirüñ irdün yarağın kıla⁸¹ gör
68. çünkü kabrüñ armağanların⁸² saña
neydüğün şerh eyledük önden şoña

Cevâb-ı Münkir ü Nekir⁸³

69. geldük imdi şunları kılğıl⁸⁴ fikir
kim biri Münker durur biri Nekir
70. heybetile gelicek anlar saña [MC 11b; MC1 15a]
hem gerek dört armağan andan aña
71. biri oldur kim dili⁸⁵ gerçek sözi
söyleye kim ağ ola anda yüzi
72. her ki söze kaçdıla yalan kara
bunda vü anda ola⁸⁶ yüzi kara
73. kim yalancınun hiç olmaz hürmeti
hem sözine kimse kılmaz rağbeti
74. hem biri oldur ki halkun gıybetin
terk ide vü yimeye âdem etin
75. kim zinâdan fuş u gıybet söylemek
katırağdur dahı bühtân eylemek

⁷⁹nemâzıdur ânuñ: MC nemâzındur senüñ: K nemâzıdur senüñ

⁸⁰durur: MC dururuz

⁸¹kıla: MC1, K kılı

⁸²armağanların: MC armağanları

⁸³başlık sadece MC nüshasında vardır.

⁸⁴kılğıl: MC, K hem kıl

⁸⁵dili: MC1 ola

⁸⁶ola: MC1 olur

76. kim zinâdan tevbe kılsa kurtulur
lîki ğıybet söyleyen borçlu kalur
77. hem biri oldur ki kavli hağ ola⁸⁷
kılmaya şol fi'li kim nâhâk ola
78. halka hağkı söyleye üşenmeye⁸⁸
Hağdan artuğ kimseden eymenmeye
79. hem biri⁸⁹ oldur ki ol Allâhiçün [MC 12a]
kıla alçaqlık degil kim câhiçün
80. her ki halka⁹⁰ câhı çün 'izzet kıla
dininüñ üç bağşinüñ biri kala
81. her ki halka mâl içün ikrâm ide⁹¹
dininüñ üç bağşinüñ ikisi gide

Cevâb-ı Mizân⁹²

82. çünkü Münker hem Nekir sözün temâm
söyledük hem armağanın ve's-selâm⁹³
83. geldük imdi girü mizânda dağı [K 50b]
hem gerek dörd armağan anda dağı
84. biri oldur kim kıla hâliş'amel [MC1 15b]
biriya vü bihta vü bizelâl
85. ta'atından her kimün olsa⁹⁴ riyâ
ol 'amel lâyıq degildür Tañrıya

⁸⁷bu beyit K ve MC1 nüshasında yoktur

⁸⁸Bu beyit K ve MC1 nüshasında yoktur.

⁸⁹biri: MC1 birisi

⁹⁰halka: MC halkdan

⁹¹Bu beyit MC1 nüshasında yoktur.

⁹²Başlık sadece MC nüshasında vardır.

⁹³ve's-selâm: MC ol telâm

⁹⁴olsa: K varsa

86. hem⁹⁵ biri anuñ şaķınmaķdur yine
şol fi‘illerden⁹⁶kimesne incine
87. her ki isterse Raķımüñ raķmetin [MC 12b]
ķalkuñ üstinden gidersün⁹⁷ zaķmetin
88. hem biri oldur ki ola ķulķı ķoş
ķulķıla āsūde⁹⁸ ķıla ķalkı ķoş
89. lācerem eylik bulur ķalkı eyü
liķi⁹⁹ yavuz ķūyluyavardur ķayu
90. hem biri oldur ki tesbiķ ide bol
ya‘ni sübhāna’llāķı çoķdiye¹⁰⁰ ol
91. zihī¹⁰¹ söz kim dilde yeynidür¹⁰² Velī
müzdi mīzānda aķır durur ‘Alī

Cevāb-1 Şırať¹⁰³

92. ķün¹⁰⁴ didük bildüñ terāzu ķālını
hem aña dōrt armağan aķvālını
93. geldük imdi hem Şırātı diñlegil
derdile taķşirüñ iķün iñlegil
94. hem gerek dōrd armağan anda aña
kim¹⁰⁵ kişinün işi ol yolda oña

⁹⁵hem: K her

⁹⁶fi‘illerden: MC fi‘lden kim

⁹⁷gidersün: MC1 götüre: K götürsün

⁹⁸āsūde: MC āsūd

⁹⁹liķi: MC illā

¹⁰⁰çoķ diye: MC çoķ ide: mc1çoğ ide

¹⁰¹zihī: MC niķe

¹⁰²yeyindür: K, MC1 yeyinidür

¹⁰³Başlık sadece MC nüshasında vardır.

¹⁰⁴ķün: MC ķünki

¹⁰⁵kim: MC1, K tâ

95. birisi kaçkuduğın¹⁰⁶ yutmağ durur [MC 13a; MC1 16a]
herkesiñ¹⁰⁷ şuçun mu 'âf dutmağ¹⁰⁸ durur
96. her ki hâlkuñ şuçunu tutsa¹⁰⁹ mu 'âf [K 51a]
aña suçın 'avf ide Hâk bihilâf
97. sen gâzab süñisine hışm oğkına
hilm ü şabrı¹¹⁰ kalkan it kim tókına
98. hem biri perhîz kıлмақdur temâm
yimemekdür az öküş hergiz hârâm
99. kim hârâmı terk iderse ol Mu'în
rızkını vire helâl yirden yakîn
100. hem biri ol¹¹¹ kim cemâ'at yoluna
yüriye kim müzdi öküş buluna
101. pāk üñin her kim işide vü bile
olmaya hâzîr cemâ'atde¹¹² bile
102. Muştafâ didi ki ol benden degül
fazl-ı rahmetden kaçandur key fuzül
103. hem biri oldur ki çok tã'at kıla
tã'at üzre dura her¹¹³ sã'at kıla
104. 'ömrini kılmaya zâyi' bir nefes [MC 13b]
Hâk yolunda artura dâim heves

Cevâb-ı Mâlik¹¹⁴

¹⁰⁶kaçkuduğın: MC, MC1 kaçduğın

¹⁰⁷herkesin: K her kişi

¹⁰⁸mu'af dutmağ: MC1 mu'af itmek

¹⁰⁹tutsa mu'af: MC1 kılsa mu'af

¹¹⁰hilm ü şabrı: MC1 şabr u hilmî

¹¹¹biri ol: MC1 ol biri

¹¹²cemâ'atde: MC, MC1 cemâ'atle

¹¹³her: MC, MC1 çok

¹¹⁴Başlık sadece MC nüshasında vardır.

105. çün şırātuñ niteligin añladuñ¹¹⁵
armağanların işidüp tañladuñ
106. geldük imdi yine Mâlik şerhine [MC1 16b]
diñle imdi kimdür ol yâ¹¹⁶ şerhi ne
107. tamunuñ kapucısıdur ol melek
hem gerekdür ana dâhı dört belek
108. birisi oldur ki cānın tağlaya¹¹⁷
Hâk te ‘alâ korkusundan ağlaya¹¹⁸
109. beñzi şaru vü gözü yaşlu ola
derdile hem cigeri başlu¹¹⁹ ola
110. çünki kul suçın bile vü¹²⁰ kıla āh [K 51b]
kurtara korkularından anı şāh¹²¹
111. hem biri oldur ki derviş¹²² kullara
sırrıla hayr eyleye yoħsullara
112. ehline yanında varından şuna [MC 14a]
lîki¹²³ virdügin riyādan şaķına
113. tā ki andan her kazāyı kıla red
miħnet ü renc ü belāya ola sed
114. hem biri oldur ki ‘işyānı kıya
mürşid ü tevfiķ¹²⁴ ü Qur’āna uya

¹¹⁵anladuñ: K diñledüñ

¹¹⁶kimdir ol yâ şerhi: MC, MC1 kim o kimdür şerh

¹¹⁷cānın tağlaya: MC1 ger dem ağlaya

¹¹⁸Hâk te ‘alâ korkusundan ağlaya: MC1 tañrıdan korkup yüregın tağlaya

¹¹⁹başlu: MC yaşlu

¹²⁰bile vü: K, MC1 bilüben

¹²¹anı şāh: K pādīşāh

¹²²derviş: MC1 müflis

¹²³lîki: MC, K illā:

¹²⁴mürşid ü tevfiķ: MC1 mürşidile daħı

115. mâ' siyetler menzilinden tiz göçe¹²⁵
tâyıp olup tevbe milkine geçe¹²⁶
116. yazuğundan tevbeye her kim¹²⁷ gelür
ol günâhı kılmamış gibi olur
117. hem biri oldur ki kişi dünyede [MC1 17a]
ataya vü anaya eylik ide
118. anlara karşı gerek öf dimeye
yañılıp soñra peşimân yimeye
119. vâlideni hoş tutup hürmet kıla¹²⁸
kâfir olursa dañı 'izzet kıla¹²⁹

Cevâb-ı Rıdvân¹³⁰

120. çünkü bildün vaşf-ı hâlin¹³¹ Mâlikün [MC 14b]
hep şular yolındadır her sâlikün

Diger¹³²

121. geldük imdi girü¹³³ Rıdvân hâline¹³⁴
ya'ni ol cennet hazinedârına
122. hem gerek dört armağan aña¹³⁵ dañı
işbu sözler haq durur Tañrı haqı
123. birisi şabr eylemekdür her güce
âdem iseñ aqla uy nefsi göçe

¹²⁵göçe: MC, MC1 giçe

¹²⁶geçe: MC uça: MC1 göçe

¹²⁷tevbeye her kim: K her ki tevbeye

¹²⁸hürmet kıla: MC1 'izzet kıla

¹²⁹'izzet kıla: MC1 hürmet kıla

¹³⁰Başlık sadece MC nüshasında vardır.

¹³¹vaşf-ı hâlin: MC, K vaşf-ı hâller

¹³²Başlık sadece MC nüshasında vardır.

¹³³girü: MC1 yine

¹³⁴hâline: MC, MC1 kârına

¹³⁵âna: K anda

124. zîrâ nefse zühd ü t̄â'at güç gelür¹³⁶ [K 52a]
lîki fişk u ma'şiyet âsân¹³⁷ olur
125. şabrıla her müşkil iş âsân olur
şabrıla her derdlüye¹³⁸ dermân olur
126. hem biri kıлмақdurur¹³⁹ şükr ü sipâs
Tañrınıñ ni' metlerine¹⁴⁰ bîkıyâs
127. kavlıla vü fi'lile şâkir ola
sırrıla vü cehrile zâkir ola
128. her ki şükr eylerse Rabbü'l-âlemîn [MC 15a; MC1 17b]
artturur¹⁴¹ iki cihânda ni' metîn
129. hem biri oldur ki işit hâlini
harc ide Allâh yolunda¹⁴² mâlını
130. kim bu yola¹⁴³ terkile tutasra yüz
Hâk katında biri ondur onu yüz
131. Hâk yolına varını kılsun sebîl
kim¹⁴⁴ bula cennet ü Rıdvân selsebîl
132. hem biri oldur ki hâyın olmaya
key emîn ola emânet şaklaya
133. ne emânet kim katında varısa
şaklaya cânı bigi¹⁴⁵ dindârısa

¹³⁶güç gelür: MC1 güç olur

¹³⁷âsân olur: keken gelür

¹³⁸derdlüye: MC, MC1 derdlere

¹³⁹kılmaқ durur: MC, K kılmaқdur

¹⁴⁰ni' metlerine: K ni' metlerini

¹⁴¹artturur: MC1 arttura

¹⁴²yolında: MC yolına

¹⁴³yola: MC yolda

¹⁴⁴kim: MC1 ol

¹⁴⁵bigi: MC, MC1 gibi

134. el ayak göz ferc ü dil kulağ karın¹⁴⁶
hep saña Hâkdan emânetdür şaşkın
135. çünkü Rıd'vândan saña virdük haber¹⁴⁷
armağanların işitdün serteser
- Cevâb-ı Cebrâil¹⁴⁸
136. geldük imdi Cebrâile biz girü
kamusı hâkdur olısar ilerü
137. hem gerek dörd armağan aña şerîf [MC 15b]
işid imdi ol nelerdür iy herîf
138. biri oldur kim ta'âmın yiye az [K 52b]
çok yimekten eyleye key ihtirâz
139. az yimekten hasteler bulur şifâ [MC1 18a]
çok yimekten sağlara olur cefâ
140. gerçi Râzık didi kim¹⁴⁹ yiyün içün
lîki isrâf eylemekden siz kaçun¹⁵⁰
141. hem biri oldur ki az söz söyleye
'aqlıla yüz sözünü bir eyleye
142. az u öz söyle ki aşşı andadur
çok söziñ yaraşuğı Kur'ândadur
143. ger necât isteriseñ uş tut ögüt
epsem olğil kim¹⁵¹ selâmetdür¹⁵² süküt
144. hem birisi az uyumağkdur uyan
niçe niçe uyku iy nefse uyan

¹⁴⁶karın: K yakın

¹⁴⁷Beyit MC nüshasında yoktur.

¹⁴⁸Başlık sadece MC nüshasında vardır.

¹⁴⁹kim: MC ki: MC1 gerçi kim

¹⁵⁰eylemekden siz kaçun: K eylemeklikden geçün

¹⁵¹olğil kim: K ol ki

¹⁵²selâmetdür: K selâmet dürür

145. kâmu gündüzlerde dâim sâim ol
gicelerde olma nâim¹⁵³ kâim ol
146. az yimek az söylemek az üyimek [MC 16a]
kañkı âdemde ki var olur¹⁵⁴ melek
147. hem biri oldur ki istiğfâr ide
dâim¹⁵⁵ istiğfârı¹⁵⁶ çok tekrâr ide
148. şunu kim her gün nebî yetmiş keret
ide çün sen dañı iste mağfîret¹⁵⁷
149. gir ü gör ol kapuya yapılmadın¹⁵⁸
nekd-i rañtuñ yağıya kapılmadın
150. çün bilindi armağan-ı Cebrâil [MC1 18b]
ol melekler tâvusı peyk-i celil
151. geldük imdi biz girü peygâmbere¹⁵⁹
ol nebîler pişuvâsı servere
152. rûhına yüz biñ tañıyyât u selâm
zîrâ andan mervidür işbu kelâm
153. hem gerek dört armağan aña dañı [K 53a]
kim şefa'at kıla ol¹⁶⁰ saña dañı
154. birisi¹⁶¹ peygâmberi sevmek durur
şer'î yolın varmağa ivmek durur

¹⁵³olma nâim: MC nâim olma

¹⁵⁴olur: MC1 oldur

¹⁵⁵dâim: MC1 her dem

¹⁵⁶istiğfârı: MC istiğfâr

¹⁵⁷ide çün sen dañı iste ma'rifet: K ide sen dañı anı eyle et. Beyit anlamsız olacağından mağfîret şeklinde düzeltildi.

¹⁵⁸MC ve K nüshalarında yoktur.

¹⁵⁹İncelenen nüshalarda Peygamber bahsi için başlık olmasa da Kemâl Ümmî'nin üslubundan bu beyitle başlayan menzilin Peygamber menzili olduğu anlaşılmaktadır.

¹⁶⁰kıla ol: K eyleye: MC1 tâ şefa'at kıla

¹⁶¹birisi: K hem biri

155. her kim anı cān u gōñülden seve
şer'î yolun varmağa dāim¹⁶² ive
156. ol şefā'at kılmaya vardur ümiz [MC 16b]
olmaya Hâk rahmetinden nāümiz
157. hem biri oldur ki¹⁶³ anuñ bil dürüst
sünnetine uyasin çālāk¹⁶⁴ u cüst
158. sünnetin tutandır anuñ ümmeti¹⁶⁵
ümmei olanlaradur¹⁶⁶ himmeti
159. her kim uyarsa bu fazlu¹⁶⁷ sünnete
çoğrı yolca¹⁶⁸ iltür anı cennete
160. hem biri sevmekdür anı¹⁶⁹ aşkıla
ehl-i beytin i'tikādu şıdkıla
161. anları sevmek mişālidür gemi [MC1 19a]
cümlesini sev ki yoğdur bir kemi¹⁷⁰
162. her ki birin sevmeyüp kılursa fark¹⁷¹
ol gemiden taşra kalup¹⁷² ola ğark
163. hem biri aşhābını sevmek durur
dükeli aḥbābını sevmek durur
164. ālini etbā'ını dört yārını
hem kamu sevgülü yārānlarını

¹⁶²dāim: MC1 dem

¹⁶³oldur ki: K oldur: MC oldur kim

¹⁶⁴çālāk ü: MC çālāki

¹⁶⁵ümmei: MC ümmetini

¹⁶⁶olanlaradur: K olandurur

¹⁶⁷fazlu: K, MC1 kirtü

¹⁶⁸yolca: MC yola

¹⁶⁹anı: K, MC anuñ

¹⁷⁰sev ki yoğdur bir kemi : MC, mc1sevmege hiç yoğdur kemi

¹⁷¹her ki birin sevmeyip kılursa: MC bizden sevmeye çün kıla

¹⁷²kalup: MC, K kala

165. cümlesin sevmek gerekdür cānıla¹⁷³ [MC 17a]
sevmeyenler gitmeye imānıla¹⁷⁴

166. çünkü bildün armağanın Aḥmedün¹⁷⁵
savuben şād it revānuñ Aḥmedün

Armağan-ı Bārī Te‘ālā¹⁷⁶

167. çün haber virdiknebiden¹⁷⁷ saña biz¹⁷⁸
hem işitdün armağanı¹⁷⁹ iy‘aziz

168. geldük imdi uş¹⁸⁰ girü ol Ḥālīka
ol münezzeh pādīşāh u Rāzika

169. hem gerek dört armağan aña ulu [K 53b]
on sekiz biñ ‘ālem andan toptolu

170. gerçianuñ armağana tañı yok
rāyegān bahşāyış ü en‘āmı çok

171. liki dört dürlü iş aña hoş gelür¹⁸¹
idenün cennetde köşki yücelür

172. birisi¹⁸² oldur ki uş dirüz¹⁸³ işit
emr-i mā‘rūf eylemek durur becīd

173. ya‘ni ḥālka Tañrı emrin bildüre [MC1 19b]
bilmeyene kılmayana kıldura

¹⁷³Beyit K nüshasında yoktur.

¹⁷⁴gitmeye imanıla: MC, K kimdür rafāzi sayıla

¹⁷⁵Beyit MC ve K nüshalarında yoktur.

¹⁷⁶Başlık sadece MC nüshasında vardır.

¹⁷⁷nebiden saña biz: K nebiden biz **leziz**

¹⁷⁸Beyit MC1 nüshasında yoktur.

¹⁷⁹işitdün armağanı: MC işüden aramağan

¹⁸⁰uşgirü: K, MC biz girü

¹⁸¹MC nüshasında beytin mısraların yerleri değişiktir.

¹⁸²birisi: K hem biri

¹⁸³uş dirüz: K, MC dirüz uş

174. emr-i ma' rûf ola dâim pîşesi [MC 17b]
halk içinde hayr ola endîşesi¹⁸⁴
175. bâtil işden Hâkka kulavuzlaya
egri yoldan doğru yola uzlaya
176. cidd ü sa'yıkıldığı fi'llâh¹⁸⁵ ola
biğaraz hem bîtama' lillâh¹⁸⁶ ola
177. hem birisi nehy-i münkerdür anuñ
halk içinde devlet anı kılanuñ
178. ya'ni kim yıglındura her kişiyi¹⁸⁷
yavuz işden erkegi vü dişiyi
179. güci yetdükçe eliyle döndüre
yâ diliyle diyüben¹⁸⁸ yıglındura
180. aña dahı güci yitmezse yine¹⁸⁹
gönli birle döndürüben¹⁹⁰ yigrene
181. hâk için sev mü'min-i şadıqları
hâk için yer¹⁹¹ münkir ü fâsıkları
182. hem biri halka öğüt virmek durur
anuñ ile Hâlık irmek durur
183. 'âlim ü 'âmil gerek şahsuñ özi [MC 18a]
kim eşer kıla anuñ halka sözi
184. 'ilmile imân u islâm ögrede [K 54a]
hem şalât¹⁹² ü şerh-i ahkâm ögrede

¹⁸⁴endîşesi: MC anda işi

¹⁸⁵billâh: MC1 lillâh

¹⁸⁶lillâh: MC1 billâh

¹⁸⁷ya'ni kim yıglındura her: MC, K ya'ni yıglındura ol

¹⁸⁸diliylediyüben: MC diliyle diyüp: MC1 dili birle diyüp

¹⁸⁹Bu beyit MC1 nüshasında yoktur.

¹⁹⁰döndürüben: MC döndürüin

¹⁹¹yir: MC bir

¹⁹²şalât: MC şalvet

185. her naşihat kim kılar ayruqlara [MC1 20a]
kendü gire öñdin¹⁹³ ol buyruqlara
186. yuyıcı arıtmayıncaıy ‘aziz
yunıcı kaçan olur arı temiz
187. hem biri¹⁹⁴ oldur ki her bir kimseye
raḥmet ide ya ‘ni kim esirgeye
188. her ne kim şanursa kendü cānına
ayruğa daḥı gerek anı sana
189. bil ki şefkat bellü imāndan durur
mü ‘minüñ müşfiklığı andan durur¹⁹⁵
190. armağanı Ḥaḳkuñ uş bular durur
‘adet it dāim ki hoş ḥūlar durur
191. kamu ḥalka ḥulqıla eyle raḥim¹⁹⁶
saña raḥmet kıla Raḥmanı’r-raḥim
192. bu hadişuşda temām oldu hemān¹⁹⁷
hem bilindi cümle ol *Kırk Armağan*
193. her ne kim Tañrı Resūlu buyurur¹⁹⁸ [MC 18b]
inanup gerçekenüz¹⁹⁹ kim Ḥaḳ durur
194. iy diriğā kim benüm ol ḥazrete
lāyık işim yok durur vā ḥasrete

¹⁹³öñden: K evvel

¹⁹⁴hem biri: MC biri hem

¹⁹⁵K, MC1 nüshasında bu şekliyle yer alan dize, MC nüshasında “adet it dāyim ki hoş hünenedür” şeklindedir.

¹⁹⁶K nüshasında bu şekliyle yer alan dize MC nüshasında “kamu ḥulqıyla teraḥḥum eyle kim”; MC1 nüshasında “kamu ḥulqıyla rahim eyle kim” şeklindedir.

¹⁹⁷hemān: MC temām

¹⁹⁸Bu beyit MC1 nüshasında yoktur.

¹⁹⁹gerçekenüz: MC gerçekenüz

195. ğafletile geçdi ömrüm âh âh²⁰⁰
şakal²⁰¹ aķ yüzüm kara işim günâh
196. yol çetin ölüm yakın menzil irak
kârübân gitdi kanı azuķ yaraķ
197. cürm ü 'işyân bu *Kemâl Ümmî*de çok [MC1 20b]
liki ol *Kırk Armağandan* biri yok
198. 'acַz ü 'ayb sehv ü nisyân u ħatâ
yoķluk eksiklik ğaraz zerķ ü riyâ
199. kamular ilticek anda armağan [K 54b]
tuĥfem uş bunlar durur benüm hemân
200. iy bizi yoķdan var idüp yaradan
sen götür bu perdeleri aradan
201. çünki virdün râyegânı bize cân [MC 19a]
raĥmetüñi daĥı rüz it²⁰² râyegân
202. biz kimüz kim²⁰³ saña lâyiķ armağan
iltevüz çün bînevâyuz nâtüvan
203. Mustafâ vü Müctebâ vü Muktedâ
ĥaķķıçün²⁰⁴ kamumuzu sen yarlıĥa
204. iy kavî Subĥân u Vaĥĥab u Kerîm²⁰⁵
iy Ğanî Raĥmân u Tevvâb u Raĥîm
205. ol ĥabibüñ ĥürmetiçün yâ²⁰⁶ Ĥuda
fazl u luĥfuñdan bizi kılma cüda

²⁰⁰MC nüshasında bu şekliyle yer alan bu beyit K nüshasında şu şekildedir; “aķ saçum yüzüm kara işüm günâh/yol çetin ömrüm kaşır âh u vâh”

²⁰¹şakal: MC1 saçum

²⁰²rüz it: MC1 virgil

²⁰³kim: MC, K ki

²⁰⁴ĥaķķıçün: ĥürmetiçün

²⁰⁵sübĥân: MC sultân:: K nüshasında bu beyit yoktur.

²⁰⁶yâ: MC1 iy

206. bu cihân fâni durur her kim buña
meyl iderse düşer oñulmaz buña
207. ol cihân bâkî durur her kim aña
‘azm iderse azmaya işi oña
208. yâ İlâhî cümle imân ehline²⁰⁷
[rahm eyle] bakma yavuz fi‘line
209. yâ İlâhî aydanı dinleyeni²⁰⁸
rahmetünle yarlıgagil yâ Ğanî
210. fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilât [MC1 21a]
virdi olmayanda yokdur vâridat²⁰⁹
temmet

²⁰⁷ Bu beyit incelediğimiz nüshalar içinde yer almamış olup Dursun Öztürk’ün hazırladığı *Kemâl Ümmî Divânı (Metin ve İndeks)* adlı yüksek lisans tezinden alınmıştır (Öztürk, Dursun, 1991: 68).

²⁰⁸ bk. bir önceki dipnot.

²⁰⁹K nüshasında olan bu beyit MC nüshasında yoktur.

Metnin Nesre Aktarımı

[Kemâl Ümmî'nin Sözleri Olan Kırk Armağan'ın İzahını İçeren Mesnevi]

1. Bil ki “Bismillâh” gönlün nurudur ve (o bismillâh) tüm mana hazinelerinin anahtarıdır.

2. 3. Her kim ki işine ilk önce “Bismillâh” diyerek başlarsa (ve o işini yaparken) canı gönülden “Allah için” derse hiçbir şekilde o kişinin işi noksan olmasın ve şeytan onun gönlüne girip orada kendine yol bulmasın.

4. Her arzusu çabucak yerine gelsin ve her neden korkarsa (o korkusundan) kurtulsun.

5. Bize iman içerisinde zenginlik veren Gani (hiçbir şeye muhtaç olmayacak derecede ebedî ve ezeli zenginlik sahibi olan yüce Allah) ve Cebbar'a (hüküm ve nüfuzuna karşı gelinemeyen kudret ve ululuk sahibi yüce Allah) çokça hamt ve senalar olsun.

6. Allah'ın adı ile söze başlayıp şerâitin (İslam'ın kuralları) gül bahçesinde güller toplayalım.

7. Ehl-i sünnet yolundan ayrılan biat sahiplerinin yolunu terk edip Mustafa'nın (aleyhi selam) sünnetine uyalım.

8. Bugün O'na (Hz. Muhammed'e) salât ve selâm edelim ki yarın (ahirette) bize sefaat etsin.

9. O peygamberden sahih (doğru) bir hadis ki o hadisi hoş ve güzel bir kişi rivayet etmiştir.

10. Biz de ondan rivayet kılıp şiir tertip ederek apaçık bir şekilde hikâyeye edelim.

11. Huzur içinde olmak isterseniz ölümünüzden ileri olun (ölmeden önce ölün).

12. Dünya arzusunu gönülden çıkarıp ahiret için gerekli olanları tedarik edin.

13. Şimdi canı gönülden kulağınızı açın ki gözünüz, imanın nurunu görsün.

14. Bir devir ki o devirde güneşten dolayı (Hz. Muhammed aleyhi selam) altı cihet nur ile dolmuştu ki cihan (o nur ile) güzelleşmiş, şenlenmişti.

15. Bir gün bir adam Mustafa'ya (aleyhi selam) geldi ve “Ey seçilmiş olan peygamberlerin şahı” dedi.

16. “Ey güneş yüzlü (peygamberim) bana bir müsaade et ki ben Allah'tan ölümümü yaklaştırmasını istiyorum.”

17. “Bir akıl ver de çabucak öleyim ve bu dünyanın sıkıntısından kurtulayım.”

18. Kâinatın iftihar kaynağı, övünme sebebi olan Hz. Muhammed aleyhisselam bu sözü dinledikten sonra adama döndü ve “Ey kişi” dedi.

19. “Ölüm garip bir varlıktır. Şimdi (ölüm hakkında) benim söylediklerimi dinle!”

20. “(Ölüm) sen istemedenden sana gelir ve doğan ya da doğacak olan herkes mutlaka ölür.

21. “Ölüm bir kadehtir ki (o kadehi) her nefis içecek ve ölüm bir kapıdır ki dünyaya gelen herkes o kapıdan geçecek.”

22. “Allah’tan başka bütün varlıklar yok olacak, ölecek sadece ‘O’ bütün varlıkların hayat kaynağı, ebedî, hakiki hayat sahibi ve kusursuz olan Allah (baki) kalacak.”

23. “O yol (ahiret) hem haşin hem de uzak bir yolculuktur. Bu yüzden insana bolca azık lazımdır.”

24. “(Ahiret için gerekli olan) tüm hazırlıkları yapıp (Allah’a manen yakın olan) yol erlerinin (doğru) yoluna girmek gerek.”

25. “Senin ölümü istemen, dinin yasakladığı bir şeydir bu yüzden bu işten vazgeç, emek çekme.”

26. “Eğer emek vereceksen (doğru) yol için hazırlık yaparak bu yolda emek ver ki (ahirette) Allah katında yüzün ak olsun.”

27. Ölümünü dileyen şahsa apaçık bir şekilde söylenmiş bu sözler kâfidir. “Senin o varılacak yerde (ahirette) kazancın dört armağandır.”

28. “Armağanın varsa ölmeyi iste yoksa bundan böyle bu sözü (ölümünü istemeği) diline alma.”

29. Ondan sonra adam döndü ve “Söyle ey sevgili! Ki sen günahkârların derdine çaresin.”

30. “O armağanlardan bize haber ver ki bu yola çıkanlar o armağanları toplasın.”

31. “Söyle ey Allah’ın resulü! Biz de duyalım ki dünyada ona göre iş yapalım.”

32. Mustafa (aleyhi selam) sedefthen ağzını açarak “Dinle şimdi!” der ve kıymetli inciler saçmaya başlar.

33. Gafil olma! Aklını başına al! Salavat ver! Gör ki peygamber ne söyler.

34. (Şöyle) söyler: “Armağan önce Azrail’e (vermek gerekir.) Can çekişme anında tedbirli olmak gerekir.”

35. “Hem kabre geçtiğin zaman (da) armağanlar gerekir ki dinine yarasın.”

36. “(Öldükten sonra kişiyi sorguya çekmekle görevli melekler olan) Münker ile Nekir geldiği vakit onlara da armağan (vermek) gerektir.”

37. “Hem mizana (Mahşer günü, herkesin dünyada yaptığı iyilik ve kötülüklerin tartılıp değerlendirileceği manevi terazi) da armağan gerekir ki (o terazide) iyiliklerin günahlarından ağır gelsin.

38. “Hem sırat (köprüsü) için de armağan toplamak gerekir ki oradan kolayca geçesin.”

39. “Hem bu yola girmiş olan kişi aynı zamanda Mâlik’e (Cehennemi muhafaza ve idare etmekle görevli olan melek) de armağan toplaması gerektir.”

40. “Hem haberdar ol! Ki Rıdvan’a (cenneti korumak ve yönetmekle görevli olan melek) dahi armağan gerekir.”

41. “Ey kişi bu işi böyle yap ki Cebrail’e dahi armağan gerekir.”

42. “Hem Allah’ın resulünü hoş gör ki şimdi sana armağanları tarif ettim.”

43. “Hem azim olan yüce Allah’a da armağan gerekir ki ‘O’ Kerim (Vaadini yerine getiren çok verici, lütf ve ihsanı bol, kendisine sığınanı asla geri çevirmeyen Allah) ‘Bana armağan olarak ne getirdin?’ (diyecek).”

44. “Hediyelerin padişaha (Allah’a) takdim edildiği zaman o padişah suçlarını affedip merhamet etsin.”

AZRAİL’İN CEVABI

45. “Şimdi Azrail’in sözüne geri gelelim. Biz söyleyelim sen de şüpheye düşmeden bir bir dinle.”

46. “Hayatın bitmek, nihayet bulmak üzere olduğu an Azrail ruhunu bedeninden kolay bir şekilde almak için gelir.”

47. “Ona (Azrail’e) o vakitte dört armağan gerekir ki o dört armağanın ne olduğunu açık bir şekilde anlatabayım.”

48. “O dört armağandan birincisi şudur ki kişi eğer düşmanlarının hakkını yedi ise (onların hakkına girdi ise) onları razı etmesi gerekir.”

49. “Davacılar (ahirette) kişiden şikâyetçi olmadan ve nefsi hesaba çekilmeden (kendi kendine) nefsinin hesaba çekmesi gerekir.”

50. “Şu manzaraya göre eğer gıybet ettiyse gıybetini yaptığı insanlarla helalleşmek gerekir.”

51. “O armağanlardan ikincisi, her kime ne borcun varsa ödemen gerekir.”

52. 53. “Kim Allah’ın emirlerinden olan farz ve vacibi kaçırdıysa ve oruç, namaz, adak, kefare, öşür (toprak vergisi), hac ya da zekâtta birisini kazaya bıraktıysa bu borçları ödemesi gerekir.”

54. “O armağanlardan üçüncüsü ise ölümü düşünmektir ve ölüm için hazırlık yapmaktır.”

55. “Bir kişiye ölüm gelmeden önce bir an bile (dini adına) hiçbir fırsatı kaçırmaması ve huzurlu olması gerekir.”

56. “O armağanlardan dördüncüsü de aşk, zevk ve binlerce arzu ile gönülden Allah’ı istemektir.”

57. “Çünkü seven kişi sevdiğini gönülden arzular ve isteyen kişi istediği şeye ulaşır.”

58. “Azrail’in kelâmını söyledim ve senin armağanlarının neler olduğunu açıkladım.”

KABRİN CEVABI

59. “Kabrin armağanlarının ne olduğunu öğrenmek istiyorsan dinle! Hazır ol! Ki o armağanlar dört şeydir.”

60. “O armağanlardan birincisi, dilini sağlamlaştırmaktır yani gıybet yapmayı terk etmen gerekir.”

61. “Bir kimse her neyi görür ya da işitirse onu, o anda saklayıp gizlemesi gerekir.”

62. “O armağanlardan ikincisi ise idrarından kendisini sakınması gerekir.”

63. “Bir kimse elbisesini ve tenini idrardan sakınırsa (idrara sıçratmazsa) kabir azabından emin olur.”

64. “O armağanlardan üçüncüsü de kişinin sabah ve akşam Kuran-ı Kerim okumasıdır.”

65. “Yaptığı her işin din, iman ve Kuran’a uygun olmasına gayret etsin.”

66. “O armağanlardan dördüncüsü ise kişinin gece (teheccüt) namazıdır. O namazı aşk ile kıl ki kabrin cennet olsun.”

67. “Korkulacak bir yerdir ki o yere (kabre) vardığın zaman sadece (dünyadayken) yaptığın hazırlık kalır.”

68. “Kabrin armağanlarının ne olduğunu baştan sona kadar sana açıkladım.”

MÜNKER VE NEKİR’İN CEVABI

69. “Şimdi şu (öldükten sonra kişiyi sorguya çekmekle görevli melekler olan) Münker ile Nekir hakkında fikir sahibi ol.”

70. “Münker ve Nekir heybetleriyle senin yanına geldikleri vakit onlara dört armağan sunman gerekir.”

71. “O armağanlardan birincisi, kişinin (konuştuğu vakit) dili doğru söz söylemesidir ki (Münker ile Nekir'in geldiği) o anda yüzü ak olsun.”

72. “Her kim ki (konuştuğu vakit) sözüne bilerek yalan karıştırırsa (Münker ile Nekir'in geldiği) o anda yüzü kara olur.”

73. “Ki yalancının hiçbir saygınlığı olmaz ve hiç kimse onun sözüne itibar etmez.”

74. “O armağanlardan ikincisi, insanlar hakkında (aleyhte) konuşmayı terk etsin yani insan eti yemeği bıraksın.”

75. “Şöyle ki gıybet ve iftira etmek, zina ve fuhuştan daha katıdır.

76. “Zira zina yapan kişi tövbe ederse (günahtan) kurtulur ancak gıybet eden kişi borçlu olarak kalır.”

77. “O armağanlardan üçüncüsü ise kişi konuştuğu vakit hakkı söylemeli ve hiçbir şekilde haksız bir davranış içinde olmamalıdır.”

78. “İnsanlara her zaman hakkı söylemekten bıkmamalı ve Allah'tan başka hiç kimseden korkmamalıdır.”

79. “O armağanlardan dördüncüsü de makam, mevki için değil de yalnızca Allah için alçak gönüllü, tevazu sahibi bir kişi olmak gerekir.”

80. “Her kim insanlara dayanarak şeref kazanmak isterse dininin üç bölümünden birini kaybeder.”

81. “Her kim insanlara yaranmak için ikram ederse dininin üç bölümünden ikisi gider.”

MİZANIN CEVABI

82. “Münker ve Nekir ile ilgili sözlerimi tamamladım ve onlara sunacağın armağanları da söyledim ves's-selam.”

83. “Şimdi geri mizana dönelim ki orası için de dört armağan gerekir.”

84. “O armağanlardan birincisi, riyasız, hatasız, doğru yoldan sapmadan samimi ve temiz (bir şekilde) yaptığın salih ameldir.”

85. “Bir ibadet ya da iyilik, Allah rızası için değil de gösteriş için yapılırsa o amel Allah'a layık değildir.”

86. “O armağanlardan ikincisi, bir kişiyi incitecek davranışlar yapmaktan sakınmaktır.”

87. “Her kim ki Rahim’in (mümin kullarına acıyan, merhamet eden yüce Allah) merhametini isterse insanların üzerindeki sıkıntıyı, eziyeti ve güçlükleri kaldırsın.”

88. “O armağanlardan üçüncüsü ise ahlâkını güzelleştirmektir ki güzel ahlâk ile insanlara huzur vermek gerekir.”

89. “Şüphesiz insanlara iyi davranan (mizan sırasında) iyilik bulur lakin kötü huylunun içine kaygı düşer.”

90. “O armağanlardan dördüncüsü de bol bol Allah’ı zikretmektir ki özellikle ‘subhanallah’ı (Allah’ın zatında, sıfatlarında ve fiillerinde bütün kusurlardan münezzehtiyetini ifade eder.) çok demek gerekir.”

91. “(Allah’ın güzel isimlerinden olan) Veli (İmanlı kullarının dostu olan, onlara yardım eden, iyi işlerinde başarı nasip eden, sıkıntılarını gideren) ile Ali (Mutlak yüce, en yüce mertebede olan, üstünde hiçbir derece bulunmayan) ne güzel sözlerdir ki (bunlar) dilde hafiftir ancak mizandaki ecirleri ağırdır.”

SIRATIN CEVABI

92. “Mizanın halini ve (onun için gerekli olan) dört armağanı sana bildirdim.”

93. “Şimdi sırata geldik dinle! Kusurların için dert ile inle!”

94. “Orası için de dört armağan gerekir ki kişinin işi orada düzelsin.”

95. “O armağanlardan birincisi, öfkeyi yutmak ve herkesin suçunu affetmektir.”

96. “Bir kişi insanların suçunu affederse kesin bir şekilde Allah da o kişinin suçunu affeder.”

97. “Sen gazap kılıcı ve öfke okuna (karşı) yumuşak huyluluk ve sabrı (kendine) kalkan yap ki sakinleşsin.”

98. “O armağanlardan ikincisi, az ya da çok hiçbir şekilde asla haram yemeyip dinin yasak ettiği şeylerden sakınıp nefesine hâkim olup haramdan uzak durmaktır.”

99. “Kesin ve sağlam bir bilgi ki bir kimse haramı terk ederse Muin (Herkesin yardımcısı olan yüce Allah) o müminin rızkını helal yerden verir.”

100. “O armağanlardan üçüncüsü, birlik ve beraberlik yolunda yürümektir ki cemaat yolunda yürüyen kişinin eciri çok olur.”

101. 102. “Mustafa (aleyhi selam) diyor ki cemaatte hazır olmayan kişi işitsin ve bilsin ki benden değildir ve Allah’ın cömert rahmetinden kaçan haddi aşmış kimsedir.”

103. “O armağanlardan dördüncüsü de çok ibadet yapmak çok saatler ibadet ile meşgul olmaktır.”

104. “Ömrünün bir saniyesini bile boşa geçirmeyip arzu ve isteklerini daima Allah yolunda arttırmalı.”

MÂLİK'İN CEVABI

105. "Sıratın niteliklerini anladın, armağanlarını iştirip şaşırдың."
106. "Şimdi tekrar Mâlik'in (cehennemi idare ve muhafaza etmekle görevli olan melek) açıklamasına geldik ki o Mâlik kimdir, açıklaması nedir? Dinle!"
107. "Cehennemın kapıcısı olan o melek için de dört armağan gerekir."
108. "O armağanlardan birincisi, Allah korkusundan yüreğın yanması ve onun korkusundan göz yaşđ dökmeğdir."
109. "(Allah korkusundan) ciğeri yanık, benzi sarı, gözleri de yaşlı olmağdır."
- 110." Çünkü kul suçunu kabul ederek pişman olup feryat ederse Allah onu korkularından kurtarır."
111. "O armağanlardan ikincisi, dervişlere ve yoksullara gizli bir şekilde hayır yapmağdır."
112. "Çevrendeki insanlara (sırf Allah için) malından ikram etmeğdir lakin ikram ederken de gösterişten sakınmak gerekir."
113. "O vakit Allah o kişının başına gelecek olan her kazayı geri çevirir ve her türlü sıkıntı, eziyet ve belaya engel olur."
114. "O armağanlardan üçüncüsü, isyan etmeyi terk edip hak ve hakikate erişme yolundaki önderin olan kişiye, Allah'ın yardımına ve Kuran'a uymağdır."
115. "Günah işlemekten vazgeçerek tövbe edip temizlenmeğdir."
116. "Zira bir kimse günahından vazgeçip tövbe ederse o günahı hiç işlememiş gibi olur."
117. "O armağanlardan dördüncüsü de bir kişinin dünyadayken anne ve babasına iyilik etmesidir."
118. "Yanılıp da sonra pişman olmamak için anne ve babaya karşı 'öf' bile dememek gerekir."
119. "Anneni hoş tutup hürmet göstermeli, zira o kâfir bile olsa saygıda kusur etmemesi gerekir."

RIDVAN'İN CEVABI

120. "Mâlik'in (cehennemi idare ve muhafaza etmekle görevli olan melek) durumunu anladın ki manevi yolculuğa çıkmış olan her kişi bu anlatılan hususlara uygun hareket eder."

DİĞER

121. “Şimdi tekrar Rıdvan’ın durumuna yani o cenneti korumak ve yönetmekle görevli meleğin duruma geri dönelim.”

122. “Ona dahi dört armağan gerekir ki işte bu sözler Allah’ın hakkı için gerçektir.”

123. “O armağanlardan birincisi, her türlü yapılması zor olan şeye sabır göstermektir. Eğer insan isen nefisinden vazgeçip aklına uy!”

124. “Zira dünyaya rağbet etmeyip kendini ibadete vermek, nefisini her türlü zevkten alıkoyup ibadet yolunu seçmek nefse zor gelir. Lakin hak yoldan çıkıp her türlü günahı huy haline getirmek, sefahate dalmak ve itaatsizlik nefse gayet kolay olur.”

125. “Sabır göstermekle her zor iş kolay olur ve sabır her dertliye derman olur.”

126. “O armağanlardan ikincisi, Allah’ın sayısız nimetlerine karşı şükür ve övgü, hamt ve sena içinde bulunmaktır.”

127. “Söz ve amel ile şükür halinde olup hem alçak hem de yüksek sesle daimâ Allah’ı zikreden bir kişi olmak gerekir.”

128. “Bir kimse âlemlerin Rabbine şükrederse Allah ona verdiği nimetlerini iki cihanda da arttırır.”

129. “O armağanlardan üçüncüsü, Allah yolunda malını harcamaktır.”

130. “Bir kimse Allah’tan başka her şeyi gönlünden çıkarıp (malını Allah yolunda harcarsa) verdiği bir şeye karşılık on katı ile, verdiği on şeye karşılık da yüz katı ile mükafatlandırılır.”

131. “Hak yolunda karşılık beklemeden bol bol dağıtan kimse karşılık olarak cenneti, Rıdvan’ı ve selsebili (cennette bulunan içimi çok hoş ve tatlı olan bir pınar) bulur.”

132. “O armağanlardan dördüncüsü de hain olmayıp emanete sâhip çıkan çok güvenilir bir kimse olmak gerekir.”

133. “Dindar bir kimsenin yanında emanet varsa o emaneti canı gibi sakınması gerekir.”

134. “El, ayak, göz, dil, kulak, karın (gibi) azalarının hepsi ve ırzın sana Allah tarafından verilmiş bir emanettir ki hepsini (günahtan) sakınman gerekir.”

135. “Rıdvan’dan (cenneti korumak ve yönetmekle görevli olan melek) sana haber verdik. Sen de ta baştan itibaren bunları işittin.”

CEBRAİL'İN CEVABI

136. “Şimdi tekrar Cebrail’e geri geldik ki anlatılacak olanların hepsi gerçektir.”
137. “Ey insan o mübareğe (Cebrail) dört armağan vermek gerekir ki şimdi o armağanları dinle!”
138. “O armağanlardan birincisi, yemeği az yiyip çok yemekten çok kaçınmak gerekir.”
139. “Az yemekten hastalar şifa bulurken çok yemekten sağlam insanlar eziyet çeker.”
140. “Zira Razık (kullarını rızıklandıran yüce Allah) “Yiyin, için ancak israf etmekten kaçının!” buyurmuştur.”
141. “O armağanlardan ikincisi, az söz söylemektir ki aklını kullanıp yüz tane sözü bir tek söz ile anlatmak gerekir.”
142. “Sözün en faydalısı az ve öz söylemektir. Çok söz Kurana yakışır.
143. “Eğer kurtuluş istersen şimdi bu nasihatleri uygula! Yani çok söz söyleme ki selâmet sükûttadır.”
144. “O armağanlardan üçüncüsü, az uyumaktır zira çok uyku nefse uymak demektir.”
145. “Gündüzleri çoğu zaman oruçlu ol! Geceleri ise çok fazla uyku uyumayıp ibadetle meşgul ol.”
146. “Bir kişi az yer, az konuşur ve az uyursa o kişi (âdeti) melek (gibi) olur.”
147. “O armağanlardan dördüncüsü de Allah’tan günahları bağışlamasını istemektir. (Yani) daima istiğfarı çok tekrar etmek gerekir.”
148. “Şu istiğfarı senin peygamberin yetmiş kere yapar sen de (Allah’tan günahların için) bağışlanmak iste.”
149. “Mal varlığın senin düşmanıdır. Bu düşmana kapılmadan ve mağfiret kapısı kapanmadan o kapıdan içeri gir ve (Allah’ın rahmetini) gör!”
150. Meleklerin tavusu olan yüce haberci Cebrail’in armağanı anlaşıldı.
151. Şimdi biz peygamberlerin reisi ve önderine (Hz. Muhammed aleyhi selam) geri dönelim.
152. O peygamberin ruhuna yüz bin defa tahiyyat ve selâm olsun zira işte bu sözler ondan aktarılmıştır.
153. O peygamberin şefaatine nail olmak için dört armağan da ona hazırlamak gerekir.

154. O armağanlardan birincisi, Hz. Peygamberi sevmek ve (onun bildirdiği) şeriat (Allah'ın kanunları) yoluna girmekte acele etmek gerekir.

155. Her kim o peygamberi canıgönülden seviyorsa onun bildirdiği şeri'at yoluna girmekte acele etsin.

156. O peygamberin şefaatine ümit bağlıyoruz. Allah'ın rahmetinden de ümitsiz değiliz.

157. O armağanlardan ikincisi de doğruluktan ayrılmayıp o peygamberin sünnetine uymakta çabuk ve çevik davranmaktır.

158. O peygamberin ümmeti, onun sünnetlerine uygun davranandır. O peygamberin manevi yardımı da onun ümmeti olmaya hak kazananlarıdır.

159. Her kim o peygamberin kıymetli sünnetlerine uyarırsa o sünnetler o kişiyi doğruca cennete götürür.

160. O armağanlardan üçüncüsü ise o peygamberi ve ailesini kalben tasdik ederek bağlılık, sadakat ve aşk ile sevmektir.

161. O peygamber ve ailesinin hepsini sev ve aralarında fark gözetme! Zira onları sevmek bir gemiye binmek gibidir.

162. Eğer onun ailesinden birini bile sevmezsen ya da aralarında fark gözetirsen o gemiden dışarı atılırsın ve suda boğulur gidersen.

163. O armağanlardan dördüncüsü de Hz. Peygamber'in ashap ve sevgili dostlarının cümlesini sevmektir.

164. Hz. Peygamberin ailesini, ona tabi olanları, dört halifeyi (Hz. Ebu Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali) ve bütün dostlarını sevmektir.

165. Onların hepsini gönülden sevmek gerekir ki sevmeyenler (ahirete) iman ile gidemezler.

166. Ahmet'in (aleyhi selam) armağanlarını anladın! Sen de bu armağanları söyle ki Ahmet'in ruhunu memnun et!

BÂRÎ TEÂLÂ'NİN (HER ŞEYİ TAKDİR ETTİĞİ ŞEKLE UYGUN OLARAK YARATIP VARLIĞA ÇIKARAN, YARATAN YÜCE ALLAH) ARMAĞANI

167. Ey aziz, sana peygamberden haber verdik hem sen (ona sunacağın) armağanı işittin.

168. Şimdi tekrar insanlara mahsus her türlü sıfat, zaaf ve noksanlıktan uzak olan, hiçbir şeye ihtiyacı bulunmayan padişah, Razık (rızk veren) ve Halık'a (yaratıcı) geri döndük.

169. On sekiz bin âlemi dolduran O yüce Allah'a da dört armağan gerekir.

170. Gerçi Allah'ın armağana ihtiyacı yok, zira o yüce Allah'ın karşılıksız olarak verdiği ihsan ve nimetleri çok.

171. Lakin dört çeşit amel O'na hoş gelir ki bu dört ameli yerine getirenin cennette köşkü yükselir.

172. O amellerden şu birincisini biz diyelim sen de işit! İnsanları dinin emrettiği; doğru, iyi ve güzel şeyleri yapmaya teşvik etmektir ki bunu yapmak çok önemlidir.

173. Yani insanlara Allah'ın emirlerini haber vermek, Allah'ın emirlerini bilmeyenlere bildirmek, namaz kılmayanlara kıldırmasıdır.

174. Kişinin işi daima insanları dinin emrettiği doğru, iyi ve güzel şeyleri yapmaya teşvik etmektir ve hep insanlara yardım etmeği, iyilik yapmayı düşünmektir.

175. Batıl işten hak olan işe yöneltip doğru olmayan yoldan doğru yola döndürmektir.

176. (Kişinin) gayret ve çabası hep Allah için olmalı yine Allah için kin tutmayıp aç gözlü olmamalıdır.

177. O armağanlardan ikincisi de Allah'ın yasakladığı şeylerin yapılmasına engel olmaktır ki halk içinde bunu yapmak kişiyi bahtiyar yapar.

178. Yani kötü iş yapan erkek veya kadını yapılan o kötü işten sakındırmaktır.

179. Eğer kişinin gücü yetiyorsa yapılan kötü işi eliyle düzeltmeli eğer eli ile düzeltemiyorsa diliyle söylemeli ve o kötü işten vazgeçirmelidir.

180. Ona da gücü yetmiyorsa gönlü ile o kötü işten iğrenip yüz çevirmelidir.

181. Samimi müminleri Allah rızası için sev! Doğru yoldan sapmış Allah'ı inkâr edenlerden de nefret et!

182. O armağanlardan üçüncüsü de halka öğüt vermektir ki bunu yapan kişi yüce yaratıcıya ulaşır.

183. Kişinin kendisi bilgili ve bildiği ile amel eden bir kişi olmalıdır ki onun sözü halka tesir etsin.

184. İnsanlara ilim, iman ve İslam'ı öğretip namazı ve (namazın) kurallarını açıklamak gerekir.

185. İlk önce kişi kendisi Allah'ın emirlerine uyup sonra O'ndan ayrı kalanlara nasihat etmelidir.

186. Zira (insanları günahlardan) temizleyen kişi ilk önce kendisini (günahlardan) temizlemezse temizlemek istediği kişi temizlenmekten kaçır. (Yani o kişiye hiçbir şekilde tesir edemez.)

187. O armağanlardan dördüncüsü de her bir kimseye rahmet etmek yani acımak, merhamet ile muamele etmektir.

188. Her kim kendisi için neyin iyi olacağını düşünürse başkası için de aynısını düşünmesi gerekir.

189. Bil ki! Şefkat apaçık bir şekilde imanın alametidir. Yani müminin merhamet sahibi olması imanından ileri gelir.

190. Hakk'ın armağanları işte bunlardır. (Bu armağanları) alışkanlık haline getir ki (bunlar) hoş davranışlardır.

191. Bütün tabiatınla merhamet sâhibi bir kişi ol ki Rahman (İnanan-inanmayan ayırmadan yarattığı bütün varlıklara merhamet eden, nimet veren) ve Rahim (ahirette mümin kullarına hususi ikramlarda bulunan ve onlara merhamet eden) olan Allah da sana merhamet etsin.

192. Bu hadis şimdi tamamlanmış oldu aynı zamanda *Kırk Armağan*'ın ne olduğu da anlaşıldı.

193. Allah Resul'ünün buyurduğu her şeye inanıp tasdik edin ki onun söylediği her şey haktır.

194. Eyvahlar olsun! Benim O yüce Allah'a ve O'na kavuşmaya layık hiçbir amelim yok.

195. Ah ah! Sakalım ak, yüzüm kara, tüm işim günah ve ömrüm bu şekilde gafletlerle geçti gitti.

196. Yol güçlük ve zorluklarla dolu, ölüm yakın, varılacak yer uzak... Kervan ise yola çıktı ancak yol hazırlığı ve erzak yok.

197. Günah ve isyan *Kemâl Ümmi*'de çok lakin o *Kırk Armağan*'da söylenenlerin bir tanesi bile onda yok.

198.199. Benim hediyelerim acizlik, ayıp, yanlış, gaflet, hata, kusur ve noksan, kin, iki yüzlülük ve gösteriş... İşte sadece bunlardır hepsini orada armağan olarak iletteceğim.

200. Ey bizi yoktan var eden yüce yaratıcı! Sen bütün bu perdeleri aramızdan kaldır!

201. Çünkü sen bize karşılıksız olarak can verdin ve yine karşılıksız olarak merhametini de bahşet!

202. Biz kimiz ki sana lâyük bir armağan iletelim, zira nasipsiz ve güçsüzüz.

203. Mustafa ve müctebi (Maddi ve manevi yönden saf ve seçkin duruma getirilmiş Hz. Muhammed sallallâhü aleyhi vesellem) ve ona tâbi olanların hakkı için sen hepimizin suçlarını bağışla!

204. Ey, (kuvveti tam ve eksiksiz olan) Kavi! Ey, (her türlü kusurdan, noksandan beşerî nitelik ve zaaflardan uzak olan) Subhan! Ey, (kullarına çeşitli nimetler veren) Vehhab! Ey, (vadini yerine getiren, lütuf ve ihsanı bol ve kendisine sığınanı asla geri çevirmeyen) Kerim! (Ey, hiçbir şeye ve hiçbir kimseye muhtaç olmayan, kullarının bütün ihtiyaçlarını karşılayıp kendisi ise mutlak zenginlik sahibi olan) Gani! Ey, (İnanan-inanmayan ayırmadan yarattığı bütün varlıklara merhamet eden, nimet veren) Rahman! Ey, (kullarını gûnahtan vazgeçiren, tövbe yollarını kolaylaştıran ve tövbeleri kabul eden) Tevvab! Ey (ahirette mümin kullarına hususi ikramlarda bulunan ve onlara merhamet eden) Rahim!

205. Ey Allah'ım, o habibinin hürmeti için bizi fazıl ve lütfundan mahrum etme!

206. Bu dünya geçicidir. Kim bu geçici dünyaya yönelir, alâka gösterirse çaresi bulunmaz bir sıkıntıya düşer.

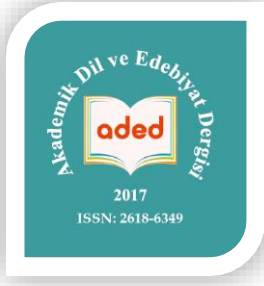
207. O cihan (ahiret) ise ebedîdir ki her kim orası için gayret gösterirse onu ameli delâlete düşürmez.

208. Ey Allah'ım, bütün iman ehline merhamet et ve onların günahlarına bakma!

209. Ey Allah'ım, bu söylenenleri dinleyenleri merhametinle bağışla! Ey, (hiçbir şeye ve hiçbir kimseye muhtaç olmayan, kullarının bütün ihtiyacını karşılayıp kendisi ise mutlak zenginlik sâhibi olan) Gani!

210. Fâilâtün fâilâtün fâilât (şiir) zikri olmayan kişide kalbe gelen feyizler ve ilhamlar da yoktur.

Tamamlandı.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Kemal ÇİNKO

Arş. Gör., İstanbul Gelişim
Üniversitesi / Türkiye
kcinko@gelisim.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-6019-3313>

Aylak Adam Romanına Farklı Bir Yaklaşım: Bir Puer Aeternus Arketipi Olarak Bay C.

*A Different Approach to Aylak Adam: Mr. C. As a Puer
Aeternus Archetype*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 07.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 21.11.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Çinko, Kemal (2020). Aylak Adam Romanına Farklı Bir Yaklaşım: Bir Puer Aeternus Arketipi Olarak Bay C., *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 950-962. DOI: 10.34083/akaded.807256.

Çinko, Kemal (2020). A Different Approach to Aylak Adam: Mr. C. As a Puer Aeternus Archetype, *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 950-962. DOI: 10.34083/akaded.807256.



<https://doi.org/10.34083/akaded.807256>



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

Öz

Carl Gustav Jung psikoloji biliminin öncülerinden biri olup analitik psikolojinin kurucusu olarak tanınmaktadır. Jung'un psikoloji literatürüne kazandırdığı önemli terimlerden biri "arketip"tir. Ana örnek, ilk örnek, ilk model gibi anlamlara gelen arketip kavramını Jung kolektif bilinçdışının çekirdek yapıları olarak değerlendirmiştir. Jung temelde dört arketip tanımlamıştır. Ancak ona göre bu arketiplerin sayısı aslında sınırsızdır. Jung'un tanımladığı çok sayıda arketipten biri de çocuk arketipidir. Puer aeternus ise "ebedî çocukluk" olarak bu arketip içinde yer alır.

Arketip kavramı edebi eserlerde de çokça yansıması bulmuştur. Nitekim Yusuf Atılgan'ın ilk romanı olan *Aylak Adam* romanında da roman başkışısı Bay C.'de puer aeternus/ebedî çocukluk arketipiyle uyumlu birçok taraf olduğu görülmüştür. Bu çalışmanın amacı çokça Oedipus karmaşası merkeze alınarak değerlendirilen C.'ye farklı bir açıdan yaklaşarak onun puer aeternus ile uyumlu yanlarını ortaya koymaktır. Bu amaçla çalışmada öncelikle arketipler hakkında bilgi verilmiş, puer aeternus arketipi tanıtılmış ve C.'nin bu arketip ile birçok yandan uyduğu örneklenerek onu bir ebedî çocuk olarak değerlendirmenin mümkün olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: Carl Gustav Jung, arketip, puer aeternus (ebedî çocuk), Bay C., anne

Abstract

Carl Gustav Jung is one of the pioneers of the science of psychology and is known as the founder of analytical psychology. One of the important terms that he brought to psychology literature is the "archetype". The term archetype, which can mean the main example, the first example, the first model, was considered by Jung as the core structures of the collective unconscious. Jung basically defines four archetypes, but according to him the number of these archetypes is actually unlimited. One of the many archetypes that Jung defined is the child archetype. Puer aeternus is included in this archetype as "eternal childhood".

*The archetypal also found much reflection in literary works. As a matter of fact, in the novel *Aylak Adam*, which is the first novel of Yusuf Atılgan, it was seen that there were many sides compatible with the puer aeternus / eternal childhood archetype in the roman character Mr. C. Many times, Mr. C. has been evaluated by taking the Oedipus complex to the center. The aim of this study is to approach C. from a different angle and reveal his harmonious aspects with the puer aeternus archetype. For this purpose, firstly, information about archetypes was given. Then puer aeternus archetype introduced and it has been concluded that C. is compatible with this archetype on many sides and it is possible to evaluate him as an eternal child.*

Keywords: Carl Gustav Jung, archetype, puer aeternus (eternal child), Mr. C., mother

Giriş

Carl Gustav Jung analitik psikolojinin kurucusudur. Jung kişisel bilinçdışı, kolektif bilinçdışı, arketipler gibi terimleri psikoloji literatürüne kazandırarak psikoloji bilimine önemli katkılar sağlamış öncü bir bilim insanıdır. Jung terminolojisinde kişilik bir bütün olarak “psişe” sözcüğü ile ifade olunmaktadır. Psişe çok çeşitli ancak kendi aralarında iletişim durumunda olan birtakım sistemlerden ve katmanlardan oluşmaktadır (Hall ve Nordby, 2016: 30-31). Jung psişeyi bilinç ve bilinçdışı olarak ikiye ayırmıştır. Bilinçdışı da kendi içinde kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak ayrılmaktadır.

Kişisel bilinçdışı, bilince ulaşamayacak ya da bilinçte kalamayacak kadar zayıf bütün yaşantıların depolandığı yerdir. Bunlar her an bilinçte bulunmaz, gerektiğinde çağrılırlar. Örneğin belli bir anda bizim için önemli olmayan herhangi bir bilgiyi öğrenebiliriz. Bu bilgilerden yararlanma sırası yıllar sonra gelebilir ve kişisel bilinçdışından çağrılabilirler (Hall ve Nordby, 2016: 34). Jung bu bastırılmış eğilimlerin kişisel bilinçdışına ait olduğunu ve kaybolup gitmekten ziyade bir bahçenin köşesinde birden bitiveren yabancı otlara benzediklerini söylemektedir (Fordham, 1999: 58).

Kolektif bilinçdışı her insanın doğuştan getirdiği ve içeriğini ilk insandan bu yana yaşanan tipik psikik etkileşimlerin oluşturduğu (tehlike, korku, cinsellik, doğum, ölüm...vb.) bir yapıdır. Hall ve Nordby konuyu aydınlatmak için açıklayıcı bir örnek verirler. Örneğin bir insan yılanlardan korktuğunu düşünürsek bu insanın korkusunu yılanlarla ilişkili bir yaşantıdan öğrenmesi gerekmemektedir. İlk atalarımız böyle bir korkunun yaşantısını kuşaklar boyunca yaşadığından, yılanlardan korkma eğilimi de bize kalıtımla geçmiş ve sonunda beyinlerimize kazınmıştır (2016: 39). Yani bilinçdışı, zihnin tamamıyla kişisel olan, tamamen kişi tarafından yaşanan deneyimlerinden oluşmaz. Kolektif bilinçdışını oluşturan esasında türe ait tecrübelerdir. Bu tecrübelerin uzun süreler boyunca ve çok defa yaşanması sonucunda kolektif bilinçdışı oluşur.

Kolektif bilinçdışının çekirdek yapıları arketiplerdir. Arketipler evrensel ve kişiliğimizin, davranışlarımızın oluşmasında büyük rol oynarlar. İmgelere dönüşen ruhsal süreçler, insan davranışlarının en eski modelleri veya içgüdülerin kendi portreleri olarak tanımlanabilirler (Kabalıcı, 2019: 151). Jung onları “insanı insan kılan özellikler, insan eylemlerinin insana özgü biçimleri” (Jung, 2009: 20) olarak tarif etmektedir. Jung temelde dört arketip tanımlamaktadır. Ancak ona göre bu arketiplerin sayısı aslında sınırsızdır.

Jung’un temelde tanımladığı dört arketip; persona, gölge, anima-animus ve kendiliktir. Persona kişinin insanlar arasında takındığı bir “maske” hükmündedir. Bu maskeyi takınmada amaç toplum tarafından kabul edilmek ve toplumda iyi bir izlenim yaratmaktır (Hall ve Nordby 2016: 43). Kişilik sosyal çevrede adeta bir rol oynamaktadır ve arketip de oynanan bu rolle alakalıdır. Birey dış dünyayla uyumlu

olmak ve toplum nezdinde kabul edilebilirliğini sağlamak amacıyla bu rolleri oynamaktadır.

Gölge içimizde engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olan varlıktır (Fordham, 1999: 61). Gölge ilkel ve denetimsizdir. Gölge arketipini insanın hayvanî yönü olarak değerlendirebiliriz. Anima arketipi erkek psişenin dışı yanını, animus arketipi ise dışı psişenin erkeksi yanını temsil eder (Hall ve Nordby, 2016: 46). Anima erkek bilinçaltındaki dişil kişilik, animus kadın bilinçaltındaki eril kişilik olarak değerlendirilebilir.

Jung'un terminolojisinde kendilik ise birleşmiş bir zihin olarak değerlendirilir. Bilincin merkezinde ego yatarken kişiliğin merkezinde benlik bulunur. "Bilincin merkezi olan ego, kendisine bilinç dışı içerikler eklemeye çalışırsa yok olma tehlikesine girer. Eğer kendi sonsuz gücüne olan inancının birazından kurtulabilirse, canlılık ve yaşama isteğiyle bilinç ve bilinç dışı arasında yeni bir durum elde edebilir. Hem bilince hem de bilinç dışına ait olanı kapsayabilir. Böylece yeni bir kişilik merkezi, Jung'un deyimiyle "öz" yani "kendilik" ortaya çıkararak bütünlüğün merkezi olur." (Serrican Kabalcı, 2018: 63). Jung'un psikoloji kuramına göre "ben" bilinç alanının tek merkezi olsa da psişenin bütününe denk sayılmamaktadır. Bu yüzden Jung, ben ile benlik arasında bir ayrıma gitmiştir ve Benlik'i ideal bir büyüklük olarak değerlendirmiştir: "(...)bu anlamda Benlik, Ben'i saran ve içeren bir (ideal) büyüklük olacaktır. Bilinç dışı fantazide Benlik, Goethe ile Faaust ya da Zerdüşt ile Nietzsche ilişkisinde olduğu gibi genellikle üst ya da ideal kişilik olarak ortaya çıkar." (Jung, 2015: 52-53).

Çocuk Arketipi ve Puer Aeternus

Jung'un tanımladığı çok sayıda arketipten biri çocuk arketipidir. Temelde geleceği ve yeniden doğuşu sembolize eden çocuk arketipi kendi içerisinde yaralı, yetim, bağımlı, masum, doğa, kutsal ve ebedî çocuk gibi farklı şekillerde görülebilir (Serrican Kabalcı, 2018: 222). Çocuk arketipi içinde de, büyümeyen ve sürekli çocuk kalan kişileri tanımlamak için puer aeternus/ebedî çocuk arketipi yer alır (Serrican Kabalcı, 2019: 152). Bu konuyu aydınlatmak için dikkatimizi mitolojiye çevirmek yerinde olacaktır. Jung mitleri incelemek için oldukça fazla vakit harcamıştır; çünkü onları insan doğasının en temel açıklanış biçimleri olarak kabul etmektedir (Fordham, 1999: 30). Nitekim konuya Robert Segal de *Mit* adlı eserinde temas etmiş ve Jung'un Adonis'i sonu gelmeyen çocukluk ya da puer aeternus hâlinin en önde gelen arketipi olarak gördüğünden bahsetmiştir (2012: 145). Bu bağlamda Adonis mitinden kısaca bahsetmek konumuz için yararlı olacaktır.

Suriye kralı Theisas'ın Myrra ya da Smyrna adında bir kızı vardır. Aphrodite'nin öfkesi onda babasıyla ensest ilişki kurma arzusu uyandırır. Smyrna dadısının yardımıyla babasını kandırmayı başarır ve onunla birlikte olur. On ikinci gece sonunda Theisas, kızının oyunu fark eder ve onu öldürmek ister. Smyrna kaçır ve tanrılara sığınır. Tanrılar ona acıyarak onu bir ağaca dönüştürürler. On ay sonunda ağaç çatlar

ve Adonis dünyaya gelir. Çocuğun güzelliğinden etkilenen Aphrodite onu alır ve yetiştirmesi için gizlice Persephone'ye emanet eder. Persephone de çocuğu görünce aşık olur ve onu geri vermek istemez. İki tanrıça arasındaki kavgada Zeus hakemlik yapar ve Adonis'in yılın üçte birini Aphrodite ile, üçte birini Persephone ile ve kalan üçte birini istediği yerde geçirmesine karar verir. Adonis her zaman yılın üçte ikisini Aphrodite ile geçirir. Artemis'in öfkesi Adonis'in başına bir yaban domuzu musallat eder ve bir av sırasında yaralanıp ölür. (Grimal, 2012: 3-4-5).

Segal'e göre bu mitin amacı kendini mitin arketipiyle özdeşleştirenlere bir tür uyarıda bulunmaktır. Adonis gibi puer olarak yaşamak, psikolojik açıdan bir çocuk olarak hatta "fetüs" olarak yaşamaya benzer. Adonis puer aeternus arketipinin özelliklerine sahiptir. O bir puer olarak sonu gelmez bir çocukluk yaşamaktadır. Puer kişilik ana tanrıça arketipinin büyüüne kapılmıştır. Kendini onun etkisinden bir türlü kurtaramaz. Bundan dolayı da karşısına çıkan hiçbir baskın dişiye direnç gösteremez. Dişilere kendini teslim etmesi sürekli geri dönmeye çalıştığı ana tanrıça arketipine de kendini teslim etmesi anlamına gelir. Bir puer bu bağlamda yaşamını ancak "anne" üstünden sürdürebilir ve asla kök salamaz. Puer, Oidipus kompleksine zıt olarak hakimiyet değil teslimiyet ister. Dolayısıyla doğum anına geri dönmek onun en büyük arzudur (Segal, 2012: 146-147). Nitekim doğum anına geri dönüş meselesine Otto Rank da temas etmiş ve insanın yaşamındaki kaygıların çoğunu doğum anında yaşanan ayrılık kaygısının tekrarı olarak yorumlamıştır. Ona göre doğum travması sonucu yitirdiklerine karşılık bebek, annesinin de yardımıyla yeni ilişkiler kurarak çevresiyle birlikte olur. Ancak gelişim sürecinin doğal sonucu olarak kurulan beraberlikler ileride yenilerinin kurulması üzerine daima sona erer ve ayrılık kaygısı yaşamın her aşamasında yeniden yaşanır. Bu zorluklar da annenin sığınağına geri dönme isteğini kuvvetlendirir (Rank, 2001: 8-9). Bu bağlamda değerlendirdiğimizde puer kişiliğin amacı her zaman anneye, hatta güvende olduğu ilk yere yani ana rahmine dönmektedir.

Puer çekici bulduğu kadınları ana tanrıçanın bir yansıması olarak görmekten kendini alamaz. Kendisi için en doğru şeyin "mistik birleşme" olduğuna inanır. Uyumsuzluğunun farkındadır ve bunu gururla taşır (Segal, 2012: 148). Segal, eserinde puer arketipinin karşıtının "kahraman" arketipi olduğunu söyler ve bir kahramanın sağlam bir işe ve eşe sahip olduğunu ancak puerin asla bunlardan birine sahip olmadığını dile getirir. Kahraman amacına ulaşmak için her şeyini tehlikeye atar fakat puer kendini bir şeye adayamaz. Adonis tam anlamıyla bir puerdir çünkü asla evlenmez, çalışmaz ve genç ölür; yani hiçbir zaman büyüyemez (2012: 149). Adonis yılın belli zamanlarını hep tanrıçaların yanında geçirir. Yani bir bakıma hep bir ana-tanrıça gözetimi altındadır. Adonis bu tanrıçalara karşı çıkamaz. Fakat bu onun duyduğu cinsel arzularla sınırlı değildir. Onları cinsel ilişkiye girebileceği güzel dişiler olarak değil, iç içe geçebileceği "anneler" olarak görmektedir (Segal, 2012: 150). Puer aeternus arketipinin temelde bir anne arayışı içinde olduğunu bu örnek açıkça göstermektedir.

Yukarıdaki bilgiler ışığında puer aeternus arketipinin baskın özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Bir puer yaşamını ancak anne üstünden sürdürebilir. Onun temel amacı anneye ve dolaylı olarak doğum anına geri dönmektir.
2. Puer hiçbir baskın dışıye direnç gösteremez. Onları mistik bir şekilde bütünleşebileceği anneler olarak görür.
3. Puer hakimiyet değil teslimiyet ister.
4. Bir işi yoktur.
5. Asla evlenmez.
6. Genç ölür.

Şimdi dikkatimizi *Aylak Adam* romanına yöneltip sıralanan bu özelliklerin yansımalarını roman başkışı Bay C. üzerinden tahlil edebiliriz.

Bir Puer Aeternus Olarak Bay C.

Bu çalışmada amacımız *Aylak Adam* romanını arketipsel eleştiri yaklaşımıyla incelemektir. Edebi eserin yaratım sürecinde yazar hem kendi dünyasını hem de dile getirmek istediği dünyayı çeşitli sembollerle eserine yansıtır. Bu semboller arasında Jung tarafından arketip olarak adlandırılan kolektif bilinçaltının yansımaları da bulunur. Arketipler bu bağlamda edebi eserlerde de karşımıza çıkan ortak bilinçdışı öğeleridirler (Serrican, 2015: 1211). Bu bağlamda Berna Moran'ın "arketipçi eleştiri" konusunda görüşlerine bakmak faydalı olacaktır. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* eserinde Moran, arketipçi eleştiriye "esere dönük eleştiri" başlığı altında değerlendirir. Edebiyatta yer alan arketipleri ölü alegoriler olarak değerlendirmemek gerekir. Çünkü bunlar insan yaşantısının çok eski temel formları hükmündedir. Arketipleri kullanan sanatçı kendi kişisel yaşantılarını aşarak evrensel dokunmuş ve kişisel sesinden daha güçlü bir sesle okura seslenmiş olur (2010: 224). Kanaatimizce Yusuf Atılgan da eserinde bilinçli veya bilinçsiz olarak okura bu şekilde seslenmektedir.

Aylak Adam Yusuf Atılgan'ın ilk romanıdır. İlk baskısı 1959 yılında Varlık Yayınları tarafından yapılmıştır. Roman, modernist yapısı sayesinde derin okumaya elverişli ve farklı yorumlar geliştirmeye açık bir eserdir. *Aylak Adam* genel konusu itibariyle bir "arayışın" romanı olma özelliği taşımaktadır. Peki neyi arar roman başkışısı Bay C.? Nurdan Gürbilek kitabında bu konuya temas etmiş ve Bay C.'nin yapmacıksız, süssüz sevgiyi aradığını dile getirmiştir: "Aradığı, cinselliğiyle var olan bir kadın değil, cinselliği önceleyen, ona cinselliğin çatışmalarını yaşatmayacak bir kadındır, daha çok da bir yüzdür, bir kadın yüzü." (2010: 60). Bu arayış kanaatimizce C.'nin bir yaşındayken kaybettiği annesini arayışıdır. C. annesinin onda yarattığı boşluğu dolduracak, onun yerine koyabileceği, onu saf bir şekilde sevecek bir kadını, yani gerçek sevgiyi aramaktadır. Nitekim Uğurlu da *Aylak Adam* romanındaki arayış

izleğine temas etmiş ve romandaki göstergelerin derin yapısına bakıldığında C.'nin arayışının bir ucuyla içinden çıktığı yere; eve, aileye ve özellikle de anneye yöneldiğini söylemiştir (2008: 1721).

Puer aeternus arketipinin yukarıda sıraladığımız özelliklerinden birincisi puerin hayatını anne üzerinden devam ettirme güdüsü ve temelde doğum anına yani ilk güvende olduğu alana -ana rahmine- dönüş isteğidir. Bay C.'de bu özellik onun romandaki temel arayışı noktasında bize gösterilmektedir. Daha romanın ilk cümlesinde bile C.'nin içindeki sıkıntıdan bahsedilir: “*Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi.*” (Atılğan, 2017: 13). Bu sıkıntı C.'nin annesinin yerine koyabileceği gerçek sevgi arayışının onda yarattığı iç sıkıntısıdır. İçinde annesini erken yaşta kaybetmenin yarattığı bir boşluk vardır ve bunu dolaylı olarak dile getirir: “*İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?*” (Atılğan, 2017: 49). C.'nin temeldeki eksikliğini kendi ağzından dile getirdiği en önemli yerlerden biri kanaatimizce romanda geçen zengin-paralı ayrımı bölümüdür:

- Pintilik etme sakın. İstakoz ister misin? dedi.
- Ah, hep senin zengin olduğunu unutuyorum.
- Zengin değilim ben. Paralıyım.
- Farkı var mı?
- Çok. (Atılğan, 2017: 101).

C. bu farkı romanda açıklamaz. Fakat şu şekilde bir yorum geliştirmek mümkündür: Zenginlik sadece parayla sahip olunan bir şey değildir. İnsanın gönlü zengin olur, duyguları zengin olur, yaşayışı zengin olur, mutluluk bakımından zengin olur...vb. Bay C.'ye baktığımızda bunları görmeyiz. O sadece parasal açıdan zengindir ve bunu zenginlik olarak değil paralılık olarak değerlendirir. Zenginlik elde etmek istenilen şeyin eksikliğini hissetmemekse, C. temelde aradığı gerçek sevginin eksikliğini sürekli olarak hissetmektedir, annesinin eksikliğini hissetmektedir ve dolayısıyla bu durum zenginliğe engeldir. C.'nin cebi doludur fakat ruhundaki büyük eksiklik bâkidir. Bu eksikliği dile getirdiği bir başka roman sahnesi ise şöyledir: C. eve gelir, sigara küllüğünü aramaktadır fakat bulamaz: “*...Bunca lüzumsuz eşya vardı da, neden en gereken, bir sigara küllüğü yoktu. Kadınlar da böyleydi. Dünyada gereğinden çok kadın vardı ama yalnız bir teki yoktu.*” (Atılğan, 2017: 119). Temelde arayıp bulamadığı, gerçek sevgiyi göreceği kadın yoktur. Annesinin boşluğunu doldurabilecek, kayıtsız şartsız teslim olabileceği kadın yanında yoktur. C. bu durumdan şikayetini yukarıdaki cümlelerle dile getirmiştir. C.'nin arayışını kendi ağzıyla ifadeyle ettiği en mühim yer romanın sonundaki tutamak meselesinin konuşulduğu bölümdür. Sadık C.'ye içmediği zamanlar ne yaptığını sorar. C., “*O zaman ararım.*” der. “*...Ben toplumdaki değerlerin iki yüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü görelî beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın!*”

(Atılgan, 2017: 183). Burada C.'nin aradığı kadın, onun gibi duyabilecek, onun gibi karşılıksız sevecek tek kadın aslında annesidir. O böyle bir kadını yani annesini aramaktadır. Annesi, C.'nin ilk sevgi objesidir; C.'nin imgeselde kalan ilk aşkı, gerçek özüdür (Bayrak, 2018: 372). Burada da açıkça görüldüğü gibi C. gerçek sevgiyi, bir nevi annesinden almaya hasret kaldığı sevgiyi bulabileceği ve onun yerine koyabileceği kadını aramaktadır. Bir puer yaşamını ancak anne üstünden sürdürebilir demiştik. Bu noktadan hareketle C.'nin savruluşu ve tutunamayışının yani hayatını tam anlamıyla sürdürememesinin sebebi kanaatimizce ondaki bu eksikliklerdir. Bir puer kişilik olan Bay C.'nin roman boyunca amacı bu eksikliğini gidermeye çalışmak olmuştur. Bu bağlamda denilebilir ki, C. aynı bir puer gibi ana tanrıça arketipinin büyüüne kapılmıştır.

Puerin ikinci özelliği onun hiçbir baskın dışıye direnç gösterememesidir. Adonis mitinde de bu durum açıkça örneklenmiştir. Adonis yılın üçte ikisini Aphrodite ile üçte birini Persephone ile geçirir. Aylak Adam'a baktığımızda da bu durumun yansımaları görürüz. Bay C.'nin romanda mevsimsel olarak Ayşe-Güler-Ayşe arasında gidip gelişi Adonis'in Aphrodite ve Persephone arasında gidip gelişini andırmaktadır. Ne Adonis ne de Bay C. bu baskın dışılara direnç gösterememiştir. Nitekim C. romanın "Kış" bölümünde Ayşe ile birlikteyken "İlkyaz" bölümünde Güler ile sevgilidir. "Yaz" bölümünde ise tekrar Ayşe'ye dönmüştür. Bu birliktelik de C.'nin arzuladığı şekilde olmamış ve Ayşe bölümün sonunda C.'yi terk etmiştir. Yukarıda da değindimiz gibi puer kişilik baskın dışılara direnç gösteremez. Çünkü puer aeternus arketipi ana tanrıça arketipinin büyüüne kapılmıştır. Bay C. de birlikte olduğu kadınları puer kişiliğinin özelliği gereği mistik bir şekilde bütünleşeceği ana tanrıçalar, anneler olarak görmektedir.

Puerin en önemli özelliklerinden biri hakimiyet değil teslimiyet istemesidir. Nitekim Bay C.'ye bakıldığında parası vardır, yakışıklıdır. Eğer hakim olmak istese, arzuladığı şey bu olsa birçok kadının gönlüne girebilecek durumdadır. Fakat onun asıl istediği bu değildir. O, aynı bir puer gibi teslimiyeti arzular. Romanda Bay C.'nin teslimiyeti arzuladığı sahneler açıkça göze çarpmaktadır. Buna en iyi örnek C.'nin kadınların dizlerine yattığı sahnelerdir. Ayşe ile yazlıkta bir akşam sohbet ederlerken C. başını Ayşe'nin kucağına koyup uzanır ve "*Eskiden orada gene böyle kucağında yatardım*" der (Atılgan, 2017: 149). C.'nin annesi ölünce onu annesinin kardeşi Zehra teyzesi büyütür. Devam eden sayfada C. çocukluğunda Zehra teyzesinin kucağına yattığından söz eder: "*Çünkü onun kucağındayken babamın varlığını unutmuş olurdum.*" der. Yine aynı sayfada C., Zehra teyzesini kıskanç, bencil bir sevgiyle sevdiğini söyledikten sonra "*Olaylar onunla yalnızlığımızı bozup bozmadıklarına göre ya iyi ya da kötüydüler. Eve gelen komşu kadınlara kızardım. Oysa onlarla konuşurken çoğu beni dizine yatırır.*" (Atılgan, 2017: 150). Görüldüğü gibi Bay C. erken yaşta kaybettiği annesinin boşluğunu Zehra teyzesiyle doldurmaya çalışmış, annesinin dizine başına koyamadığından bu arzusunu Zehra teyzesi ile gidermeye çalışmıştır. Fakat onu da kaybedince artık bu boşluğu, gerçek sevgiyi bulabileceğine inandığı

kadınlarla doldurmaya çalışmıştır. Ayşe'nin dizine başına koyup yatması bunun göstergesidir. Teslimiyeti arzulayan puerin gösterildiği en mühim bir başka roman sahnesi şüphesiz C. ile şaşı kadının bir araya geldiği sahnedir. Yolda gördüğü bir hayat kadını olan bu şaşı kadın C.'ye Zehra teyzesini hatırlatır. Bu durum daha romanın ilk sayfalarında C.'nin kendi ağzıyla dile getirilir: “Şaşı kadın karmaşık yollardan bana Zehra teyzemi getiriyordu.” (Atılğan, 2017: 14). Romanın son bölümünde C. şaşı kadını evine getirir. Kadın birlikte olacakları zanneder fakat C.'nin arzuladığı şey farklıdır. Şaşı kadının dizlerine başını koyar ve ondan saçlarını okşamasını ister:

“Sedire oturttu. Başını onun kucağına koyup uzandı...”

-Saçlarımı okşasana, dedi.

...Yaşamının güç olduğu bu dünyadan uzağa, çocuklukta tadılmış bir huzura kaçmak gerekti; hiç olmazsa bir güncük, yanında ona o tadılmış huzuru hatırlatan bu kadın varken.” (Atılğan, 2017: 175).

Bunun ardından C. kadından tıpkı Zehra teyzesinin ona dediği gibi “Bana, ‘Reçel kıvamına gelince indirirsin’ desene.” (Atılğan, 2017: 175) demesini ister. Ardından da tıpkı Zehra teyzesi gibi kadına burnunun ucunu öptürür ve kadını yollar. Bunlar olurken C.'nin başı şaşı kadının dizlerindedir ve “bu görüntü sığınma durumuna geçmiş bir puer görünümüdür.” (Kabalıcı, 2019: 155). Bu pozisyon bize ana rahmindeki bebek pozisyonunu da hatırladır ki zaten puerin asıl isteği de oraya dönüşür.

Puer aeternus arketipinde baskın olarak takip edilen bir diğer özellik bir işinin olmayışıdır. Romanın adından da anlaşılacağı üzere C. aylaktır, babasından kalan miras ile geçinmektedir. Eğer C.'nin bir işi olsaydı, bu durum roman kişinin temel dinamiklerine de ters olacaktı. Hayatını bir işe adasaydı, diğer insanlar gibi, kendi tabiriyle *eli paketliler* gibi yaşasaydı kanaatimizce arayışını tam olarak gerçekleştiremeyecekti. Arkadaşları da onun aylaklığının farkındalardır. C. uzun süre resim atölyesine uğramayınca arkadaşları meraklanır ve C. gelince ona şu cümleyi kurarlar: “...Sonunda en olmayacak ihtimal üstünde anlaştık. Tutmuş bir işe girmiştir, dedik.” (Atılğan, 2017: 19). Evet, C. ufak da olsa bir iş yapmıştır. Şehrin sokak adlarını toplar ve onlar üzerinde düşünür fakat “Üç gün çalıştım bu işte; dün öğlen bıraktım.” der (Atılğan, 2017: 19). Kısacası çabuk sıkılmıştır. Bir iş yapmak onun temel amacına aykırıdır. Bu örnekler arttırılabilir. Nitekim Ayşe de yazdığı günlüğünde C.'nin aylaklığından ve işi olmayışından bahseder: “...Dün gece lokantada bira içerken sormuştum. ‘Aylakım ben, demişti, param var. Hem benim yapabileceğim bir iş de yok.’” (Atılğan, 2017: 36). C. kendindeki bu durumu tuhaf bulmaz; onun için herkesin bir işinin olması tuhaftır. Çünkü onlar ya aramazlar ya da aradıklarını bulmuşlardır. İki yönden de C. onlardan farklıdır ve yabancılaşmasının temel sebeplerinden biri de budur. Yukarıda değindiğimiz gibi puer arketipinin karşılığı kahraman arketipidir. Kahraman kişilik her zaman iyi bir işe ve iyi bir eşe sahiptir. Fakat Bay C.'de bunların

hiçbiri görülmez. Bay C. bu açıdan da puer aeternus arketipiyle açık bir şekilde uyumaktadır.

Puerin önemli özelliklerinden biri evlenmemesidir. C. de bir puer kişilik olarak evliliğe son derecede karşıdır. Hatta Güler'den ilk olarak soğuması da konuşulan evlilik meselesi üzerine olmuştur. Güler bu hayattan çok beklentisi olmadığını; bir ev, sevdiği bir adam ve iki çocuk istediğini dile getirir. C. bunun üzerine: *“Adam bıktıp kaçsın, çocuklar kuşpalazına tutulsunlar diye mi?”* der (Atılgan, 2017: 87). C. her zaman eleştirdiği eli pakettillerden olmak istemez. Evlilik bu bakımdan onu benzemekten korktuğu bu arayışı olmayan, düz yaşayan insanlardan biri haline getirecektir. C. de doğal olarak bu meseleye karşıdır. Benzer bir sahneyi Güler'in B.'ye yazdığı mektupta görürüz. Güler C.'nin evlilik hakkındaki düşüncelerini yadırgamaktadır ve bunu B.'ye şu şekilde yazar: *“Nasıl olur da bir insan, küçük bir evi, bir eşi, iki çocuğu olsun istemez? Ah, buldum işte: Bu bakımdan o da sana benziyor. Sen, ‘Yetmez bunlar!’ demez miydin?”* (Atılgan, 2017: 97). Bunlar C.'ye de yetmez çünkü onun aradığı şey ulaşılması imkânsız bir şeydir ve gerçek sevgiyi bulmadan, anne arayışını tamamlamadan, temelde ana rahmine dönüş isteğini gerçekleştirmeden o hep eksik kalacaktır. Romanda C.'nin arayıp arayıp bir türlü bulamadığı kişi B. gibi görünmektedir. Fakat dikkatli bakıldığında görülür ki B. ile C. romanda toplamda beş kere karşılaşmışlardır. Romanın 40. sayfasında Bay C., B.'yi duvara tutunup yere tükürürken görür. Gidip konuşmayı düşünür fakat gitmez. Romanın 60. sayfasında Güler ve B.'yi yan yana görür. Güler'in arkasından gitmeyi tercih eder. 119. sayfada artık uzaktan görme yerini yüz yüze tanışmaya bile bırakmıştır. Sahil kenarında C., arkadaşı Sami ile karşılaşır. B. de oradadır (B. Sami'nin ablasıdır). Burada el sıkışıp tanışırlar. Sami C.'ye birlikte plaja gitmeyi teklif eder fakat C. hasta hissettiği söyleyip teklifi reddeder. Romanın 169. sayfasında C. ile B. yolda çarpışırlar fakat yine bir şey olmaz. Romanın en sonunda C. B.'yi yine görür arkasından koşar fakat yetişemez ve roman sonlanır. Görüldüğü gibi Atılgan C. ile B.'yi defalarca romanda karşı karşıya getirmiş hatta el sıkışıp tanışmalarını bile sağlamıştır. C.'nin B. ile karşılaşmalarında gerçek anlamda tanışmamalarının sebebi, C.'nin temelde aradığı kadın özelliklerinin B.'de olmaması, ondaki eksikliği sadece annesinin giderebilecek olmasıdır. Çünkü C. ana tanrıça arketipinin büyüüne kapılmış bir puerdir.

Puer kişiliğin bir diğer önemli özelliği genç ölmesidir. Nitekim yukarıda ele aldığımız puer kişiliğin yansımalarının en iyi okunduğu Adonis mitinde de Adonis, bir yaban domuzu saldırısı sonucu genç yaşta ölmüştür. Romanda Bay C.'nin öldüğünü görmeyiz. Fakat ölümü istediği, ana rahmine dönüş arzusunu dolaylı yoldan dile getirdiği bir sahne göze çarpmaktadır. Ressam arkadaşı Sami, C.'nin bir portresini yapmıştır. Portrede C. kulağını kaşımak üzere sol elini kulağına doğru götürmektedir. Bilindiği üzere bu romanın leitmotivlerinden biridir. C. portredeki bu görüntüyü görünce yüzü kızarır, utanır ve huzursuzlukla orayı terk eder:

Maçkaya doğru yol ortasında, kâğıda sarılı resim koltuğunda, çaresiz, delimsi duruverdiği zaman -yapılar, arabalar, insanlarla çevriliydi. Geçenler 'Bu adam bir şey unuttu; şimdi dönecek,' diye düşünmüşlerdir- dayanma sınırlarımı zorlayınca arabaların tekerleklerine bakıp kıtsadan kurtuluşu düşündü... Yoksa dünyada olmayanı mı arıyordu? (Atılğan, 2017: 51).

Görüldüğü gibi C. bu roman sahnesinde açıkça ölümü arzulamaktadır. “Kıtsadan kurtuluş” ifadesiyle ölümü bir kurtuluş olarak gördüğü açıktır. Ölüm neticesinde dönmek istediği yer bellidir. C.’nin bu intihar eğilimini “kopulan varlığa geri dönme çabası olarak okumak mümkündür. Psikanalitik yaklaşımda da bu çaba ‘ana rahmine geri dönme’ çabasının dışavurumudur.” (Arıkan, 2012: 100). “Yoksa bu dünyada olmayanı mı arıyordu?” ifadesiyle kanaatimizce bir yaşında kaybettiği annesine gönderme yapılmaktadır. Bir puer kişilik olarak Bay C. erken ölmese de erken ölümü, intiharı aklından bu şekilde geçirmiştir.

Sonuç

Yusuf Atılğan tarafından kaleme alınan *Aylak Adam* romanı modernist yapısı sayesinde derin okumaya ve farklı yorumlar geliştirmeye elverişli bir eserdir. Bu makalede roman “arketipçi eleştiri” yöntemiyle incelenmeye çalışılmıştır.

Roman temelde bir “arayış”ın romanı olma özelliği göstermektedir. C. kendi ifadesiyle “gerçek sevgiyi” aramaktadır. Romanda birçok kadınla birlikte olmasına rağmen C. aradığı gerçek sevgiyi kimsede bulamamıştır ve nitekim roman C.’nin başladığı yere geri dönmüş vaziyetiyle bitmiştir. C.’nin arayışının temelde bir yaşında kaybettiği annesi olduğu ve bir puer kişilik olarak onsuz hayatını sürdürememesi/eksik sürdürmesi/topluma eklemelenmemesi romandan örneklerle çalışmada kanıtlanmaya çalışılmıştır. Puerin başlıca özelliklerinden olan baskın dişilere direnç gösterememe meselesi romanda C.’nin Ayşe-Güler-Ayşe arasında gidip gelişi noktasında örneklendirilmiş ve bu durumun da bir puer kişilik olarak C.’nin ana tanrıça arketipinin büyüüne kapılmış olmasından ileri geldiği görülmüştür. Puer aeternus arketipinin en önemli özelliklerinden bir diğeri ise hakimiyeti değil teslimiyeti arzulasıdır. Bu noktada da C. ele aldığımız arketip ile uyumludur. Teslimiyeti arzulayan ve “sığınma durumuna geçmiş” puer görüntüsü romanda C.’nin kadınların dizlerine uzanma sahneleriyle örneklendirilmiştir. Bay C.’nin teslimiyeti arzulayan görüntüsü en iyi bu roman sahnelerinde görülür ve C., bir puer olarak bu kadınları mistik bir şekilde bütünleşeceği anneler /ana tanrıçalar olarak görmektedir. Puer aeternus arketipinin karşıtı kahraman arketipidir. Kahraman arketipinin genel özelliklerinden biri iyi bir işe ve eşe sahip olmasıdır. Bu açıdan baktığımızda da bir puer olarak Bay C. çalışmaz, aylaktır ve evlenmez. Puerin özelliklerinden biri genç ölmesidir. Bu özellik C. ile tam olarak uyuşmasa da puer kişiliği gereği romanın yukarıda da ele alınan bir sahnesinde ölümü arzuladığı, intiharı aklından geçirdiği açıkça görülmektedir.

Sonuç olarak tüm bu özelliklerinden dolayı Bay C., Jung'un tanımladığı puer aeternus arketipiyle birçok yandan uyumludur. O, bir yaşında kaybettiği annesinin onda yarattığı eksiklik sebebiyle adeta gelişimini tamamlayamamıştır; hayatını bu eksiklik ve arayış içinde savrularak sürdürmektedir. Bu bağlamda C.'yi ebedi bir çocuk olarak değerlendirmek mümkündür.

Kaynakça

- Arıkan, Seda (2012). "Sırça Fanus'ta Esther'in İntiharının Anne Rahmine Geri Dönme Çabası Bağlamında İncelenmesi." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 16(2): 99-112.
- Atılğan, Yusuf (2017). *Aylak Adam*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bayrak, Ömriye (2018). "Psikanalitik Bir Okuma Denemesi: Aylak Adam". *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*. 4(7): 358-381.
- Fordham, Frieda (1999). *Jung Psikolojisi*. (Çev. Aslan Yalçınler) İstanbul: Say Yayınları.
- Grimal, Pierre (2012). *Mitoloji Sözlüğü*. (Çev. Sevgi Tamgüç) İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Gürbilek, Nurdan (2010). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, Calvin S. ve Nordby, Vernon J. (2016). *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*. (Çev. Ender Gürol) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Jung, Carl Gustav (2009). *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmaz) İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Kırmızı Kitap*. (Çev. Okhan Gündüz) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Moran, Berna (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rank, Otto (2001). *Doğum Travması*. (Çev. Sabir Yücesoy) İstanbul: Metis Yayınları.
- Segal, Robert A. (2012). *Mit*. (Çev. Nursu Öрге) Ankara: Dost Yayınları.
- Serrican Kabalıcı, Ece (2018). Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî Süreci Yazarlarının Romanlarının Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi. Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Serrican Kabalıcı, Ece (2019). "Sonsuza Kadar Çocuk Kalmak: Ebedî Çocuk/Puer Aeternus Arketipi Bağlamında Ahmet Cemil". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (93): 150-160.
- Serrican, Ece (2015). "Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansımaları". *International Journal of Social Sciences and Education Research*. 1(4): 1205-1215.
- Uğurlu, Seyit Battal (2008). "Yusuf Atılğan'da Baba İmgesi: Psikanalitik Bir Yaklaşım". 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildiriler: Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri. Cilt 4. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı. 1719-1742.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Erhan ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü
Yıl Üniversitesi / Türkiye
senn.erhan@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-7678-812X>

Karnavalizmin Çocuk Edebiyatına Yansıması ve Pedagojik İşlevi

*Reflection of Carnivalism on Children's Literature and
Its Pedagogical Function*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.09.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 30.10.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Şen, Erhan (2020). Karnavalizmin Çocuk Edebiyatına Yansıması ve Pedagojik İşlevi, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 963-982. DOI: 10.34083/akaded.796048.

Şen, Erhan (2020). Reflection of Carnivalism on Children's Literature and Its Pedagogical Function, *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 963-982. DOI: 10.34083/akaded.796048.



<https://doi.org/10.34083/akaded.796048>



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

Öz

Bu çalışmada çağdaş edebiyat kuramcılarında Mihail Bahtin (1895-1975)'in karnavalizm kavramı açıklanmış, bunun çocuk edebiyatına yansımaları ve pedagojik işlevi tartışılmıştır. Çocuk edebiyatı öncelikle yetişkin performansına dayalı bir yazınsal üretim formudur. Yapıtın kurgulanmasından, basılmasına ve alınıp satılmasına kadarki tüm süreçlerde etkin kişiler yetişkinlerdir. Çocuk ise bu alanda çoğunlukla okur konumundadır, yani metnin tüketicisidir. Bu nedenle çocuk edebiyatında yetişkin bakış açısının egemenliğinden söz edilebilir. Ancak karnavalistik görme biçimiyle yazılmış bazı metinler bu otoriteyi yıkar, toplumu ya da yetişkini aşan bir güçle çocuğu donatır ve bağımsızlaştırır. Bu tür metinlerdeki karnavalesk karakterler aracılığıyla çocuk okur bireyin bazen toplumsal normlardan daha güçlü olabileceğini sezer, ideolojik aygıtların bireyi nasıl biçimlendireceğine dönük bir öngörü kazanır, eleştiri kültürü edinir. Böylelikle çocuk, imgelemsel bir alanda da olsa bir yandan özneleşirken öte yandan da sosyo-kültürel mekanizmanın ısrarla dayattığı normlara ilişkin bilinç kazanır. Karnaval ruhunun çocuk edebiyatı yapıtlarında diğer bir önemli işlevi de şiddet olgusunun çocuğa uygun bir yöntemle işlenmesine hizmet etmektedir.

Anahtar Sözcükler: çocuk edebiyatı, karnavalizm, yetişkin otoritesi, pedagojik işlev.

Abstract

In this study, the concept of carnivalism of Mikhail Bakhtin (1895-1975), one of the contemporary literary theorists, was explained, and its reflections on children's literature and its pedagogical function were discussed. Children's literature is primarily a literary production form based on adult performance. The child is only the consumer of the text. Hence, it can be mentioned that the adult perspective is dominant in children's literature. However, some texts written with a carnivalistic perspective demolish this authority, equip the children with a power that transcends the society or the adult hegemony. Through the carnivalesque characters, the child perceives that the individual can sometimes be stronger than social norms, have foresight about how ideological devices will shape the individual, acquires a culture of criticism, and acquires awareness of the norms imposed by the sociocultural mechanism. Another important purpose of the carnivalism in children's literature is that it serves to treat the phenomenon of violence with a method suitable for children.

Keywords: children's literature, carnivalism, adult authority, pedagogical function

Giriş

Çağdaş edebiyat tartışmalarının gündemindeki kavramlardan biri de “karnaval” kavramıdır. Rus düşünür ve edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin (1895-1975) bu kavrama farklı bir anlamsal boyut yüklemiştir. Böylece “karnaval” halk kültüründeki eğlence amaçlı şenliklere gönderme yapmanın ötesinde daha geniş bir anlam kazanmıştır.

“Karnaval” kavramı “etten uzak durmak” anlamındaki Latince kökenli “carnem levare”den türemiştir. Karnaval, Roma Katoliklerinin Lenten orucundan önce kutladığı bir ziyafettir. Geleneksel olarak bu oruç süresince et yenmezdi, bu nedenle Paskalya’dan önce et yenmesine izin verilen bu son olay bir karnaval, yani bir şenliktir. Genel bir ifadeyle karnaval bir şenlik, eğlence ve ziyafettir. Bununla birlikte bazı karnavallar otoritenin bozulmasını ve yıkılmasını ya da hiyerarşinin ters yüz edilmesini sembolize etmiştir (Cuddon 1999).

Antik Çağ’da ortaya çıkan karnavalizm, altın dönemini Orta Çağ ve Rönesans dönemindeki halk kültüründe yaşamıştır. Karnaval karışık duyguları içeren, utkulu (muzaffer) ve derin bir felsefeye sahiptir. Bunun dışında sınıfsal farklılıklarla ilgilenmediği için de herkesin katılabileceği kahkaha ve eğlence dolu bir şenliktir (Oittinen 2000).

Karnaval halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatıdır. Şenlikli bir hayattır. Şenlik Orta Çağ’ın tüm komik ritüel ve gösterilerinin kendine has bir niteliğidir (Bahtin 2005). Bir tersine çevirme ritüeli olan karnavalda (Da-Matta 1991) var olan toplumsal ve siyasal düzen güle oynaya tahrip edilir. Maskeli gösteriler gerçekleştirilir, kutsalla alay edilir ve kutsal ya da dokunulmaz olduğu düşünülen kimselere ait kuklalar yakılır. Böylece kısa bir süre için de olsa insanlar hukuk, gelenek ya da normatif toplumsal kuralların dayattıklarından kurtulup özgürleşirler (Hitchcock 2013).

Görüldüğü gibi her şeyden önce karnaval halk kültüründeki eğlence ve ziyafeti karşılayan bir kavramdır. Bahtin ise karnavalın gündelik yaşama nüfuzunu ya da eklemlenmesini, bunun dil ve edebiyat üzerindeki biçimlendirici etkisini tanımlamak için “karnavalleştirme” (carnivalization) sözcüğünü üretmiştir (Cuddon 1999). İnsanların egemen kültürün değerlerini en azından geçici olarak yıktıkları Orta Çağ karnavallarından hareketle üretilen bu kavramın kökeninde kaba dil, hakaret ve başka tabu yıkma biçimleriyle resmi söylem normlarının bozulması vardır (Mallan 1999).

Karnavalizmde öncelikle hiyerarşi bir süreliğine de olsa askıya alınır ve ertelenir. Böylece iktidarla alay edilir, otorite tahtından indirilir. Karnavalda dış merkezlilik özelliği vardır. Karnavalın oluşturduğu rahat ortamla insanlar kendilerini her türlü baskı, korku ve ast üst ilişkisinden kurtarır; gündelik yaşamda gizledikleri, dillendirmedikleri ya da başkalarından uzak tuttukları her şeyi karnaval süresince

ortaya dökerler. Böylece karnaval, bireyleri yakınlaştırır ve onların birbirilerini daha yakından tanımalarına hizmet eder (Yılmaz 2019).

Karnavalizmin özünü oluşturan bir özellik de tebdili kıyafetle (kıyafet değiştirerek) kimlik değiştirmektir (Nikolajeva 2016). Bu açıdan özellikle karnavallarda kullanılan maskeler dikkat çekici nesnelere. Bir ileti olarak kullanılan maske sayesinde birey psikolojik olarak rahatlar ve daha özgür davranmaya başlar. Bu da karnavalların ikiyüzlü doğasını ortaya çıkarır (Uygun ve Akbulut, 2018). Çeşitli nesnelere bireyin kendini değiştirmesi, gizlemesi ya da farklı kimliğe bürünmesi dışında karnavalizmde irdelenmesi gereken bir diğer konu da karnavalesk gülüştür.

Gülme, karnavalizme özgünlük katan bir niteliktir. Üstün bir yumuşatma gücüne sahip gülme sayesinde her türlü otorite (kilise bile) alt üst edilir (Uygun ve Akbulut 2018). Karnavalesk gülüşün öncelikle özgürleştirici bir işlevi vardır. Bireyi baskın ideolojinin, dinsel anlayışın ya da politik gücün baskısından kurtararak onun bir süreliğine de olsa rahatlamasına aracılık eder. Bahtin (2005: 33) karnaval gülüşünün ayrıcalığını ve özgürleştirici gücüne şöyle bir açıklık getirir:

“Karnaval ritüellerine şekil veren gülüşün temeli, bu ritüelleri kiliseye ait dinsel dogmatizmin, mistisizmin ve dindarlığın tekelinden çıkarıp özgür kılar. Bu ritüeller, büyü ve dua karakterinden de tamamen sıyrılmıştır; bunlar ne bir şey buyururlar ne de talep ederler.”

Eagleton (2020) da karnavalesk kahkahanın dünyayı gerçekten olduğu gibi kavradığına ve gerçekliğin özünü sunduğuna dikkat çeker. Başka deyişle dünya durmadan büyüyen, çürüyen, doğuran, sürekli değişen ve yenilenen biçimiyle bu gülmede belirir. Böylece resmi ideolojinin sahte planlarının altı oyulur.

Çocuk edebiyatı yapıtlarının temel işlevlerinden biri de çocuğun özerk benlik gelişimine katkıda bulunmasıdır (Aslan 2016). Özerk benlik gelişimini destekleme açısından karnavalesk metinlerin değeri yadsınamaz. Karnavalesk ruhun her şeyden önce özgürleştirici ve otoriteyi yıkıcı bir gücü vardır. Çocuk edebiyatı yapıtlarına yansıtılan karnavalistik tutumun da hem çocuk okur hem de yetişkin yazar için çeşitli sonuçları vardır. Böyle metinler sayesinde öncelikle çocuk okur -kurgusal bir alanda da olsa- bağımsız ve özgür bir deneyimleme alanı edinir. Yetişkin yazar da bir yetişkin olarak kendi otoritesini bir süreliğine askıya alır, denetimi tümüyle çocuğa verir ve çocuğun özneleşmesini/özerkleşmesini destekler. Bu nedenle karnavalizmin çocuk edebiyatı yapıtlarına yansıma biçimlerini ve pedagojik işlevlerini ortaya çıkarmak ya da tartışmak önemli bir araştırma konusudur.

Çocuk, Çocuk Edebiyatı ve Karnavalizm

Sosyo-Kültürel Bir Gerçeklik: Çocuk ve Çocukluk

Çocuk ait olduğu kültürün hem öznesi hem de nesnesidir. Çocuğun bakış açısı da bir yönüyle içinde büyüdüğü sosyo-kültürel gerçekliğin bir ürünüdür. Özellikle kısıtlı yaşam deneyimlerinden dolayı çocuğun tercihlerini yetişkinin denetiminden

tümüyle ayrı düşünmek güçtür. Tan (1989)'a göre çocukluk toplumsal bir kavram olup diğer toplumsal kavramlar gibi norm ve değerlere göre belirlenir. Çocukluğun ne olduğu ya da çocuğun kim olduğu sorularına toplumun çocuğa tanıdığı ya da tanımadığı haklar, yüklenen sorumluluk ve davranışlar, uygulanan yapıtırmalar ya da eğitim modellerinin ürettiği imgeler çerçevesinde bir yanıt verilir.

İnsan doğasına ve toplumsal yapıya ait inançlar çocukluk anlayışını biçimlendirir. Çocukluğa ilişkin üretilen yargıların tümü çocuğu büyütme ve eğitime süreçlerine yön verir (Onur 1994). Dolayısıyla çocuk ve çocukluk kavramlarını çağa özgü yeniliklerden, değişimlerden ya da felsefeden soyutlamak neredeyse olanaksızdır.

Çocukluk anlayışları farklılıklarından çok benzer içeriklerin daha fazla olduğu kültürel bir gerçekliktir (Şirin 2007). Durağan bir çocuk ya da çocukluk algısından söz etmek güçtür, bu iki kavrama dönük tanımlamalar toplumdan topluma ve zamandan zamana evrim geçirmiştir. Örneğin; Antik ve Orta Çağ'da tümüyle özgül bir çocuk imgesinden söz edilemezken küresel perspektifte çok yönlü etkisi olan Aydınlanma Dönemi'nde çocukluk ayrı ve özel bir yaşam evresi olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Nas 2002, Neydim 2003). Fransız nüfus bilimci ve sosyal tarihçi Philippe Aries de çocukluğun değişmez bir biyolojik kategori değil de toplumsal bir kategori olduğuna ve bu sınıflandırmanın 15. ve 16. yüzyıllardan önce bilinmediğine dikkat çekmektedir. Ancak bu belirleme, o döneme değin çocukların terk ya da ihmal edildikleri ve sevilmedikleri anlamına gelmemektedir (Tan 1994).

19. yüzyıldan itibaren çocuğun gelişimsel özelliklerini açıklamaya çalışan çeşitli kuramlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan bazıları (Örneğin; Jean Piaget) kültürden kültüre, coğrafyadan coğrafyaya değişmeyen evrensel bir gelişimi, bazıları da sosyo-kültürel gerçekliğe dayalı bir gelişimi savunmaktadır. Bu çalışmada da toplumsal ve kültürel yapının çocuğu nasıl biçimlendirdiği Lev Semyonovich Vygotsky (1896-1934) tarafından savunulan sosyo-kültürel gelişim kuramı çerçevesinde anlaşılacaktır.

Vygotsky'ye göre öğrenme ve gelişme ne birbirinden bağımsız ne de tek bir süreçtir. Bu iki olgu (öğrenme ve gelişme) karmaşık ilişkiler bütününe dayalı olarak ortaya çıkan bir ilişkiler ağıdır (Newman ve Holzman, 2005). Dolayısıyla bireyin gelişim ya da öğrenme süreci çeşitli etkenler tarafından yönlendirilmektedir. Çevre bu sürecin başat değişkenlerinden biridir.

Çocuk doğumundan itibaren toplumsal bir ortam ile çevrilidir. Öncelikle ailesi, daha sonra da yakın çevresiyle etkileşime geçmektedir (Demirel 2010). Vygotsky de çocuğun bilişsel gelişimini toplumsal yönelimli bir etkinlik olarak görür. Çocuk toplum içinde kendinden daha büyük bireylerle etkileşime girerek aşamalı olarak yeni düşünme biçimleri ve davranış tarzları geliştirir. Bu yönden evrensel bilişsel yapılar yerine daha yetkin bireylerle etkileşimin yönlendirdiği bir gelişimden söz etmek daha doğrudur (Shaffer ve Kipp 2010). Çocuk başkalarını düşünerek hareket eder, onları rol model alır, ardından da izlenimlerini içselleştirir. Bilişsel gelişim de bu etkileşim

sürecinde şekillenmeye başlar (Spielberger 2004). Bu açıdan da insan zihni kültür ve tarihin bir ürünüdür (Kasschau 2003).

Vygotsky'e göre kültür, çocuğun gündelik deneyimlerine bir düzen verir, onun gelişimini destekler (Miller 2011). Çocuk da kültür ve kültürel araçlarla etkin bir iletişim içinde olan bir bireydir. İlk aşamada diğer bireylerle yoğun bir etkileşim içinde olan çocuk zamanla içe dönük bir yönelime girer. Başka deyişle çocuk bu süreçte dışsal olanı içselleştirerek içe dönüş eğilimi sergilemektedir. Bu açıdan çocuk büyüdükçe bireyselleşen bir gelişimsel yönelime sahiptir (Atak 2017).

Shaffer ve Kipp (2010)'e göre bebekler ilk aşamada dikkat, his, algı ve hafıza gibi birkaç bilişsel işlevle doğarlar. Bu zihinsel yetiler son aşamada kültür tarafından daha yüksek zihinsel fonksiyonlara dönüştürülür. Önceleri hafıza açısından çocukların bellekleri, ürettikleri imgeler ve izlenimler biyolojik kısıtlamalardan dolayı sınırlıdır. Ancak her kültür çocukların temel zihinsel işlevlerini daha uyumlu bir biçimde kullanmaları için onlara zihinsel uyarılma araçları temin eder. Böylece toplumun çocuğa aktardığı hafıza stratejileri ve diğer kültürel araçlar ona nasıl düşüneceğini ya da belleğini nasıl kullanacağını öğretir.

Yetişkin yalnızca kendi düşünüş tarzını çocuğa aktarmaz. Vygotsky için çocuğun kavramsal gelişimi kendiliğinden ya da çocuğun özgürlüğü çerçevesinde değil de diyalektik bir biçimde gelişim gösterir. (Newman ve Holzman 2005). Bu açıdan sosyo-kültürel gelişim kuramı “işbirliği (*collaborate*), yakınsal gelişim alanı (YGA) (*zone of proximal development*) ve oyun” olmak üzere üç temel olgu üzerinde durmaktadır.

“İşbirliği” Vygotsky'nin kuramında dikkat çekilmesi gereken önemli bir pedagojik tutumdur. Çocuk ve yetişkin davranışları birbirlerini karşılıklı bir biçimde etkiler. Çocuk, kendisinden daha yetenekli farklı kişilerin yardımıyla yeni bilgi ve beceriler edinir. Çocuklar bir yandan yetişkinlerin kendilerini desteklemeye davet ederken bir yandan da gittikçe kendi sorumluluklarını daha fazla üstlenmeye başlarlar. Yetişkinler de çocuğun tepkilerine uygun bir biçimde rehberlik görevini yerine getirir. Böylece yetişkin ve çocuk arasında bir “işbirliği” ortaya çıkar (Miller 2011).

“Yakınsal Gelişim Alanı” da bir kültürün işaret ve sembol sistemlerinin bir kuşaktan diğer kuşağa geçmesine yardım eden bir mekanizmadır (Salkind 2002). Bu kavram öğrenen kişinin bağımsız bir biçimde ne başarabileceği ile daha yetkin birinin kılavuzluğunda ya da desteklemesiyle (bir yetişkin ya da daha yeterli bir akran) ne başarabileceği arasındaki yetenek aralığını temsil eder. “Potansiyel gelişim bölgesi” olarak da adlandırılan bu alan doğrudan gözlemlenemez. Yalnızca bireyin bir kılavuz yardımıyla ya da onun yardımına başvurmaksızın gerçekleştirebileceği bir bağlam sağlanarak tespit edilebilir (Spielberger 2004, Shaffer ve Kipp 2010).

Bir yetişkinin ya da daha yetkin bir akranın yardımıyla çocuğun yakınsal gelişim düzeyinde bir gelişim görülür. Örneğin; 2 yaşındaki bir çocuğun biraz daha köfte istediğinde “daha” demesine karşılık ağabeyinin “Daha fazla köfte mi?” biçiminde

yanıt vermesi çocuğun daha fazla ilerleme göstermesini sağlayacaktır. Bu iletişim sonucunda küçük kardeş “Daha fazla köfte” diyerek isteğini daha geniş bir bakış açısı ve dilsel düzenlemeyle aktaracaktır. Daha yetkin birinin yardımıyla ileri taşınan dil kullanım düzeyi küçük çocuğun yakınsal gelişim alanını da geliştirecektir (Bayhan ve Artan 2007).

“Oyun” Vygotsky’nin çocuk gelişimine ilişkin dikkat çektiği diğer bir konudur. Oyunu temelde toplumsal bir etkinlik olarak gören Vygotsky bu etkinliğin türe özgü kalıtsal yönünü yadsımaz. Ancak burada baskın olan toplumun ya da toplumsal grupların oluşturduğu kurallar sisteminin bu süreci yönlendirdiği gerçeğidir (Nicolopoulou 2004). Vygotsky için oyun hem özgürleştirici hem de kısıtlayıcı bir işleve sahiptir. Oyunun gelişimdeki yerini tartışırken kendi döneminde oyunun özelliklerine yönelik yapılan değerlendirmelerin tümünün —*tatmin edilmeyen arzuların bir dışavurumu, sembolik olduğu, kurallara bağlı olduğu gibi*— eksik olduğunu belirtir. Örneğin; kazanmaya ya da kaybetmeye dayalı oyunlar her zaman bireye zevk vermez, kimi durumlarda onun acı duymasına da neden olabilir (Newman ve Holzman 2005).

Vygotsky’ye göre bilişsel ve toplumsal becerileri yetkinleştiren ve yaşamsal bir araç olan “mış gibi oyunu” oynamanın kendisi “yakınsal gelişim alanı”dır. Çocuklar öncelikle düş gücüne dayanmayan ve dış uyaranlara bağlı etkinliklerin sahip olmadığı bir özgürlük alanında yer edinirler. Bilişsel yeteneklerini ve toplumsal yaşamda karşılaştıkları kuralları uygular, toplumsal rolleri ve kuralları öğrenebilir. Aynı zamanda bunu günlük olarak kullandıkları becerilerden daha gelişmiş bir biçimde yapabilirler. Böylece çocuk sınırlayıcı yapılardan kurtularak yeni düşünme biçimleri keşfedebilir (Newman ve Holzman 2005, Brown 2008, Gillibrand, Lam ve O’donnell 2016).

Çocuğun bir meyveyi (“muz” diyelim) telefon görüşmesi yaparmış gibi kullandığını varsayalım. Bu “-mış gibi oyunu” onun anlamı soyut ve simgesel olarak kullanma becerisindeki gelişimini hızlandıracaktır. Vygotsky de oyunun yakınsal gelişim alanı oluşturduğunu vurgulamış, bu etkinliği akranların gerçekleştirebileceği çerçevelenmiş ve düşsel bir deneyim olarak adlandırmıştır. Böylece çocuk kendisinin gösterebileceği yetkinlik düzeyinin ötesinde etkinlikler sergileyebilir. Vygotsky ayrıca oyunun çocukların henüz doyurulmamış arzularının dışavurumunu sağlayacak duygusal bileşenleri de içerdiğini belirtmiştir (Spielberger 2004). Yazınsal okuryazarlık açısından burada dikkat çekilmesi gereken temel noktalardan biri oyun ve edebiyat arasındaki benzerliktir. Öncelikle kurgu üretmekle çocuğun oyun oynaması arasında var olan bir benzerlikten söz edilebilir.

Çağdaş psikolojinin önemli temsilcilerinden Sigmund Freud (1999: 133) kurgu üretmekle oyun arasındaki benzerliğe şöyle bir açıklık getirir: “..bir yaratıcı yazı parçasının da bir zamanlar çocukluk oyunu olanın bir devamı ve yerine-geçeni olduğu varsayımından çıkarılmış olduğunu anımsayacaksınız.” Doğal olarak çocuk açısından

kurgusal metinleri okumanın bir oyun işlevi gördüğü de söylenebilir. Günümüzün önemli dilbilimcilerinden ve edebiyat kuramcılarında Eco (1995: 100) da anlatsal metinleri oyun oynamaya benzetir:

“... bir anlatı ormanında gezinmek, oyunun çocuk için gördüğü işlevi görür. Çocuklar oyuncak bebeklerle, tahtadan atlarla ya da uçurtmalarla, fiziksel yasaları ve bir gün ciddi olarak yerine getirecekleri eylemleri daha yakından tanımak için oynarlar. Aynı şekilde, anlatılar okumak, gerçek dünyada gerçekleşmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrendiğimiz bir oyun oynamak demektir.”

Her şeyden önce oyun da edebiyat da belirlenmiş kurallar çerçevesinde gerçekleştirilen, ancak sonucu belli olmayan etkinliklerdir. Örneğin; kurmaca bir metni okumak için okurun öncelikle anlatıcıyla bir sözleşme yapması gerekir. Okur, anlatılanları gerçek dünyayla birebir örtüştürmek yerine kurgudaki her şeyin gerçek dünyadan ayrı ve bağımsız bir gerçeklik olduğunu kabul etmelidir. Başka bir deyişle kurguya inançsızlığını bir süre de olsa askıya almalıdır. Ayrıca kurgusal oyuna yön veren anlatıcı, bakış açısı, yer-zaman, olay örgüsü gibi bileşenler hakkında bilgi sahibi olmalıdır (Şen 2020). Bu yönlerden kurmacanın kendisi dil aracılığıyla kitap sayfalarında oynanan bir oyundur.

Çocuk Edebiyatında Karnavalistik Görme Biçimi

Çocuk kültürü, yetişkin kültürünün tam tersine bir otorite yaratmak yerine daha şeffaf ve canlı bir içeriğe sahiptir. Bu noktada karnavalizm ve çocuk kültürü arasında bir koşutluk belirlemektedir. Oittinen (2000)'a göre çocuk kültürü karnavalistik bir form olarak da görülebilir. Çocuk kültürüyle karnavalizm arasında çeşitli benzerlikler vardır. Öncelikle çocuk kültürü, yetişkin kültürüne karşı bir pozisyon almadığı gibi, ona rağmen de yaşamını sürdürür. Ayrıca çocuk kültürü karnavalizm gibi resmi değildir, dogma ya da otoriterlik içermez. Çocuk korkutucu olanla alay eder, grotesk olana, övgü ve kaba dile, oyunlara ilgi duyar. Karnavalistik görünümünün diğer bir boyutu da ağız ve yemek yemeyle ilgilidir. Hatta bazı uzmanlar çocukların yaşamlarının ilk on yılında yetişkinlerden daha fazla tat duyusuna yöneldiklerini öne sürmektedir. Doğal olarak tatlar çocuğun hem deneyimler dünyasının hem de duygusal yaşamının önemli bir parçasıdır.

Karnavalizmde diğer toplumsal normlar gibi ahlaksallık da bir süreliğine askıya alınır. Çocuk kültüründeki karnavalesk form bir boyutuyla çocuğun ahlaksal görme biçimiyle ilişkilendirilebilir. Yaşamlarının ilk evrelerinde çocuklarda ahlaksal kaygıya içkin bir tutum yoktur. Eylem ya da davranışlar ahlaksallığı otoritenin (genelde yetişkinin) gösterdiği tepkiye göre değerlendirilir.

Çocukların bilişsel ve kişilik gelişimleri yetişkinlerden farklılık gösterdiği gibi ahlaksal düşünme gücü de farklıdır (Senemoğlu 2004). Başlangıçta çocuklar birçok toplum dışı dürtülere sahiptir. Güçleri ve akılları henüz yeterince gelişmediği için bunları gerçek yaşama aktaramazlar. Çocukların toplum dışı arzularının niteliğine bakılsa bile onların henüz toplumsallaşmadıkları ve ahlaksal normlar içinde davranış sergilemedikleri açıkça görülebilir (Fromm 2017). Çocuğun ahlaksal akıl yürütme becerisinin gelişimi onun bilişsel gelişimiyle yakından ilişkilidir. Ancak ahlaksal kural ya da normların içselleştirilmesi çoğunlukla toplumsal güçlerin (özellikle yetişkin) telkin ya da baskısına bağlıdır.

Ahlaksal norm ya da kuralların bazıları doğal biçimde oluşurken bazıları da toplumsal uzlaşımın ortaya çıkmaktadır. Ancak bunların aktarılma biçimi neredeyse tümüyle gelenek yoluyla gerçekleşmektedir (Cevizci 2014). Bu yönden ahlak insanı çocukluğundan başlayarak görünmez bir ağ gibi saran ve ailesinin, çevresinin ve git gide toplumun çoğunlukla benimsediği ve kendisine ikna, telkin ve hatta zora başvurarak benimsettiği bir kurallar sistemidir (Özlem 2014).

Çocukta kendi davranışı üzerindeki iç denetim büyük oranda otorite kaynaklarının varlığı, ceza korkusu gibi toplumsal etkenler aracılığıyla gelişmektedir. Başka deyişle çocuğun ahlakla ilgili inançları ilk başlarda dış kaynaklı bir tutuma sahipken, zamanla bu davranışlar içselleştirilir (Hetherington ve Parke, 1993'ten akt.: Yazgan İnanç, Bilgin ve Kılıç Atıcı 2015: 219). Ahlaksal gelişimi açıklamaya çalışan birçok kuram da çocukluğun ilk dönemlerinde ahlaksal akıl yürütme konusunda otoritenin belirleyici bir rol oynadığını, yaş ilerledikçe bireyin daha bağımsız ahlaksal önermeler ortaya koyduğunu öne sürmektedir.

Çocuk gelişimine ilişkin birçok kurama göre çocukların ilk evrelerde ahlaksal akıl yürütme becerileri yoktur. İlk aşamada ahlakın kaynağı dıştaki otoritedir. Freud'a göre 3-6 yaşlarını kapsayan fallik dönemde erkek çocuk babasıyla, kız çocuk annesiyle özdeşleşerek cinsiyet rollerini ve ahlaksal standartları öğrenir. Piaget de ahlaksal gelişimi ahlak-öncesi dönem, bağımlı ahlaksallık ve özerk ahlaksallık olmak üzere üç evrede geliştiğini ifade eder. Ahlak-öncesi dönemdeki okul öncesi çocuklarının kurallara ilgileri ve farkındalık düzeyleri çok düşüktür. 5-10 yaşları arasında görülen bağımlı ahlaksallık aşamasında çocuklar başkasının denetimindedirler. Kuralların otoriter figürler (polis, anne baba, ilahi bir güç) tarafından koyulduğuna inanırlar, bunların kutsal ve değiştirilemez olduğunu düşünürler. 10 ya da 11 yaşlarında özerk ahlaksallık dönemine ulaşan çoğu çocuk da toplumsal kuralların sorgulanabilir ve hatta değiştirilebilecek keyfi sözleşmeler olduğunun bilincindedirler. Ayrıca, insan gereksinimlerine göre kuralların ihlal edilebileceğini bilirler (Shaffer ve Kipp 2010).

Ahlaksal gelişimi açıklayan diğer önemli kuram da Kohlberg tarafından geliştirilmiştir. Kohlberg ahlaksal gelişimi Gelenek Öncesi Ahlak (6-10 yaş), Geleneksel Ahlak (11-16 yaş) ve Gelenek Üstü Ahlak (17 yaş ve sonrası) olmak üzere üç evrede değerlendirir. Gelenek öncesi ahlak döneminde eylemler ve davranışlar sonuçlara ve

kişiyeye sağladığı yarar ve zarar kapsamında değerlendirilir. Geleneksel Ahlak döneminde kişinin eylemleri ait olduğu çevrenin (aile, grup ya da ulus) beklentilerine göre biçimlenir. Gelenek üstü ahlak döneminde ise kişi eylem ve davranışlara daha eleştirel bakmaya başlar. Ahlaksal ilke ve değerlerin değerlendirilmesinde özerk kararlar ön plana çıkmaya başlar (Bayhan ve Artan 2007).

Çocuk kültürü toplumsal ve kültürel kodların baskısı altında olsa bile, başka bir kurumu kendisine benzemeye zorlamaz. Doğal olarak çocuk kültürü karnavalesk bir ruha sahiptir (Oittinen 2000). Çocuğun bakış açısı şeffaf ve esnek. Belli kalıp ve sınırlarla henüz çerçevelenmemiştir.

Çocuğun düşünme biçimi yetişkinden farklıdır (Nas 2002). Ancak bu, çocukların becerilerinin yetişkinlerinkinden zayıf olduğu anlamına gelmez. Tersine bu farklılık çocukların düşünme biçimlerinin naif (naive), mitsel ve ayrı bir mantıksal işleyişte olduğunun bir göstergesidir (Freese 1992: 54-55'ten akt.: Oittinen 2000). Çocuk hiçbir şeye belli kalıplarla bakmaz ve bir nesneye yetişkinlerin yüklediği anlamın dışında farklı anlamlar yükler (Şehin, Turan, Dursunoğlu ve Celepoğlu 2007). Rodari (2012) de yetişkinin tersine çocuk için dış dünyadaki nesne ve eşyanın bitmemiş durumda olduğuna dikkat çekmektedir. Çocuk çevresindeki nesnelere sürekli oynayarak bunları tanımaya çalışır, bunlara ilişkin denenceler geliştirir.

Yazar ya da çizerler çocuğun gerçek dünyayı algılama ya da görme biçimini yazınsal kurguya farklı anlayışlarla yansıtırlar. Buradaki temel değişken toplumun ve yetişkinin çocuğa nasıl baktığıyla ilgilidir. Toplumsal boyutunun bir sonucu olarak edebiyat yapıtları —elbette yazarın dünya görüşüyle de ilişkili olarak— kurgusal evrende çocuğun doğasını farklı yönleriyle betimlemeye çalışır.

Nikolajeva (2014)'ya göre toplumun bakış açısına bağlı olarak çocuk kurguya üç farklı biçimde yansıtılır. Masumiyetin henüz yitirilmediği çocukluk imgesi (prelapsarian), çocuğun saflığını ve masumiyetini sorunsallaştıran dünya görüşü (postlapsarian) ve son olarak da "karnavalesk" anlayıştır. Karnavalesk anlayışta —mimetik olsun ya da olmasın— toplum öncelikle karnaval biçiminde temsil edilir. Bu türdeki çocuk edebiyatı yapıtlarında istisnai durumlar ve kısıtlı bir zaman dilimi içinde olsa bile yetişkin otoritesi geçici olarak askıya alınır, var olan düzen yıkılmasa bile sorgulanmaya başlanır. Çocuklara seslenen yapıtlarda çok yaygın olmayan bu yaklaşımda yalnızca geçici bir güçlenme durumu yaratmak amacıyla karnavalın döngüsel devrimine başvurulur.

Prelapsarian, postlapsarian ve karnavalesk kavrayışlara çeşitli yazınsal yapıtlar kılavuzluğunda daha fazla açıklık getirilebilir: Örneğin; William Golding'ın ıssız bir adaya düşen bir grup çocuğu anlattığı "Sineklerin Tanrısı" çocuğun kötücüllüğü üzerinde durur. Bu yönden insan doğasının, dolayısıyla çocuğun doğuştan iyi olmadığı (postlapsarian) savı romanın ahlaksal gündemidir. Bu kült romanın etik gündeminden tümüyle farklı yol izleyen Antoine de Saint Exupery'nin "Küçük Pren" adlı anlatısında

ise çocuk saflığını ve masumiyetini kurgunun merkezine yerleştirir. Böylece okur prelapsarian bir çocuk imgesiyle buluşturulur.

Karnavalesk ruh açısından Astrid Lindgren'in "Pippi Uzunçorap" adlı çocuk romanı ilginç bir örnektir. Bir ailesi olmayan, yetişkin otoritesini ve ideolojik aygıtları (okul, kilise gibi) kabul etmeyen ana figür Pippi tipik bir karnavalesk karakterdir. Nikolajeva (2003) da Pippi Uzunçorap'ın ender bir güç ve sınırsız bir para kaynağıyla güçlendirildiğini, çocuk olmasına rağmen kendi başına yaşamasına izin verildiğini, dolayısıyla bu karakterin karnavalesk bir özellik taşıdığını belirtir.

Karnavalesk bir karakter olan Pippi Uzunçorap yaşayış biçimiyle, davranış ve düşünceleriyle tümüyle gerçek dünyanın normlarını ters yüz eder. Pippi neredeyse tüm denetimi kendi elinde tutar:

"Pippi daha dokuz yaşında olmasına rağmen yalnız başına yaşıyordu. Pippi'nin ne annesi ne de babası vardı. Aslına bakılırsa bu, o kadar fena bir şey değildi. Çünkü hiç kimse ona, tam da en çok eğlenmeye başladığı bir zamanda hadi yatağa demiyor ya da canı şekerleme isterken balıkyacağı içmeye zorlamıyordu" (Pippi Uzunçorap 2007: 5).

" 'Ama Pippi,' dedi öğretmen. Artık sabrı tükenmeye başlamıştı. 'Niçin kağıda değil de yere çiziyorsunuz?' 'Kağıda da çizdim ama bu küçük kağıda kocaman bir atı sığdıramam ki,' dedi Pippi. 'Şimdi ön ayaklarını çiziyorum ama kuyruğuna geldiğimde sanırım koridora çıkacağım.' Öğretmen bir süre düşündü" (Pippi Uzunçorap 2007: 47-48).

Stephens (1992)'a göre çocuk edebiyatında karnavalesk metinler kendi içinde üçe ayrılır:

1. Karakterleri toplumun alışılmış kısıtlamalarından bir süreliğine de olsa sıyrılanlar, ancak toplumsal normallığe güvenli bir dönüş sağlayanlar

Bu karnavalesk anlayışla üretilmiş kurgusal yapıt olarak "Hayalet Gişe" (2013) ele alınabilir. Romanın ana karakteri Milo, okul yaşamından sıkılmış bir çocuktur. Milo, bir gün okuldan döndüğü zaman odasında kimin bıraktığı belli olmayan bir paket bulur. Paketin içinde de otoyol gişesi ve oyuncak bir araba vardır. Milo oyuncak arabaya biner ve garip bir yolculuğa çıkar. Olağanüstü yerler ve kişilerle karşılaşır. Uzun ve serüven dolu bir yolculuktan sonra Milo yeniden evine döner ve kişilik olarak da değişim geçirmiştir. Görüldüğü gibi Milo, yaş düzeyinin üzerinde bir davranış sergileyerek ve gerçek dünyadaki otoriteden bağımsız bir biçimde tek başına bir yolculuğa çıkmış, araç kullanmıştır. Ancak en sonunda toplumsal normların uzamına geri dönmüştür:

"... rüzgar otomobilin ön camını tatlı tatlı okşarken, haftalardır evden uzakta olduğunu akıl etti Milo. 'Umarım yokuluğumda kimsecikler üzülüp kaygılanmamıştır,' diye geçirdi içinden gaza biraz daha kuvvetle basarak. 'Daha önce evimden hiç bu kadar uzun süre ayrı

kalmamıştım.’... Daha nerede olduğunu anlamasına bile fırsat kalmadan kendini odasının ortasında buldu. ‘Saat daha altıymış meğerse,’ diye esnedi, sonra da, bundan çok daha ilgi çekici bir başka şey fark etti. ‘Üstelik hala aynı gündeyim! Yalnızca bir saat geçmiş aradan!’ diye haykırdı şaşkınlık içinde, bütün bu işleri bu kadar kısa bir zamanda başarmış olduğuna inanamayarak” (Hayalet Gişe 2013: 233).

2. Yumuşak ve nazik alaycılığıyla toplumdan kaynaklanan fikirleri parçalayıp onları karşıtlarıyla değiştirmeye çalışanlar

Geleneksel anlatılarda genelde bazı hayvan karakterlerin belli nitelemelerle sınıflandırıldığı (tilki kurnazdır ya da kurt kötülük yapar vb.) görülür. Bu tavır bir açıdan artık kalıplaşmıştır. Ancak bazı anlatıların bu anlayışı ters yüz etmeye çalıştıkları görülür. Bu karnavalesk anlayışla üretilmiş metin türüne okul öncesi çocuklarına seslenen “Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız’dan?” (2012) adlı yapıt örnek verilebilir. Geleneksel “Kırmızı Başlıklı Kız” masalındaki karakterlerin rolleri dönüştürülmüş, her şey kurt ailesini bakış açısından yeniden kurgulanmıştır. Artık kurt korku üreten bir imge değildir, korkunun kaynağı Kırmızı Başlıklı Kız ve onun çevresidir:

“ ‘Peki,’ dedi anne kurt.
 ‘Başlayalım birinci soruyla.
 Sepetini takmış koluna,
 ‘Kırmızı başlıklı bir kız çıkarsa yoluna...’
 Yavru kurt beklemeden cevapladı heyecanla.
 Hazırlıklıydı bu soruya.
 ‘Sepetini takmış koluna,
 Kırmızı başlıklı bir kız çıkarsa yoluma,
 Hiç görünmeden ona
 Kaçar saklanırım çalılara.’” (Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız’dan?
 2012)

3. Yerel olarak (endemically) toplumsal otorite, kabul edilmiş davranışsal ve ahlaksal paradigmlar ve çocuk edebiyatıyla ilgili başlıca yazınsal türler gibi şeylere karşı yıkıcı tutum takınanlar

Çağdaş çocuk edebiyatının önemli yazarlarından Gianni Rodari’nin Masal İçinde Masal (2012) adlı yapıtında yer alan “Kurnaz Pinokyo” başlıklı öykü bu karnavalesk tutuma örnek verilebilir. Bu öyküde Pinokyo orijinal metindeki karakterden farklı olarak ahşaptan var olmayı ya da burnunun uzamasını bir fırsata dönüştürür. Yalan söyledikçe burnu uzayan Pinokyo buna hiç üzülmez, tersine sürekli yalan söyler ve sürekli uzayan burnundan elde ettiği ahşap parçalarını satarak zenginleşir. Rodari ayrıca bu öyküde demokratik bir yaklaşım sergileyerek çocuk okura tek bir son önermez. Alternatif sonlar önüne serer, çocuk okur bunlardan dilediğini seçebilir. Böylece yazar çocuk edebiyatındaki kanonik bir metinle oynar, ona karşı yıkıcı bir

tutum sergiler. Bu yönden Rodari'nin kurguyu karnavalesk bir ruhla ürettiği söylenebilir.

Karnaval ruhu, dünyaya yeni bir bakışla bakma, var olan her şeyin göreceli doğasını fark etme ve şeylere tamamen yeni olan bir düzene girme şansı verir (Bahtin 2005). İnsanları sınırları belirlenmiş ve dengeli bir varoluşun dışına çıkarır, tümüyle farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka türlü yaşamın olanaklılığı sergiler (Irzık 2017).

Çocuklar genellikle gerçek dünyada yetişkinlerin belirlediği normlar kapsamında hareket ederler. Bazı metinler ise var olan bu hiyerarşinin sorgulanmasına hizmet eder. Her ne kadar bu tür metinler yıkıcı olarak görülse de, bunlar yetişkinle çocuk arasındaki güç dengesizliğinin anlaşılmasına, zayıflatılmasına ve alay edilmesine aracılık eder (Haynes, 2009). Bu açıdan karnavalesk metinler çocuk okur için birçok işleve sahiptir. Öncelikle bu tarz metinler çocuk okurun dış dünyayı farklı bir pencereden algılamasına ve farklı yaşam seçenekleri üzerine düşünmesine aracılık eder.

Çocuk edebiyatı yapıtlarında şiddetin onanması, sorunların çözümünü sağlayan ya da amaca giden bir yol olarak sunulması çocuğun ruhsal dünyasında örselenmelere neden olabilir (Sever, 2013). Çocuklara seslenen yapıtlarda şiddetin kurguya yansıma biçimi ahlaksal bir açıklamaya gereksinim duymaktadır. Bu yönden karnavalesk yöntem çocuk okurda bir rahatlama duygusu yaratabilir. Nikolajeva (2016) da karnavalın yalnızca abartılı ya da gerçekleşmesi mümkün olmayan anlamına gelmediğini belirtir. Tersine karnavalleştirme, gerçekliğin acımasız yönlerinden uzaklaşmanın bir yoludur. Özellikle şiddet unsurlarıyla ilgili olduğu için çocuk ve gençlik edebiyatı açısından önemlidir.

Yetişkin edebiyatında genellikle toplumun bireyden daha güçlü ve daha büyük olduğu vurgulanır. Çocuk edebiyatı ise bu yönden farklı bir yönelime sahiptir. Bu tür yazınsal yapıtlarda çocuğun öznelliği ve bireysel gücü sıklıkla doğrulanır ve onaylanır (Trites 2000). Karnavalistik metinler de bu açıdan çocukta bireyin etkileyici gücüne ilişkin bir farkındalık oluşturur. Bazı hiyerarşik normların anlaşılmasını ve sorgulanmasını olanaklı kılar.

Bahtin (2005: 77) karnaval ruhunun gerek bireysel yaşamda gerekse çeşitli disiplinlerde özgürleşmeye ve tazelenmeye yol açtığına şöyle dikkat çekmektedir:

“Groteskin dayandığı gülme ilkesi ve karnaval ruhu, bu sınırlı ciddiyeti, zaman ötesi bir anlam ile gerekliliğin koşulsuz değerine yönelik bütün niyetleri alaşağı eder. İnsan bilincini, düşüncesini ve hayal gücünü yeni olanaklıklara açılmak üzere özgürleştirir. Bu nedenle bilim alanında olanlar da dâhil bütün büyük değişimler, kendilerine yol açan belli bir karnaval ruhunu takip ederler.”

McKenzie (2005) çocuk edebiyatında karnavalizmin otoritenin dayattığı kural ve ilkeleri reddeden bir özellikte belirlediğine dikkat çeker. Bu konumda yetişkin bir süreliğine de olsa gücü çocuğa verir. Böylece tersine çevrilmiş roller aracılığıyla çocuk okur toplumsal düzen üzerine düşünmeye başlar, dünyada var olmanın toplumsal doğasına dönük yüksek bir farkındalık edinir. Nikolajeva (2014) da karnavalistik özelliği sergileyen çocuk karakterlerin yapıtlarda yetişkinler kadar güçlü, zeki olduklarına, hatta bazı yönlerden yetişkinden daha üst düzey beceri sergilediklerine ya da gerçek yaşamda yüklenemeyecekleri sorumluluklara sahip olduklarına dikkat çeker.

Çocuklara seslenen karnavalesk metinler toplumsal otorite, kabul edilmiş davranış ve ahlaksal paradigmlar gibi şeyleri ihlal eder (Stephens 1992). Ancak toplumsal normların ve ilkelerin ihlali çocuk edebiyatında sınırsız bir eğilimde değildir. Eleştirilen toplumsal mekanizma ve statüko kurgunun sonunda örtük olarak yine de olumlanır. Bu özellikle çocuklara seslenen kurgusal yapıtların olay örgüsünde daha açık görülebilen bir tavidir. Daniel (2006)'e göre karnavalesk resmi düzenin yıkılması, tersine çevrilmesi, saptırılması olarak karakterize edilir. Ancak karnavalleştirme her hâlükârda süresizliği olan bir edimdir. Düzenli bir düzensizliği, denetim altına alınmış bir serbestleşmeyi, organize edilmiş bir kaosu, otoriterleştirilmiş bir otoriteyi ve duyguların kontrollü kontrolsüzlüğünü içerdiği için statükonun tümüyle yıkılmasına değil de tam tersine onun pekiştirilmesine hizmet eder.

Karnavalesk metinlerde karakterler yetişkin denetiminden geçici bir bağımsızlık kazanırlar, sonunda da toplumsal normallığın sağlandığı bir dönüş içerirler (Stephens 1992). Karnaval sonlarda ve yapıda eski düzenin yeniden kurulduğu görülür (Nodelman 2008). Çocuklara seslenen yapıtlardaki olay örgüsü çoğunlukla döngüsel bir düzenlemeye (*ev—evden ayrılış—eve dönüş*) sahiptir. Karakter evde görülür, ardından evinden ayrılır ve birçok olay yaşadktan sonra evine geri döner. Bu noktada “ev” her evrede farklı bir durumu sembolize eder. Başlangıçta “ev” güvenliği ve kısıtlamayı; evden ayrılma özgürleşmeyi, gelişmeyi ve tehlikeyle yüzleşmeyi temsil eder. Çocuk karakterin birçok serüven yaşadktan evine dönmesi ise çocuğun kendi iyiliği için sınırlamaları kabul etmesine göndermede bulunur (Nodelman 2008).

Karnaval insanlardan bir gözlemci rolü üstlenmek yerine etkin bir katılımı talep eder, izleyiciyle katılımcı arasındaki tüm sınırları kaldırır. Karnaval ortamında, geliştirilen özgül yasalar gereği herkes karnavalesk bir yaşam sürer. Böylece gerçek yaşamdaki eşitsizlik giderilmeye çalışılır (Uygun ve Akbulut, 2018). Çocuk edebiyatı yapıtlarında karnavalizmin izlerinin görüldüğü diğer bir bileşen de okurun katılımını sağlayan anlatıcı tutumudur. Bu tür anlatıcılarla çocuk okur muhatap alınır, bir oyunun içine çekilir.

Daniel (2006)'e göre çocuklara seslenen karnavalesk metinlerde genellikle anlatıcının şakacı bir tarzla araya girdiği/müdahalede bulunduğu görülür. Böylece göstergeler ve şeyler arasındaki ilişkiyi belirleyen toplumsal güçlere dikkat çekilir.

Kültürel ve dilsel geleneklerin toplumsal olarak arzulanları pekiştirilir. Dahası okur, anlatıcının müdahalesiyle aniden ve kasıtlı olarak metnin dışına itilir, böylece kahramanla empati kurması engellenir.

Çocuk okurun katılımını sağlama açısından özellikle ikinci kişili anlatıcı (senöyküsel) işlevsel ve yaygın bir role sahiptir. Senöyküsel anlatıcılar muhatap olarak bilinen birine seslenir, onunla konuşur. Muhatap alınan kişi kurgudaki herhangi bir karakter olabileceği gibi okurun kendisi de olabilir. Senöyküsel anlatıcıyı kullanmak bir yandan muhatapla anlatıcı arasında bir yakınlık oluştururken, diğer yandan anlatıcıya güç verir (Smith 2005). Çocuk okur açısından düşünüldüğünde bu anlatıcı türünün hem olumlu hem olumsuz sonuçlar doğurabileceği söylenebilir.

Senöyküsel anlatıcı öncelikle çocuk okurun kurguya katılımını sağlayarak okuma süresince onu güdüler, öyküdeki karakterle çocuk okur arasında bireysel bir ilişkinin ortaya çıkmasına ve iletilerin hedefine ulaşmasına yardım eder (Gamble ve Yates 2002, Rodari 2012, Sawyer 2012). Ancak bu tür anlatıcılar öncelikle yapay bir atmosfer oluşturduğu için kurgusal inandırıcılığı zayıflatır (Booth 2012). Özellikle dışarda konumlanmış gerçek okurun (çocuk okur) bağımsız yargılar geliştirmesini engeller, onun dikkatini dağıtır ve telkinci bir tutumla anlatıcı okuyucu üzerinde egemenlik kurar (Gülsoy 2014, Lodge 2013, Şen 2020). Anlatıcının sürekli bir biçimde araya girmesi ve varlığını hissettirmesi bir yönüyle otoritenin kendi söylemini dayatması anlamına da gelebilir. Böylece yetişkin yazar —bilinçli ya da bilinçsiz olsun— çocuk okurun ahlaksal tepkilerini denetim altına alabilir.

Sonuç

Biyolojik bir zorunluluğun ürünü olmanın dışında çocukluk kültürel bir fenomendir. Sosyo-kültürel gerçeklikler ya da otorite konumundaki yetişkinler çocuğun gelişimini birçok yönden etkilemektedir. Gerçek dünyada genellikle çocuğun eylem ve davranışları yetişkin tarafından gözetlenir. Çocukluğun çeşitli dönemlerinde ya da farklı yer ve zaman dilimlerinde otoritenin kaynağı (örneğin; evde anne baba, okulda öğretmen) değişse bile, hiyerarşinin varlığı kaçınılmazdır. Doğal olarak çocuk için otoritenin denetiminden kurtulmak bazı durumlarda büyük mutluluk ve haz kaynağıdır. Bu yönden çocuğu imgelemsel bir evrende güçle donatan ve bağımsızlığın hazzını yaşatan yazınsal tutumlardan biri de kurmaca yapıtlardaki karnavalesk görme biçimidir.

Gerçek dünyadan farklı bir forma sahip olan karnavalesk ruhun çocuk okurun gelişiminde işlevsel bir rolü vardır. Çocuk edebiyatı yapıtlarına yansıtılan karnavalesk bakış açısı çocuğun toplumsal normlara ilişkin bir görüş edinmesine, bireyin bazen toplumdan daha güçlü olabileceğini fark etmesine, eleştiri kültürünün gelişmesine, toplumsal ilke ve değerler üzerine düşünmesine yardım eder.

Çocuk edebiyatı yapıtlarında karnavalesk anlayış anlatıcı tutumu, olay örgüsü ve çocuk karakterlerin otorite karşısında yüklendikleri gücün niteliğiyle belirginlik

kazanmaktadır. Karnavalesk çocuk karakterler, çoğunlukla tersine çevrilmiş roller aracılığıyla güçle donatılırlar. Yetişkinler gibi yaşamlarının tüm denetimi onların ellerindedir. Kendilerine ait yaşam alanları ve eşyaları (ev ve araba vb.) vardır, herhangi bir denetim olmaksızın diledikleri davranışları ve eylemleri sergileyebilmektedirler. Böylece toplumsal normların dışına çıkabilmektedir.

Anlatıcı tutumu açısından genelde yetişkinin kendi varlığını senöyküsel anlatıcıyla sezdirdiği görülür. Senöyküsel anlatıcı karnaval ruhunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı kurgunun dışına taşarak gerçek yaşamla kurmaca arasındaki sınırları ihlal eder. Böylelikle çocuk gerçekle kurmaca arasındaki farklılaşmanın nerede başlayıp nerede sona erdiğini ilişkin bir öngörü edinir. Ancak bu tutumun olumsuz özelliklerinin de olabileceği bilinmelidir. Yetişkin sanatçı varlığını hissettirerek çocuğun öznel ve bağımsız ahlaksal önermeler geliştirmesini önleyebilir.

Karnavalizmin izlerinin çocuk edebiyatında görülebileceği diğer bir yazınsal öge de olay örgüsüdür. Tıpkı karnavalda olduğu gibi olay örgüsünde çocuğun verilen gücün belli bir zaman ve mekânla sınırlandırıldığı görülür. Çocuk belli bir süre tümüyle bağımsızlaşsa bile her şey sonunda yetişkinin/statükonun istediği gibi sonlandırılır. Karnavalizm bu aşamada hiyerarşinin bir onaması olarak çocuğa sunulur, onun kısıtlı bir zaman ve mekân içinde bağımsızlaşabileceği sezdirilir.

Sonuç olarak çocuk edebiyatı yapıtlarındaki karnavalesk bakış geçici bir özerkleşmeyi içerir. Olay örgüsünün sonunda genellikle çocuk karakterin otoritenin denetimine yeniden girer. Böylece çocuk edebiyatında karnavalesk ruh otoriteyi onayan bir tavra dönüştürür.

Kaynaklar

- Aslan, Canan(2016). Özerk Benlikli Birey Yetiştirme Sürecinde Çağdaş Dil ve Edebiyat Öğretimi Ortamlarının (Türkçe/Türk Dili ve Edebiyatı) Önemi. *İlköğretim Online*, 15(3): 723-741.
- Atak, Hasan(2017). Piaget ve Vygotsky'nin Kuramlarında Çocukların Toplumsallaşma Süreci. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 9(2): 163-176.
- Bahtin, Mihail(2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Booth, Wayne C.(2012). *Kurmacanın Retoriği*. (B. O. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Brown, Carol(2008). *Developmental Psychology*. London: Sage Publications.
- Cevizci, Ahmet(2014). *Etik (Ahlak Felsefesi)*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cuddon, John Anthony(1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Da-Matta, Roberto(1991). *Carnivals, Rogues and Heroes: An Interpretation of the Brazillian Dilemma*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Daniel, Carolyn(2006). *Voracious Children (Who Eats Whom in Children's Literature)*. New York: Routledge Publication.
- Demirel, Şener(2010). Çocuk, Çocuğun Gelişim Özellikleri, İhtiyaçları ve İlgi Alanları. Ş. Demirel içinde, *Edebi Metinlerle Çocuk Edebiyatı* (s. 1-44). Ankara: PegemA Akademi Yayıncılık.
- Dilidüzgün, Selahattin(2000). Çocuk Kitaplarında Yazınsal Nitelik. S. Sever (Dü.), *1. Ulusal Çocuk Kitapları Sempozyumu (Sorunlar ve Çözüm Önerileri)* içinde (s. 253-267). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Eagleton, Terry(2020). *Mizah*. (M. Pekdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto(1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Ewers, Hans-Heino(2009). *Fundamental Concepts of Children's Literature Research: Literary and Sociological Approaches Children's Literature and Culture*. New York: Routledge Publication.
- Freud, Sigmund(1999). *Sanat ve Edebiyat*. (E. Kapkın ve A. T. Kapkın, Çev.). İstanbul: Pavel Yayınevi.
- Fromm, Erich(2017). *Rüyalar, Masallar, Mitler (Sembol Dilinin Çözümlemesi)*. (A. Arıtan ve K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

- Gamble, Nikki ve Yates, Sally(2002). *Exploring Children's Literature (Teaching The Language and Reading of Fiction)* . London: Paul Chapman Publishing.
- Gillibrand, Rachel, Lam, Virginia ve O'donnell, Victoria(2016). *Developmental Psychology*. Edinburg Gate: Pearson Education Limited.
- Gülsoy, Murat(2014). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık (Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları)*. İstanbul: Can Yayınları.
- Haynes, B.(2009). *Elements of Carnival and the Carnavalesque in Contemporary Australian Children's Literature (Doktora Tezi)*. <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/36464/2/02Whole.pdf> [Erişim Tarihi: 25.08.2020]
- Hitchcock, Louise A.(2013). *Kuramlar ve Kuramcılar (Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat)*. (S. Pekşen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Irzik, Sibel(2017). Önsöz. M. Bahtin içinde, *Karnavaldan Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)* (C. Soydemir, Çev., s. 9-32). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kasschau, Richard(2003). *Understanding Psychology*. Ohio: Time School Publishing.
- Lodge, David(2013). *Kurgu Sanatı*. (A. Ören, Çev.) Ankara : Hece Yayınları.
- Lukens, Rebecca J., Smith, Jacquelin J. ve Coffel, Cynthia Miller(2016). *Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. (C. Pamay, Çev.) İstanbul: Erdem Yayınları.
- Mallan, Kerry(1999). Children's Storytelling as Carnavalesque Play. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 20(1): 113-123.
- McKenzie, John(2005). Bums, Poos and Wees: Carnavalesque Spaces in the Picture Books of Early Childhood or Has Literature Gone to The Dogs? *English Teaching Practice and Critique*, 4(1): 81-94.
- Miller, Patricia H.(2011). *Theories of Developmental Psychology*. New York: Worth Publisher.
- Nas, Recep (2002). *Örneklerle Çocuk Edebiyatı*. Bursa: Ezgi Kitabevi Yayınları.
- Newman, Fred ve Holzman, Lois(2005). *Lev Vygotsky (Revolutionary Scientist)*. London: Routledge.
- Neydim, Nejd(2003). *Çocuk Edebiyatı*. İstanbul: Bu Yayınevi.
- Nicolopoulou, Ageliki(2004). Oyun, Bilişsel Gelişim ve Toplumsal Dünya: Paiget, Vygotsky ve Sonrası. (M. T. Bağlı, Dü.) *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 37(2): 137-169.
- Nikolajeva, Maria(2003). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Oxford: The Scarecrow Press.

- Nikolajeva, Maria(2014). *Reading for Learning (Cognitive Approaches to Children's Literature)*. Philadelphia: John Banjamins Publishing.
- Nikolajeva, Maria(2016). *Children's Literature Comes of Age (Toward a New Aesthetic)*. New York: Routledge Publication.
- Nodelman, Perry(2008). *The Hidden Adult*. Baltimore : The John Hopkins University Press.
- Oittinen, Ritta(2000). *Translating for Children*. New York: Garland Publishing.
- Onur, Bekir(1994). Sunuş. B. Onur içinde, *Toplumsal Tarihte Çocuk* (s. 1-7). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özlem, Doğan(2014). *Etik (Ahlak Felsefesi)*. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Rodari, Gianni(2012). *Düş Kurma Kurallar* (A. Akbaş, Çev.). İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Rose, Jacqueline(1984). *The Case of Peter Pan (The Impossibility of Children's Fiction)*. London: The Macmillian Press.
- Salkind, Neil J.(2002). *Child Development*. New York: Macmillan Reference.
- San Bayhan, Pınar ve Artan, İsmihan(2007). *Çocuk Gelişimi ve Eğitimi*. İstanbul: Morpa Yayınları.
- Sawyer, Walter(2012). *Growing up With Literature*. New York: Wadsworth Cengage Learning Publication.
- Senemoğlu, Nuray(2004). *Gelişim, Öğrenme ve Öğretim (Kuramdan Uygulamaya)*. Ankara: Gönül Yayıncılık.
- Sever, Sedat(2013). *Çocuk Edebiyatı ve Okuma Kültürü*. İzmir: Tudem Yayınları.
- Shaffer, David R. ve Kipp, Katherine(2010). *Developmental Psychology (Childhood and Adolescence)*. Belmont: Wadsworth Publishing.
- Smith, Hazel(2005). *The Writing Experiment (Strategies for Innovative Creative Writing)*. Australia : Allen and Unwin Publication.
- Spielberger, Charles(2004). *Encyclopedia of Applied Psychology*. Boston: Elsevier Academic Press.
- Stephens, John(1992). *Language and Ideology in Children's Literature*. London: Longman Publication.
- Şahin, Abdullah, Turan, Lokman, Dursunoğlu, Halit ve Celepoğlu, Ayşe(2007). Çocuk-Edebiyat ve Çocuk Edebiyatı. Ö. Yılar ve L. Turan içinde, *Çocuk Edebiyatı* (s. 3-36). Ankara: Pegem Yayıncılık.

- Şen, Erhan(2020). *Çocuk Edebiyatında Kurmaca Gerçeklik*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Şirin, Mustafa Ruhi(2007). *Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış (Çocuk Edebiyatı Nedir Ne Değildir?)*. Ankara: Kök Yayıncılık.
- Tan, Mine(1994). Çocukluk: D n ve Bugün. B. Onur içinde *Toplumsal Tarihte  ocuk* (s. 11-26). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tan, Mine(1989).  ağlar Boyunca  ocukluk. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 23(2), 71-88.
- Trites, Roberta(2000). *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa: University of Iowa Press.
- Uygun, Ece ve Akbulut, Deniz(2018). Karnavalesk Kuramı ve Instagram Ortamına Yansımaları. *Yeni Medya Elektronik Dergi*, 2(2): 73-89.
- Yazgan İnanç, Banu, Bilgin, Mehmet ve Kılıç Atıcı, Meral (2015). *Gelişim Psikolojisi (Çocuk ve Ergen Gelişimi)*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Yılmaz, Tuncer(2019). Karnavalizm, Sokratik Diyalog, Menippusçu Hiciv ve Erewhon. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(27): 849-870.

Gönderme Yapılan  ocuk Edebiyatı Yapıtları

- Juster, Norton(2013). *Hayalet Gişe* (Y. Akbaş,  ev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lindgren, Astrid(2007). *Pippi Uzunçorap (Birinci Kitap)* (A. Arda,  ev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Rodari, Gianni(2012). *Masal İçinde Masal* (Y. Gürlek,  ev.). İstanbul: Can  ocuk Yayınları.
- Őahinkanat, Sara(2012). *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan?*. İstanbul: Kır  içeği Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Merve ŞENER

Uzm., Araştırmacı
senermerve92@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-0864-0008>

**Mehmet Rauf'un "Halâs" Adlı
Romanında İşgal ve Direniş**

*Occupation and Resistance in Mehmet Rauf's
Novel "Halâs"*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 05.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 12.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Şener, Merve (2020). Mehmet Rauf'un "Halâs" Adlı Romanında İşgal ve Direniş. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 983-1000. DOI: 10.34083/akaded.821664.

Şener, Merve (2020) . Occupation and Resistance in Mehmet Rauf's Novel "Halâs" *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 983-1000. DOI: 10.34083/akaded.821664.



<https://doi.org/10.34083/akaded.821664>



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

Öz

Mehmet Rauf'un çalışmaya konu olan Halâs (1929) adlı romanı, Türk halkının Mütareke ve Milli Mücadele yıllarındaki işgaller karşısında gösterdiği direnişi konu edinir. Eser kurgusunda, romanın baş karakteri Nihat'ın yaşadığı olayların paralelinde; İzmir ve İstanbul'un işgali, Erzurum ve Sivas Kongreleri'nin gerçekleşmesi, düzenli ordunun kuruluşu, Urfa, Maraş ve Antep şehirlerinin düşman işgalinden kurtulması, Sevr Antlaşması'nın İstanbul Hükümeti tarafından kabul edilişi ve Ankara'da yeni bir hükümetin kuruluşu, kronolojik bir sırayla yer almaktadır. Mehmet Rauf, Anadolu'daki direnişi ve kurtuluş öyküsünü Nihat karakteri üzerinden hikâyeleştirmiştir.

Bu çalışma kapsamında Halâs adlı eser, işgal ve direniş açısından incelenmiştir. Türk tarihinin önemli dönemeçlerinden biri olarak kabul edilen Milli Mücadele dönemini anlatma meselesine bir sorumluluk duygusu ile yaklaşan Mehmet Rauf, eserini tarihsel gerçeklere dayandırarak ele almıştır. Bu bakımdan, çalışmada, edebi bir eserin tarihi gerçekliği ne derece yansıttığına, eserden yapılan alıntılarla dikkat çekilmiştir.

Anahtar sözcükler: Mehmet Rauf, Halâs, Milli Mücadele, İşgal, Direniş.

Abstract

Mehmet Rauf's novel Halâs (1929), which is the subject of the study, is about the resistance of the Turkish people against the invasions during the Armistice period and the National Struggle. In the fiction of the work, it develops in parallel with the events experienced by Nihat, the main character of the novel. The occupation of Izmir and Istanbul, the realization of the Erzurum and Sivas Congresses, the establishment of the regular army, the liberation of the cities of Urfa, Maraş and Antep from the enemy occupation, the acceptance of the Treaty of Sevres by the Istanbul Government and the establishment of a new government in Ankara, are presented in chronological order. Mehmet Rauf has narrated the story of resistance and liberation in Anatolia through the character of Nihat.

Within the scope of this study, the work named Halâs was examined in terms of occupation and resistance. Mehmet Rauf, who approached the issue of describing the period of the National Struggle, which is accepted as one of the important turning points in Turkish history, handled his work based on historical facts with a sense of responsibility. In this respect, the extent to which a literary work reflects the historical reality is highlighted with quotations from the work.

Keywords: Mehmet Rauf, Halâs, National Struggle, Occupation, Resistance.

Giriş

Hanedanlıktan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde çeşitli devletlerin sömürüsü ve işgal hareketleri ile karşı karşıya kalan Türk halkının; Birinci Dünya Savaşı'nı, Mütareke yıllarındaki isyanları, Anadolu'nun işgalini, Milli Mücadele sürecindeki engelleri Mustafa Kemal'in önderliğinde başarıyla geride bırakmasını takiben, Anadolu'da bağımsız bir Türk devleti kurulmuştur. Mustafa Kemal 19 Mayıs 1919'da Samsun'a ayak bastığı andan itibaren, milli birlik ve bütünlüğün sağlanması amacıyla kongreler gerçekleştirmiş, vatanın düşman işgalinden kurtarılması ve milletin istiklalinin sağlanması amacıyla kurtuluş mücadelesini yürütmüştür. "Millî Mücadele, diğer tabirle Kurtuluş Savaşı, Mustafa Kemal Atatürk ismiyle özdeşleşen bir direnişin ve millet olarak var olabilme mücadelesinin adıdır. Büyük devletlerin karşısında yalnız kalan Anadolu halkının esaret belgesini kabul etmeyişinin ve örneği az görülen bir karşı koyuşun hikâyesidir." (Sivridağ vd., 2007: 5)

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanıyla, filen 23 Nisan 1920'de TBMM'nin açılmasıyla yeni bir Türk Devleti'nin temelleri atılmıştır. "Osmanlı Devleti'nin yıkıldığı ancak enkazının ortada bulunduğu Birinci Dünya Savaşı sonrası Mütareke günlerinde iki ayrı dünya görüşü ifade eden edebiyat, büyük ölçüde kendisini gazete ve dergilerde göstermiştir. Anadolu basını geleceği işaret eden büyük mücadeleyi yansıtırken İstanbul basını Ankara'yı destekleyenler ve Ankara'ya karşı olanlar olmak üzere ikiye ayrılmıştır. II. Meşrutiyet'in kuvvetli fikir adamları ve sanatçıları büyük ölçüde Ankara'yı destekleyen Mütareke döneminin kuvvetli kalemleri, o günlerin havasını yansıtan önemli eserler yazmıştır." (Enginün, 2013: 11) Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, Çanakkale Savaşı ve bu savaşlardaki bağımsızlık mücadelesi, Cumhuriyet ve Mustafa Kemal Atatürk, bu dönemde kaleme alınmış eserlerin başlıca konularını oluşturur. Yine bu dönem de yazılmış tarihsel konulu eserlerden birisi de Mehmet Rauf'un 1929 yılında yayınladığı Halâs adlı romanıdır.

Mehmet Rauf'un Halâs adlı eseri; Milli Mücadele'yi, halkın isyanlar ve işgaller karşısındaki direnişini konu edinmesi ve o günlerin atmosferini yansıtmaları bakımından dönemin önemli eserleri arasında yer alır. Romanda İzmir'de mütarekenin ilan edilmesiyle başlayan olaylar, Nihat'ın millî kuvvetlere yardım etmek amacıyla gittiği İstanbul'da devam eder. Söz konusu dönemde İstanbul'a hâkim olan olumsuz atmosfer, Nihat'ın yaşadığı olaylar ekseninde okuyucuya aktarılır. Nihat, Milli Mücadele'ye destek vermek amacıyla Ankara'ya giderken yakalanır ve İngiliz hapishanesinde sekiz ay tutuklu kalır. Tutuklu olduğu bu süre zarfında; Anadolu düşman askerlerince işgal edilir, Sevr imzalanır ve Ankara'da Mustafa Kemal önderliğinde yeni bir hükümet kurulur. Roman, Nihat ve İclal'in Ankara'ya gitmek üzere yola çıkması ile sona erer.

Halâs'ta milli mücadele ruhunu taşıyan Türk subayı Teğmen Nihat'ın, Türk milletinin bağımsızlığı için gösterdiği gayret ve mücadele anlatılmıştır. Eserde Nihat'ın

aksine Anadolu topraklarında yaşayan, farklı milletlere mensup kişilerin Milli Mücadele'ye karşı olumsuz düşüncelerine ve tutumlarına da yer verilmiştir. Bu bakımdan “vatanı kurtarmak isteyenlerle, kendini kurtarmak isteyenler”in romanı olarak anılan Halâs, Törenek'in sözleriyle, “millî mücadeleye gönül verenlerle, İngiliz himayesini tek çıkar yol görenlerin, vatan için çırpınanlarla kendi rahatını düşünenlerin romanıdır.” (Törenek, 1999: 118) Halâs'ta ulusal değerlerden yoksun, işgal güçlerinin yanında yer alan kişilerin eleştirisine yer verilmiştir.

Önsözünde “*En hakiki ve en sade anlamıyla bir mucizenin üstün eseri olan bu kurtuluş ve zaferi ileriki nesillerin hafızasına işlemek ve tespit arzusuyla yazdığım bu romanın ilk sahifesine perestîşkârın ve minnettarın bir yazar sıfatı ile takdis makamından senin yüceltilmiş ismini yazmaktığına izin ver sevgili Gazi!*” (Rauf, 1998: 11) sözleri ile Mustafa Kemal'e olan hislerini ve minnettarlığını ifade eden Mehmet Rauf, eserini “*Büyüklerin en büyüğü Gazi Mustafa Kemal'e*” ibaresiyle Mustafa Kemal'e ithaf etmiştir.

Halâs, Mehmet Rauf'un son eseri olması ve Milli Mücadele'yi anlatması bakımından yazarın külliyatında önemli bir yere sahiptir. Mehmet Rauf Halâs'ı yazmasındaki önemi, eserin önsözünde, “kurtuluş ve zaferi ileriki nesillerin hafızasına işlemek” sözleriyle vurgulamıştır. Bu romanı yazmaya bir sorumluluk olarak yaklaşan Rauf, bu sorumluluk ile romanını “felçli olmasına rağmen, zaman zaman eşine dikte ettirmek suretiyle” (Rauf, 1998: 7) kaleme almıştır.

“Esaret'ten Halâs'a”

Romanın merkezindeki Nihat karakteri, Harbiye Mektebi'nden mezun olmuş, Suriye Cephesi'ne gönderilmiş fakat orada yaralanmasının ardından İstanbul'a izne gönderilmiştir. Nihat, iyileştikten sonra babasından miras kalan ev ve dükkânları satmak için İstanbul'dan İzmir'e gelmiştir. Burada Beatrice adında bir Rum kızıyla tanışır ve gün geçtikçe ona karşı ilgi duyar.

“İki aydır delikanlı ile genç kız ekseriya Sporting'de buldukları zaman büyük bir memnuniyetle konuşuyorlar ve bazı bazı Nihat onlara akşamüstü gidiyordu. Kalpler dökülmüş, emeller tevdi edilmiş ve ruhlar birbirine ısınmıştı. Fakat Nihat bu uzun zaman zarfında çok özel bir ilgi göstermemiş, kendini mümkün olduğu kadar çekingenliğe mahkûm bırakarak genç kıza karşı ancak açıklanmamış bir ilgi sezdirmişti.” (Rauf, 1998: 51)

Nihat aynı zamanda Beatrice'nin babası Daster ile de dostluk kurar. Fakat o günlerde mütareke ilan edilir. Mütarekenin ilanından beş gün sonra savaş boyunca kapalı kalan İzmir Limanı'na iki gemi yanaşır. Bu gemileri görmek için limanda toplanan meraklı halk, ilk önce bunların yolcu ve yük gemisi olduğunu düşünür.

"Dört seneden beri bin türlü eziyet, bin türlü yokluk içinde türlü kaza, türlü belalarla kavrulmuş, yıkılmış ve yorulmuş olan, zevkine düşkün İzmir halkı, geçen Cuma nihayet mütakare ilan olunup savaş bittiği zaman oh çekmişler ve uzun sefaletlerin dayanılmaz sıkıntılarının artık bittiğini zannederek kendilerine bol yiyecek ve giyecek getirecek olan vapurları beklemeye başlamışlardır." (Rauf, 1998: 19)

Fakat zaman ilerledikçe bu gemilerin yolcu ve yük gemisi olmadığı anlaşılır. Limandaki artan kalabalık, ellerinde Yunan bayrakları ve "Yaşasın Venizelos!" haykırışları ile beklemeye başlar. Yunanistan Başbakanı Venizelos'un İzmir'e geleceğini ümit eden Yunan halkının sevinçli bekleyişi, gün boyu sürer. Mütarekenin ardından gerçekleşen bu olayı, Tevfik Çavdar şu ifadelerle anlatır:

"...Körfez girişinde Yunan birlikleri taşıyan gemiler görüldü. Yunan gemileri Yenikapı açıklarında görülmeden çok önce Kordon ve Pasaport dolayları, binlerce Yunan uyruklu ve İzmirli Rum tarafından doldurulmuştu. Bütün frenk mahallelerinde Yunan bayrakları asılmış. Limandaki bütün gemiler düdüklarını çalıyor, kilise çanları ortalığı gürültüye boğuyordu." (Çavdar, 2013: 174)

Eserde, Yunan halkının Venizelos'u heyecanlı bekleyişi, onun "Megali İdea" ülküsünü gerçekleştirme hedefinden kaynaklıdır. "Megali İdea", tüm Yunanlılar bir araya getirilerek, başkenti İstanbul olan büyük bir Yunan devleti kurulması düşüdüdür.

Gün boyunca devam eden bu olayın ardından, şehrin aydınları, Rüsuhi Bey'in yazıhanesinde toplanır ve gerçekleşen olaylar değerlendirilir. Bu toplantıda; İstanbul Hükümeti, Wilson Prensipleri, savaşın iktisadi sorunları ve halkın durumu hakkında konuşurlar. Mehmet Rauf, özellikle halkın işgaller karşısındaki tembelliğine ve kayıtsızlığına şu sözlerle dikkat çeker:

"Kahveler, diye devam etti, kahveler her zamanki nargile fokurtuları, tavla gürültüleri, gazetelerin arkasında uyuklayan müşterilerle alışılmış manzarayı göstermekte kusur etmiyorlardı... Şimdi Haylayf pasajından geçiyordu. İçeride masalarda tıklım tıklım oturmuş içlerinde bazılarını iyi tanıdığı Türkler rakı içiyorlar, yemek yiyorlardı. İşte bunlar da rakı keyfi âleminde diyordu. Sakın bu rakı, bu kadın, bu para dalavereleri için bu adamlar nasıl kendilerini unutuyorlar, nasıl memleketi ihmal ediyorlar, meselâ bugünkü hadiseden nasıl üzüntülü olmuyorlardı? Hiç kanları mı yoktu? Damarlarından kan yerine su mu akıyordu? Vücutlarında sinir yerine sade kas mı vardır? (Rauf, 1998: 24- 46)

Mehmet Rauf'un sözünü ettiği olay, tarihi kaynaklarda da yer alır. Milli Mücadele döneminde Albay Şükrü Naili Bey'in Kolordu'ya çektiği bir telgraftaki: "*Eşraf, umumiyette çekingen bir durumdadır. Balkan harbi fecayii bunların maddi kuvvetlerini sarsmış manevi kuvvetlerini altüst etmiş, âli hissiyat namına bunlarda bir şey bırakmamıştı*" (Selek, 1976: 75) sözleri, Anadolu halkının durumunu ifade eder. Eserin

üzerinde durduğu bir diğer konu ise Wilson Prensipleri'dir. Eserde, Mehmet Rauf'un Wilson Prensipleri'ne yönelik eleştirisine de yer verilir.

“O senin Wilson Prensipleri diye boğulmakta olduğun denizde kurtulmak için sarıldığın yılan kollarının arasından sıyrılıp çekilecek ve sen hocanın dediği gibi ‘dibe, dibe!’den başka bir şey yapamayacaksın. Zaten o prensipler düşman devletleri tarafından bizi aldatmak için düzenlenmiş bir oyun...” (Rauf, 1998: 38)

Farklı milletlerin uzun yıllar bir arada yaşadığı Osmanlı'da, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Wilson'un “ulusların yazgılarını kendileri belirlemeli” (Kil, 2007: 89-90) ilkesine dayanarak azınlıklar isyan etmiş ve işgal kuvvetlerini desteklemiştir. Mehmet Rauf, azınlıkların isyanını eserinde şu sözlerle aktarmıştır:

“Biz onlar gibi miyiz? Bir kere memleketimiz memleket değil ki... Sanki bir türlü tenceresi bizimle beraber, bizim mahallemizde, bizim sokağımızda bizim hayatımız içinde ırkları, cinsleri, dinleri, adetleri ayrı olarak ömür süren düşmanları göz önüne getiriniz. Haydi Arapları, Arnavutları ve Çerkezleri din kardeşi diye bir tarafa bırakalım, ya o din yönünden, menfaat yönünden de hasmımız olan Rumlara, Ermenilere, Bulgarlara hatta Yahudilere ne diyeceksiniz? Bunlar en önemsiz bahanelerle sokaklarımızı hergün bombalarla ateşe boğan haydutlar...” (Rauf, 1998: 26)

Eserde eleştirilen bir diğer konu ise İstanbul Hükümeti'nin işgaller karşısındaki duyarsızlığıdır. Mehmet Rauf'un İstanbul Hükümeti'nin işgaller karşısındaki “teslimiyetçi ve direniş karşıtı” (Tanör, 2015: 229) tutumunu eleştirir.

“Hükümet caddesi buradaki gürültüden hiç haberli görünmüyordu. Orası her zamanki gibi sakin ve rahat uykusuna devam ediyordu. Gösteri gerçekleştiği zaman vali paşa ilk iş olarak İstanbul'a bir telgraf çekerek talimat istemiştir. İstanbul ise zaten kendi başından aciz ne yapacağını bilmez bir sürü serser, bunak adamların elinde olduğundan ya: ‘İşi oluruna bırakınız...’ demiş, yahut hiç cevap vermemiştir.” (Rauf, 1998: 24- 32)

Mehmet Rauf'un “sakin ve rahat uykusuna devam ediyordu” dediği İstanbul Hükümeti, işgaller karşısında sessizliğini ve sükûnetini korumuştur. Selek'in de: “Osmanlı hükümeti ordusu ve halk işgal karşısında bir gaflet ve acz göstermiştir” (Selek, 1976: 229) sözlerinde belirttiği gibi, İstanbul Hükümeti, yaşanan olaylar karşısında teslimiyetçi bir tutum benimsemiştir.

Eserde yıllarca süren savaşın ve işgallerin iktisadi boyutuna dair bir tablo çizilmiştir: “Ne idi o üç yüz kuruşa şeker, yüzelli kuruşa et... Memleketin altını üstüne getirdiler... Ne can tanıdılar, ne namus düşündüler, ne de hayâ bildiler. Sade bu İzmir'de

olanları göz önüne getiriniz... Kolayını bularak herkes vagon, koli maskaralığına daldı. Yeni yetmişmiş bir takım açgözlüler kendi midesinin lanetli çıkarı için eşyanın fiyatına zam yapmaktan çekinmiyorlardı. Herkes her hafta birkaç koli veya bir iki vagon almadan durmuyorlardı" (Rauf, 1998: 29) ifadeleriyle işgaller nedeniyle yoksul, perişan halde olan halkın yaşam koşullarından söz edilmiştir. Anadolu halkı yoksulluğun yanı sıra hastalık, pahalılık ve ağır vergiler ile mücadele etmiştir.

Venizelos'un gelişini, limanda bekleyen Yunan halkının coşkusu karşısında, Nihat, derin bir üzüntü ve keder duyar. Beatrice'nin varlığını hatırlayan Nihat, teselli bulma ümidiyle, "hayat bulunacak bir kaynağa koşarcasına" onun evine doğru yola çıkar. Beatrice'nin "kendisine en sevecen tesellilerle sıcak ümit vereceğini", Daster ile "bu konuda konuşacağını ve ondan yardım kabilinden bir kuvvet bulabileceğini" (Rauf, 1998: 51-52) düşünmektedir. Fakat Nihat, bu evde karşılaştığı tavır karşısında hayal kırıklığına uğrar. Beatrice'nin babası Daster, Türk ordusunun savaşa girdiğinden dolayı suçlu olduğunu düşünür. Türklerin Osmanlı sınırları dâhilinde yaşayan azınlıkları maddi ve manevi bakımdan zarara uğrattığını, Rum askerlerin hayatlarını kaybettiğini ve acı çektiklerini söyleyen Daster, gün boyunca yaşanan olaylarla ilgili şu yorumda bulunur:

"Türklerin hali barışta da yaman olacak... Şimdi yarın öbür gün boğazlar temizlenip donanmalar İstanbul'a girerse korkarım ki ne sultan kalacak ne de tek bir cami. Sonra o idarenizde bulunan Ermeniler, Rumları Kürtleri Araplarıhâsılı her millet müstakil bir hükümet olacak, İzmir Rumlara verilecek Suriye, Adana Fransızlara, İngilizler Irak'ı alacak, İstanbul için pek bilinmez ama zannederim ki orası uluslararası bir şehir olacak." (Rauf, 1998: 54)

Nihat karşılaştığı bu sert ve olumsuz tavırdan dolayı büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Daster'in tavrı karşısında Nihat "...vurulmuş, yaralanmış, harap olmuştu. Karşısında gördüğü adam, birçok defa konuştuğu zaman bu meseleler hakkında hep kendi gibi düşünen adam değil miydi neden şimdi böyle dönmüştü, ne çabuk onların tarafına geçmişti?" (Rauf, 1998: 53) zihnindeki bu karamsar düşünceyle oradan ayrılmak üzere kapıya yöneldiğinde, piyanonun üzerinde Venizelos'un resminin asılı olduğunu fark eder ve daha da hiddetlenir. Daster'in evine Venizelos'un resmini asma ve işgalci güçleri desteklemesi Nihat ile Beatrice arasındaki her şeyi bitirir. Nihat, Beatrice ve Frenk mahallesini terk ederek, Türk Mahallesi'ne taşınır. Sporting ve İngiliz kulübünde vakit geçirmek yerine, hükümet civarlarındaki kahvelerde oturmaya başlar. Bu kahvelerde gazete okuyup dostlarıyla sohbet ederek vaktini geçirir. Bu günlerde Türk gazeteleri ve Yunan gazeteleri arasında başlayan bir rekabet söz konusudur. Yunan gazetelerinde, Yunanlılar İzmir'in hatta Türkiye'nin sahibi olduğu görüşü ileri sürülmüştür. M. Tayyib Gökbilgin'in "Milli Mücadele Başlarken" adlı eserinde dönemin gazeteleri hakkında şu bilgilere yer verilmiştir:

“...Rumca gazeteler de Rumların hislerini okşayacak yazı ve resimler neşrediliyordu. Meselâ Teoglogos gazetesi bu sırada mavi bir resim neşretmiş, bu resimde Vilson’un attığı toptan çıkan güllenin Venizelos şeklinde tecessüm ederek Ayasofya kubbesinin üstüne oturduğunu göstermişti. Bu gazete artık serkevhâsinin üstündeki Türkçe ismi ve yazıları da çıkarmış bulunuyordu. Gerek İzmir, gerek İstanbul gazeteleri, Aydın (İzmir), Hüdavendigâr (Bursa) ve Konya vilayetlerinin Türkiye’den 12 adanın İtalya’dan alınarak Yunanistan’a verileceğini, Fransız basısına atfen yazıyordu.” (Gökbilgin, 2011: 4-5)

Frenk Mahallesi’nden ve buradaki dostlarından uzaklaşan Nihat, vatansever bir aydın olan Miralay Emin Bey ile tanışır. Miralay Emin Bey’in başkanlığında işgallere karşı direnmek ve vatani kurtarmak adına bir araya gelmiş aydınların oluşturduğu bir topluluğa dâhil olur. “Emin Bey tecrübesi, nikbinliği ve Türk milletinin fitri hasletlerine güveni ve imanı dolayısıyla Nihat’ın önünde yepyeni bir ufuk açar ve onun Milli Mücadele’ye hazırlanan genç subaylarla temas kurmasını sağlar. Bu dostluk Nihat’ın kaderini değiştiren en önemli hadisedir.” (Kerman, 2009: 246) Bir toplantı sırasında Miralay Emin Bey, Anadolu’nun durumu hakkında şunları söyler:

“Bugün Anadolu köşesinden, bucağından başlayarak hemen hemen her noktasına kadar baştanbaşa düşman işgalindedir. Burada İngiliz, orada İtalyan, ötede Fransız askeri, bir taraftan durmayıp iddialarını, bahanelerini her gün, her saat çoğaltarak bir adım daha memleketeye girmeye uğraşıyorlar. Dört taraf ateş içinde... Müttefikin kontrolü her işimize pençe attı. Silâhtan tam olarak tecrit olunduk. Şimdi Almanya’ya yapılan barıştan anlıyoruz ki Wilson prensipleri hep masalmış. Yunanlılar yaygara içinde hemen bütün Anadolu’yu istiyorlar, Ermeniler de öyle.” (Rauf, 1998: 89)

Emin Bey, Fransızların, Almanların ve Yunanlıların Anadolu’nun dört bir yanını işgal etmekte olduğundan söz eder. Ancak yine de vatani düşman işgalinden kurtaracak bir “kurtarıcı”nın geleceğine inanır.

“Evet bugün üzgünüz, etrafımıza bakıyoruz, tek bir ümit ışığı yok. Fakat bu sonsuza dek olmayacağına dair bir delil midir? Kim bilir içimizden ilâhi bir mazhariyetle doğmuş ne temiz ruhlar vardır. Ne biliyorsun ki bu ruhlardan biri, beşi, onu taraf taraf bu zulümlerin altında isyan ederek başını kaldırmayacak ve içimizden tekrar birisi ve en ilahisi bunların başına geçip bütün Avrupa’ya ‘yaptınız elverir, bizi böyle boğazlayamazsınız, haydi defolun buradan!’ diye haykırmayacaktır.” (Rauf, 1998: 91)

Romanda, Emin Bey’e göre, mevcut kötü düzen aynı şekilde sürüp gitmeyecektir. Emin Bey; ordularının elinden silahları ve cephanesi alınmış, subayları esir edilmiş ve

toprakları işgal edilmiş yoksul bir ulusu, işgallerden ve çöküşten kurtaracak bir kahramanın geleceğini ümit eder.

Bu günlerde Miralay Emin Bey aniden rahatsızlanır ve ölür. Emin Bey'in ölümünün ardından Nihat, onun vasiyeti üzerine İstanbul'a gitmeye karar verir. Nihat İzmir'den ayrılmadan önce, uzun bir süre görüşmediği Beatrice ile bir araya gelir. Beatrice, Nihat'a karşı olan hislerini: "*Sizde, nasıl diyeyim, sade, vakur öyle bir sıcaklık vardı ki, başkalarından farkınızı anlamak mümkün değil. Geldiniz, gittiniz. Hergün davranışlarınızı, hallerinizi, sözlerinizi kontrol ediyor ve zerre kadar nâhoş bir şey bulamayarak kusursuzluğunuza hayran oluyordum. Ben sizi kusursuz bulmaya ezelden beri hazırlanmış ve beğenmek için ezelden kaderimin hükmünü giymiş bir kızdım. Anlıyorsunuz ya sizi sevmeye mahkûmdum.*" (Rauf, 1998: 101) sözleriyle itiraf eder. Ayrıca Nihat'ın İstanbul'a gitme kararından vazgeçmesini ve onunla birlikte kalmasını teklif eder. Nihat ise Beatrice'nin teklifini: "*Ben hayatı başka cereyanlara akan ve kendine gene başka vazifeler tayin etmiş bir adamım. Sizi peşim sıra bu cereyanların tehlikelerine, bu, görevlerin zorluğuna sürüklemek istemem. Ben talihsiz bir savaşta yenik düşmüş bir milletin oğluyum... Bu düşüşten milletimi kaldırmak için kurtarmak emeline hayatımı vakfediyorum*" (Rauf, 1998: 103) sözleriyle reddeder. Bu sözler üzerine Beatrice, mütteliklerin işgali altında olan Türkiye için bir kurtuluş temin edilmeyeceğini ve Türklerin bu savaşı kazanamayacağını söyler. Beatrice'nin bu düşüncelerine öfkelenen Nihat: "*Her hayatın kendine göre muazzaz bir maksadı ve hedefi vardır... Ben burada kalıp kendi meyus hayatımı nisbî bir saadet ve refah içinde geçirmek için milletimi sefalet ve azap içinde ihmale razı olursam, evvela siz tahkir etmelisiniz... Teklif ettiğiniz maksatsız, kozmopolit ve alçak hayatı kabul etmektense, köpekler gibi sürüne sürüne ölmeyi tercih ederim...*" (Rauf, 1998: 104) sözleriyle Millî Mücadele'ye karşı tutumunu ortaya koyar.

Millet ve vatanının maruz kaldığı hadiseler Nihat'ın hayat ve dünya görüşünde önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Önceleri yabancı bir kadına âşık olmak ve evlenmekte bir beis görmeyen Nihat yaşananlar ardından Beatrice'den vazgeçer. (Kerman, 2009: 247) "Nihat için yıllardır birlikte yaşadıkları azınlıklar ve Avrupalılar'ın Osmanlı'nın düşmanı oldukları fikri kesinleşir. Bu nedenle kendisiyle evlenmek isteyen Beatrice'yi hem Hristiyan hem de İtalyan olan bir kızla asla evlenemeyeceği gibi bir ön kabul reddeder." (Olpak, 2020: 321) Bu bakımdan eserde Nihat'ın bir Türk genci olarak vatan ve millet aşkının vazgeçilmez olduğu vurgulanır.

İzmir'de yaşanan olaylarla başlayan eser, Nihat'ın, İstanbul'a gelmesiyle devam eder. Romanda Nihat'ın İstanbul'a geldiğinde karşılaştığı manzara "*yavaş yavaş karanlık çekildiği halde İstanbul tepelerine yığılan yağmur bulutlarının gölgesi şehri ışık içinde inleyen sinlerin, sızlayan kalplerin yas ve acısına bir işaret olsun gibi siyah bir perde altında darlaşıyordu*" (Rauf, 1988: 109) sözleriyle tasvir edilmiştir. Nihat'ın

karşılaştığı bu manzara ile İstanbul'daki olumsuz atmosfer verilir. Nihat şehrin sokaklarında gezdikçe, bu karamsarlığın nedeni açıklanır:

“Şubatın bu kısa gününde çamurlu sokaklar halkla, otomobille ve tramvayla taşıyordu. İki otomobilde bir, iri İngiliz kamyonu geçiyor, arkadan da bir Fransız, İtalyan subayları, iri, uzun, metin oldukları anlaşılan adamlar görünüyordu.” (Rauf, 1998: 112)

İstanbul sokaklarında İngiliz, Fransız ve İtalyan subayları özgürce dolaşmakta ve İstanbul yavaş yavaş işgalci güçlerin eline geçmektedir. İstanbul'un bu durumuna kederlenen Nihat, Emin Bey'in dostu olan Binbaşı Server Bey'i ziyaret eder. Server Bey ona, düşman askerlerinin Anadolu halkına yaptığı zulmü anlatır.

“Bütün memleket kişisel kinler, gizli düşmanlıklar ve birikmiş intikam hırsları ile kaynıyorsun. Bilhassa en büyük belâ senelerden beri baskı altında olan Ermenilerin meydanı serbest ve uygun bulunca silahlanarak ortaya fırlamaları idi. Bütün çevre azgın bir karmaşa içinde idi. Hele İngilizler çekilip de Fransızlar memlekete ayak bastıktan itibaren öyle kötülükler başlamış ve zulüm o derece bir vahşetle memlekete kök salmış ki tarife gelmez.” (Rauf, 1998: 114)

Server Bey, Türkler ile yıllarca aynı coğrafyada yaşamış olan Ermenilerin silahlanarak ayaklanmasından duyduğu endişeyi ve hüznü dile getirir. Konuşmasının devamında ise İstanbul'daki Fransız, İtalyan ve İngiliz askerlerinin halka yaptığı zulme değinir:

“Mesela bugün İstanbul'da da zulüm yapılmıyor mu? hay hay.. Rasgele bahanelerle tutuklanan nice çaresiz Türk Arapyan Hanı'nda yahut Kroker'de inliyor, yüzlerce aile babası, kardeşi oğlu tutuklandığı için gece gündüz ağlıyordu. Mesela bir Fransız subayı yahut bir İtalyan amiri yahut İngiliz kumandanı filancanın kızını, karısını yahut hemşiresini görüyor, hoşuna gidiyor ve elde etmek için her şeyi yapıyor ve başarılı oluyor. Bu her şey sözü içinde kızı yahut kadının bu hale engel olan babası, kocası, kardeşi veya nişanlısı hapis ve sürgün için bin bahane yaratılıyordu.” (Rauf, 1998: 117-118)

Server Bey, konuşma esnasında özellikle Fransız subaylarının kadınlara olan saldırgan ve acımasız tavırlarına dikkat çeker. Nihat ile Server Bey arasındaki diyalogda, İstanbul'un işgal edilmesiyle meydana gelen tüm olumsuzluklara yer verilir. Server Bey'in yanından ayrılan Nihat, Emin Bey'in mektubunu, kızı İclal'e ulaştırmak üzere Saim Remzi Bey'in apartmanına gider. Burada Emin Bey'in kızı İclal ile tanışır ve onunla aralarında bir yakınlık doğar. Eserde Nihat ve İclal arasındaki bu yakınlık şu sözlerle verilir:

"Daha görüşeli bir saat bile olmadığı ve konuştukları dakikalar hesap edilse otuzu bulduğu halde birbirlerini senelerden beri tanıyorlarmış gibi ısınmışlardı. İkisine de öyle geliyordu ki diğerinden gizleyecek hiçbir şey olamaz ve reddedilecek bir damla yoktur. O zaman ruhlarının eşlerini bulan insanların duydukları sonsuz bir rahatlama içinde vaktin geçişinden habersiz etraflarında olanlara ilgisiz mes'ut ve münevver kalıyorlardı." (Rauf, 1998: 144-145)

Nihat o günden sonra İclal'i sık sık ziyaret eder ve iki gencin arasındaki samimiyet ve yakınlık daha da artar. Nihat ve İclal vatanın kurtuluşu, milletin bağımsızlığı üzerine fikirlerini paylaşır. Nihat İzmir'e düşman gemilerinin ilk gelişini ve o gün yaşanan olayları anlattığında, İclal'in hissettikleri eserde şu sözlerle verilir:

"Deli oluyorum zannettim, kendimi sokağa attım, rastgele yürüyerek rıhtıma çıktım, oradan perişan halde düşünerek dolaşmaya başladım. Ve işte o gece oradadır ki bir titreme esnasında taşların üzerine diz çökerek, bundan sonra hep yalnız kendi milletim için yaşayacağımı ve hayatımı onu kurtarıp mes'ut etmeye adayacağıma yemin ettim." (Rauf, 1998: 170)

İclal'de tıpkı Nihat gibi hayatını vatanın kurtuluşuna adanmıştır. Bu bakımdan "İclâl, tam da Nihat'ın vatansever bakışına uygun düşen cesur ve kararlı bir Türk kadınıdır." (Güngör, 2018: 8) İclâl'in vatan ve millet sevgisini gören Nihat, elinde olmaksızın Beatrice ile İclâl'i karşılaştırır:

"Beatrice gibi bir genç kız ayağına kadar gelmiş, ona her erkeğin reddedemeyeceği kıymetler takdim etmiş ve hepsinin fevkinde kendi kalbini ve kendi aşkını ikram etmişti. O zaman o sûretâ makul sebeplerle bu hediyeleri reddetmişti. Diyordu ki, o bir Hristiyan'dır, bir İtalyan'dır. Ben memleketi düşmüş, evlatlarından fedakârlık isteyen bir vatanın oğluyum. Bu şart dâhilinde bu genç kızın yükünü üzerime alamam. Fakat İclâl? İclâl öyle miydi? Bu kendi kanından, kendi soyundan bir kız, memleketi ezen aynı düşmanların hasm-ı hayatı, üzerimize yağın felaketlerden kendi kadar müteessir... Sonra bir kız ki, Emin Bey gibi pak ve kahraman bir adamın sulbünden gelmiş, özü, zerresi bile Türk, Türk kıızıydı." (Rauf, 2010: 163-164)

Romanda İclal "Beatrice'nin karşıtı bir kadın karakter olarak kurgulanmış, bağımsız yeni düzende vatani temsil edecek, nurlu bir kişi olarak tasvir edilir. Nihat'ın ona âşık olmasındaki en büyük sebebin "özü, zerresi bile Türk, Türk kıızı Türk" (Olpak, 2020: 326) olması gösterilir.

Eserde Nihat ile İclal'i bir araya getiren, Mehmet Rauf'un deyiimiyle "kötülüklerin merkezi" haline gelmiş olan Saim Remzi Bey'in apartmanı, İngiliz ve Fransız subayların uğrak yeridir. İngilizlerin yakın dostlarından olan Saim Remzi Bey, bu dostluk sayesinde para kazanır. İclal ile tanıştığı gece, Nihat, Saim Remzi Bey'in

evindeki İngiliz subayların konuşmalarına tanıklık eder. Bu eve her girip çıktığında, onlar hakkında yeni bilgiler edinmeye başlar ve bu bilgileri Server Bey'e taşır. Bu süreç, İclal'in, babasından kalan mirası satmak üzere Nihat ile birlikte İzmir'e gidişine kadar devam eder. Nihat ve İclal'in İzmir'de geçirdiği birkaç günün ardından, bir sabah, Yunan askerlerinin kordon önündeki gemilerden indikleri ve hükümet binasına doğru yürüdükleri görülür.

“Her millete mensup bir takım savaş gemileri kordonun önünde denizde sıra ile demirlemişler; yatıyorlardı. Yunan gemisinden gelmiş büyük sandallar dolu olan askerleri çıkarmışlar ve çıkarıyorlar, asker karaya ayak basar basmaz durmayarak hemen şehrin çeşitli yönlerinde yürümeye başlıyordu.” (Rauf, 1998: 157)

Romanda, Yunan askerlerinin İzmir'e ayak basmasıyla şehrin dört bir yanından silah seslerinin yükseldiği söylenir. Nihat ve İclal, çok sayıda Türk'ün düşman askerleri tarafından eziyet gördüğüne ve öldürüldüğüne şahit olur.

“Bakınız bu gemiler güya medeniyet gemileri... Gözlerinin önünde katliam yapıyor, korumalarında İzmir'e çıkan Yunan askerleri çakal ve sırtlan sürüleri gibi şehre yayıldı, her Yunanlı bir Türk, bir Müslüman öldürmek için silahını kaptı, sokağa fırladı. Hâlbuki bunlar bakınız medeniyet bayrakları altında gözlerinin önünde yapılan kötülöklere, vahşetlere hiç aldırıyorlar, hiç ses çıkarmıyorlar, hiç önemsemiyorlar...” (Rauf, 1998: 159)

Mehmet Raufun eserinde söz ettiği İzmir'in işgali olayı ve hemen ardından yaşananlar, Milli Mücadele sürecinin önemli dönemeçlerinden biridir. “İzmir'in işgalini direnme kararını yükselten bir başlangıç” olduğunu ifade eden Tevfik Çavdar, halkın yaşananlar karşısındaki tepkisini ve yaygınlaşan direnme arzusunu şu sözlerle ifade etmiştir:

“O ana kadar sadece yurtsever aydınları ilgilendiriyormuş gibi görünen konu, emperyalizme karşı durma gereği, birden bütün toplum katlarında yaygınlaşmaya; yurdun türlü yörelerinde işgale ve ona yol açan emperyalizme karşı sesler yükselmeye başladı. Bunları bir karabasan gibi saran eziklik ve yenilmişlik duygusu sömürüye karşı isyan duygusuna dönüştü.” (Çavdar, 2013: 175)

Yunan askerlerinin İzmir'i işgal edişini takiben Nihat, yakın dostu Ekrem Behiç ile görüşür. Ekrem Behiç Anadolu halkının düşman askeriyle mücadelesini anlatırken, “Anafarta Kahramanı” olarak tanınan Mustafa Kemal'den söz eder. Bu komutan, Nihat'ın ruhuna büyük bir umutla tesir eder.

“Fakat o yalnız Anafarta kahramanı mıdır? Önce Trablusgarp'ta zelim bir reklamcılıkla başkalarının benimsemediği mukavemetleri yaratmış

kahramanlığını orada göstermiş... Ve Çanakkale'den sonra Suriye'de yıldırım orduları grubu komutanlığında, Almanlar'ın askerimizi kötü sevk ve idareleri yüzünden İngilizler galip gelince emrindeki orduyu düşmanın önünden çekerek hiçbir zararsız kurtarmış, yani gene başka türlü kahramanlık göstermiş yiğit bir adam." (Rauf, 1998: 178-179)

Mustafa Kemal liderliğinde ilk önce Erzurum'da, ardından Sivas'ta toplanacak kongrenin haberini alan Nihat, Ankara'ya gitme ve orada Büyük Millet Meclisi hükümetine hizmet etme kararı alır. Erzurum Kongresi'nin ilanından birkaç gün sonra, İstanbul Hükümeti, Mustafa Kemal'den görevini bırakmasını ve İstanbul'a dönmesini ister. İstanbul Hükümeti'nin bu tutumunu Mehmet Rauf, "*Bazen padişah, bazen sadrazam ve her gün harbiye nazırı türlü oyunlarla onu merkeze çekmek için çalıştılar, durdular*" (Rauf, 1998: 188) sözleriyle ifade eder. Fakat Mustafa Kemal "milli emellere" hizmet etmek ve "milletle beraber çalışmak" için askerlikten istifa eder, İstanbul Hükümeti'ne karşı özgürlüğünü korumak için saltanatın verdiği görevi bırakır. (Rauf, 1998: 188). İstanbul Hükümeti, Mustafa Kemal önderliğinde Erzurum ve Sivas'ta gerçekleşen kongrelere engel olmaya çalıştıysa da başarılı olamamıştır. Anadolu'ya yayılan yabancı işgalciler ve müdahaleler karşısında İstanbul Hükümeti'nin pasif kalışı, bölge bölge beliren millî kuvvetlerin doğmasına sebep olmuştur. Bu dağınık kuvvetlerin birleşmesi, düşmana karşı milli birliğin güçlendirilmesi için bir zorunluluk olarak görülmeye başlanmıştır. Halkın düzenli bir orduya olan ihtiyacı, eserde şu sözlerle ifade edilir:

"Şimdi bu hükümet; yani bizim hükümet Yunanlıları ve öteki düşmanları Anadolu'dan sürüp çıkarmak için savaşmaya, vuruşmaya muhtaçtır. Demek ona bir ordu lazım fakat bugün var olan kırık dökük ordu parçaları ve ne olsa düzensiz milli kuvvetlerden başka, bütün erkaniyla, bütün şartlarıyla, düzenli bir ordu. İşte böyle bir ordu yapmak için bizi çağırıyorlar, bizi bekliyorlar, bizi yani memleketi kurtarmayı kendine ideal edinmiş ve bu uğurda ölmeyi göze almış genç subayları..." (Rauf, 1998: 191)

Mehmet Rauf, düzenli bir orduya duyulan ihtiyacı, İstanbul Hükümeti'nin işgallere karşı tepkisizliği ile açıklar. Hükümet, vatanın bütünlüğünü koruyamaz duruma gelmiş ve bunun sonucunda düzenli bir ordunun kurulması kaçınılmaz bir ihtiyaç haline gelmiştir.

"İngilizler devamlı İstanbul'a baskı yapıyorlar ve uygun bir barış elde etmek için Yunanlılara karşı Aydın'da savaşan ve Ankara'da hükmünü her tarafa yaydıran Kuvayı Milliye'nin herhalde ortadan kaldırılmasına ısrar ediyorlardı. Hâlbuki Kuvayı Milliye'nin hükmünü cephede yürütüyordu. İsteklerinin ve iddialarının sonuçsuz kaldığını görünce İngilizler şaşkırdılar, kudurdular ve ne yaptıklarını bilmez gibi nihayet onaltı Mart'ta İstanbul'u işgal ettiler." (Rauf, 1998: 189)

Mehmet Rauf, İtilaf Devletleri'nin İstanbul'u işgali üzerine Mustafa Kemal'in önderliğinde Ankara'da bir meclis kurulmasını ve verilen bağımsızlık mücadelesini şu sözlerle anlatır:

“...Ankara'da Mustafa Kemal Paşa'nın meclisini dağıtıp İstanbul'un işgal edilmesine cevap olarak Türk milleti için ne sultandan, ne de padişahıtan, ne de sadrazamdan artık bir fayda olmadığını anlayarak milleti bir hukuki yetkiyle yönetmek için geniş yetkileri olan bir Büyük Millet Meclisi'ni Ankara'da kurdu ve resmen bir hükümet oluşturdu.” (Rauf, 1998: 190-191)

Romanda, Mustafa Kemal'in kurduğu Büyük Millet Meclisi ile milletin meşru haklarını korumak üzere hukuki yetkiyle donatılmış bir kurucu meclis oluşturulduğuna değinilir. Yaşanan tüm gelişmeler esnasında, Nihat hapisanededir. Milli Mücadele'ye destek vermek amacıyla Ankara'ya gittiği sırada tutuklanır ve sekiz ay boyunca İngiliz hapisanesinde tutulur. Nihat'ın hapisaneden kurtulmasını sağlayan Beatrice, onu evinde misafir eder ve Nihat'a birlikte Avrupa'ya gitmeyi teklif eder.

“Görüyorsunuz ya memleketin durumu günden güne fenalaşiyor. Sevr çemberi dışlarını her gün boğazınıza daha çok geçiriyor. Artık bir Osmanlı hükümeti vardır diye iddia etmek ahmaklık olduğunu inkâr edemezsiniz. Bütün Anadolu isyan halinde fakat acaba bundan bir fayda çıkacak mı? Bu da bilinmiyor. Yani her gün ümit azalmakta ve üzüntü çoğalmaktadır. Şayet Yunanlılar tekrar hazırlanıp yeni bir saldırıya geçerse soluğu Ankara'da alacaklar demektir. Yani demek isterim ki böyle çürük ümitlere kapılıp burada kalmak sizin için büyük bir hatadır. Geliniz beraber Avrupa'ya gidelim ve orada rahat rahat yaşayalım... (Rauf, 1998: 242)

Nihat ise ne olursa olsun Türklerin bu savaşı kazanacağını ve Sevr anlaşmasını hiçbir Türk'ün kabul etmeyeceğini şu sözlerle ifade eder:

“Anadolu ne halde bulunursa bulunsun, ben eminim ki Türkler ya muzaffer olacaklar, istiklallerini kazanacaklar, yahut öleceklerdir. Serv çemberi dediğiniz şey eğer bilmediğim bir anlaşma ise bugün böyle çemberli anlaşmaları kabul edecek artık bir Türk yoktur. Bana gelince ben de o Türkler'denim ki yaşayacaksam serbest yaşamaya yemin etmişimdir. Eğer bir iş görerek kazanırsam ne iyi, eğer kazanamazsak esir olarak yaşamaktan ve Avrupa'larda semeresiz, şerefsiz ve tembel bir hayat sürmektense ölümü tercih ederim.” (Rauf, 1998: 243)

Nihat büyük bir kararlılıkla Beatrice'nin teklifini reddeder ve oradan ayrılır.

Eserde Nihat'ın hapisanede kaldığı süre boyunca, dışarıda pek çok şey değiştiği belirtilir. Bunlardan en önemlisi, şüphesiz, 23 Nisan'da Büyük Millet Meclisi'nin

açılmasıdır. Bu olay romanda "Mustafa Kemal Ankara'da Büyük Millet Meclisi'ni kurduğu 23 Nisan, 1920'den sekiz ay sonra İnönü'de düşmanların karşısına adeta düzenli bir ordu çıkardı. Mustafa Kemal ordusu ile düşmanı ezdi, kaçırdı ve İnönü savaşını kazandı" (Rauf, 1998: 259) sözleriyle ifade edilir. Mehmet Rauf, Mustafa Kemal'in bu süreçteki mücadelesini ve ardından kazanılan zaferi, okuyucuya, Ekrem Behiç üzerinden aktarır. Ekrem Behiç, aylarca hapisanede kalmış ve yaşananlardan habersiz olan Nihat'a, düşman askerlerinin Anadolu topraklarını işgalini ve halkın verdiği mücadeleyi şu sözlerle anlatır:

"...Trakya'da Edirne sınırına ve sonra Batı Anadolu Yunan'ın o tarihte işgal ettiği batı Anadolu'da Bursa ve Uşak'a kadar Yunanlıların olmak üzere gösteriliyor, güneyde Mersin ve Kilis'ten Urfa'ya ve bu mintikanın kuzeyinde Haçin'e kadar Fransız işgali altında bulunuyor, Antalya, Konya İtalyan askeri tarafından, kuzeyde Zonguldak, Sinop ve Samsun, doğuda Sarıkamış, Ardahan filan hep böylece bir düşman tarafından işgalde bulunuyordu." (Rauf, 1998: 255)

Romanda Fransız birliklerinin Adana, Maraş ve Antep'i işgal ettiğinden, ancak Kuvayı Milliye'nin işgal edilen toprakları geri aldığından söz edilir. Kili bu olayı şöyle aktarır: "Fransızların yanında Ermeni çeteleri vardır. Cana, mala, ırza karşı saldırılarda bulunmuşlardır. Buradaki halk savaşını örgütlemek, Fransızlarla savaşmak, eylemi yönetmek için Yüzbaşı Ali Saip Bey, Mustafa Kemal tarafından Urfa Jandarma Komutanlığı'na atanmıştır. Urfa savunması onun halkı, aşiretleri jandarma birliği çevresinde toplayıp örgütlenmesi sonucunda başarılımıştır." (Kili, 2007: 97) Kişi ve olayları tarihsel akışa bağlı kalarak kurgulayan ve romanına taşıyan Mehmet Rauf, eserinde bu olayı şu sözlerle ifade etmiştir:

"Direniş Urfa'da daha şanlı ve daha etkili oldu. Burada Ali Saip Bey emrindeki Kuvayı Milliye ile Fransız karargâhına hücum etti ve herifler kovularak bayrakları indirildi; yerine bizim bayrak asıldı. Düşman Urfa'nın civar mahallelerine çekilerek silindi ve Kuvayı Milliye tarafından sarılarak nihayet aman dilediler ve kaçmaya mecbur oldular." (Rauf, 1998: 261)

Mehmet Rauf, Antep'in halkın direnişi ile düşman işgalinden kurtarılışını anlatırken, Antep'te gerçekleşen direnişten "en şanlı direniş" olarak bahseder. Bu olayı eserinde şu cümlelerle anlatır:

"Fakat en şanlı direniş şüphesiz Antep direnişiydi. Maraş'tan çekilen Fransızlar burada yerleşmek istediler. Bilhassa burada Ermenilerin yardımı ile baskı yapmak sevdasına düştüler. Fakat halk ve civardaki Kuvayı Milliye çarpışmaya başladı. Bugün orada hala müthiş surette boğuşuyorlar! Savunanlar açık, himayesiz Antep'i cahil köylülerin yaptığı

basit, kerpiç ve toprak siperleri korumalarıyla başlı başına bir kale gibi bir direniş noktası yaptılar.” (Rauf, 1998: 261)

Selek’e göre, “En çetin muharebe Antep’te cereyan etmiştir. Antep savunması içeride ve dışarıda büyük yankılar uyandırmıştır. Antep halkının ve savaşçılarının her tarafta irtibatları kesildiği, yiyecek ve cephanе sıkıntısı çekildiği halde gösterdikleri direnme gücü, kahramanlık destanlarını andırmaktadır.” (Selek, 1976: 391) Bu bakımdan Mehmet Rauf, Antep halkının mücadelesini ve direnişini eserine taşımıştır.

Eserde yer verilen diğer önemli olay ise Sevr Antlaşması’nın imzalanmasıdır. 1920’de İstanbul Hükümeti ve İtilaf Devletleri arasında imzalanmış olan Sevr Antlaşması’nı, Mehmet Rauf, “berbat barış anlaşması” olarak tanımlamıştır.

“Yunanlılar Uşak’a ve Bursa’ya yürürlerken İstanbul hükümeti ‘Sevr’e davet olunmuştu. İngilizler bizi diledikleri gibi kısıkrak bağlamak için böyle bir hezimet zamanını özellikle seçmişlerdi ve Sevr’de kendilerinin düzenledikleri berbat barış anlaşmasını Osmanlı temsilcilerine imzalattılar.” (Rauf, 1998: 262)

Sevr Antlaşması padişah ve hükümet tarafından kabul edilmiş olsa da TBMM ve Anadolu halkı bu antlaşmayı hiçbir zaman kabul etmemiş ve işgalci devletlere karşı mücadelesini daha azimli bir şekilde devam ettirmiştir.

Roman, Nihat ile İclal’in bağımsızlık mücadelesi için Ankara’ya doğru yola çıkmasıyla sona erer.

Sonuç

Mehmet Rauf’un Halâs isimli eseri; Milli Mücadele’nin safhaları, işgaller, direniş ve halkın mücadelesi üzerine kuruludur. Vatanın düşman işgalinden kurtarılması ve milletin istiklalinin sağlanması için Mustafa Kemal önderliğinde kazanılan şanlı zaferi hikâyeleştiren Mehmet Rauf’un, eserinin önsözünde belirttiği gibi, Halâs “İstiklâl Harbi’nin romanı”dır. İzmir ve İstanbul’un işgali, Erzurum ve Sivas Kongreleri’nin gerçekleştirilmesi, düzenli ordunun kurulması, Urfa, Maraş ve Antep’in düşman işgalinden kurtulması, İstanbul Hükümeti’nin Sevr Antlaşması’nı imzalaması ve Ankara’da yeni bir hükümetin kurulması, romanın olay örgüsünde önem teşkil eden olaylardır.

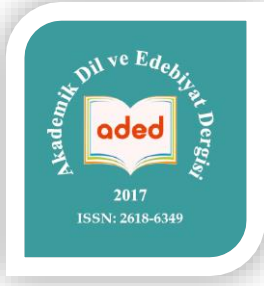
Romana karakter açısından bakıldığında, Nihat Milli Mücadele ruhunu taşıyan, vatanın özgürlüğü ve bağımsızlığını düşünen genç bir subaydır. Romanda Nihat’ın vatanına ve milletine duyduğu sevgi, karşı cinse duyduğu hisleri etkilemiştir. İzmir’in işgali ve devamında gelişen olayların ardından, Nihat, Rum kızı Beatrice için beslediği duygulardan vazgeçer. Nihat’ın İclal’e karşı hislerinde ise İclal’in Türk milletinin bağımsızlığına olan inancı ve fikirleri etkili olur. İclal de tıpkı Nihat gibi yaşamını Türk milletinin bağımsızlığı için sürdürdüğü kutsal mücadeleye adanmıştır. Romanda Nihat

ve İclal'in vatanın kurtuluşunu ve milletin iyiliğini kendi duygularından üstün tuttuğu görülür. Bu bakımdan eserde, aşka dair duygular ikinci plandadır.

Halâs; gerçek olaylara, kişilere ve mekânlara dayanan bir eserdir. Romanda, Mustafa Kemal'in liderliğindeki Milli Mücadele dönemi, tarihi olgu ve olaylara bağlı kalınarak anlatılmıştır. Tarihi bir dönemi ve döneme ilişkin bilgileri aktaran roman, bu bakımdan, tür olarak tarihi roman ile kurgu arasında bir yerde durmaktadır. Eserini ülkenin tarihi süreçte içinden geçmiş olduğu çeşitli safhalardan yola çıkarak oluşturan Mehmet Rauf, romanda "gerçeklik izlenimi" vermek yerine "gerçek ve gerçeğe dayanan olaylar"a yer vermiştir. Bu bakımdan Halâs'ın, Türk tarihine ışık tutan bir eser olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Çavdar, Tevfik (2013). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839-1950*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Enginün, İnci (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Gökbilgin, M. Tayyib (2011). *Milli Mücadele Başlarken Mondros Mütarekesi'nden Büyük Millet Meclisi'nin Açılmasına*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Güngör, Bilgin (2018). "Mehmet Rauf'un Halâs Romanında Aşkın Devingenliği". *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 6 (11): 1-10.
- Kerman, Zeynep (2009). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Kili, Suna (2007). *Türk Devrim Tarihi*. İstanbul: Türk İş Bankası Kültür Yay.
- Olpak Koç, Canan (2020). "Bireysel Duyarlılıktan Kolektif Disipline: Mehmet Rauf'un Halas Romanı ve Türk Milliyetçisi Nihat". *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 8(16): 312-331.
- Rauf, Mehmet (1998). *Halâs (Kurtuluş)*. (Haz. Emin Nedret İşli). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Selek, Sabahattin (1976). *Anadolu İhtilâli*. İstanbul: Cem Yay.
- Sivridağ, Abdullah, Gurulkan K., Genç, Y. İ., Küçük, M., Demirbaş,U., Karaca, Y., ve Pakırdağ N. (2007). *Osmanlı Belgelerinde Millî Mücadele ve Mustafa Kemal Atatürk*. Ankara: Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.
- Tanör, Bülent (2015). *Osmanlı- Türk Anayasal Gelişmeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Törenek, Mehmet (1999). *Roman ve Hikâyeleriyle Mehmet Rauf*. İstanbul: Kitabevi Yay.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Ebru VURAL ARSLAN

Öğr. Gör., Isparta Uygulamalı
Bilimler Üniversitesi / Türkiye
e.vrl@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-7402-6073>

Güngör Dilmen'in *Bağdat Hatun* Oyununda Demonik Kadın Kurgusu*

*Demonic Woman Fiction in Güngör Dilmen's Play
Bağdat Hatun*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 07.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 07.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Vural Arslan, Ebru (2020). Güngör Dilmen'in Bağdat Hatun Oyununda Demonik Kadın Kurgusu, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 1001-1019. DOI: 10.34083/akaded.807175.

Vural Arslan, Ebru (2020). Demonic Woman Fiction In Gungor Dilmen's Play, Bağdat Hatun, *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 1001-1019. DOI: 10.34083/akaded.807175.



<https://doi.org/10.34083/akaded.807175>



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

* Bu makale, 2-5 Mayıs 2019 tarihinde Ardahan Üniversitesi tarafından düzenlenmiş olan Uluslararası Mitoloji Sempozyumu'nda sunulan "Güngör Dilmen'in Bağdat Hatun Adlı Oyununda Bir Lilith: Bağdat Hatun" başlıklı bildiri özetinden geliştirilerek yazılmıştır.

Öz

Tiyatro insanın doğasını, serüvenini ve yazgısını konu edinir. Tarihi, toplumsal ve kültürel koşulların biçimlendirdiği bu serüven ele alınırken oyun kişilerinin rolleri, içinde bulunulan toplumun değerler sistemini yansıtacak ya da bu sisteme yön verecek biçimde kurgulanır. Cumhuriyetten sonra yazılan tiyatro oyunları incelendiğinde genellikle dramatik yapıyı kuran demonik kadınlar, oyunların ortak unsuru olarak belirir. Güngör Dilmen'in *Bağdat Hatun* oyununda oyunun başkışisi Bağdat Hatun, itaatsizliği, hırsları ve arzuları nedeniyle çevresindekileri yıkıma uğratan demonik bir kadın olarak kurgulanır. Ataerkil toplum düzeninin yapısını ve ahlaki değerlerini tehdit eden Bağdat Hatun, arzularını dizginleyemediği için kendi sonunu da hazırlamış olur. Cennetten kovulma mitlerine, erken dönem anlatı türlerine ve tiyatro dışındaki modern anlatılara bakıldığında da kadın, genellikle baştan çıkaran kişi konumunda yer alır. Bu çalışmada kadına getirilen kötücül bakışın kaynakları, kolektif bilinçdışının ürettiği demonik kadın imgesinin bu oyundaki yansıması, ayrıca Türk mitolojisinde yer alan Erlik Han, Kam ve büyü yapma gibi öğelerin bu dönüşüme olan katkısı belirlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Güngör Dilmen, Bağdat Hatun, demonik kadın, femme fatale.

Abstract

Theatre discusses the nature, adventure and destiny of the human. While this adventure shaped by historical, social and cultural conditions is discussed the roles of the players are fictionalized in a way that reflects or directs the values system of the society in which they are involved. When the theatre plays written after the Republic are examined, demonic women, who usually establish the dramatic structure, appear as the common element of the plays. In Gungor Dilmen's play Bagdat Hatun, Bağdat Hatun, the chief of the play, is fictionalized as a demonical woman who destroys those around her because of her disobedience, ambitions and desires. Bagdat Hatun, threatening the structure and moral values of the patriarchal social order, also prepares her own end because she cannot restrain her desires. When looked at the myths of expulsion from heaven, in the early narrative genres, and in modern narratives outside the theatre, the woman is often the seducer. In this study, the sources of the evil look brought to women, the reflection of the image of the demonic woman produced by the collective unconscious in this play, as well as the contribution of elements such as Erlik Han, Kam, and magic making in Turkish mythology to this transformation will be tried to be determined.

Keywords: Gungor Dilmen, Bagdat Hatun, demonic woman, femme fatale.

1. Giriş

1.1. Tarihi Kaynaklara Göre Bağdat Hatun

Çağdaş tiyatro, yaşamın karmaşık serüvenini yansıtır. Bu karmaşık serüven, insanlık tarihi kadar eski olan söylencelere dek uzanır. Güngör Dilmen, insan doğası, insanlığın yazgısı ve insanın çevresini sunabilmek için “tiyatrosunu Doğu ve Batı dünyasındaki masal-söylen-tarih birikiminde” biçimlendirir (Yüksel, 2010: 54). Güngör Dilmen'in yazmış olduğu oyunlarda çoğunlukla kendisiyle çatışma durumunda olan ya da toplumun/otoritenin değerler sistemiyle uzlaşamayan bireylerle karşılaşılır. Mitolojinin, tarihin ve çağımızın olaylarından seçerek kurguladığı oyunlarında olayın ana eksenindeki kişiyi ön plana çıkarır ve bu kişi aracılığıyla kendi güçlü tutkuları peşinde giden kişilerin gerek kendisiyle gerekse çevresiyle olan çatışmasını, nasıl çıkmaza girdiğini gösterir (Kuçuradi, 2010: 66). Bu çıkmazı konu edinen bir oyunu da *Bağdat Hatun*'dur. Güngör Dilmen, *Bağdat Hatun* oyununu kendisini etkileyen gerçek olaylardan/kendisine anlatılan ilginç konulardan yola çıkarak yazdığı oyunlar kümesine alır (Köksal Çekiç 2010: 20). Bu oyunda 14. yüzyılda İlhanlılara hükümdarlık yapmış olan Ebu Said Bahadır Han'ın eşi olarak tarihte yer alan Bağdat Hatun ve onun yaşamöyküsü merkeze alınır. Oyunda Bağdat Hatun'un İlhanlı ecesi olma tutkusu ve iktidar hırsı uğruna neden olduğu felaketler konu edinilir. Bağdat Hatun'un ekseninde geçen olaylar, büyük ölçüde tarihi gerçekliğe uygun olarak kurgulandığından Bağdat Hatun'un gerçek kimliğinin ve yaşamöyküsünün kaynaklarda nasıl yer aldığına değinmek gerekir.

Bağdat Hatun, İlhanlı Devleti'nin askerî yönetiminde söz ve güç sahibi olan Emir Çoban'ın kızıdır ve Ebu Said Bahadır Han'ın halasının oğlu Hasan ile evlidir. Ebu Said Bahadır Han, Bağdat Hatun'un evli olduğunu bilmesine karşın Bağdat Hatun'la evlenmek ve itibarını güçlendirmek ister. Bağdat Hatun'un eşi Hasan, Cengiz yasaları gereği¹ Bağdat Hatun'la olan evliliğini sonlandırır. Ebu Said Bahadır Han da Bağdat Hatun'la evlenir (İbn Battûta, 2000: 324).

Bağdat Hatun, “İlhanlı sarayında başkadinlığa yükselerek Hüdevendigâr lakabını al[ır]. Kısa zamanda Ebü Said nezdinde büyük itibar kazan[ır]. Ancak Bağdat Hatun ve ailesinin rakipleri aleyhte faaliyetlerini sürdürerek 1331'de eski eşi Emir Şeyh Hasan'la gizlice haberleştiği iftirasında bulun[ur]lar. Bu yüzden Ebü Said Bağdat Hatun'a karşı eski sevgisini ve güvenini kaybe[der]. Ancak daha sonra suçsuz olduğu anlaşıl[ır] ve tutuklanması emredilen Şeyh Hasan annesinin

¹ “Cengiz yasasına göre hanın beğendiği kadın evli bile olsa eşinin onu hemen boşaması gerekiyordu. Esasen İlhanlı hükümdarı Gazan Han zamanına kadar (1295-1303) İlhanlılar'da Cengiz yasası geçerliydi. Ancak Ebu Said Bahadır Han'ın yürürlükte olmayan Cengiz yasasına başvurmuş olması ve gayrimeşru bu evliliği zorlaması, evlilikten ziyade Emir Çoban ailesine karşı güttüğü siyasetten kaynaklanmış olma ihtimalini de gündemde tutar.” (Aslan, 2018: 170).

de araya girmesiyle bağışlanarak Kemah Kalesi'ne tayin edil[ir].” (Konukçu, 1991: 444).

Bu olaydan sonra Ebu Said Bahadır Han, Bağdat Hatun'un yeğeni Dilşâd Hatun ile evlenir. Bir süre sonra Ebu Said Bahadır Han'ın ölüm haberi duyulur. Bahadır Han'ın ani ölümü Bağdat Hatun ile ilişkilendirilir. Ebu Said Bahadır Han'ın Dilşâd Hatun ile yapmış olduğu evlilik nedeniyle Bağdat Hatun'un kıskançlığa kapıldığı ve kocasını zehirleyerek öldürdüğü söylentileri çıkar (Konukçu, 1991: 444).² Olayın ardından Bağdat Hatun kumandanlar tarafından suçlanır, bir gün hamamdayken Hoca Leyli³ tarafından öldürülür ve cesedinin günlerce hamamda kaldığı aktarılır. Bağdat Hatun'un eski eşi Şeyh Hasan, Arap Irak'ı denilen bölgeyi ele geçirip bağımsızlığını ilan eder. Daha önce boşanmak zorunda bırakılan Şeyh Hasan, Dilşâd Hatun ile evlenerek intikam almış olur (İbn Battûta, 2000: 325).

1. 2. *Bağdat Hatun Oyunu Üzerine Yapılan Çalışmaların Odak Noktası*

Cem Yayınevi tarafından 1982'de basılan oyunun arka kapak yazısında “Dilmen bu oyunda İlhanlı Ecesi olmak uğruna, doğacak çocuğunu, babasını, kardeşlerini gözden çıkararak güzel Bağdat Hatun'un tragedyasını işliyor.” ifadesi yer alır (Dilmen, 1982). Bağdat Hatun'un yaşadığı dönüşüm, yazgısına karşı çıkması, arzuları, iktidara gelme tutkusu gibi unsurlara bakıldığında Bağdat Hatun trajik kişi olarak çiziliyor gibi görünür. Güngör Dilmen'in oyunlarının trajik boyutunu ele alan Ayşegül Yüksel'e göre Bağdat Hatun, kendi yazgısına istenciyle başkaldırması, sadece kendi yazgısına değil tüm insanların yazgısına hükmetme tutkusuna kapılması bakımından trajik boyutu olan bir kişidir. Buna karşın Bağdat Hatun, oyunda pek çok kişinin felaketini hazırlamasıyla tragedyalardaki *ruhen soylu* olan trajik kişilerden ayrılır. Bağdat Hatun, ruhen soylu olmamakla beraber insanca bir zayıflığa düştüğü için *insanlık suçlusu* sayılır. Ayşegül Yüksel, Güngör Dilmen'in *Bağdat Hatun* oyununu, trajik boyutun yanı sıra melodram öğeleri de içeren bir tarih oyunu olarak değerlendirir (2010: 58-63).

Sevda Şener, Güngör Dilmen'in bu oyununu değerlendirirken Dilmen'in bir *tutku dramı* ortaya koymayı amaçladığını, bu oyunun bir *tutku dramı* olarak incelenebileceğini ancak oyunun taşıdığı dramatik anlamın derinlikli olmadığını belirtir; Güngör Dilmen'in dramatik tersinmeyi ustaca kullanması nedeniyle bu oyunun dram havası taşıdığını dile getirir. Oyunun başkişisi Bağdat Hatun, bu oyunda

² İbn Battûta, Ebu Said Bahadır Han'ın zehirli bir mendille Bağdat Hatun tarafından öldürüldüğünü dile getirir (2000: 325). Şîrîn Beyânî de Ebu Said'in Bağdat Hatun tarafından öldürüldüğünü *Zeyli Câmi'u't- Tevârih*'ten aktarma yaparak belirtir: “Bu defa sultan, Bağdâd Hatun'un biraderinin kızı Dilşâd Hatun'a âşık olmuştu. Bu durum, Bağdâd Hatun'un öfkelenmesine ve haset beslemesine sebebiyet vermişti. Hatta Ebû Said aleyhinde tahrirlere dahi girişti. Bu sıralarda İlhanlı ülkesinin kuzeydoğu sınırlarına tecavüz eden Özbek Han ile, kocası aleyhinde gizli yazışmalar yaptı; sonunda Ebû Said'in utanç verici bir şekilde öldürülmesine sebep oldu; bu olaydan dolayı fitneler çıktı, kendi hayatını da bu iş yüzünden kaybetti.” (2018: 134-135).

³ Yapıtta “Aka Lulu” olarak yer alır.

derin olarak kurgulanamamış, Bağdat Hatun'un yaşadığı dönüşüm yüzeysel sunulmuş, tutkularının çok yönlü olması dağınıklığa neden olmuş; toplum içinde kadının karşılaştığı sorunların kaynağıyla ilgili analiz yapılmamış ve bu soruna toplumsal bir çözüm getirilmemiştir. (1974: 595-597). *Bağdat Hatun* oyununun hangi tiyatro türünün çerçevesi içinde incelenebileceği ile ilgili yapılan değerlendirmeler, oyunun hem trajediden hem dramdan izler taşıdığını gösterir.

Sevda Şener, oyun kişilerinin değerlendirilmesi konusunda ise Bağdat Hatun, Bahadır ve Togay'dan yazgılarını bilmeden yaratan kişiler olarak söz eder (1974: 597). Bu üç oyun kişinin de tutkuları doğrultusunda hareket ettiği, olumsuzlandığı görülür. Mehmet Güneş, *İhtirasın Bedeli Bağdat Hatun Piyesinde İntikam Peşinde İki İnsan: Togay ve Bağdat Hatun* adlı çalışmasında Togay'ı oyunun en ihtiraslı kişisi olarak görür, onu *kötü adam* arketipine örnek olarak gösterir; Bahadır'ın ve Bağdat Hatun'un Togay tarafından yönlendirildiğini dile getirir (2019: 223). Togay'ın Bahadır'ı yönlendirmesi, kendi kimliğini ve arzularını maskeyle gizlemesi, entrika peşinde olması gibi unsurlar Togay'ı öne çıkarsa da Bağdat Hatun'un yazgisının değişmesi yönündeki ilk eşikte aslında Togay'ın yönlendirmesi söz konusu değildir. Bağdat Hatun, Bahadır'ın evlilik niyetine karşı babasının ve kocasının takınmış olduğu tutuma başkaldırır, Togay'la birebir konuşmak istediğini belirtir. Bu konuşmada Togay'ın kışkırtıcı sözleri Bağdat Hatun'un İlhanlı ecesi olma arzusunu tutuşturması bakımından önemlidir ancak "oyunun ana ekseninde Bağdat Hatun vardır ve kadın kahramanın varlığı karşıt kahramanlarla belirgin kılınmıştır." (Aslan, 2018: 177).

Celal Aslan, *Güngör Dilmen'in Bağdat Hatun Oyununun Dramatik Yapısı ve İçerik Analizi* başlıklı çalışmasında teatral kurgu temelinde oyunun dramatik yapısını ortaya koyar (2018). Hasibe Eren, *Güngör Dilmen'in Bağdat Hatun Adlı Oyunun Edebi Tahlili, Yapı Bozum Tekniği Uygulaması ve Bağdat Hatun Karakterinin İncelenmesi* başlıklı yüksek lisans tezinde oyun hakkında bilgi verdikten sonra yapıbozum tekniğini oyuna uygulamaya çalışır (2010). Yüstra Güngör, *Güngör Dilmen'in Tiyatrolarında Kadın* adlı yüksek lisans tezinde Güngör Dilmen'in oyunlarındaki kadınları sınıflandırarak, Bağdat Hatun'u "Tutkulu Kadın" başlığı altında inceler; Bağdat Hatun'un Dilmen oyunları içinde olumsuz işlenen tek kadın oyun kişisi olduğunu belirtir (2019: 75). Yapılan çalışmalara bakıldığında Güngör Dilmen'in bu oyununun kurgusal özellikleri ve oyunun hangi tür içinde değerlendirilebileceği sorunsal ön plana çıkarılmıştır. Oyun incelendiğinde Bağdat Hatun'un kendine güç odaklı, kararlarını rahatça uygulayabileceği bir alan yaratma arzusuna kapıldığı ve bu arzunun da onu demonlaştırdığı söylenebilir. Bu doğrultuda Bağdat Hatun'un doğacak çocuğunun yaşamına kendi elleriyle son vermesi; kötücül yer altı ruhlarıyla iş birliği yaparak ailesinin yaşamını yıkıma uğratması ve kendi sonunu hazırlaması Bağdat Hatun'u - başka bir odak noktasından- demonik kadın imgesi düzleminde inceleme olanağı sunar. Çalışmanın bundan sonraki kısmında demonik kadın imgesinin kaynakları araştırılarak Türk tiyatrosunda kadının oyun kişisi olarak nasıl kurgulandığı, Bağdat Hatun'un bu kurgu içerisindeki anlamı ele alınmaya çalışılacaktır.

Demonik Kadının Kaynakları ve Türk Tiyatrosunda Bir Kurgu Unsuru Olarak Demonik Kadın

Demonik kadın arketipi hakkında bilgi edinmek için kutsal kitaplarda ve söylencelerde kadına nasıl yer verildiğini, bu bakışı doğuran antropogonik ve sosyolojik etmenleri belirlemek gerekir. Erken dönem ve modern dönem edebî türlerde, kültürel kodlarda kadına yüklenen olumsuz anlam bu arketip ile ilişkilidir.

Bazı söylencelerde ve erken dönem edebî türlerde kadın, doğurganlığı ve üretime olan katkısıyla olumlu; erkeğin otoritesini sarsmaya yeltenen davranışlarıyla, toplumun değerler sisteminin sınırlarının dışına çıkmaya çalışmasıyla ve arzularıyla olumsuz bir varlık olarak konumlandırılır. Kadına doğurgan bir varlık olması nedeniyle gösterilen saygı, Ana Tanrıça kültüyle ilişkilidir. Kibele'yle özdeşleşen Ana Tanrıça, Sümer'de İnanna, Hitit'te Arinna, Mısır'da İsis, Girit'te Rhea, Efes'te Artemis, İtalya'da Nemi Gölü bölgesinde Venüs olarak bilinir (Erhat, 2010: 184). Türk mitolojisinde ise Umay, koruyucu dişi ruh olması, adına kurbanlar sunulması bakımından Ana Tanrıça imgesi çerçevesinde değerlendirilebilir. Ana Tanrıça, doğaüstüyle doğa arasında bağ kuran bir varlık, canlılık ve bereketin kaynağı olarak görülür.

Yeryüzündeki insanların üretim-tüketim alışkanlıklarındaki dengenin değişmesiyle birlikte kadına getirilen olumlu bakış farklılaşmaya başlar. Doğayla uyum içinde avcı-toplayıcı olarak yaşayan insanlar, iklim koşullarının değişmesi ve nüfus artışı gibi etkenlerden dolayı zorluk çeker, toprağı işleyerek kendine yeni besin kaynakları bulma ve nüfusu kontrol etme gereksinimi duyar (Gezgin, 2011: 150-151). Toprağı işlemeyi öğrenen erkek, doğayı dolayısıyla kadını kontrol altına almakla bir çözüm üretmeye çalışır. Joseph Campbell, bu duruma farklı bir bakış açısı daha kazandırır. Mitolojileri doğa mitolojileri ve toplumsal mitolojiler olmak üzere iki yapıda inceleyen Campbell, kadına getirilen olumsuz bakışın nedenini doğa mitolojilerinin zamanla toplumsal mitolojilere evrilmesiyle ilişkilendirir. Buna göre doğa mitolojilerinde başat mabut tüm canlıların annesi konumundaki Tanrıça'dır. Tarımın ortaya çıktığı, yerleşik toplulukların oluşmaya başladığı Neolitik Çağ'da toprağı ilk sürenler kadınlardı. Zamanla saban icat edildi ve toprağı işlemek erkek işi hâline geldi. Bu tarım sistemi Tunç Çağı'yla birlikte Avrupa'ya girer. Bu sürecin başında erkek her ne kadar toprağı işleyen konumunda olsa da Ana Tanrıça başat olma özelliğini koruyordu. (2020: 323-324). "Anayanlı sistem en saf formunda Avrupa bölgesinde yaklaşık olarak İÖ 7000 ilâ 3500 arasında varlık gösterdi. Dördüncü binyılın başında savaşçı halk bölgeye geldi ve üçüncü binyıl boyunca anakara üzerinde gerçek bir hâkimiyet sürdü." (Campbell, 2020: 258).

Akkadlar, Samiler, Babiller, Hint-Avrupa kabilesi olan Dorlar, istilâcı kimlikleriyle dünya düzenine eril bir vurgu getirir. Avcı kabilelerde kutsanan cesur, güçlü, savaşçı erkek figürü önem kazanır. Büyük kahramanca edimlerin kutlanması, Homeros geleneğiyle bir araya gelir (Campbell, 2020: 259). Din, devlet yapılarıyla

kurumlaşan şehirlerde üretilen toplum odaklı mitolojiler, doğa mitolojilerine uyarlanır. Eril yapının tanrıçaya üstün duruma gelmesi, insanın kültür sürecine girmesiyle açıklanır. Bu süreçte kadın algısı tanrıça olma durumundan uzaklaştırılır, doğum yapması nedeniyle yalnızca doğanın bir parçası olma düzlemine taşınır. Campbell, erkeklerden oluşan panteonun ortaya çıkışını Babil mitolojisinde yer alan kadim suların tanrıçası Tiamat ile güneş ve gök tanrısı Marduk'un mücadelesini örnek göstererek açıklar. Mitosa göre Marduk, Tiamat'ı öldürür, bedeninin üst kısmından göğü, sulardan yeraltını, kanından insanı yaratır. (2020: 143). Bu mitos, doğa mitolojilerinde kadınla birleştirilen yaratma gücünün erkeğin eline geçtiğini gösterir. Böylece Samiler arasında Marduk, Aşur ve Yahve, Hint Avrupalılar arasında Zeus, Thor, Jüpiter ve İndra sahnede görünür. (Campbell, 2020: 27). Toplumsal yasaların yüce tutulduğu, doğanın erkek kontrolünde ve edilgin konumda görüldüğü eril bakış Eski Ahit'in kutsal kitap geleneğine de yansır:

“Eski Ahit'in kutsal kitap geleneğinde, bildiğim bütün gelenekler içindeki en acımasız ataeril vurgu gözlenir. (...) Tanrıça (İnanna, Astarte, İştar ve diğerleri) “iğrenç” olarak nitelendirilir. Mabudun vücut bulması fikrinin bulunmadığı, mutlak surette erkek odaklı bir mitolojidir bu. İbranilerin Mesih'i Tanrı'nın oğlu değildir, ama Tanrı'nın oğlu olarak *adlandırılmaya* layık bir görkeme ve forma sahip bir insandır. Yazınsal, klasik bakireden doğum motifini burada göremezsiniz, Eski Ahit geleneği için bu motif aslında tiksindiricidir. Bu gelenekte Tanrıça yoktur.” (Campbell, 2020: 263).

Yaratılışla ilgili ayrıntılı bilgilerin yer aldığı Tevrat'a göre kadın, erkeğin yalnızlığını gidermesi ve ona yardımcı olması için erkeğin kaburga kemiğinden yaratılır. Tanrı'nın yarattığı hayvanların en kurnazı olan yılan, kadına eğer yasak ağacın meyvesinden yerlerse “iyiyi kötüyü bilme, Tanrı gibi olma” özelliklerini kazanacaklarını söyler. Yılanın sözünü ettiği *bilgelik* kadına cazip gelir. Yasak meyveden önce kendisi yer, sonra kocasına uzatır (Kutsal Kitap-Tevrat, Yaratılış 2-3, 2009: 3). İsmail Gezgin, Tevrat'taki yaratılış öyküsünün diğer Musevi yaratılış mitoslarının bir özeti, sözü edilen kadının ise üçüncü ve son kadın olduğunu ileri sürer (2011: 146). İbrani mitlerinin yazıtlarına göre Âdem'in ilk eşi Lilith'tir. Her ikisi de aynı maddeden, topraktan yaratılan Âdem ile Lilith arasında cinsel birliktelikleri sırasında cinsiyetleriyle ilgili bir tartışma yaşanır. Âdem, kendi cinsinin üstün olduğunu, Lilith ise her ikisinin de topraktan yaratıldığını, dolayısıyla eşit olduklarını savunur. Anlaşma sağlanamayınca Lilith, Tanrı'nın özel adını söyleyerek dünyanın göğüne yükselir. Âdem bunun üzerine Tanrı'ya şikâyetle bulunur ve Tanrı, Lilith'in peşinden üç melek gönderir, Lilith'i geri getirmelerini buyurur. Melekler onu ölümle tehdit etseler de ikna edemezler. Lilith, Tanrı'nın yeni doğan çocukları gözetimi altında tutmasını buyurduğunu dile getirir. Bu çocukların boyunlarında koruyucu bir kolye – meleklerin adının yazıldığı ya da resminin bulunduğu bir kolye- gördüğü takdirde çocuklara zarar vermeyeceğine dair söz verir. Tanrı ise her gün Lilith'in şeytan çocuklarından yüz tanesini öldürerek onu cezalandırır. Tanrı yeni bir denemede

bulunur ve bu kez kadını yaratırken kemik, bağ dokusu, kas, kan ve bağırsaklar kullanıp derisinin farklı yerlerine kıl ve saçlar ekler. Bu görüntü Âdem'i tiksindirir. (Zingsem, 2007: 36-38).⁴

Kutsal gelenekle pekişen toplum odaklı mitolojilerde kadının uğursuz olduğuna ya da değersizleştirildiğine dair pek çok örnek bulunur. Yeryüzünde dişil güce yalnızca biyolojik varlığı ve işleviyle ihtiyaç vardır. Düzenin dışına çıkan, düzeni bozan kadınlar kötücül hatta ölümcüldür. “[E]ski Mezopotamya’nın dişi cadıları, Mezopotamya’nın uygarlık idealinin antitezi olarak kurgulanı[r] ve bu nedenle steple, dağlarla ve yer altı dünyasıyla ilişkilendiril[ir]” (Berktaş, 2010: 132). Kıskançlığı ve zulmüyle anılan Hera’nın Zeus’un işlerine engel olması; Aphrodite’in Kronos’un denize düşen testislerinden, Athena’nın ise Zeus’un başından doğması; Aphrodite, Hera ve Athena arasındaki güzellik yarışmasında kararın sıradan bir adama, Paris’e, bırakılması ve üç büyük tanrıçanın Paris’e rüşvet teklifinde bulunarak birbirleriyle kıyasıya rekabet etmesi; Pandora’nın yeryüzüne kötülük salması; yılan saçlı Medusa’yla göz göze gelenlerin taşla dönüşmesi; büyücü Kirke’nin Odysseus’un yoldaşlarını domuza dönüştürmesi; Sirenler’in denizcileri büyüleyerek gemilerinin karaya oturmasına neden olması; öç alma tanrıçaları Erinysler gibi örneklerle bakıldığında Yunan mitolojisinde de kadına olumsuz bakış getirildiği, eril gücün vurgulandığı görülür.

Kadına getirilen olumsuz bakış, mitoslar ve masal, destan, efsane gibi erken dönem yazılı türler aracılığıyla bugüne aktarılan kültürel kalıtımın bir sonucu olarak okunabilir. Doğum yapması, besin sağlaması, keşfedilememiş sihirli otoriteye sahip olması bakımından olumlu yanı olan anne/kadın, “gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkarıcı ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan” gibi özellikleriyle de olumsuzdur (Jung, 2019: 22).

Türk tiyatrosunda Tanzimat’la birlikte sayıları artmaya başlayan çeviri oyunlara ve uyarlamalara bakıldığında iyi ve kötü kutupluluğunda kümelenen oyun kişilerinin ahlak dersi verme amacına hizmet edecek biçimde kurgulandığı görülür. “Cinsiyetine, yaşına, mesleğine, toplumdaki konumuna, eğitim düzeyine, ekonomik durumuna” (Şener, 2003: 11) göre kurgulanmış tipler genellikle toplumun değerler sistemine uygun davranışlar sergiler. Sistemin benimsemediği davranış ve tutum içinde olanlar gülünç duruma düşürülür ya da cezalandırılır (Şener, 2003: 6). Tiyatro oyunlarında kadının konumlandırılmasında da iyi ve kötü kutupluluğundan söz edilebilir. Kadın, tiyatro oyunlarında annelik, aile ve toplum değerlerine bağlılık, özveri ve çalışkan olma gibi özellikleriyle olumlanırken dişiliğiyle aile kurumunu tehdit etmesi,

⁴ İncil’deki yaradılış öykülerinde Lilith, tehdit edici bir varlık olarak yer alır. Luther İncili’nde ise Lilith yerine cin sözcüğü kullanılır. *Telmud*’da *gecelelerin dişi şeytani* olarak geçen Lilith’in evde yalnız uyuyanları ele geçirdiğiyle ilgili bir anlatı yer alır. 13. yüzyılda İspanya’da oluşturulan Kabala’nın kutsal kitabı *Sohar*’da da Lilith, çocukları öldüren, dünyayı alt üst eden, Havva’yı kıskırtan, dişiliğiyle erkekleri ele geçiren, şeytanla bağlantısı olan gibi özellikler taşır (Zingsem, 2007: 42-48).

tutkularıyla erkeğin egemen konumunu tehlikeye düşürmesi bakımından çoğunlukla olumsuzlanır (Şener, 2003: 27-36).

Sevda Şener'in *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* adlı inceleme kitabındaki "İlk Uyarlamalar", "Prototipler" alt başlıklarında, Batı ekseninde gelişen tiyatronun ilk döneminde yer alan oyunlarda kadının oyun kişisi olarak nasıl kurgulandığına dair izleri sürmek olanaklıdır. Uyarlama oyunlarda kadının genellikle erkeğin sosyal yaşamdaki otoritesini pekiştirecek biçimde kurgulandığı söylenir.⁵ Kadın oyun kişilerinin prototiplerinde kadına olumsuz bir bakış getirilir:

"Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılmış olan oyunlarda, iffetsiz, suçlu, günahkar kadın bu oyunların ortak malzemesi olmuştur. Kurtuluş Savaşı sonrasında yazılmış olan oyunlarda, İstanbul'da yaşayan yüksek bürokratların ve yasadışı yollarla varlık edinmiş bir kesimin ülkesine ihanet içinde olduğu gösterilirken, bu kesimin kadını, alafangalık adı altında Batılı yaşam biçimine öykündüğü, kötü alışkanlıkları olduğu, cinsel tutkularını denetleyemediği ve erkeğini yıkıma sürüklediği için eleştirilmiştir (...) Kadın tiplmelerinde buna benzer olumsuz yaklaşımı kırklı yıllarda ve sonrasında yazılmış olan oyunlarda da görürüz. Ancak bu kez vurgulanan orta sınıf kadınının açgözlülüğü, para hırsı, sınıf atlama tutkusu, toplum sorunlarına karşı duyarsızlığı, çıkarıcılığı, düzensizliği, rüküşlüğü olmuştur. Konusunu tarihten alan oyunların entrikacı kadınları da bu kümeye girer. Tiyatromuzda, acı çeken, hırpalanan, sömürülen, kurban konumundaki kadın tipi içeren oyunlar varsa da, ya da daha çok kadın yazarlarımızın canlandırdığı akıllı, yürekli, aydın kadın tiplmelerine yer verilmiş olsa da, bu oyunlar kadına karşı geneldeki olumsuz yaklaşımı dengeleyecek bir birikim oluşturmuyor." (Şener, 2003: 11).

Sevda Şener, altmışlı, yetmişli yılları yeni topluluklar, yeni yazarlar, yeni temalar ve yeni karakterler bakımından tiyatronun verimli dönemi olarak değerlendirir. Bu yıllarda yazılan "kimi oyunlarda, kocasını aldatan, çocuklarına bakmayan, açgözlü, entrikacı, bencil kadın imgesinin yaşatıldığını, kadına karşı oluşturulmuş ve neredeyse kemikleşmiş olumsuz bakış açısının sürdürüldüğünü" dile getirir (2003: 30). Tiyatro oyunlarında oyun kişisi olarak kadının daha çok bedeni ve duygularıyla öne çıkarıldığı; tiyatro oyunlarının yanı sıra diğer edebî türlerde de kötücül, ölümcül ya da uğursuz olarak konumlandırıldığı görülür.

⁵ Sevda Şener bu duruma örnek olarak Molière'in *Hastalık Hastası* adlı oyunundan uyarlanmış olan *Evhamî* oyununu gösterir. Bu oyuna "evden hakaretlerle kovulmuş bir ilk eş eklemiş, gülünç duruma düşecek olan evin reisinin otoritesini bu yollarla korumaya çalışmıştır. Oyuna eklenmiş olan bir başka yeni kişi, sahte doktorun oyunun sonunda pişmanlık getiren metresidir. Günahkâr kadının pişmanlık getirmesi ve doğru yolu seçmesi hem ahlaki açıdan hoş gittiği, hem dramatik etki yarattığı için tiyatromuzda sıkça kullanılan bir yan tema oluşturur." (Şener, 2003: 6).

Bağdat Hatun Oyununda Demonik Kadın Kurgusu

*Bağdat Hatun*⁶'da 14. yüzyılda yaşamış ve İlhanlı hükümdarı Ebu Said Bahadır Han'ın eşi olarak tarihe geçmiş olan Bağdat Hatun'un yaşamöyküsü konu edilir. Güngör Dilmen, Bağdat Hatun'un İlhanlı ecesi olma serüveninden, İlhanlı ecesi olduktan sonra Bahadır Han'ın ani ölümünden sorumlu tutulması gibi iddialardan esinlenerek bu tarihî gerçekliği trajik ve dramatik unsurlarla kurgular.

Oyun, Bahadır Han'ın elçisi Togay'ın Emir Çoban'ın konağına zorla girmeye çalışmasıyla başlar. Emir Çoban'ın izni üzerine içeriye giren Togay, Bahadır Han'ın Bağdat Hatun'la evlenmek istediğini ve Bağdat Hatun'un eşi Emir Hasan'ı da İsfahan'a beylerbeyi olarak görevlendireceğini iletir. Bunun üzerine Emir Hasan, Togay'a saldırmaya yeltenir. Emir Çoban, kızının gebe olduğu yalanını söyleyerek konuşmaya son verir, Togay'ın dışarıya çıkmasını ister. Emir Çoban, endişeli biçimde Bağdat Hatun'u yanına çağırır. Bağdat Hatun'a, çocukken "kız çocuklarını anneliğe hazırlayan" evcilik oyunlarında gözü olmayan "garip bir kız" olduğunu söyleyerek kaygılanır ve Bağdat Hatun'dan bir torun ister (s. 17-18). Bağdat Hatun babasına yakında anne olacağını müjdesini verir. Emir Çoban, "Beni sıkıcı bir yalandan kurtardı gebeliğin" (s. 19) diyerek bu habere sevindiğini gösterir. Ardından kızına Bahadır Han'la ilgili garip sorular sorar. Bağdat Hatun, bu garip soruların nedenini öğrenmek istediğinde Emir Çoban'dan "Seninle ilgili bir haber geldiğini söyledim mi ben?", "Sen bilmesen de olur.", "Bahadır'ın elçisine gerekli yanıt verildi.", "Senin temiz varlığın uzak kalmalı bu söylentilerden." gibi kaçamak yanıtlar alır (s. 20). Bağdat Hatun, bu kaçamak yanıtlar karşısında gerçeği öğrenmek için ısrar edince Emir Çoban dayanamayarak Bahadır'ın isteğini iletir. "Soylu ve yüksek töreli" Bağdat Hatun, "Evli bir kadın için en büyük ikbâl, en büyük saltanat / eşinin kanadının altıdır ancak.", "Erkeklerin başını döndüren şan, şeref, ün / yabancı konuklarıdır yüreğimizin, / barınamazlar uzun süre. Biz kadınlar / buyrulmak isteriz buyurmaktan çok." (s. 22) gibi yanıtlarla babasını gönendirir. Emir Çoban'ın tutumu ve Bağdat Hatun'un yanıtları, kadınların erkekler tarafından korunması, erkeklerin buyruklarına itaat etmesi gereken varlıklar olduğunu gösterir niteliktedir.

Emir Çoban, damadı Hasan'a müjdeli haberi kendisi verir. Hasan, bu duruma çok sevinir. Bu sırada bir at kişnemesi sesi duyulur. Bağdat "yüzünde bir ışımayla" (s. 23): "Yine o. Kurtulamayacak mıyım şundan? Bu beyoğlu kim sanır bizi?" (s. 23) der ve Arpa Bey'in uzun zamandır penceresinin altında at şahlandırıp gösteriş yaptığını söyleyerek eşini kışkırtmaya çalışır. Emir Hasan, abartılı tepkide bulunur, Arpa Bey'in cezasını vereceğini dile getirir. Bağdat Hatun, "Unutun Arpa'yı. Gözlerimin içine bakarak / şunu söyleyin bana: / Hakan'a karşı şerefimizi korumak için ne önlem

⁶Bu çalışmada oyunla ilgili alıntılarda şu baskıdan yararlanılmıştır: Dilmen, Güngör (1982). *Bağdat Hatun*. İstanbul: Cem Yayınevi.

alırsınız?" (s. 25) sorusuyla eşini sınıyor. Hasan, "Baban bunu sana söylemeyecekti." (s. 25) demekle yetinir. Bağdat Hatun hesap sormaya devam edince Emir Hasan, Togay'ı öldürmeye yeltendiğini ama babasının engel olduğunu, babası tarafından gerekli yanıtın verildiğini, Bahadır'ın Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesi olup sıradan bir kişi olmadığını, yasaların karşısında duramayacağını belirtir. Bağdat Hatun buna sinirlenir: "Bahadır'ın hakkını ne güzel koruyorsunuz, / kutlarım. İsfahan Beylerbeyliği pek yaraşmış size, / babam elçiye hayır demekle yanlış mı etti ne?" yanıtını verir ve ekler: "Hakan değil de bir Arpa yiğit oldu mu, / aslan kesiliyorsunuz... / Sizin yüreğinizde ikili ölçü var / Hakan'a ayrı, beye ayrı / tartıyorsunuz aile şerefimizi." (s. 26-27).

Emir Çoban'ın Bağdat Hatun'u doğrudan ilgilendiren bir konuda Bağdat Hatun'u olaya dâhil etmek istememesi; eşi Hasan'ın Bahadır Han'ın haksız isteğine doğrudan karşı gelmemesi, Bahadır Han'dan hesap sormaması ve Bağdat Hatun'u basit bir bey olan Arpa'dan kıskanması gibi sorunlarla karşı karşıya kalan Bağdat Hatun, "Pazarlık konusu biz değil miyiz?" (s. 27) diyerek Togay'la birebir görüşmeye karar verir. Emir Hasan, Bağdat Hatun'un öfkeye kapılıp Bahadır Han'a karşı saygı sınırını aşmasından korktuğu için Bağdat Hatun'a engel olmaya çalışır. Bağdat Hatun, kararından dönmez. Togay'a Bahadır Han'ın isteğine yanıt olarak "Önerisi duygulandırdı bizi. Yazık ki olanağı yoktur. / Güçtür pek." (s. 30) der. Töreler, yasalar elverse bile babasının, kardeşlerinin engel olacağını iletir ve saçından bir tutam keserek Bahadır Han'a gönderir. Bu eylem, Bağdat Hatun'un eşinin ve babasının güdümünden çıkarak kendi iradesiyle gösterdiği ilk eylem olarak belirir.

İkinci sahnede Togay, olup biteni Bahadır Han'a gerçekleri saptırarak anlatır, Bahadır Han'ı evliliğin gerçekleşmesi yönünde kışkırtmaya çalışır. Bahadır Han, bu evliliğin olanaksız olduğunu düşünürken Togay, Bağdat Hatun'un "güçtür pek" sözünü evliliği onayladığı doğrultusunda yorumlar. Bağdat Hatun'un bu belirsiz sözü olayların gelişmesini tetikler. İlk sahnede babasının sözünden çıkmayan, mutluluğu eşinin kanatlarının altında gören Bağdat Hatun, bu sahneden itibaren pazarlık konusu olmanın, kendine söz hakkı tanınmamasının hincıyla büyük bir değişim yaşar. Bağdat Hatun, kendi yaşamına kendi elleriyle yön vermek ister ve bu güce İlhanlı ecesi olarak erişeceğinin farkındadır.

Üçüncü sahne, kadınların haremde benizleri sapsarı, telaşla sağa sola koşuşmasıyla başlar. Ebe, Emir Çoban ve Emir Hasan'a Bağdat Hatun'un çocuk düşürdüğü haberini verir. Işık aynı anda iç odada Bağdat Hatun'u aydınlatır, Bağdat Hatun, yüzü bembeyaz iki eli üstünde doğrulur:

*"Şeyh Hasan'ın çocuğunu rahmimden söküp attım.
Beceriksiz ebe işi uzatıyordu,
mesleğinin tersini yapmaya alışık değilmiş elleri.
Bir yana ittim kadını, kendi elimle çekip
kopardım içimden
yıldızı benimle bağdaşmayan talihsiz yavrumu.*

Sıcak bir pelte gibiydi avuçlarımda
onu ilk ve son okşayışım oldu bu
ve yumuşak herşeye karşı yüreğimde
bin kez çoğaldı nefretim.
Zavallı düşüt
ipince kanlı ağlarıyla az daha
beni de çekiyordu gittiği karanlığa
(Baş dönmesi geçirir gibi gözlerini yumarak karnını oğar. Sonra yepyeni bir
güçle doğrulur.)
Şimdi bir bakireninkinden
daha ıssız rahmim
bekler Cengiz'in, Hûlagu'nun torunlarını.
İran'da yozlaşmaya yüz tutan cihangirler soyu
benden irkilip güçlenecek.
(Bir el aynasında alnını ovuştura ovuştura kendini seyreder bir süre.)
Kendi görüntümden zehirleniyorum
Bahadır gel kurtar beni aynalardan
İlhanlı tacı bir kez başıma kondu mu
Ülker yıldızları dağılıp düşse
kalır o.

(Aynayı atar.)” (s. 37-38).

Bu monolog, Bağdat Hatun'un trajik eylemini ve ihtirasını göstermesi bakımından önem taşır. Bağdat Hatun'un çocuğunu kendi elleriyle rahminden söküp atması, başkalarının yön verdiği yazgısını kabullenmediğini gösterir. Bağdat Hatun, emeline ulaşmak için tek engel olarak gördüğü çocuğunu öldürür. Güngör Dilmen, çocuk katili kadın⁷ metaforunu *Kurban* adlı oyununda da kullanır.⁸

Bahadır Han, Bağdat Hatun'un çocuğunun düştüğünü öğrendikten sonra Emir Çoban'ın yanına bu kez kendisi gider, Bağdat Hatun'un bu evlilikte gönlünün olduğunu ancak açıkça ifade edemediğini söyler. Emir Çoban, “Hiç bir zaman

⁷Alkarısı, albastı olarak adlandırılan ve kadın olduğuna inanılan kötücül ruhun, kırkı çıkmamış bebekleri öldüreceği, lohusalı kadınlara zarar vereceği yönünde bir inanış bulunur. Sümer ve İbrani mitlerinde yer alan Lilith, çocuk katili kadınların arketipi olarak gösterilebilir. Buna Medea ve Lamia da eklenir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Vera ZİNGSEM, *Lilith*; Cemile AKYILDIZ ERCAN, “Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea”.

⁸Her iki oyunda kurgulanan kadın karakterler arasında önemli fark bulunur. *Kurban*'da evine bağlı, çalışkan ve anaç bir kadın olan Zehra, kumalığı normalleştiren düzenle, eşiyile ve Karacaören'de kadınlara söz hakkı tanımayan, erkeklerin her tür eylemini onaylayan kişilerle tüm gücüyle savaşır ve çocuklarının bu düzende büyümesini istemediği için çaresizlik içinde önce çocuklarını, sonra kendini öldürmek zorunda kalır. Zehra düzene yenik düşer ancak bu bozuk düzene teslim olmaz. *Bağdat Hatun*'da erkek egemen toplum düzenine karşı çıkılırken *Kurban*'dakine benzer bir savaşım söz konusu değildir. *Kurban*'da Medea'nın “temel örgü ve izlekleri yerleştirilerek yeniden düzenlenir, yer yer Antik çağa ait anlatı ve atmosferin oyuna yedirildiği görülür.” (Dicle, 2019: 390).

söyliyemez / kızım senin bu çarpık tutkuna / karşılık mı verecekmiş? Böyle bir durumda, / onun yaşamına son vermek kocası olarak / Şeyh Hasan'a, babası olarak bana düşer." (s. 43) diyerek kızını ölümle cezalandıracağını belirtir. Bu sırada Bağdat Hatun sahneye girer. Emir Çoban ve yedi oğlu kılıçlarını Bağdat Hatun'un başında bir araya getirerek onun namusunu, kadınlık onurunu, aile mutluluğunu koruyacaklarına ant içerler. Bağdat Hatun kendi erdemlerini savunacak güçte olduğunu, anddan geri kalmalarını söyler. Kılıçların ucu Bağdat'ı tehdit eder, Bağdat bir süre sessiz kalıp ekler: "Yazık alın yazıma ki, yedi erkek kardeş arasında / bir kız etmiş beni. / Keşke biricik kızım yerine / biricik oğlum diyebilseydiniz bana / (...) / İlhanlı tahtına açılan bu dolambaçta. / Hayırla mı şerle mi olur / sizlerden geçeceğim, babacığım, kardeşlerim" (s. 46)

Bağdat Hatun, erkek egemen toplum yapısının kadına söz hakkı tanımadığının farkındadır ve babasının, kardeşlerinin oluşturacağı engelleri kaldırmak için Kam'a başvurur. Kam'la yaptığı görüşmede Kızıl cehennem tanrısı Erlik Han'ı şah damarında hissettiğini söyler, onun dinine girmek için Kam'dan yardım diler. Şaman inanış sisteminde tanrılar ve ruhlar ile insanlar arasında aracılık yapan kamlar, Altay ve Yakutlarda iyi ve şeytani olmak üzere ikiye ayrılırlar. Şeytani kamlar, kötü ruhlara ve karanlık tanrılara ayin yaparlar, kanlı kurbanlar verirler (İnan, 2017, s. 75). Oyunda yer alan kam da yer altıyla ilişkilendirilen Erlik Han'a hizmet eden bir kamdır. Kamlar erkek ve kadın olabilmekle birlikte oyundaki kam kadındır. Kadının ölüm getirmesiyle ilgili algı, Kam'la pekiştirilir. Kam, Bağdat Hatun'un kardeşlerini ve babasını temsil eden kuğurcakları kullanarak büyü ritüeline başlar. Büyü ritüeli sırasında ruhsal gelgitler yaşayan Bağdat, "Başlarına bir kötülük gelmesini istemem / sevgili canlarımın." (s. 51) diyerek kaygı duyduğunu belirtse de yolundan dönmez. Bu yoldaki son engel ölümdür ve onu da "Çekil yolumdan ölüm / ben avuçlarımdaki kanda / sonsuzluğu gördüm." (s. 53) sözleriyle def etmek ister, ölüme meydan okur. İlhanlı devletinin ecesi olma, sonsuzluğa erişme yolunda elinin kana bulanacağını farkındadır, bunu kabullenir.

Bahadır Han, Emir Çoban'ın söz konusu evliliği onaylamaması sonucu bu işten vazgeçecek gibi olur. Togay ise Bahadır Han'ın gücünü pekiştirmesi adına Emir Çoban'ı İlhanlı Devleti için tehdit gösterir ve Bahadır Han'ı Emir Çoban'la savaşması ve kızı Bağdat Hatun'la evlenmesi yönünde kışkırtmaya çalışır. O sırada Bağdat Hatun, Kam aracılığıyla bu evliliği istediğine dair işaret gönderir. Bahadır Han, bunun üzerine Çobanlılar arasında iç karışıklık çıkarır. Bağdat Hatun'un kardeşleri bu savaşta ölür. Emir Çoban da idam edilir. Bağdat Hatun bu duruma üzülünce Kam, kardeşlerinin Erlik Han'a sunulan birer kurban olduğunu, Erlik Han'ın Bağdat Hatun'un adımlarını "talihinin doruğuna" iletildiğini söyler. Bağdat Hatun, "her basamağı / kardeş kanıyla kaygan" (s. 69) talih yolunda sevdiklerini kaybettiği için üzülse de diyetini öder ve İlhanlı ecesi olur. Evlilik günü ilk buyruğunu verir:

"Devlet sorununu ben de paylaşacağım.

*Bütün kararlar benim de onayımdan geçecek.
Bundan böyle yayınlanan bütün yasaların başına
Hakanın ve Hatunun buyruğuyla diye yazılacak.
Gümüüş ve altın sikkelere
benim de adım kazınacak,
otağım Hakan'ın otağından ayrı
ama onun yanında, ona eş kurulacak.
Barışta, seferde, yürüyüşte, kışlada
benim kösüm
Hakanın kösüyle birlikte vurulacak.” (s. 73).*

Bağdat Hatun, buyrulan değil buyruk veren, eşiyile eşit koşullara sahip bir kadın olmak ister, “kızıl deniz lâleleri gibi / kaygan / kavrayıcı / karanlık / gizemli” (s. 74-75) dişiliğini kullanarak İlhanlı devletine hükmetme arzusuna kapılır. Oyunda Bağdat Hatun'un dişiliğinden söz açılması önemli bir anlama sahiptir. Ataerki dünya düzeninde kadının cinselliği tehlikeli görülür. “Her zaman cinsel olarak aktif olmuş Pan'ın aksine cinsel olarak aktif olan Lilith ölüm getirici olarak hayal edilir.” (Zingsem, 2007: 83). Lilith'in erkekleri baştan çıkaran ve ele geçiren dişiliği, Havva yüzünden kaybedilen cennet, Prometheus'a ceza olarak gönderilen Pandora⁹'nın kutuyu açarak tüm dünyaya kötülüğü salması gibi örnekler kadın cinselliğinin kontrol altında tutulmasının gerekliliğine işaret eder. Bu bağlamda Bağdat Hatun'un dişiliğinden söz edilmesi onun eril gücün kontrolünden çıktığını, çevresinde kendine engel gördüğü kişileri karanlık, gizemli yanıyla etkisi altına aldığını gösterir. Kendi çocuğunun, babasının ve kardeşlerinin ölümü sonucunda adım attığı makamdaki gücünü oyunun devamında dişiliğini kullanarak korumaya devam edecektir.

Bağdat Hatun, çekiciliğiyle Bahadır Han'ı büyüleyerek dilediği ne varsa Bahadır Han'a yaptırır. İkinci perdede vicdan azabı çeken ve bu azabı hayır işleriyle dindirmeye çalışan bir kadın olarak yer alır. Günahlarından arınıncaya dek cinsellik orucuna girmek ister. Yaşanmış olan her şeyi yok etmek için dönemin tarihçisine Moğol'un altın çağını, Bağdat Hatun çağını, yazmasını buyurur. Bu çağın Bağdat Hatun'un hayır işlerinin övüldüğü, büyük kara parçaları üzerinde barışı sağladığı bir çağ olarak tarihe geçmesini ister. Kendi isteği doğrultusunda yazılan bu tarih sayfaları Bağdat Hatun'un gençliği ve güzelliğinin ön plana çıktığı minyatürlerle süslenecektir (s. 88). Togay, Bağdat Hatun'un kontrolü ele geçirmesinden, kendine tehlike oluşturmasından rahatsızlık duyar. Bu defa Bahadır Han'ı Bağdat Hatun'un yeğeni Dilşad Hatun'la evlenmesi yönünde kıskırtır.

Bağdat Hatun'un görevlendirdiği tarihçi, buyrulduğu üzere bir tarih kitabı yazar ancak kitapta Bağdat Hatun “Ruhu Tamu kızılı / alınına ikbal, kardeş, baba kanıyla yazılı (...) Yöneldiği din kara / kulluğu yeraltının başbuğu Erlik Han'a” (s. 104-105) gibi ifadelerle tanıtılır. Togay ise minyatürlerde kapıda kanlı çanaklar yalayan bir

⁹ Pandora'nın kutusu, mistik kutu, kadının cinsel organı olarak yorumlanır (Rank, 2019: 146).

cehennem köpeği olarak yer alır. Bağdat Hatun ve Togay bu durumdan rahatsız olur. Bahadır Han'ın ise rahatsızlık duymayıp aksine bu ifadelerle eğlenmesi, her iki olumsuz karakteri birbirine yaklaştırır. Bağdat Hatun bu kez "Biraz ben olayları, biraz olaylar beni yoğurdu / bugün Şeyh Hasan'ın eşi olmaktan öteyim / iki kişiliğim var: kadın ve hükümdar / bugün ikisiyle sana yöneliyorum" (s. 106) diyerek Togay'ı dişiliğiyle baştan çıkarır. Togay, Bağdat Hatun'la bir olup Bahadır Han'ı ortadan kaldırmak için anlaşma yapar ancak bu, Bağdat Hatun'un ona kurduğu bir tuzaktır. Bağdat Hatun, Bahadır Han'ın maskını yaptırarak onu bir cesede taktırır, Bahadır Han'ı ölmüş gibi gösterir. Bahadır Han'ın öldüğünü zanneden Togay, sevinç içinde Bahadır Han'ın aleyhinde konuşur. Bahadır Han her şeyi duyunca Bağdat Hatun Togay'ın maskesini düşürmüş olur. Bağdat Hatun Togay'ın nasıl idam edileceğini tüm dehşetiyle dile getirir: "Diri diri çengellere asın çıplak, / iri bir köpek leşiyle sarmaş dolaş / kıvıl kıvıl kurtlar üşüşünler etine / yesinler, leş kurtlarına şölenim var/millet seyretsin Togay'ın / kiminle gerdeğe girdiğini." (s. 111).

Bağdat Hatun, elinde tuttuğu gücü kaybetmemek için Togay'ın ölümüne neden olur. Bahadır Han bu tuzağın gerçekleşmesine izin verip kendine en yakın olan kişinin öldürülmesine göz yumar. Karşılığında Bağdat Hatun'dan yeğeni Dilşad Hatun'u düğün için hazırlamasını ister. Bağdat Hatun bu isteğe karşı gelemez, yeğeni Dilşad Hatun'u "Bu ilaçla dağla rahmini / kısırlığı kutsal bekaret bil kendine / doğuracağın yaratık çünkü / yedi kat Tamu'dan kopup gelir. / Can verme kocanın tohumuna, / Bahadır'la son bulsun, Yavuz Hülâgu soyu." (s. 112) diye çocuk doğurmaması yönünde tembihler. Kendi çocuğu olmayan Bağdat Hatun, yeğeni Dilşad Hatun'un kendi sözünden çıkmaması için doğuracağı yaratığın uğursuzluk getireceğini söyleyip onu korkutur, tehdit eder. Hatta içindeki öfke ve kıskançlık dinmez, "Ben ki doğuramıyorum, doğaca kesilmiş bu hakkım / doğadan öç alacağım, İlhanlı ülkesinde / bugünden sonra hiçbir kadın gebe kalmıyacak, / kadınlar doğurmayacak" (s. 114) diyerek İlhanlı devletindeki tüm kadınların doğurmamasını ister: Bağdat Hatun hınc içinde "Ölüm doğuran kadınlara, ölüm doğan çocuklara" (s. 114) diyerek kadınların taş doğurmasını emreder. Kadınlar taş sesleriyle sahnede belirir. Yükselen sesler, Bağdat Hatun'un pişmanlık duymasına neden olur ve buyruğunu geri alır. Bağdat Hatun'un bu tutumu Hera'nın kıskançlığını anımsatır. Hera, Zeus'un gönül ilişkilerinde araya giren, engel olan, kadınları cezalandıran, bu kadınlardan doğan çocukların felaketini hazırlayan bir tanrıça olarak mitoslarda yerini alır; kıskançlık, hınc, öç alma gibi duygularla birlikte anılır. Bağdat Hatun da Bahadır Han'ın kendisinden başka bir kadınla, üstelik kendi yeğeniyle evlilik yapmasına engel olamasa da etrafına, kadınlara öfke saçır. Bu öfkenin muhatabına değil de kadınlara saçılması eril düzenle ilişkilidir.

Bağdat Hatun, gücü elinden bırakmamak adına Noyanlar'la gizli iş birliği yapmayı son çare olarak görür. Arpa Bey'i de dişiliğini kullanarak kendine bağlamaya çalışır. Bahadır Han'ı zehirleyerek öldürme planı yapar ve elindeki gücün devamlılığını sağlamak ister. Kam'a zehirli bir havlu hazırlatır. Bahadır Han'ın çıplak vücuduna

sarılan bu havlu onun derisine işleyecek ve onu öldürecektir. Bağdat Hatun, Bahadır Han'dan sefere çıkmadan önceki gecesini kendine bağışlamasını rica eder. O gece Kam kemiklerle fala bakar. Geleceğin çetin, ikircikli olduğunu söyleyip bu işten dönmesi için telkinde bulunur. Bağdat Hatun ise buna Bahadır Han'ın karar vereceğini söyler. Kam, kötü ruhların Bağdat Hatun'a yardım etmesi için o gece cezbe hâlinde Kızıl Tamu'ya iner. Bağdat Hatun, Bahadır Han'la birlikte olur. Birliktelikten sonra Bahadır Han'a kendisine verdiği sonsuz aşk yeminini hatırlatır, gebe olduğu haberini verir ve Dilşad Hatun'dan vazgeçmesini ister. Bahadır Han bu evlilikten vazgeçemeyeceğini söyleyince Bağdat Hatun zehirli havluyla Bahadır'ın çıplak vücudunu ovmaya başlar. Ölüm anı uzun bir diyalogla verilir. Bahadır, Bağdat Hatun'dan yardım ister. Bağdat Hatun ise onun artık *ötelere* geçtiğini, onu bu tarafa çekemeyeceğini söyler.

Bahadır Han'ın ölümünden sonra kurultay toplanır. Bağdat Hatun ve kurultaydakiler hakan seçeceklerdir. Bağdat Hatun'un gönlü Arpa'dan yanadır. Bağdat Hatun Arpa'yı işaret ettiği için Arpa, hakan seçilir. Seçimin hemen ardından Arpa, Bağdat Hatun'un kocasını zehirleyerek öldürdüğünü, devlete karşı büyük bir suç işlediğini açıklar. Bağdat Hatun, boynuna kement atılarak öldürülür.

“İlhanlı'nın devlet gücüne hakan ile eşit düzeyde sahip olma yolunda pazarlığa giren, bu gücü kullanarak istilacı bir devlet politikası izleyen, sonunda da kana buladığı Moğol coğrafyasının 'altın çağı' yazılınsı diye tarihçileri görevlendiren Bağdat Hatun, Hasan Sabbah ile birlikte Dilmen tiyatrosunun en korkutucu kahramanları arasında başköşeye yerleşir” (Yüksel, 2010: 60).

Kadınlara söz hakkı tanınmayan eril düzende yazgısına boyun eğmeyip kendi yazgısını kendi elleriyle çizmek isteyen Bağdat Hatun, toplum düzeninin kadına biçtiği “iyi eş, fedakâr anne ve iyi bir evlat” olma rolünü reddeder. Önce doğmamış çocuğunun ölümüne kendi elleriyle neden olur. Babası ve kardeşlerinin Bağdat Hatun'a söz hakkı tanımaması, İlhanlı ecesi olmasını engellemesi gibi nedenlerden dolayı iç savaşta onların aleyhine entrika çevirir ve sonunda ölümlerine seyirci kalır. Bahadır'a olan yakınlığıyla ve entrikayı seven yapısıyla kendine tehdit unsuru olarak gördüğü Togay'ın ölmesine neden olur, sonunda kıskançlığı nedeniyle Bahadır Han'ı da zehirleyerek öldürür. Bağdat Hatun'un arzularına tutsak olması ve arzularını dizginleyememesi kendi felaketini hazırlar.

Sonuç

Türk tiyatro oyunlarına bakıldığında kadının doğurganlığıyla, anneliğiyle ve üretime olan katkısıyla olumlu; erkeğin otoritesini sarsmaya yeltenen davranışlarıyla, toplum değerlerinin sınırlarının dışına çıkmasıyla, dişliliği ve arzularıyla olumsuz bir varlık olarak konumlandırıldığı söylenebilir (Şener, 2003). Kadına getirilen olumsuz bakış, söylenceler ve erken dönem edebî türler aracılığıyla bugüne aktarılan kültürel kalıtımın sonucudur. Demonik kadın imgesinin köklerini Geç Neolitik çağdan itibaren değişen sosyo-ekonomik koşullarla açıklamak olanaklıdır. Yeni besin kaynaklarına duyulan ihtiyaç, nüfusu kontrol etme gibi gereksinimler nedeniyle kadın egemen toplum düzeninin yerini yavaş yavaş erkek egemen toplum düzeninin almaya başladığı görülür. Bunun yanı sıra Sami kökenli toplulukların eril gücü kutsal gelenekle pekiştirdiği toplum düzeni, bu toplulukların Avrupa'ya ve farklı coğrafyalara yaptığı istilalarla birlikte diğer milletler arasında da yaygınlık kazanır. Toplumsal odaklı söylenceler, doğa odaklı söylencelere eklenir ve uyarlanır. Sami kaynaklı söylenceler arasında Marduk, Aşur ve Yahve; Hint Avrupalılar arasında Zeus, Thor, Jüpiter ve İndra sahnede görünür. Eski Ahit'in ve Sami kökenli söylencelerin ilk kadını baştan çıkararak, günahkâr olarak kodlaması ve bu kodun Homeros söylenceleriyle birleşmesi sonucu kadına olumsuz bir anlam yüklenir.

Güngör Dilmen, tiyatro oyunlarında genellikle mitolojiden ya da tarihten seçilmiş kişilere yer verir; bu oyunlardaki kadın oyun kişileri de genellikle olayların ana ekseninde yer alır ve oyunun gidişatına yön verir. Bir tarih oyunu olan *Bağdat Hatun* da Güngör Dilmen'in bu oyunlarından biridir. Olay örgüsü Bağdat Hatun'un tarihe geçen yaşamöyküsüyle uyum gösterecek biçimde kurgulanır. Oyunda zaman zaman dramatik ve trajik doku kullanılır. Trajik kişiyi "başkaldıran, karşı çıkan" (Dilmen, 2007: 254) kişi olarak tanımlayan Güngör Dilmen'in, Bağdat Hatun'un kişiliğini, yaşadığı değişimin altında yatan etmenleri ve psikolojisini, eşi Hasan'ın yüreksizliğini, Togay'ın kışkırtıcı kişiliğini, bazı olayların altında yatan nedenleri derinlikli işleyemediği söylenebilir (Şener 1974: 596). Yine de oyunda Bağdat Hatun'un başkaldırı anlamındaki ilk eylemini tetikleyen neden, erkek egemen toplum düzeninin kadına söz hakkı tanımayan, kadından erkeklerin verdiği kararlara uyum sağlamasını bekleyen yapısı olarak gösterilmiştir. Bağdat Hatun'un Emir Çoban ve Emir Hasan'la olan diyalogları başkaldırı nedenini açıkça gösterir. Yalnızca Emir Hasan'la olan diyalogda Emir Hasan'ın cesaretsizliği güçlü bir neden olmaktan uzaktır. Bağdat Hatun'un iktidar hırsına kapılması, çevresindeki kişilerin ve son olarak kendi ölümüne neden olması derinlikli olmasa da eril güce başkaldırı bağlamında işlenmiştir. Bağdat Hatun'un gücü elde edene kadar gösterdiği başkaldırı, oyunun devamında otoriteyi kurmak ve otoritenin devamlılığını sağlamak adına yerini entrikaya, kanlı eylemlere bırakır ve bu eylemler insanlık dışıdır. Bağdat Hatun'un bebeğini kendi elleriyle rahminden söküp atması, kötücül ruhlarla iş birliği yaparak kanlı sahnelere neden olması, devletin yönetim, ekonomi, bilim ve sanat alanlarına tek başına yön vermek istemesi gibi etmenlere bakıldığında demonik bir kadınla karşılaşılır.

Kaynakça

- Akyıldız Ercan, Cemile (2013). Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea. *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turk*, Vol. 5, No. 1. 89-103.
- Aslan, Celal (2018). Güngör Dilmen'in Bağdat Hatun Oyununun Dramatik Yapısı ve İçerik Analizi. *Milli Eğitim*. S. 217 Kış, 167-178.
- Berktaş, Fatma (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyânî, Şîrîn (2018). *Moğol Dönemi İran'ında Kadın*. (Çev. Mustafa Uyar) Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Campbell, Joseph (2020). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın Dönüşümleri*. (Çev. Nur Küçük) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Dicle, Esra (2019). Medea, Zehra, Mediha/ Her Şey Değişir Kadının Yazgısı Değişmez. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 379-407.
- Dilmen, Güngör (1982). *Bağdat Hatun*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Dilmen, Güngör (2007). *Keçitürküsü (Tiyatroda Şiir)*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tancî. (2000). *Ibn Battûta Seyahatnâmesi I. Cilt*. (Çev. A. Sait Aykut). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eren, Hasibe (2010). *Güngör Dilmen'in Bağdat Hatun Adlı Oyunun Edebi Tahlili, Yapı Bozum Tekniği Uygulaması ve Bağdat Hatun Karakterinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erhat, Azra (2010). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gezgin, İsmail (2011). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Güneş, Mehmet (2019). İhtirasın Bedeli Bağdat Hatun Piyesinde İntikam Peşinde İki İnsan: Togay ve Bağdat Hatun. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. TAED-66 Eylül, 213-224.
- Güngör, Yüstra (2019). *Güngör Dilmen'in Tiyatrolarında Kadın*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları.
- İnan, Abdülkadir (2017). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Jung, Carl Gustave (2019). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz) İstanbul: Metis Yayınları.
- Konukçu, Enver (1991). *Bağdat Hatun*. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/bagdat-hatun> [erişim Tarihi: 20.09.2020].

- Köksal Çekiç, Selma (2010). Dilmen ile Söyleşi. *Güngör Dilmen Bildiri Kitabı 50. Sanat Yılı Sempozyumu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları. 19-22.
- Kuçuradi, İoanna (2010). Güngör Dilmen'in Oyunlarında Değer Sorunları. *Güngör Dilmen Bildiri Kitabı 50. Sanat Yılı Sempozyumu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları. 65-77.
- Rank, Otto (2019), *Doğum Travması*. (Çev. Sabir Yücesoy) İstanbul: Metis Yayınları.
- Şener, Sevda (1974). Tiyatro: Tutkunun Dramı [Güngör Dilmen: Bağdat Hatun]. *Türk Dili*, Nisan, C: XXIX, S: 271. 595-597.
- Şener, Sevda (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, Sevda (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Yüksel, Ayşegül (2010). "Güngör Dilmen Tiyatrosu'nun Trajik Boyutu". *Güngör Dilmen Bildiri Kitabı 50. Sanat Yılı Sempozyumu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 53-65.
- Zingsem, Vera (2007), *Lilith*. (Çev. Devrim Doğan Yüzer) İzmir: İlya Yayınevi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Tuğba AFACAN

Arş. Gör., Çankırı Karatekin
Üniversitesi / Türkiye
afacantuba54@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-4209-9112>

Nahid Sırrı Örik'in *Eve Düşen Yıldırım* Hikâyesini Tahlil Denemesi

*An Analysis on the Story of "Eve Düşen Yıldırım" by
Nahid Sırrı Örik*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 22.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 27.11.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Afacan, Tuğba (2020). Nahid Sırrı Örik'in *Eve Düşen Yıldırım* Hikâyesini Tahlil Denemesi.
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 4 (4), s. 1020-1037. DOI: 10.34083/akaded.814546.

Afacan, Tuğba (2020). An Analysis on the Story of *Eve Düşen Yıldırım* by Nahid Sırrı Örik. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 1020-1037. DOI: 10.34083/akaded.814546.



<https://doi.org/10.34083/akaded.814546>



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

Öz

Yaşadığı dönemde herhangi bir edebî topluluğa katılmayan Nahid Sırrı Örik, özellikle roman ve hikâyeleriyle adını günümüze taşıyan yazarlardan birisidir. Yazarın *Eve Düşen Yıldırım* adlı hikâyesinin incelendiği makale, başlıca beş bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde öncelikle yazarla ilgili kısa bir bilgi verildikten sonra hikâyenin künyesine ve hikâye hakkında çıkan tartışmalara değinilmiştir.

Konu bölümünde hikâyenin muhtevası ayrıntılı bir şekilde anlatılmış, tema başlığında ferdi ve sosyal temaların birlikte kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Yapı bölümü; olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân, dil ve anlatım olmak üzere beş alt başlıkta ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Olay örgüsünde hikâyenin gerilim noktalarını oluşturan belli başlı olaylar ele alınarak kahramanlar arasındaki çatışma unsurları ortaya konulmuştur. Şahıslar ise öncelikle fiziki özellikleri ile tanıtılmış ve sonrasında şahısların hikâyedeki ayırıcı niteliklerine yer verilmiştir. Zaman bahsinde hikâyenin vaka zamanı ve sosyal zamanı belirlenmiştir. Hikâyenin dış mekânı Ankara'dır ve bunun yanında Cebeci'deki ev ise iç mekânı oluşturur. Son olarak dil ve anlatım bahsinde de yazarın üslubu ve hikâyede kullanılan temel anlatım tarzları örnekler verilerek kısaca açıklanmıştır. Sonuç bölümünde ise yazarın güzellik tutkusuna vurgu yapılarak *Eve Düşen Yıldırım*'ın yazarının edebî anlayışını yansıtan tipik bir hikâye örneği olduğu bulgusu saptanmıştır.

Anahtar sözcükler: Ankara, güzellik, kıskançlık, aile, ev.

Abstract

Nahid Sırrı Örik, who doesn't attend any literary groups in the period which he lives, is one of the writers that reach to present-day through especially his novels and stories. The article that examines "Eve Düşen Yıldırım" story consists of five main parts. In the introduction part, firstly short information is given about the author and then is mentioned about the identity of the story and arguments related to it.

In the subject part, the content of the story is explained in detail, in the theme part is found that individual and social themes are used together in the text. The structure part is interpreted under the titles of five lower parts as plot, characters, time, place, language and narration in detail. In the plot, main incidents that create thrill spots of the story are discussed and conflict elements among heroes are presented. Firstly characters are introduced with their physical characteristics and then their typical features in the story are included. In the chapter of time, social and incident time of the story is determined. Outdoor of the story is Ankara and also the house in Cebeci forms inner space. Finally, in language and narration part the author's style and basic phrases used in the story are explained with examples briefly. In the conclusion part, passion for the beauty of the author is emphasized and determined that "Eve Düşen Yıldırım" is a typical example of a story that reflects the author's understanding.

Keywords: Ankara, beauty, jealousy, family, home.

Giriş

Nahid Sırrı Örik, Türk edebiyatının ele alınması gereken yazarlarından birisidir. “Yazı hayatını özellikle 1928-1945 yılları arasında aktif bir şekilde sürdüren Örik, öykü, roman, oyun, eleştiri, gezi yazısı, deneme ve çeviri gibi pek çok türde ürün vermiş; bunları *Türk Yurdu* (1930-1931), *Ülkü* (1937-1941), *Varlık* (1933-1936) gibi dergilerde ve *Tanin*, *Vakit* gibi gazetelerde” (Soylu 2001: 3) yayınlamıştır.

Tahir Alangu, Nahid Sırrı Örik’in edebiyatımızda müstesna bir yere sahip olduğuna işaret eder: “Bütün bir asrı kaplayan, döküntüleri çağımıza kadar ulaşan konak-yalı kültürüne, Osmanlı sarayı çevresinde meydana gelmiş yarı Osmanlı, yarı alafranga yaşayışa karşı o günlerde beslenen küçümseme ile daha sonraları duyulmağa başlanan özlemin dışında kalmış, tarihçilere ve gerçekçilere has o düzgün, rahat, heyecansız ifadeyi bulabilmiştir (1968: 241)”.

Nahid Sırrı, çalışmamıza konu olan *Eve Düşen Yıldırım*¹ adlı hikâyesini 1931 yılının Eylül ve Ekim aylarında, Ankara’da iken yazar. Hikâye yazıldığı tarihten bir yıl sonra *Milliyet* gazetesinde on dokuz sayı hâlinde tefrika edilir. Tefrika edilmesinden iki yıl sonra Ankara ve İstanbul’da kitap olarak basılır. M. Kayahan Özgül ve Vahide Bilgi tarafından 1998 yılında *Eve Düşen Yıldırım*, “Para Hikâyeleri”, “İki Masal”, “Fakir İnsanların Hikâyeleri”, “Bir Dağ ve Deniz Hikâyesi” adı altında beş bölümden oluşan toplamda on üç hikâyenin yer aldığı bir baskısı daha yapılır. Oğlak Yayıncılık tarafından basılan kitabın ikinci ve son baskısı ise yine aynı yayınevinde 2009 yılında gerçekleştirilir.

Eve Düşen Yıldırım, yayımlandıktan sonra bazı tartışmalara da sebep olur. Bunların arasında en ilgi çekici olanı hiç kuşkusuz Selâmi İzzet Sedes ile Nahid Sırrı arasındaki intihal odaklı atışmadır. Selâmi İzzet, 1929’da *Akşam* gazetesinde Fransızcadan çevirdiği *Bağ Bozumu* adlı müellifi bilinmeyen bir romanı tefrika ettirmiştir. Yazarın iddiasına göre Nahid Sırrı söz konusu hikâyesini bu romandan intihal etmiştir. Nahid Sırrı da bu ciddi suçlamaya tepkisiz kalmaz ve hemen bir yazı kaleme alır. İlk yazısında bu suçlamayı reddeder ve hikâyesindeki kişilerin gerçek şahıslar olduğunu bildirir. Nahid Sırrı bu açıklamaya rağmen Selâmi İzzet Sedes’in hedefinden kurtulamaz ve iki metni karşılaştıran bir yazı daha yazar. Bunun üzerine Nahid Sırrı da ikinci yazısında, yazarın daha önce yazılmış metinlerdeki konuları işlemeye hakkı olduğunu belirterek hikâyesinde olaylara sahne olan Cebeci’deki evin şair Ahmet Muhip Dıranas’a ait olduğunu açıklar.² Ayrıca *Eve Düşen Yıldırım*

¹ İncelemede eserin şu baskısı esas alınmıştır: Nahid Sırrı Örik, *Eve Düşen Yıldırım*, Haz. M. Kayahan Özgül, Vahide Bilgi, 2. Baskı, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2009, 220 sayfa.

² Hikâyenin künyesi ve hikâye hakkında yapılan tartışmalarla ilgili daha geniş bilgi için bk. M. Kayahan Özgül, “Asefal Bir Heykel İçin Requiem”, *Eve Düşen Yıldırım*, Nahid Sırrı Örik, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 9-18.

hakkında eleştiri yazısı yazarlar arasında Nurullah Ataç, Agâh Sırrı Levent, Ahmet Muhip Dıranas, Vâlâ Nurettin gibi önemli isimler de yer almaktadır.³ *Eve Düşen Yıldırım* hikâyesinin çeşitli yazarlar tarafından eleştirilmesi gerek hikâyenin membaı gerekse de ele aldığı kişiler bakımından yazıldığı dönemde tartışmalara sebep olduğunu göstermektedir. Bu çalışmanın amacı hikâyeyi oluşturan unsurlara odaklanarak bu unsurları ayrıntılı bir şekilde açıklamaktır.

1. Özet

Eve Düşen Yıldırım, evin reisi olan Ahmet Şükrü Efendi'nin ağır adımlarla eve girmesiyle başlar. Sıkıntılı bir hâlde bulunan Ahmet Şükrü Efendi, cebinden bir mektup çıkarır ve okuması için büyük oğlu Namık'a verir. Mektup, Ahmet Şükrü Efendi'nin kardeşi Hüsnü Bey'den gelmiştir. İstanbul'da bir hastane koğuşunda, ölüm saatini bekleyen Hüsnü Bey ağabeyinden misli ender bir güzellikte olan kızı Muazzez'i yanına alıp hayırlı bir kısmet çıkıncaya kadar kızına bakmasını istemektedir. Ahmet Şükrü Efendi tam on yedi senedir görüşmediği kardeşini görmek üzere kırgınlıklarını bir yana bırakarak İstanbul'a gitmeye karar verir; fakat İstanbul'a vardığında çok geçtir, kardeşi Hüsnü Bey o gelmeden yarım saat önce vefat etmiştir. Kardeşinin vefatı üzerine Ahmet Şükrü Efendi manasız ve çirkin gururundan dolayı pişman olur ve ağlar. Kardeşinin son arzusunu yerine getirmek üzere Muazzez'i de yanına alarak Ankara'ya döner.

Amcasıyla birlikte Ankara'ya gelen Muazzez için artık yeni bir hayat başlar. Muazzez, Cebeci'deki eve çok çabuk alışır. Her akşam eve bir hediye ile gelen Ahmet Şükrü Efendi'yle arasında bir baba-kız ilişkisi oluşur. Muazzez'in evin küçük oğlu Sait'le de arası iyidir. Sait okuması için ona aşk romanları getirir. Muazzez ilk zamanlar Namık'la bir samimiyet kuramaz. Kendisine düşmanca davrandığını hissettiği Şayeste'ye karşı ise soğuk davranır. Zira Şayeste Muazzez'in kendisinin tek hanımı olduğu eve getirileceği haberini aldığı günden beri huzursuzdur ve bu tepkisini belli eder. Ahmet Şükrü Efendi gelini Şayeste'nin Muazzez'e olan tutumunu fark eder ve ona yetim kızın sadece bir misafir olduğunu, geldiği günden beri kısmetinin çıktığını, böyle giderse evde çok kalmayacağını söyler. Onlar bunları konuşurken açık pencereden Muazzez'in şûhanî bir kahkahası duyulur. Bu yumuşak ve serbest kahkaha üzerine Şayeste "Allah versin de gelin olup bir an evvel gitsin." diyerek tepkisini dile getirir. Şayeste'nin bu sözü kayınpederinin zihnine kazınır ve Ahmet Şükrü Efendi daha sonra gerçekleşecek bazı olaylarda da hep aynı sözü hatırlar.

Namık, başlarda Muazzez'e karşı hissettiği duyguların aşk olduğunu anlayamaz. Onu sadece evlerinde bir bahar rüzgârı gibi taze ve pak görmek ister. Bu yüzden de

³ Hikâye ile ilgili yazılan eleştiri ve değerlendirme yazılarının örnek bir listesi için bk. Serdar Soydan, "Eve Düşen Yıldırım ve Akisleri". <https://nahidsirriorik.wordpress.com> [Erişim Tarihi: 13.01.2017].

genç kıza çıkan bütün taliplere bin türlü kusur bularak babasını caydırmaya çalışır. Öte taraftan kardeşi Sait'in de Muazzez'e olan ilgisini fark eder. Eve yardıma gelen Emine Kadın'dan Sait'in gündüzleri okula gitmediğini öğrenir. İçi türlü şüphelerle dolan Namık, Sait'le Muazzez'i evde yalnız yakalamak arzusuyla bir gün öğleden sonra aniden işten ayrılıp eve gelir. Eve vardığında karısı Şayeste'den iki gencin evde olmadıklarını, aslında her gün تنها bir ağaçlığa kitap okumaya gittiklerini öğrenir. Kocasının yüzündeki hiddetin sebebini anlayan Şayeste, acı acı gülererek kocasının da Muazzez'i kıskandığını söyler. Karısının bu sözleri üzerine deliye dönen Namık Şayeste'ye sert bir tokat atar. O günden sonra Namık da Muazzez'i çılgin bir aşkla sevdiğini ve hatta kıskandığını kendi kendine itiraf ederek içindeki bu kuvvetli hislerin sebebini anlamış olur.

Muazzez'i kaybedecek olmanın endişesine kapılan Sait de hemen düşük maaşlı bir iş bulur. Hem çalışıp hem de hukuk okuyacağını buna karşılık Muazzez'i Halil Bey'e değil kendisine vermesini babasına bildirir. Diğer oğlundan yana hayal kırıklığı yaşayan Ahmet Şükrü Efendi küçük oğlunun da kendisinden habersiz iş yapmasına içerler; ama çok kırgın olduğu için sesini çıkarmaz ve işi Muazzez'in onayına bırakır. Şayeste'nin de biraz araya girmesiyle Muazzez, Sait'le evlenmeyi kabul eder. İki gencin çok mutlu olduğu o gece Namık'ın bedbahtlığının başlangıcı olur. Son birkaç gündür eve çok geç ve sarhoş gelen Namık, kocasının yüzündeki acı ifadeyi görebilmek ve zaferini tadabilmek için bütün gece yatmayıp onu beklemiş olan Şayeste'den, Muazzez'in, kardeşiyle evleneceğini öğrenir. Namık bu haber üzerine ayakta duramayıp diz üstü çöker ve hıçkırıklara boğulur. Karısına hemen ertesi gün bu evden ayrılacaklarını söyler. Kocasının bu ızdıraplı hâli karşısında Şayeste, hiddet ve merhamet karışımı duygularla onu yatağa yatırır.

Namık ve Şayeste'nin evden ayrılmalarının üzerinden iki ay geçtikten sonra meraklı ve işgüzar Emine Kadın, bir haber öğrenebilmek için bir gün Namık'ın iş yerine gider. Namık, kadından Sait ile Muazzez'in yakında evleneceklerini öğrenir. Bu haber üzerine acı içinde kıvranan Namık, Muazzez'i görmek için ertesi sabah Cebeci'deki eve geleceğini söyler fakat bunu kimseye duyurmamasını ister. Dedikodu olmadan yaşayamayan kadınlardan olan Emine Kadın ise eve gider gitmez bunu Sait'e haber verir.

Ertesi sabah olduğunda eve gelen Namık ne söyleyeceğini bilememekle birlikte hemen Muazzez'i görmek ister. Genç kız karşısında bitkinlik içerisinde inleyerek ona olan büyük aşkını itiraf eder. Muazzez'in kışkırtıcı sözlerine karşılık ona sahip olmak amacıyla âdeta delirmiş gibi üzerine yürür ve onu zorla öper.

Bir taraftan bu ihtiras dolu, Sait'e nazaran daha kuvvetli ve yetişkin erkeğin kollarında olmanın verdiği hazzı yaşayan Muazzez, öbür taraftan onun elinden kurtulmaya çalışır. Mutfakta gizlenen Sait elinde bir bıçakla hemen gürültüye koşar. Gördüğü manzara karşısında rengi sapsarı bir hâlde ağabeyine “Rezil!” diyerek onu

evden kovar. İyice aklı başından gitmiş olan Namık, Muazzez'le birlikte evden gidebileceğini söyleyerek Sait'i daha da kıskırtır. Sait ağabeyinin bu son sözleri üzerine mutfaktan şuursuz bir hâlde iken aldığı bıçağı Namık'ın boynuna saplar. Namık oracıkta ölür.

Sait on senelik bir hapse mahkûm olur. Bir oğlunu mezara, öbürünü hapse koyan Ahmet Şükrü Efendi, Cebeci'deki evi satıp geliniyle birlikte daha küçük bir eve taşınır. Öte yandan Ahmet Şükrü Efendi, Namık'ın öldüğü gün evden kaçan Muazzez'in bir zamanlar kendisine talip olmuş mühendis Halil Bey'in evine gittiği, yakında da onunla evleneceği haberini alır. Fakat bu evlilik hiçbir zaman gerçekleşmez. Dahası Muazzez İstanbul'a geçerek daha zengin beylerle yaşamaya başlamıştır. Mütevazı bir ailenin altı aylık geçim parasını bir gecede harcayan bir kadın oluvermiştir. Sevgili yeğenin bu tarz haberlerini alan Ahmet Şükrü Efendi toprağın altındaki oğlunun ızdırabını bir kez daha duyar. Buna karşılık içini bir huzur kaplar çünkü artık korkması gereken bir felaket kalmamıştır.

2. Tema

"Nahid Sırrı Örik, hikâyelerinin yaklaşık olarak yüzde ellisinde evrensel sayılabilecek ferdî temalara, yüzde ellisinde de sosyal temalara yer vermiştir. Her tema bir diğerinin alt ya da yan kolları, sonucu veya destekçisi durumundadır. Bu nedenle temalar arasında karşılıklı geçişler ve girift ilişkiler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Kocabıyık 2006: 109)". Yazarın *Eve Düşen Yıldırım* adlı hikâyesi de sosyal ve ferdî temaların iç içe olduğu bir yapı özelliği gösterir. Ferdî temalar aşk ve kıskançlık, sosyal tema ise ailedir. Metin bu üç ana temanın ilişkisi üzerine kurulmuştur.

Mehmet Kaplan'a göre; "edebî eserlerde, sosyal meseleler ferdî "yaşantı" şekline girdikleri nispette estetik bir yoğunluk ve derinlik kazanırlar (2014: 343)". *Eve Düşen Yıldırım* hikâyesindeki "ev" in yani "aile" nin parçalanması gibi toplumsal hayata ait bir tema, aile üyelerinin birbirlerine karşı hissettikleri "aşk" ve "kıskançlık" temalarıyla ilişkilendirilir. Dolayısıyla "ev" in artık bir aile mekânı vasfını yitirmesine sebep olan, o "ev" in içerisindeki bireylerin yaşadıkları ve birbirlerine yaşattıklarıdır. Sıradan bir aile temasını değerli kılan da bu temanın ferdî temalar etrafında örülmesidir.

Metnin temelini oluşturan aşk-kıskançlık-aile üçgeni arasında bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Buradan hareketle metnin teması için "evli olan bir bireyin kendisine yasak birisine âşık olması ve kıskançlık duygusuyla hareket ederek o kişiye sahip olmaya çalışması bir ailenin parçalanmasına sebep olur" demek mümkündür.

Yazar, temanın başlangıç noktasına güzellik kavramını koyar. Aşırı derecede güzel olan bir genç kızın varlığı bir ailenin çöküşünü ya da diğer bireylerin hazin sonunu hazırlar. Yazarın bu hikâyede seçmiş olduğu temaya diğer eserlerinde de rastlanır. Örneğin; *Kıskanmak*'ta güzelliği sıklıkla vurgulanan Mükerrerem kocasının

hapse, aşğının da mezara girmesine sebep olur. Güzellik, güzelliğin yarattığı aşırı ihtiraslar ve bunların sebep olduğu acıklı sonlar yazarın sıklıkla kullandığı temalardandır diyebiliriz.

3. Yapı

Eve Düşen Yıldırım hikâyesi Romen rakamlarıyla yirmi bölüme ayrılmıştır ve altmış dokuz sayfadan oluşur. Aynı zamanda yazarın en uzun hikâyesi olma özelliğine de sahiptir. Her bir bölüm genellikle üç ile beş sayfa arasında değişir. Bölümler arasında organik bir bütünlük söz konusudur.

3. 1. Olay Örgüsü

“Vaka; herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür (Aktaş 2003: 46)”. “İnsanları birbirleriyle ilişkiye sevk eden etkenleri de şu üç noktada toplamak mümkündür; “arzu etmek”, “iletişimde bulunmak” ve “iştirak etmek” (Çetişli 2009: 44)”. Maupassant tarzı hikâye formuna bağlı olan *Eve Düşen Yıldırım*’ın olay örgüsü, bu üç etkene de sahiptir. Bir hastane koğuşunda ölüm saatini bekleyen Hüsnü Bey’in, ağabeyi Ahmet Şükrü Efendi’den kızı Muazzez’i yanına alarak kendisi öldükten sonra ona bakmasını “arzu etmesi”, Ahmet Şükrü Efendi’nin yeğeni Muazzez ile tanışarak onunla “iletişimde bulunması” ve nihayetinde Muazzez’in Cebeci’deki eve “iştirak etmesi” hikâyedeki karakterlerin birbirleriyle etkileşimini başlatan ve devam ettiren öğelerdir.

Yirmi bölüm, olayların akışına göre üç ana bölüm içerisinde gruplandırılabilir: 1. ve 4. bölümler arası hikâyenin giriş safhasını oluşturur. Aynı zamanda giriş bölümü neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerleyen olay örgüsünün “neden” kısmını da ihtiva eder.

Hikâyenin 4-17. bölümleri; şahıs kadrosunun kişisel özellikleri, geçmişleri hakkında ipucu sunan ve olay örgüsünün dinamizmini sağlayan bir dizi vakayı kapsar.

Hikâyenin sonuç kısmı son 4 bölümde verilir. Hikâyeyi bir sonuca vardiyan olay, işgüzar ve dedikoduyu seven Emine Kadın’ın bir haber almak ümidiyle Namık’ı görmeye gitmesiyle başlar. Burada Emine Kadın’ın olay örgüsünün kötü bir gidişat almasında çok önemli bir fonksiyona sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Daha sonra Emine Kadın’ın, Namık’ın Muazzez ile görüşmek üzere eve geleceğini Sait’e bildirmesi ikinci kilit olayı oluşturur. Namık’ın eve gelip bir çılgın gibi Muazzez’e aşkını anlatması ve genç kızın üzerine yürümesi sonucunda, Sait’in ağabeyini bıçakla öldürmesi hikâyede gerilimi doruğa ulaştıran olaylardır. Ahmet Şükrü Efendi’nin ölüm saatine kadar artık başına bir felaket gelmeyeceğini anlayarak içini derin bir huzurun kaplamasıyla olay örgüsü son bulur.

Olay örgüsünün entrik yapısını oluşturan unsur, güzellik-çirkinlik arasındaki çatışmada gizlidir. Muazzez güzelliğin, Şayeste ise çirkinliğin vücut bulmuş hâlidir. Çok güzel olduğu için iki erkek tarafından da sevilen Muazzez'in aslında güzel olmak dışında başka bir özelliği de yok gibidir. Metnin başından sonuna kadar genç kızın güzelliği vurgulanır. Sevilmesi için güzel olması yeterlidir. Namık onu neden sevdiğini açıklarken: “*Neden oldusu, nasıl oldusu var mı? Seni görüp de sevmemek kabil olur mu? Ne kadar güzelsin Muazzez, ne kadar güzelsin!*” (82) der. Aynı şekilde Sait ve diğer talipler de ilk önce onun güzelliğine hayran kalırlar.

Öte taraftan evin gelini Şayeste, görünüşte çirkin olmasa bile Muazzez'in yanında güzel olarak nitelendirilemeyecek bir kadındır. Kendisine nazaran daha güzel ve daha genç bir kızın kendisinin hanımı olduğu bir eve gelecek olması ruhunda bir kıskançlık doğurur ve başından beri Muazzez'in evden gitmesi için çabalar. Bu iki zıt kutup arasındaki çatışmanın başlangıcı da böyle olur. Ahmet Şükrü Efendi bile oğlu Namık'la gelini arasındaki dargınlığın asıl sebebinin Şayeste'nin Muazzez kadar güzel olmamasında bulur: “*Karşısında keramet iddia edeceğine o da Muazzez gibi güzel olsaydı, kocasına kendisini tamamen sevdirebilir ve eve bugün bu felaketler gelmez, Ahmet Şükrü Efendi de ömrünün belki son senelerini büyük oğlundan ayrılmış bir vaziyette geçirmek mecburiyetinde kalmazdı*” (73). Ön planda Muazzez'in çok güzel olması, arka planda güzellik-çirkinlik (Muazzez-Şayeste) arasındaki gizli çatışma ve mücadele evin erkeklerinin mahvını hazırlayan en önemli unsur konumundadır.

Anlatıcı, hikâyeyi bir merkez kişi ve onun yaşadığı olaylar üzerinden anlatmaz. Asıl olay anlatılırken, karakterlerin geçmişi ve kişisel özellikleri hakkında bilgileri de içeren başka olaylara geçilir. Örneğin; Namık'ın altı sene evvelki evliliğinde rol oynayan şartlar veya Sait'in sekiz ay önce başından geçen gönül ilişkisi zamana geriye dönüşlerle aktarılır. Daha sonra tekrar asıl metne dönülür. Bu sebeplerle, *Eve Düşen Yıldırım* hikâyesinin, çok zincirli bir olay örgüsüne sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Olay örgüsü için trajik ve aynı zamanda ucu açık bir son seçilmiştir. Aynı kadını seven iki kardeşten birinin öbürünü öldürmesi sonucunda birinin hapse, öbürünün mezara girmesi bir ailenin çöküşünü hazırlayan ve diğer karakterlerin hayatlarının gidişatını da belirleyen son derece acıklı olaylardır. Öte yandan okuyucunun aklına şu sorular da gelebilir: Ya sonra? Ahmet Şükrü Efendi Sait'i affedecek mi? Muazzez'e ne oldu? Şayeste başkasıyla mı evlendi? On senelik mahkûmiyetten sonra Sait hapisten çıkınca Muazzez'i arar mı? Bunun gibi sorular hikâyenin devamı gelebilecek hissi uyandırmaktadır. Kesin bir son sadece Namık içindir; diğer karakterlerin hikâyeleri belirsizlikte bırakılmıştır.

Eve Düşen Yıldırım hikâyesinin “olay” a yaslanan bir hikâye olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yazarın diğer hikâyelerinde de en fazla olay göze çarpar. Yazarın bu tavrını yakın dostu Yaşar Nabi şöyle değerlendirir: “Nahit Sırrı derinliklerine

inmeden insan ruhunun tezahürlerini yakalayarak, tespit etmekten hoşlanır. Hikâyelerinde en hâkim unsur vak'adır. Ve bu hikâyelerin bir fikri ispat veya bir tesir yapmaktan ziyade, dikkate değer bir vak'ayı anlatmak için yazılmış oldukları göze çarpar (1938: 163-164'dan akt. Yılmaz 2006: 43)". Gerçekten de iki kardeşin aynı kızı âşık olması ve bu aşk yüzünden birinin öbürünü öldürmesi o güne kadarki Türk hikâyeciliğinde ender rastlanan bir vaka olmasının yanında tahkiyeye müsait ve ilgi çekicidir.

3. 2. Şahıs Kadrosu

Eve Düşen Yıldırım hikâyesinde yazar, kişilerini takdim ederken blok tanıtmayı tercih eder. Kişilerin tanıtımında uzun psikolojik tahlillere girişmez; kişilerin sadece fiziksel özellikleri, geçmişi ve olay örgüsünün akışını etkileyen en belirgin özelliği üzerinde durur. Bu sebepten hikâyenin kişilerini kart karakter olarak belirlemek yerinde olacaktır. *Eve Düşen Yıldırım* için bir tane başkişi belirlemek güçtür. Her bir kişinin olay örgüsünde işlevsel bir rolü vardır ve bu roller kısmen eşit bir şekilde dağıtılmıştır. Bu yüzden, çalışmamızda kişileri aile içerisindeki önem derecesine göre ele almayı tercih ettik.

"Saçları tamamen beyazlamış olduğu halde hemen hiç dökülmemiş (...)" (25) olan Ahmet Şükrü Efendi iki oğlu ve bir geliniyle yaşayan, mütevazı bir ailenin reisidir. İmalat-ı Harbiye fabrikalarının muhasebesinde çalışan bir memurdur ve eline ayda sadece seksen beş lira geçer. "Önceleri evlatları üzerindeki otoritesini muhafaza eden geleneksel baba örneğidir. "Evide ancak onun suallerine cevap vermek, kendisine hiçbir şey sormamak adetti" (24) (Yılmaz 2006: 99)". Sade bir hayat süren yaşlı adamın hayatı on yedi senedir görmediği kardeşi Hüsnü Bey'den gelen bir mektupla değişir.

Olay örgüsü boyunca iki kez duygusal dalgalanmalar yaşar. İlki, kardeşinin ölümüne yetişememekten ve bunca seneyi küs geçirmiş olmaktan kaynaklanan pişmanlıktır. "Senelerden beri ağzına ismini almadığı kardeşini bu kadar sevdiğini, ölümüne bu derecede yanacağını yolda ona gelirken bile bilmiyordu. Aynı zamanda şimdi kendi kendinden, hodgâmlığından, manasız ve çirkin gururundan da nefret ediyordu" (28). İkincisi, Namık'ın babasının isteğine karşı gelmesi ve babası içerideyken onun yüzüne kapıyı çarpması karşısında yaşlı adamın duyduğu utanç ve kırgınlıktır. "Çocuklarından biri tarafından hakaret görmüşken artık komşuya giderek orada bir aile reisi muamelesine, itibarına mazhar olmayı nefesine layık bulmadı. Bu hakkı artık kaybetmişti" (63). Aynı şekilde Sait'in de kendisine danışmadan bir iş bulmasına içerler; fakat bu, onu büyük oğlunun yaptığı hakaret kadar hiddetlendirmez. Yaşlı adam otoriter, sözü geçen baba özelliğini yavaş yavaş kaybeder.

Öte taraftan oğullarına ve gelinine gösterdiği mütehakkim tavrı yeğeni Muazzez'e göstermez. Onu çok isteyip de hiçbir zaman sahip olamadığı kızı (32) olarak görür ve ona karşı derin bir merhamet ve sevgi besler. Hatta Muazzez'i diğerlerine "(...) İşte

yeni kardeşiniz, benim küçük kızım!'(...)" (32) şeklinde tanıtır. Bu sevgi o kadar güçlüdür ki oğullarının felaketine sebep olduktan sonra bile kendisini hayata bağlayacak umut ışığını Muazzez'de görür. Ahmet Şükrü Efendi, metnin sonuna dek bütün olaylardan olumsuz bir şekilde etkilendiği için olay örgüsünde alıcı kahraman işlevini üstlenmiştir.

Ahmet Şükrü Efendi'nin büyük oğlu Namık, "(...) *saçları babasından evvel seyrekleşmeye başlayan (...)*" (27), kardeşi Sait'e kıyasla güzel olmayan; ama "(...) *daha kudretli, daha canlı ve ihtirash, daha erkek*" (83) bir yüze sahip, otuz yaşında genç bir erkektir. Devlet Demiryolları İdaresinde yüz on iki lira maaşla çalışır. Namık o yaşına kadar hep babasının tahakkümü altında yaşamış, babasının istediği kızla evlenmiş, hep başkalarının buyruğu altında kalmaya alışkın ve üstelik boyunduruk arayan, sessiz, çekingen, iradesiz bir erkektir. Bütün bu özellikleriyle o, silik bir karakterdir. Şayeste'yle altı yıldır evlidir; ama karısına âşık olmadan evlenmiştir. Eşinden önce de hiçbir aşk macerası yaşamayan Namık, hayatında ilk defa âşık olur; bu kişi amcasının kızı Muazzez'dir. *Başlangıçta "onu, evlerinde bir bahar rüzgârı kadar taze ve pak görmek"* (39, 41) ister; fakat daha sonra bu masum duygu -dile getirmeyi asla düşünmediği- çılgın bir aşka ve kıskançlığa dönüşür. "*Maceralar geçirmeden evlilik hayatına giren ve senelerce zevcelerine sadık kalan kocaların sonra birdenbire kapıldıkları o feci kasırga ve boralardan biri*" (51) olan bu aşk, genç adamın ölümüne sebep olur.

Namık'ın karısı Şayeste yirmi sekiz yaşında, hamarat bir ev kadınıdır. Namık'la evlendiğinde "(...) *yirmisini geçmişe benziyordu. Dört sene evvel ölen kocasından aldığı tekaüt maaşına bekâr dikişi dikmekten kazandığı bir parayı ilave ederek geçinmeye çalışan orta yaşlı bir kadının ilk evladıydı. Uzun boylu, saz benizli, çekik siyah gözlü bir kızdı. Kendisine muhakkak ki güzel denemezdi*" (42). Şayeste Muazzez'in kendisinin tek hanımı olduğu eve geleceği haberini aldığı günden beri genç kızı bir tehlike olarak görür. Kocasının Muazzez'e olan tutkusunu fark eder etmez de genç kızın bir an önce Sait'le evlenmesi için plan yapar. Amacı hem evliliğini kurtarmak hem de ayrı bir eve taşınmaktır.

Şayeste'nin olay örgüsünün hareket kazanmasında önemli bir rolü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zira Namık aslında Muazzez'e âşık olduğunu Şayeste'nin kışkırtıcı sözlerinden ve genç kadına attığı tokattan sonra anlar. Yine, Muazzez'le evlenebilmesi için ilk önce bir işe girmesi gerektiğini Sait'in aklına o sokar. Halil Bey'in yaşlılığına vurgu yaparak Muazzez'in daha genç olan erkeği yani Sait'i düşünmesini sağlar. Bu hususiyetleri yüzünden o, olay örgüsünde yardımcı kahraman olarak yerini alır.

Nahid Sırrı Örik'in eserlerindeki genç erkekler genellikle yakışıklı olmalarıyla dikkati çeker. Bu yakışıklı erkeklerin kaderlerini de hep kadınlar belirler. *Kıskanmak*'ın Nüzhet'i, *Tersine Giden Yol'un* Cezmi'si, "İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı"nın Celal'i

gibi Sait de “(...) uzun boylu, gür siyah saçlı ve kestane rengi gözlü, yirmi, yirmi bir yaşlarında (...)” (21) oldukça yakışıklı bir gençtir. Hikâyesinin ilerleyen bölümlerinde liseden pekiyi ile mezun olur. Aslında hukuk okuması düşünülen genç, Muazzez’le evlenebilmek için bir ihracat şirketine muhasip olarak girer. Geçmişinde, daha çok genç olmasına rağmen güzel yüzü sayesinde annesi olacak yaştaki kadınların beğenisiyle karşılaşmıştır. Ona ilk tecrübelerini yaşatan da Hayriye adında bir bar kadını olur. “Örik’in, çoğu kez “ete olan bağlılık” biçiminde, edebiyatımızda benzerine rastlanmaz bir yaklaşımla adlandırdığı “cinsel tutku” (Çelik 2001: 56)” hâlini alan ilişki Sait için de tensel zevkten başka bir anlam taşımaz ve kadını terk eder.

Ağabeyinin de Muazzez’i sevdiğini öğrendikten sonra bir tarafı ona merhamet duysa da bu hissi onun ölümünün kendi elinden olmasına engel olamaz. Her ne kadar trajik sonun baş aktörlerinden birisi olsa da Sait’in olay örgüsünde aktif bir kahraman olduğunu söyleyemeyiz. Zira o, olayların ya da kadınların -doğrudan Muazzez, dolaylı yoldan Şayeste- kurbanıdır.

Eve Düşen Yıldırım hikâyesinin “yıldırım”ı Muazzez, hikâyede yaptıklarıyla değil sadece var olmasıyla yer alır. Aksiyon hâlinde bir kahraman olmamasına rağmen varlığıyla diğer tüm kişilerin felaketi olur. “*Sade, düz mavi bir entari giymiş, kızılımsı sarı saçlarının biçimini değiştirmiş, daha kısa kestirerek yandan taramıştı. İri, uzun kirpikli ve yeşile çalan mavi gözlerinde hâlâ biraz uyku, rengi ve kıvrımlarıyla çok itinalı kesilmiş birer yakuta benzeyen dudaklarında oldukça endişeli bir tebessüm vardı*” (80-81). Benzersiz bir güzellikte olan Muazzez derinliği olmayan bir kişidir; sadece güzelliğiyle ön plana çıkar. Doğru dürüst bir okul eğitimi görmemesine rağmen kendi kendisine okumayı öğrenmiştir. Amcasının evine geldikten sonra da bütün yaptığı sabahdan akşama kadar uyumak, ayna karşısında süslenmek ve Sait’in ona getirdiği aşk romanlarını okumaktır. Okuduğu romanlardaki kahramanların sonlarıyla da aşırı derecede ilgilenir.

Başlangıçta güzel olmanın dışında bir özelliği vurgulanmayan Muazzez’in gerilimin doruğa ulaştığı noktada başka bir hususiyeti daha ortaya çıkar: Şehvet arzusu. Namık’ın kendisine sahip olmaya çalıştığı anda Muazzez kendisinde yeni duygular fark eder; her ne kadar kaçmak için gücü kalmamış olsa da aslında kendisini bilerek genç adamın kollarına bırakır. Bu nokta, Örik’in kadın karakterlerine bakış açısına ışık tutması bakımından önemlidir. Yazarın kadın kahramanlarının “çoğu, cinsel dürtüleri güçlü olan kadınlardır. Kadının cinselliği ve kösnüllüğü genellikle olumsuz bir öge olarak işlenir (Demiralp 1999: 214)”. Muazzez de yazarın bir diğer kadın kahramanı Mükerrerem gibi güzelliğini, kuvvetli cinsel arzularını karşılamak için kullanır; her ikisinde de aşk, sadakat gibi duygulardan önce “et”in tatmini gelir. Nitekim ikisinin de sonları “ahlaksızca geçirilen bir hayat” olur.

Selim İleri “Aynalı Dolaba İki El Revolver” başlıklı yazısında, yazarın *Kıskanmak* romanıyla ilgili olarak “romanın en acı, en ısırgan alayının Seniha’nın da, romancının

da çifte ahlak üzerine olan yorumları” olduğunu söyler (1990: 40). Örik'in bu ikircikli ahlak anlayışının güzellikle ilgili olan tarafının Muazzez için de uygun olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim sırf güzel olduğu için birçok beylerin beyefendilerin yanında zenginlik içerisinde bir hayat geçirir. Güzelliği ona üstünlük, pek çok imkân ve ahlaksızca ama rahat bir hayat sağlar.

“İnsan psikolojisinin en derinlerindeki karmaşaları, açmazları, hainlikleri cümle aralarında çiziverir Örik (Çelik 2001: 56)”. Muazzez'in ruhunun derinlerinde yatan karmaşa ise “et zaafı”dır. Bu zafiyetin oluşmasında okuduğu romanlar, iyi bir eğitim görmemesi ve düzenli bir hayat yaşamamış olması etkilidir. Bu noktada okuyucunun aklına şöyle bir soru gelebilir: Böyle bir yaratılıştaki olan bir kız, eğer Namık ölmeseydi, Sait'le evlenseydi o zaman ne yapardı? Hiç kuşkusuz bu da başka bir hikâyeyi oluştururdu. O hikâyenin başkişisi muhakkak -tüm bu zafiyetiyle- Muazzez olurdu; ama bu hikâyede Muazzez, Namık ve Sait için arzu edilen nesne, Şayeste için ise karşı güç konumundadır.

Eve Düşen Yıldırım hikâyesinin bir trajediyle sonlanmasının faili Emine Kadın, olay örgüsünün seyrini değiştiren bir kahramandır. Cebeci'deki eve sabah erkenden gelen, Şayeste'ye ev işlerinde yardım eden orta yaşlı bir hizmetçidir. “*Her şeye dikkat eden ve küçük şeylerde mutlaka yeni bir vaziyetin işaret ve alametlerini keşfetmeye çalışan Emine Kadın (...)*” (51) meraklı, dedikoducu ve işgüzar bir tiptir.

“Nahid Sırrı -o kendisine has kahraman yaratışıyla- en ufak rollü figüranına bile bir ruh zenginliği, bir insanî zaaf, bir çatışma veya tragedyaya yerleştirir (Özgül 1996: 10)”.

“Emine o kadınlardan ki, mütemadi bir dedikodu havası içinde yaşamakla sermest olurlar. Buna imkân bulunduğu tarihlerde bile günah işlemekten şahsen belki çekinmişlerdir. Fakat içinde yaşamak istedikleri dedikodu havası ne kadar ağır ve mülevves olursa sevinçleri, bahtiyarlıkları o derece artar ve birinin bir aybını keşfedip öğrenirlerse, şahsi bir saadete erişmiş kadar memnun olurlar. Lakin bu aybı gizlemek mecburiyetinde bulundukça da içlerini aynı zamanda bir hüznün kaplar” (77).

Emine'nin dedikoduculuğu onun başat özelliğidir. Hatta bazen dedikodu uğruna bahşişi bile geri plana atar. Hiç kuşkusuz ki o olmasaydı entrika da olmazdı. Namık'ın Muazzez'le konuşmak üzere eve geleceğini Sait'e söyleyerek olay örgüsüne bir ivme kazandırır. Bu yönüyle hikâyede yönlendirici kahraman olarak yerini alır.

Muazzez'in babası Hüsnü Efendi ve ismi belirtilmeyen annesi metinde doğrudan doğruya bir işlevi bulunmayan kahramanlardır. “(...) *Hüsnü Efendi en çok frenk romanlarında görülen garip bir insandı. Bazen en alicenap adamların yapamayacakları kadar necip hareketlerde bulunurken bazen de insanı hemen hemen hapse götürebilecek*

işler yapardı. Karısı, yani Muazzez'in annesi ise, kocasının her sözünde bir keramet bulup onun bütün şaşaalı tasavvurlarını ağız açık dinleyen ve ipeklere, kürklere ve elmaslara garkedileceği günü sabırsızlıkla bekleyen bir kadındı. Ve bunu, alelekser murdar otellerin ot yatakları üstünde sabahtan akşama kadar uzanıp aynada yüzüne bakmakla vakit geçirerek beklemişti. Zaten de bir iş yapmaktan âciz, çelimsiz ve hastalıklı idi" (34-35). Aynı zamanda anne ve babasıyla birlikte Muazzez'i dört yaşından beri tanıyan komşu çift, "(...) kısaca boylu ve esmer, belki biraz yaşlı, lakin işveli ve güzel gözlü bir kadın (...)" (48) şeklinde tasvir edilen bar kadını Hayriye ile Muazzez'in talibi, üç yüz liraya yakın aylıklı, otuz beş yaşındaki mühendis Halil Bey dekoratif unsur konumundaki kişilerdir. Hemşire Müzeyyen Hanım ve Mümeyyiz Sadrettin Bey'in ise sadece isimleri geçer.

3. 3. Zaman

Eve Düşen Yıldırım hikâyesinin vaka zamanının başlangıcını, tam olarak belirtilmemiş olmasına rağmen verilen küçük bir detayla bulmak mümkündür. Şayeste'yle kayınpederi arasındaki konuşmada genç kadının aklından geçenler zaman bilgisine dair bir ipucu verir: "(...) Muazzez'in kaç günden beri Cebeci'ye gelmiş olduğunu zihninde hesapladı. Haziran'ın ikisi idi ve Muazzez geleli on dört gün olmuştu" (36). Ahmet Şükrü Efendi'nin yolda geçen bir günü ve İstanbul'daki dört günü de eklenirse bu durumda vaka zamanının 15 Mayıs'ta başladığını ifade edebiliriz.

Vaka zamanı sürekli olarak ileriye doğru akmaz; bazen zamanda geri dönüşlerle yazar kahramanlarının geçmişleri ve karakteristik özellikleri hakkında bilgiler de verir. "Namık'ın altı sene evvelki izdivacında aşk hiçbir rol oynamamıştı." (41) veya Sait'in geçmişinden bahsedilirken "(...) tam sekiz ay, haftada iki üç kere Hayriye'nin Bentderesi taraflarındaki evine gitmişti." (49) gibi ifadelerle hâlden geçmişe gidilir.

"Fakat dudaklarına bu Temmuz günü yapışan dudaklar (...)" (55), "Bu Temmuz, Ağustos ayları, ev sahiplerinin nisbeten insaflı oldukları yahut en az firavunlaştıkları devirdi." (71), "İki ay Samanpazarı taraflarında tuttuğum bir evde oturduk. (...) Şimdi karımın hısımlarından birinde birkaç gün için misafiriz." (75), "Emine Hanım, biz Perşembe günü, tam beş gün sonra gidiyoruz." (76) gibi cümlelerde yer alan zaman ifadelerinden Namık'ın Muazzez ile görüşmek üzere Cebeci'deki eve geldiği zamanın takriben kasım ayı olduğu söylenebilir. Evde yaşanan trajik vakadan sonra "aradan üç sene geçmişti" (87). Tüm bu bilgiler göz önüne alındığında hikâyenin vaka zamanının üç buçuk yılı kapsadığını belirtmek yerinde olacaktır.

Her ne kadar muhtevanın toplumsal hayatla olan bağlantısı aileyle sınırlı tutulmuş olsa da Namık ile Muazzez arasında geçen konuşmada sosyal zaman okuyucuya sezdirilir: "Hayır Namık Bey, kendinizi aldatmayınız. Bir sözle, 'boşadım!' demekle karının kocadan ayrıldığı zamanlarda yaşamıyoruz" (83). Aile kurumu ve kadın hakları konusunda yeni düzenlemeler getiren Medeni Kanun'un 1926 yılında

kabul edildiği düşünülürse hikâyenin sosyal zamanının XX. yüzyılın ilk çeyreğinden sonraki Türk toplumsal hayatını yansıttığını söylemek mümkündür.

3. 4. Mekân

Nahid Sırrı M. Behçet Yazar'a cevaben yazdığı yazısında genellikle yaşadığı veya ziyaret ettiği yerleri mekân olarak kullandığını belirtir. Söz konusu yazıda “realizm adlı mektebe girmek hevesinde olmamakla beraber görmediğim ve bilmediğim muhitleri hikâyelerimde canlandırmaktan çekinirim, fazla normal insanlarla meşgul olmaktan da hazzetmem.” demektedir (Yazar 1938: 307).

Eve Düşen Yıldırım hikâyesinin dış mekânı yazarın uzun yıllar memuriyetini geçirdiği Ankara'dır. Ankara manzarası yazar-anlatıcı tarafından objektif bir şekilde tasvir edilir (33). İç mekân ise eserin ismine de konu olan Cebeci'deki “ev”dir. Evin tanıtımında ayrıntıya girilir: “Hayatının kimbilir ne kadar zamanını Muazzez'in geçirmeye mecbur olacağı ev Cebeci sırtlarında, Ankara'da uzun müddet kalarak iyi bir hatıra bırakmış saltanat valilerinden biri tarafından yaptırılmış büyük eski köşk de dâhil bulunduğu halde hemen bütün evlerin gerisinde, mavi boyalı bir evdi. Hayli geniş bir bahçesi de vardı. (...) Evin her gün çiçekler açan bir bahçesi, ferah, aydınlık odaları vardı. Ve öğle saatlerinde bile, bu odaların pencerelerinden mütemediyen rüzgârlar giriyor, yüksek tepenin üzerinde temiz kokular getirerek esen ve pencerelerin sakız gibi beyaz perdelerini püfürdeten rüzgârlar giriyordu” (33-34). Yapılan tasvir okuyucuda “mutlu bir aile ortamı” izlenimi yaratır. ‘Yıldırım’ın düştüğü mekânı tanıtan yazar, böylece mekân-konu arasında bir bağ kurar. Bir başka deyişle yazarın mekândan hareketle konuya gittiğini de ifade etmek mümkündür.

Yazar, hem iç hem de dış mekânın anlatımında oldukça gerçekçi tasvirlerde bulunur. Olay ağırlıklı bir metin olduğu için mekân hiçbir zaman olayın önüne geçmez; söz konusu tasvirler sadece mekânın daha da somutlaşmasını sağlar. Mekân betimlemelerinin kahramanlar tarafından değil de anlatıcı vasıtasıyla yapıldığını da belirtmek yerinde olur.

Hikâye aynı mekânla devam etmez; mekân olay örgüsünün sonunda değişir. Cebeci'deki huzurlu ev hüznün mekânına dönüştüğü için Ahmet Şükrü Efendi ailesinin dağılmasına sahne olan evi satar. İsmet Paşa Mahallesi'ndeki yeni ev ise “iki buçuk odalı, fakat manzarası güzel, Bentderesi'ni, karşiki boş dağları ve öteki ev gibi Ankara Kalesi'ni gören bir yer” (87) dir.

Ankara ve özellikle Cebeci dışında bazı şehir ve umuma açık yerlerin ya sadece ismi geçer ya da birkaç cümleyle kahramanla olan ilişkisi üzerinde durulur. İstanbul, Kayseri; Haydarpaşa İstasyonu, Cerrahpaşa Hastanesi, İmalat-ı Harbiye Fabrikaları, Taşhan Meydanı, Cebeci İstasyonu, Devlet Demiryolları İdaresi, Macar gazonosu, Samanpazarı, Zuhul Barı, Bentderesi, Musikî Muallim Mektebinin yanındaki kahve,

Ankara istasyonundaki gazino, diğer belli başlı mekân ve yer isimleri olarak metinde yer alır.

“Ev” hikâyede insanları bir arada tutan ve onları dış dünyadaki kötülüklerden koruyan bir mekân olmasının yanında “aile” anlamını da içerisinde barındıran simgesel bir değer taşır. Hikâyenin konusu sıradan ama huzurlu bir ailenin yaşadığı bir “ev”de başlar; bu mekâna ait olmayan birisinin “ev”e dâhil olması sonucunda “ev”in dolayısıyla “aile”nin parçalanmasıyla devam eder ve başka bir “ev”de son bulur. Mekân unsuru (ev), aile mefhumunun yerine kullanıldığı için olaylardan sadece ev değil aile de olumsuz bir şekilde etkilenir.

3. 5. Dil ve Anlatım

Eve Düşen Yıldırım hikâyesi, hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı, kahramanların geçmişlerini, aklından geçenleri bilir ve bunları aktararak okuyucunun kahramanları tanımmasını sağlar. Metinde derin psikolojik tahlillerin yapıldığını söylemek doğru olmaz. Bunun yerine Emine Kadın’ın dedikoduculuğu, Namık’ın pasifliği gibi her bir kahramanın en baskın özelliği üzerinde durulur.

Yazar anlatıcı, kahramanların zaman ve mekân algısında da bilgi sahibidir. Kahramanların içinde buldukları ruh hâline göre zaman ve mekân unsurları farklı algılanır. Namık’ın kardeşini kışkırdığını kendisine bile itiraf edemediği zamanlarda anlatıcı devreye girer: “*Ankara istasyon meydanının soluna düşen Devlet Demiryolları İdaresi’nin en üst katında, pencerelerinden Keçiören’in ilerisindeki dağların bile seyredildiği güzel nezaretli odası kendisine dar, kapanık ve karanlık geliyor*” (43) du. Yaşlı bir adam olan Ahmet Şükrü Efendi’nin huzurla geçen günleri ailesinin başına gelen felaketten sonra boşluğa doğru sürüklenir: “*Üç sene... Bunların her biri Ahmet Şükrü Efendi’ye birer asır gibi gelmiş, sonra da her ayın bitişinde bu ayı bir hafta kadar, bir gün kadar kısa ve ehemmiyetsiz bir şey bulmuştu. Boş, bomboş, ölüm kadar bomboş bir hayat sürüklüyordu*” (87).

Nahid Sırrı Örik’in dili Osmanlı Türkçesi ve Fransızca arasında kalmış, çağın şartlarına uymayan bir dildir. Kullandığı dil, edebî faaliyetleri bakımından en çok tartışılan özelliği olmuş hatta onun ne Türk ne de yabancı olabilen bu dili yazarın unutulmasına sebebiyet vermiştir.

“Eserlerinde konakta yetişmiş olması sebebiyle Osmanlıcanın, Avrupa’da uzun yıllar yaşamış olması sebebiyle de Batı dillerinin etkisi hissedilir. Buna rağmen üslubunun soğukkanlı, sade ve akıcılığının okuyucu üzerinde etkili olduğu söylenebilir (Yılmaz 2006: 38)”. “Ömrünün bir kısmı Fransa’da geçtiği ve Türkçe bilgisi kitabî olduğu için koyu bir Osmanlıcayla yazıp konuşmaktan çok haz ederdi. Sonraları bu tutumunu vazgeçemediği bir huy haline getirerek bile bile çağına aykırı düşen bir dille yazmayı sürdürdü (Nayır 1972: 33)”.

Diğer eserlerinde kullandığı dilde olduğu gibi bu hikâyede de Arapça kelimeler göze çarpar. “Mülayemet”, “mütereddit”, “tekaüt”, “tezyif”, “tavassut”, “tehhül”, “tahsil”, “esbab-ı muhaffefeye müstenit tehevüren”, “istimdad”, “cidal”, “istikbal” gibi kelimeler bunlara örnek verilebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi gençliğinde değişik coğrafyalarda yaşamış olması onda saf bir Türkçe oluşmasını engellemiştir. Fakat bu dil engeli, hikâyenin kahramanlarını yakından tanınmasına rağmen onlara karşı mesafeli duran ve akıcı bir anlatımı muhafaza eden yazarın üslubuna zarar vermemiştir.

İncelediğimiz metinde tahkiye geniş bir yer tutar. Bunun dışında tasvir, konuşma ve kısmi iç çözümleme ikinci derecede kullanılan anlatım tarzlarıdır: “*Elleri hâlâ iki kalçasının üzerinde, Şayeste yavaş yavaş geri çekiliyor, yüzü takallüsler içinde, rengi bir mevta kadar sarı, zehirli bir gülüşle gülüyordu. Ve şimdye kadar kocasına hiç belli etmemek istediği ızdırabını artık tamamen bağırarak, haykırmak ihtiyacı içinde tekrar etti: ‘Kıskanıyorsun, değil mi?’*” (45). Metinde başvurulan bir diğer dikkat çekici anlatım biçimi vardır ki o da leitmotivdir. İlk kez Şayeste’nin Ahmet Şükrü Efendi’ye söylediği “*Allah versin de gelin olup bir an evvel gitsin.*” (37) sözü hikâyenin değişik yerlerinde farklı şekillerde üç kere daha tekrarlanır. Böylece muhtevanın hangi ana gerilim etrafında döndüğü okuyucuya sürekli hatırlatılmış olur.

Tahir Alangu, Nahid Sırrı Örik’in dili için şöyle bir tespitte bulunur: “(...) Anlattığı konulara ve kişilere çok uygun düşen, günümüz sanatçılarına artık yabancı gelen biraz eskice, uzun cümleli ama çok akıcı, düzgün bir dili var. Asıl önemli olan, onun diline takılmış kalmış bazı eski kelimeler değil, kullandığı konak Türkçesinin göze derhal çarpan zenginliğidir (1968: 242)”.

Sonuç

Nahid Sırrı Örik, gerek dil kullanımı gerekse cinsel eğilimi yüzünden edebiyat ortamında hak ettiği değeri bulamamış, hem edebî çevrelerde hem de kişisel hayatında yalnız kalmış veya yalnız bırakılmış bir isimdir. On üç yıl kadar muhtelif memleketlerde yaşadktan sonra yurda döndüğünde artık Cumhuriyet ilan edilmiştir ve memleketin her sahasında türlü türlü yenilikler yapılmaktadır. Konakta büyümüş bir Osmanlı çocuğu ve Avrupa’da kendi kendisini yetiştirmiş bir genç olarak bu gelişmelere karşı ‘yabancı’ kalması olağandır. Onun özellikle dilinde zuhur eden bu ‘yabancı’lık kendi döneminde geniş okur kitlesine ulaşmasına mâni olmuştur. Bütün bu bahtsızlığına rağmen Örik, özellikle roman ve hikâyeleriyle edebiyatımızda farklı bir ses olmayı başarabilmiştir.

Nahid Sırrı Örik’in dikkate değer bir hikâyesi olan *Eve Düşen Yıldırım*, Maupassant tarzı hikâye formuna örnek teşkil eder. Dolayısıyla bu tarzı oluşturan tüm unsurlara da sahiptir. Bu çalışmada metin konu, tema, yapı, olay örgüsü, şahıs kadrosu,

zaman, mekân, dil ve anlatım olmak üzere birimlere ayrılarak tahlil edilmeye çalışılmıştır.

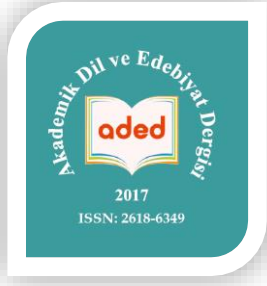
Yapılan tahlil sonucunda yazarın olay örgüsünü romanlarında da karşılaşılan temalar etrafında kurguladığı bulgusu saptanmıştır. Buna göre olay örgüsü aşk-kıskançlık-aile üçgeni etrafında ilerler. Bu ana temalara diğer hikâye ve romanlarında da rastlamak mümkündür. Elde edilen bir diğer sonuç da yazarın güzelliğe olan takıntısının hikâyenin çatışma zeminini hazırlayan iki kutbu oluşturmasıdır. Nahid Sırrı için dış güzellik insanları algılayışında en önemli kistaslardan biridir. Örneğin, Yaşar Nabi'ye yazdığı bir mektupta, Nahid Sırrı'nın estetiğe ne kadar önem verdiğini görebiliriz. "Nitekim o, postanedeki ahalinin kalabalığına "çirkinliğine ve kokusuna" tahammül edemez, dışarı çıkar, tekrar içeriye girer, nihayet gişeden bir miktar alacağını alır (İleri 1990: 35)". Onun bu tutkusu hikâyede güzellik-çirkinlik çatışmasında vücut bulur.

Nahid Sırrı'nın tıpkı diğer eserlerinde olduğu gibi *Eve Düşen Yıldırım*'da da kadın kahramanlar erkeklerin kaderlerini belirleyen roller üstlenir. Bu kadınlar ya doymak bilmeyen arzularıyla ya da güzellikleriyle erkeklerin hayatını mahveder. Öte yandan yazarın güzel kadınlara karşı bir oç alma arzusu içerisinde bulunduğunu da söylemek yanlış olmayacaktır. Zira güzel kadın kahramanları bekleyen son da ahlaksızca bir hayattır.

Tüm bu özellikleriyle *Eve Düşen Yıldırım*'ın, yazarının kahramanlarına bakış açısını, genellikle seçtiği konuları, kullandığı dili ve anlatım tarzlarını yansıtan tipik bir örnek olduğu sonucuna varmak mümkündür.

Kaynakça

- Aktaş, Şerif (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alangu, Tahir (1968). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*. C. 1. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Çelik, Behçet. (2001). "Nahid Sırrı Örik'in Romanlarında 'Kötülük'". *Virgül*. Taha Toros Arşivi. (41): 55-56.
- Çetişli, İsmail (2009). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demiralp, Oğuz. (1999). "Yırtık Ev". *Kitaplık*. (38): 209-218.
- İleri, Selim. (1990). "Aynalı Dolaba İki El Revolver". *Argos*. (28): 35-46.
- Kaplan, Mehmet (2014). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kocabıyık, Özlem (2006). *Nahit Sırrı Örik'in Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema*. Yüksek Lisans Tezi. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Nayır, Yaşar Nabi (1972). *Dost Mektupları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Örik, Nahid Sırrı (2009). *Eve Düşen Yıldırım*. M. Kayahan Özgül ve Vahide Bilgi. 2. Baskı. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Özgül, M. Kayahan (1996). "Şevkefzâ'dan Sûzıdılârâ'ya Bir Gezinti". *Yıldız Olmak Kolay Mı?*. Nahid Sırrı Örik. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Özgül, M. Kayahan (2009). "Asefal Bir Heykel İçin Requiem". *Eve Düşen Yıldırım*. Nahid Sırrı Örik. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Soydan, Serdar (2017). "Eve Düşen Yıldırım ve Akisleri". <https://nahidsirriorik.wordpress.com> [Erişim Tarihi: 13.01.2017].
- Soylu, Özge (2001). *Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak ve Psikanaliz*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Yazar, M. Behçet (1938). *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Yılmaz, Ayfer (2006). *Nahit Sırrı Örik Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Ankara: Ürün Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Burcu ŞAHİN

Öğr. Gör., Sabancı Üniversitesi
Doktora Öğrencisi, Yıldız Teknik
Üniversitesi / Türkiye
benburcusahin@gmail.com

Yakup ÇELİK

Prof. Dr. , Yıldız Teknik
Üniversitesi / Türkiye
ycelik1234@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-1494-3363>

<https://orcid.org/0000-0001-9252-8221>

Leylâ Erbil'in "Aitsiz Kimlik"i Neslihan: Karanlığın Günü'nde Kendilik Bilinci*

*Leylâ Erbil's "identity without belonging" Neslihan: Self
Consciousness in Karanlığın Günü*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 09.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 21.11.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Şahin, Burcu ve Çelik, Yakup (2020) . Leylâ Erbil'in "Aitsiz Kimlik"i Neslihan: Karanlığın Günü'nde Kendilik Bilinci. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 1038-1050.

DOI: 10.34083/akaded.823590.

Şahin, Burcu ve Çelik, Yakup (2020) . Leylâ Erbil's "identity without belonging" Neslihan: Self Consciousness in Karanlığın Günü. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), s. 1038-1050. DOI: 10.34083/akaded.823590.



<https://doi.org/10.34083/akaded.823590>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.

This article was checked by iThenticate.

* Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Yakup Çelik danışmanlığında yürütülmekte olan Leylâ Erbil'in metinlerini kendilik bilinci odağında inceleyen doktora tezinden üretilmiştir.

Öz

Tuhaf Bir Kadın (1971) adlı metniyle yazın parantezini açan Leylâ Erbil, *Tuhaf Bir Erkek* (2013) ile parantezi kapatmıştır. Bu parantezin içindeki *Karanlığın Günü*, *Mektup Aşkları*, *Cüce*, *Üç Başlı Ejderha* ve *Kalan* adlı romanları meseleleri ele alış biçimiyle edebiyat tarihinde ayrıksı bir yerde durmaktadır. Daha çok feminist yazın içinde değerlendirilen bu yedi metin, elbette insan oluş, "kendilik bilinci", "kendiiçinvarlık", "kendi olma" vb. farklı meseleler merkeze alınarak da incelenebilir. Tuhaflik parantezindeki yedi metinde tematik açıdan sarmal bir yapının olduğu görülmektedir. Metinlerin birbirinden doğduğu, birbiriyle konuştuğu, baştan sonra neredeyse tek bir romanın bölümleri olduğu ve bir merkezde toplandığı iddia edilebilir. Bu merkezde birey olmaya, kimlik oluşturmaya çalışan, bunun mücadelesini toplumla ve her türden kurumla çatışarak veren kişilerin nihayetinde hiçbir yere tam mânâsıyla ait olamamaları, *Cüce* metnindeki Zenîme Hanım'ın ifadesiyle birer "aitsiz kimlik" oluşları anlatılır. Bu çalışmada *Karanlığın Günü* romanının "aitsiz kimlik"i Neslihan'ın kendilik sorunsalında nasıl biçimlendiği belirlenecektir. Foucault'nun "kendini biçimlendirme teknolojileri" teriminden hareketle Neslihan'ın kendiliğinin yazıda ve yazarlıkta şekillendiği üzerinde durulacak, gündelik hayatın sıkıntılılarıyla tam bir metne ulaşamamasının yarattığı narsistik zedelenmenin de etkisiyle en nihayetinde kendini aitsiz oluşla tanımladığı görülecektir.

Anahtar Sözcükler: Leylâ Erbil, *Karanlığın Günü*, kendilik, aitsiz kimlik.

Abstract

Leylâ Erbil started her literary journey with Tuhaf Bir Kadın (1971), and ended this adventure with Tuhaf Bir Erkek (2013). Among others, her other novels Karanlığın Günü, Mektup Aşkları, Cüce, Üç Başlı Ejderha and Kalan stand in a distinct place in the history of literature with their handling of issues. These seven texts, which are mostly evaluated in feminist literature, can also be analyzed with other phenomenons such as "being human, self-consciousness, self-existence, and being oneself". It can also be seen that there is a thematically spiral structure in these seven texts which can be taken into the same bracket of "oddness". One may claim that the texts are born from each other, talk to each other, from beginning to end they are almost parts of a single novel and gathered in one center. In this center, people who are trying to be an individual, trying to create an identity, and struggling with society and all other institutions cannot ultimately belong to any specific place as in the words of Zenîme Hanım of Cüce and they are just "an identity without any belonging". In this study, it will be determined how Neslihan's "identity without belonging" is shaped in Karanlığın Günü. Based on Foucault's term "Technologies of the self", it will be emphasized that Neslihan's self is shaped in writing and authorship, and it will be seen that she finally defines herself without belongingness with the effect of narcissistic damage caused by her inability to reach a full text because of the troubles of her daily life.

Keywords: Leylâ Erbil, *Karanlığın Günü*, self-consciousness, identity without belonging.

Giriş

Leylâ Erbil, İlk hikâyeleri yayımlandığında ‘farklı ve anlaşılması zor bir iş yaptığının’ farkındadır. 1950’li yıllardan 2013 yılına kadar anlamı girift bir yapıda inşa etmiştir. Metinlerinin dili, anlamı hem gizleyen hem de açık eden bir varlık hâlini almıştır. Metnin kendini açtığı noktalarda görülen ise hem Türkiye tarihi hem de kendiliğin tarihidir.

Leylâ Erbil’in (2013) metinlerinin merkezinde duran kendilik meselesi, *Zihin Kuşları* adlı kitabının “Özgün Bir Türk Edebiyatı Var Mı Üzerine Düşünceler” başlıklı denemesinde birkaç cümle ile açıkça sarf edilmiştir. Erbil, “*Anlaşıyor ki ‘kendi olma’, ‘kendi için varlık’ kavramını herkes ‘kendince’ (!) algılıyor. Belki de bilimsel, felsefi, mistik, pratik alanlarda iyice açılması, düşünülmesi gerekiyor bu sözcüğün. Bunu da en iyi Selahattin Hilâv yapar*” diyerek okurlarını kendilik üzerine düşünmeye sevk etmiştir (113-114). Bunun üzerine kitabın sunuşunu yazan Selahattin Hilav felsefi metinlerle bu konuyu biraz daha açmaya çalışmıştır: kendi olma’nın varoluşsal ve etik, kendi için varlık’ın ise ontolojik bir kavram olduğunu belirtmiştir. Ardından Heidegger, Jean-Paul Sartre, Gaultier de Laguionie, Hegel üzerine eğilmiş ve filozofların kendilik hakkındaki görüşlerine kısaca değinmiştir (9-11). Görüldüğü gibi Leylâ Erbil’in yazınında kendilik kaygısına dikkati ilk çeken kendisidir. Ardından Nurdan Gürbilek, kendilik meselesinde çifte bir yöneliş içinde bulunduğunun altını çizmiştir ve sonra Mahmut Temizyürek Leylâ Erbil yazınının bir ayağının etikte diğerinin psikanalizde olduğunu belirtmiştir. Bu çalışmada ise Leylâ Erbil metinlerinin asıl meselesinin kendi olarak kalabilmek ve tavizsiz mücadele etmek olduğu iddia edilecek, *Karanlığın Günü* romanının “aitsiz kimlik”i Neslihan’ın kendilik sorunsalında nasıl şekillendiği tespit edilecek ve yorumlanacaktır.

Kendüçinvarlık’ın tamamlanmış hâli sayabileceğimiz “aitsiz kimlik”ler, “itaat etme ve boyun eğme kültürünün hâkim olduğu topraklarda hakikati arayan olarak, özne olmak için muktedire karşı gelmek zorundadır, yani kurban olmamalı, iktidara karşı çıkarak kendiliğini oluşturmalıdır. Bir direniş biçimi olarak kendini var etme ve kendini sürdürme, dayatılan iktidar biçimine karşı kendini dayatma, Leylâ Erbil’in bireyleri için “aitsiz kimlik” oluşlarının farkındalığı ve bunun sürdürülmesi üzerine kuruludur. Bu da metinlerindeki kadın-yazarlar için hakikatin ta kendisi anlamına gelir. Verili düzeni yok sayıp kendi içine kapanan karakterler yoktur. Tam tersine bu düzeni alt üst etmek için kendini sürekli sorgulayan, her adımını kendisi için ve kendi olmak için gözetleyen bir tavırdadırlar. Aslında kişisel tarihlerini yazmak için mücadele ederler. Türkiye tarihinin el verdiği ölçüde ve onu olumsuzlayarak kendi tarihini oluşturmaya ve bu şekilde nefes alanı yaratmaya çalışırlar. Kendüçinvarlık, artık aitsiz birer kimlik hâlinde bir tarihin/coğrafyanın içine yerleşmeden kendi tarihini yazar. Bu bir soya ait olmama uğraşı, tarihini reddetmekten ziyade o tarihin ne derece kanlı olduğunun bilincinde biri olarak kansız bir kişisel tarih yazma ve özgürlük alanı açma mücadelesidir.” (Şahin, 2019) Nurdan Gürbilek’in (2010)

ifadesiyle “toplumsal ilişkiler kadar kişisel ilişkileri de yönlendiren yalanı; ikiyüzlülüğü ve hesaplılığı, kendini kandırma ve üstünlük kurma yarışını anlatmış, kişinin kendisine dayatılmış kimliklerden özgürleşerek ‘kendi’ olmasını hedeflemiştir Leylâ Erbil.” (215) Peki yalnızca verili, öğretilen bir hayata mı karşıdır kadın-yazarlar? Gürbilek’in “Leylâ Erbil’de bazen devlet, bazen din, bazen ahlak, bazen aile, bazen de en yakındaki kişidir öteki: kişinin ‘kendi’ olabilmek için olumsuzlamak zorunda olduğu cehennem. Ama öbür yandan, Erbil’in en az varoluşçuluk kadar önemseydiği psikanaliz ‘ben’ denen şeyin de bir cehennem olduğunu anlatır bize” (217) diyerek vurguladığı nokta aslında, bu metinlerdeki kadın-yazarların, dış dünyayla çatışmasını değil, kendi ben’leri üzerinde öğretilmiş bilgilerle oluşturulan ben’den de kurtulma ve bu şekilde özgürleşmeye yani “aitsiz”leşmeye gidileceği bilgisidir. Metinlerdeki bireyler kendilerine karşı oldukça acımasızdırlar, iç konuşmalarında kendilerine sert bir şekilde davrandıkları görülür. Bu eleştirel tavır hem dış dünyaya hem de iç dünyaya karşıdır. Dış dünyanın içe bu denli sızmış olmasının bir eleştirisidir belki de. Ben dediği şeyin aslında verili bütün değerlerin bir şekilde içe sızmış hâli olduğunu ve özgürleşmenin çok da mümkün olmadığını bilirler. Bu nedenle de özgürleşmek aslında aitsiz olmakla sağlanacaktır.

Kısacası, Leylâ Erbil’in romanlarında Tanrı, devlet, devletin ideolojik aygıtlarıyla müştereklik yoktur. Kendi olmak, güce karşı, tahakküme karşı olmak anlamını taşır. Foucault’nun kendilik teknolojisi dediği, öznenin kendi hakikatini bulabilmesi için yapması gereken çalışmalar vardır. Leylâ Erbil’in metinlerindeki öznellik çalışmaları hakikate ulaşmak için gerçekleştirilen iç konuşmalarla, yazar olmakla, delilikle ve nihayetinde aitsiz oluşla mümkün kılınmıştır, hakikat, “aitsiz kimlik” yaratmaktır. “Eleştirilen yapıya dâhil olmadan bir hakikat kurma çabası, daima eleştirel ve mesafeli olmak zorunluluğunu doğurur. Leylâ Erbil metinlerinde, mesafe tam anlamıyla dil üzerinden sağlanır. Metinlerdeki yazar-şair olan kadınlar, yaşamı kendilerinin kılma mücadelesinde kelimelere sığınır ancak kelimeler her zaman bir yuva olmayacaktır, mesafenin soğukluğuyla kendine bakan bir dilin acımasız eleştirileri de yer bulacaktır. Dolayısıyla metinlerdeki kadın-yazarların kendilik kaygılarını sanat eserine dönüştürdükleri ân, aitsiz olduklarını dile getirdikleri ândır.” (Şahin, 2019) Mesafe de aitsiz olmakta konumlanmıştır ve Nietzsche’nin “daima kendini aşma” terimini hatırlatır. Mesafe ile durmadan kendini aşmaya çalışan kadın-yazarlar, kendilerinin yansıdığı bir nesnede, -bu ânlar nesneyi de özneleştirir- soru sorarlar. Ve elbette mesafeden sonra, durmaksızın başkalaşma için gerekli olan diğer şey sormaktır.

Foucault (2000) *Özne ve İktidar*’da Kant’ın “Tarihin çok kesin bir anında biz neyiz?” sorusuna eğilir ve cevaplar: “Bugünkü hedef belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir.” (68) Biz kimiz sorusunun peşinde oyalanmaktansa, o an olunan şeyi reddetmenin gerekliliği üzerinde durmak aslında bu yüzyıl içinden bakıldığında çok açık ve basit bir cümlenin ifadesidir. Birey, devletten ve kurumlardan kurtulamayacaktır, bunun için çabalamak yerine

kendimizi inşa etmek zorundayızdır: “kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmak” gerekir. Yani “yeni öznellik biçimleri” oluşturulmalıdır (68). Kendilik ve kendiliğin temsili üzerine düşünüldüğü andan itibaren meselenin geçmiş, bugün ve gelecekle bağlantısını kurarak özne üzerine çalışılır. Özne olduğunun bilincinde olmak, neyi nesneleştirerek kendini var kıldığıнын izleyicisi olmak ve bunu yorumlayarak yaşantıyı anlamlandırmak kendilik denilenin de temsil edilebilirliği üzerine düşünmek anlamına gelir. Dolayısıyla özne kendi üzerine eğilince beraberinde temsil sorununu da taşımış olur. Kendilik aslında temsil edilebilir mi, temsil edilemeyen ise neye dönüşür ve kendilik üzerine düşünürken esasen yoğunlaşılan şey nedir? Evrensel ahlak yasalarının söz konusu edilmediği bir dönemde kişinin görevi o an olunanı reddetmek ve yeniden kendi denileni inşa etmektir. İktidar alanı içinde kendimizi ondan sıyrılmadan, geleneksel ahlak yasalarına da boyun eğmeden yaşam nasıl bir sanata dönüşecektir? Yeni öznellik biçimlerinin oluşturulması ne anlama gelir? Kendi etik değerlerinin yaratıcısı olarak yaşamak mümkün müdür? Nietzsche’nin yaşamı onaylama ifadesi içinde yaşamın sanat eserine dönüştürülmesi fikri Foucault için etik anlamda ne düşündürür? Kendilik etiği, kuşatılmışlık içinde bir kurtarıcı mıdır? Foucault’nun benlik teknolojileri kuşatılmış bir toplum içinde yeniden üretime ve kişinin kendini inşasına yardım eden bir şey midir? Bütün bu soruların cevabını kendilik pratiğini, iktidar biçimine bir karşı duruş olarak adlandırdığımızda bulabiliriz. Kişinin kendi üzerine çalışması ve bu yolla kendini açığa çıkarması, varlığının zuhurunu gerçekleştirir. Dayatılandan kurtulmanın bir yolu olarak kendi üzerine çalışma, öznenin de derinleşmesini işaret eder. Gündelik yaşam pratiklerinin birer sanat eserine dönüştürülme uğraşı yeni bir öznellik biçimi için çalışmaktır. O halde soru, bunun ne kadar mümkün olduğudur. Öğretilen bir yaşamın savunucuları arasında kodlanmış ahlak yasaları, davranışlar, çaresizliğin neticesinde alınan kararların kendileri tarafından verildiğini sanan bireyler arasında var olmaya çalışan bilinç, nasıl bir nefes alanı yaratacaktır kendisine? Kendilik tam da bu noktada anlam kazanacaktır: bütün bu olanlarla mücadele şekli kişinin nasıl kendi olduğunu gösterecektir.

Karanlığın Günü’nde Kendilik Bilinci

“Başsız Geyik Masalı yahut ‘Sadece düşünceyle varolmak’”

“Kafka’yı okumuş olabilir mi? Lermantov’u? Melville’i? Moby Dick’i okumadan nasıl kendi dünyasına bakar insan? Nasıl kavrar kendisini? İnsan kendini kavrar da ben buyum diyebilir mi?” (Leylâ Erbil, 2018: 210) sorusunun ışığında cevaplar aramaya çalışan Neslihan’ın kendilik algısı yazarlığa yüklediği anlamda tutunur. Kendiliği üzerine düşünürken tıpkı *Tuhaf Bir Kadın* romanında olduğu gibi yansıtıcı özelliği olan bir nesne aracılığıyla sorgular hayatı ve yazıyı. Bu nesne “ne kadar da kirli! Yılların isi-pası katmanlaşmış üzerinde,,,” dediği “cam değil, toprak ayna,,,”dır

(9). Neslihan yazarak var olma meselesinde kendini bu nesneden izler, anlamaya çalışır. Varlığı, roman boyunca çeşitli yerlerde karşımıza çıkan ve temizlenemeyen camda yansır:

“Zamanla kalınlaştı cam,, üzerine düşeni zapt etti,, sakladı,, biriktirdi,, bir gün ola ki dışarıyı almaz olacak,, yok edecek her şeyi,, silecek geçmişini, şimdiki, geleceği; sinsi bir tarihçi gibi,, başkalaştıracak kendini, belleksizleştirip asılsızlaştıracak.” (9)

Neslihan, dışarının içeriye dolmamasından ve böylelikle olduğu gibi kalmaktan korkar. “Kırılmak suretli” bir nesnenin özünün başkalaşacağı korkusu, Neslihan’ın kendisi hakkında ipucu verir. Cam, Neslihan için kendilik temsili sayılabilen bir nesnedir, aslında yazı alanıdır. Camın yansıtma özelliğini yitirmesi Neslihan’ın özneleşme çabası içinde benliğini yitireceği korkusu olarak yorumlanabilir. Neslihan yalnızca yedi kişi için yazdığını söyleyen ve tavrından taviz vermemek için mücadele eden bir yazardır. Yazdıklarının oldukları hâliyle anlaşılmasını ve bu şekilde seilmeyi arzu etmektedir. Bu simgesel alanda varlık göstermeye çalışma, yaşama direnmenin bir yoludur. Winnicott’ın belirttiği gibi sanat, içerisi ve dışarıyı arasındaki kesişim alanıdır. Bu alanda özne, nesnelere üzerinden yorumlanabilir. Dolayısıyla yaratma eylemi içinde kendilik ve nesne temsilleri değişebilir. Ayna, cam, taş, yazı, gazete kupürü, elmas vb. yansımaların mümkün olduğu her nesne, kendiliğinden vuku bulduğu, tutunduğu ya da kendiliğinden bir yerinden zuhur ettiği temsillerdir. Leylâ Erbil’in bütün metinlerinde kendilik temsilleri birer nesneye yansımıştır. Yansıtıcı, kıran, flulaştırıcı, birden fazla gösteren cam, kimlik hakkında aynadan daha yansıtıcı olabilir. Neslihan cama baktığında zaman zaman iyi şeyler düşünmek için zorlar kendini: “Vakit vakit parlıyor cam: kir tutmamış,, iyi şeyler düşünmeliyim,, kâinatla uyumlu, kaosla karşıt olan iç açıcı şeyler?..” (Leylâ Erbil, 2018: 10) Fakat bu uzun sürmez: “Görüntüsü yansımıyor camda, sesi geliyor; camın karanlığı içinde ayna gibi parlayan kendimi benim yarım olan kendimi...” (282) diyerek devam eder. Bu hâliyle cam, Neslihan’ın yarımlığını gizleyen bir nesneye dönüşür. Kişinin kendisini tanımlamasının imkânsızlığı vurgulanır adeta. Bazen kirli bazen temiz olan cam, Neslihan için hayatın ve hatta yazının kendisine dönüşür. Kirli camın sakladıkları bir müddet sonra evi odayı bir monad haline getirdiğinde aslında tarih de geçmiş de yok olacaktır. Belleksizleşme, dışarıyla bağlantı kesildiğinde gerçekleşecektir. Başkalaşma, hatırlananın kendi kendine kaldığı anda, bir başkasının görünmediği, apartman boşluğundaki güvercinlerin yazıya dâhil olmadığı anda vuku bulacaktır. Aslında bütün bir geçmiş asılsız hale gelecek, şahitsiz, tanıksız bir yaşama dönüşecektir. Oysa yalnızlaşmaya ve ölümün gerçekleştiği âna karşı koymak için gerçek bir yazı alanına ihtiyaç vardır. Bunun bilincinde olan Neslihan için gündelik hayat oldukça zor bir hale gelir. Geçmişin, şimdinin, geleceğin tüm izlerini yüklenen camdan taşanlar, Neslihan’ın edebiyatını oluşturacak olan sorulardır aslında. Daima kendini dışarıdan izleyen göz ve bilinç sorular sorarak ilerleyecektir. O hâlde Neslihan’ın kendine karşı bu tavrı, yaralı bilincin varlığını

sorularla onarmaya çalışmak mıdır yoksa yaranın içini oymak mıdır? Camın üzerindeki, geçmişi değiştiren ve hafızayı silen midir yoksa orada katmanlaşarak varlığını koruyan birer gerçeğe mi dönüşür? Aslında onarma ve kazıma, her ikisi de olan biteni hıfz etmek ile ilgilidir denebilir. Camı silmeyerek yaşamını bir metafor ile izleyen Neslihan için mücadelenin daimi bir tavır olduğunu şu cümlelerinden öğreniriz: “Çünkü bizler de öğrenciyken vermişizdir mücadele – devrimci,, giderek bugün bile verdiğimi düşünürüm,, yaşadığım şu biçimle,, burada,, bu misafirhanede,, böyle konuşarak,, kendi kendime,,” (51) Neslihan kendi kendine, tavrıyla, kararlarıyla, sorularla, eleştirel bakışıyla yarayı hem sağaltır hem de derinleştirir. Bir yandan da yaşadıklarını yahut yaşananları hıfzeder. Yarayı korumak için mücadele eder. Nereden yara aldığının bilincinde olmak onun kendiliğini tanımlaması için kıymetlidir. Bellek, yaralanabilirdir ve bunu daima hatırlamak gerekir. Neslihan da yazarak belleğini diri tutmaya çalışır, üstelik bellek üzerine düşünerek işe başlar:

“Nasıl yok olur bellek? Neden? Nedir yok olan anılar mı, bellek mi? Binlerce yüzyılın hesabını tutan bellek mi isyan etmiştir? Yalnızlık mı kemirmiş bir güve gibi belleği? Korku mu çatlatmıştır varlığı” (226-227)

Neslihan için yazı, yalnızca bellek çalışması değildir. Yazarak hayatta olmaya devam edeceği düşüncesi vardır. Hâliyle ölümle olan ilişki de gün yüzüne çıkar. Toprakla kurduğu bağ, yaşamaya devam edileceğinin bir göstergesidir tıpkı yazarak düşüncüyü var kılmak gibi. Yazarak bedenini, kendini, düşüncüyü korumak fikri sanatla avunmak, bu dünyadan umudun tamamen kesilmediği anlamında olabileceği gibi tam tersini de işaret edebilir: “Avutur mu insan kendini? Ben kendimi avutabildiğimden söyleyemiyorum; bana göre değil bu yüce gönüllülük, bu insanı beğenmişlikler; Allah’tan gelen kendini...” (212) der. Neslihan’ın yaşadığı paradoks, sanatla kendini avutamama hâli onun oyun alanının trajik olduğunu gösterir. Neslihan’ın yaşadığı sancı, yazma eylemini yerleştirdiği anlama ulaşamamaktadır çünkü o bir türlü yazı masasına geçemez, bu yüzden yalnızca düş gördüğünü belirtir. Neslihan kendini sanat aracılığı ile iyileştirmek, onarmak, var kılmak ister, bu aynı zamanda kendini ispatlamak arzusudur. Hakikat denilen Neslihan için yazıdadır. Bu nedenle Neslihan’ın bütün çatışması, yazmak ve yaşamak arasındadır. Her şeye rağmen sanatla avunma fikrinden uzaklaşamaz:

“Avut insanı ey Tanrı! Avut O’nu:/Fellini ile avut O’nu,/Kasanova’sıyla bu dünyanın,/Tarkovsky’le!/Herzog! Heart of Glass’la! Ama kimdir o sürgün?/Charlie Chaplin; The Kid’le/Grand Illusion’la, Jean Renoir’la!/Korkunç Ivan’la! Bizler miyiz o sürgün?/Guguk Kuşunu, Orange Mechanic, The Blue Angel,/Markiz’e oturup Şokola Glase isteyerek!.. Kuran/Ve İncil’le avut ve Zebur’la dille, yazıyla, sözle,/Yaratıyla avut...” (212)

Neslihan dünya üzerinde hiçbir şeyden umudu kalmamış Narkissos gibi kendi üzerine eğilmeye başlar ve kendiliğini tanımlamak için kendini izler. Kendini izlemede salt beğenme duygusu yoktur elbette çünkü Neslihan camın tuttuğu hiçbir şeyi silmez, yansıyan diğer her şeyle bakar kendine. Sadece narsisist bir tavır yoktur elbette ancak dünyadan umudunu kesen için "Hayatta kalma mücadelesi narsisizm evreninin temel bileşenlerinden biridir ve yaratıcı eylem hem bir hayatta kalma çabası hem de bir onarımdır." (Erdem, 2017: 11) Neslihan için de sanata sığınmak ve bir şey yaratma ve yarattığının sevilme arzusu söz konusudur. Sanat/yaratı dolayısıyla sevme/sevilme en temelinde insanı anlama/kendini anlatma, yaşamı direktmek kısacası ölmektir. Bu anlamda *Karanlığın Günü*'nü Neslihan'ın bir türlü yazamadığı eseri olarak okumak mümkündür. Neslihan'ın kendiliğini tamamladığı ân, eserini bitirdiği ân ile denk düşecektir bu yüzden de bu metne "yaşammetin (biotexte)" demek uygun olacaktır:

"Bu tür edebiyat yaralı insan ve mekânlardan beslendiği gibi, travma sonrası düşünce süreçleriyle kontrol altına alınmayan, simgeleşemeyen anı, duygu, duygulanım gibi ruhsal malzemelerin üzerine sözcükler koyar, yazı yoluyla onların yeniden inşasına katkıda bulunur. (. . . .) Yaşammetin, yaşamın metin sayesinde geri dönmesidir ve yaşamın tehdit altında bulunduğu deprem, toplu katliam, sürgün edilme, soykırım gibi büyük felaketlerden sonra öznenin hem ruhsal hem kültürel yıkımının bölük pörçük izlerini sözcüklere, anlatıya dönüştürür." (Habip, 2017: 37)

Foucault'nun dediği gibi felaket anlarında 'dil ileriye atılır' ve bu yaralanma durumu, bilincin geçmişteki acılarla örülmüş olması metne sızar. *Karanlığın Günü*'nde de tarihi yeniden yazma, Neslihan'ın sol entelektüel çevresiyle birlikte üç gencin asıldığı haberine şahit olması ve devamında hayatın aksamaması, Neslihan'ın kendiliğini sorguladığı sahnelerdendir. Edebiyatın ve aslında edebiyatçıların yaşamdan bu denli uzak oluşu, Leylâ Erbil'in tarihi sorgulaması, meselelere daima eleştirel bir gözle bakması ve hatta kendini gözetlemesi/dikizlemesi, kendini rahatsız etmeye varan bir dille yazıyor olması, yaralı bilincin bir şekilde onarılmasıyla ilgilidir. Leylâ Erbil metinlerinde onarma eylemi, acıyı derinlemesine oyma ile paraleldir. Edebiyatın bir avunma kaynağı olmasını son kitaplarını yazmaya başladığında artık önemsemediğini düşünse de *Karanlığın Günü*'nde Neslihan, edebiyatı ve sanatı insanlığa son bir kez nefes üfleme gibi algılar. Neslihan'ın yaratıcı çalışmaya bu bakışı, onun kendiliğini inşa edeceği bir çalışmayla oluşturacağını düşündürür. Leylâ Erbil'in sık sık her insanın yaralı doğduğunu belirtmesi ve Heinz Kohut'un (2017), modern insanın kendilik algısının özünü O'Neill'den yaptığı "İnsan kırık doğar. Onararak yaşar. Tanrının lütfü tutkaldır." (222) cümlesiyle özetlemesi, sanatın yaralı insanı avutmak, kendiliği bir bütün olarak elde tutmaya çalışmak için bir yol olduğunun neredeyse evrensel bir kabul olduğunu gösterir niteliktedir. Benlik

tasarımının yeniden inşa ile yaşammetinde var olması, kendiliğin de yeniden kurulabilirliğine en azından narsisistik zedelenmenin yok edilebilirliğine imkân verir.

Neslihan, yaratabiliyor olmanın bilgisiyle kendini onaracağını düşünür. Onun benliğini yapılandıracağı zaman-mekân yazıdır. Kelimelerle kendini koruyacaktır. Fakat gündelik yaşam buna izin vermez, bu kez Neslihan için yarım kalmışlığı not etmek “nevrozu kendinde mumyalamak, bandajlarla sarmalamak” gibidir. Neslihan “[y]aşamını mumyalamak için bir bakıma kendisini yazının oluşturduğu ikinci bir deriyle kapla[mak ister] onu yok olma kaygısından [ancak bu hamle] kurtar[arabilir].” (Brun, 2017: 70) Neslihan’ın tam bir metinle ulaşamadığı, arzuladığı okur kitlesi yerini sanrılara, sorgulamalara, isyana ve zaman zaman hınç-nefrete bırakacaktır. Yaralı hâlin yazıya geçirilme telaşı içinde bir yere bir şeye ait olmamak, (kendine bile) Neslihan için tek çıkış yoludur. Aslında aitsiz oluş, sürüklenmeyle birlikte farkına varılan bir yoldur. Sürüklenmenin kaynakları hayatın ta kendisidir, gündelik yaşam denilen, engellerdir. Edebiyata avunma olarak bakan, yazmanın kurtarıcı olduğunu düşünen bir yazar için hayatın engel teşkil etmesi onu artık sadece düşünen ve cama bakan bir yazar konumuna iter. Yazmakla yaşamının örtüşmediği bir yerdedir Neslihan. Yazı masasına oturamasa da sık sık bu soruyu düşünmesi de bir çeşit eylemdir onun için. Neslihan’ın gündelik hayatını özetleyen “(Sonra yazarım!)” cümlesi ise yarım kalmışlığın en iyi ifadesidir. Daima sonraya kalan bir yazı-hayat söz konusudur ve bu durum çevreye karşı öfke duymasına yol açmıştır. Gündelik hayat içinde kaybolan Neslihan’ın bu nefretle hayatta kalabilmesi, onun yaşamı bir direniş olarak algılamasıyla ilgili olduğu kadar yazma deneyimini kâğıt-kalemle sınırlı tutmamasıyla da bağdaştırabiliriz. Apartman boşluğuna, karanlığa, aydınlığa, güvercinlere, cama yansıyanlara, camdaki kire bakış bir çeşit yazma deneyimi olarak düşünülebilir. Çünkü bunları her sorgulamada düşsel bir ben yaratır, “düşsel kendini” var etmiş olur. Kalıcı bir yazma biçimi değildir bu elbette ve evden ayrıldıklarında her şeyin silineceğinin bilincindedir. O hâlde yaratılan şeyin kalıcılığı, bunu başkalarının görmesine bağlıdır ve Neslihan’ın varlığının onaylanması gerekmektedir. Bu bağlamda romanın ilk bölümü olan “Ön Düşünme”nin romanın tamamını ele veren merkez düşünceden oluştuğunu söyleyebiliriz. Roman boyunca sadece düşünceyle varolma çabası, bedenden kurtulup düşünceyle yaşama güdüsü (aslında neredeyse buna da mecbur kalmıştır) ancak buna gündelik hayatın engel olması ve düşüncenin değil de düş’ün gerçek olması bu bölümde verilir. “[...] yazamam da,,, [...] ben düşlerim... (7) “[...] onurumu kandırmak için ancak geçmişi, şimdiki, geleceği düşünebileceğimi,,, düşünceyle yücelebileceğimi, hükmümün ancak düşünceye geçeceğini anladım...” (12) der. Üretmemenin öfkesi, Neslihan’ın içinde karmaşaya yol açar ve okumanın kendiliği bulmaya ket vurduğunu düşünür: “Uyumadan önce okurum...Yazılmasalar da olurdu,,, insanı kendinden uzaklaştıran şeyler,,, insan kendini ararken yoluna çıkan,,, yaban,,, yolunu tıkayan,,, korkudan...” Oysa Neslihan için sanat, avutan, onaran ve iyileştirendir. Kohut (2017) *Kendiliğin Yeniden Yapılandırılması* kitabında

"(. . .) bugünün büyük sanatçılarının (sesle, sözle, tuvalde ve taşta) tasvir edip iyileştirmeye çalıştığı çocuğun ufalanan, ayrışan, parçalanan, güçsüz kendiliği, sonra da yetişkinin kırılğan, yaralanabilir, boş kendiliğidir. Düzensiz sesin müzisyeni, ayrışmış dilin şairi, parçalanmış görsel ve dokunsal dünyanın ressam ve heykeltraşı: Hepsi kendiliğin bölünmesini tasvir eder ve parçaların yeniden bir araya getirilip düzenlenmesiyle bütünlüğe, mükemmelliğe, yeni anlama sahip yeni yapılar kurmaya çalışır." (221) demiştir. Neslihan da yazar kimliğiyle kendiliğini bulmaya çalışanlara bir ses olmak istemiştir ancak baktığı aralıktan gördüğü her şey en başta kendi bütünlüğünü bozmuştur. Hâliyle Neslihan, yazar olduğu hâlde –yazmadığı için- okuduklarına öfkesini yansıtır. Yazmaya çalışan ancak elinde sadece düşlemek kalan Neslihan'ın entelektüel çevresi de yapay dostlukların, birbirleri üzerinden dürüstlük kurmaya çalışmaların olduğu bir gösteri alanıdır. Neslihan, "bu misafirhanede,,/ yüzlerce arkadaştan/toplantıdan ve sarhoşluktan/sevgiliden, hırlaşmadan/filmlerden, kitaplardan/resim ve alkollerden/ arta kalarak burada bu evrende yeni insanlara karşı savunmasız,, sadece düşünceyle varolarak..." (Leylâ Erbil, 2018: 12) yaşamaya çalışır. Bu yapay dostluklar, yalan ilişkiler, doğruyu söyleyemeyen entelektüellerle diyaloglar yani gösteri anları, aslında tıpkı annenin, gündelik hayatın, toplumsal rollerin çizdiği kurallar gibi yazmaya engeldir.

Kitapları satmayan, varoluşçu, yazdıkları anlaşılmayan (ama kendilerinden sonra yazacaklara ortam hazırlamış olmak onuruna sahip olduğunu düşünen) Neslihan için yazı da sınırlanacak bir yer olmaktan çıkmıştır hayata ait olmadığı gibi yazıya da ait değildir. Gitgide kalınlaşan cam ile kopan bağ, roman yazmak, tanınmak, sevmek ve başkalarına ulaşmak için yapılacakların tükenmesi anlamına gelebilir. Kendiliğini inşa edeceği alandan kovulmuş gibidir ve uzaktan o alanı izlerken kendini oluşturmuş yazar Asiy'e'yi görür. Edebiyat üzerinden kurduğu benlik tasarımı Asiy'e gerçekleştirmiştir. Asiy'e madalyonun diğer yüzü, Neslihan'ın öteki-ben'idir. Asiy'e gibi olmak ister ama onun gibi yaşamak istemez. Neslihan Asiy'e'nin olduğu noktaya gelmek "taht-ı bihişt"e çıkmak ancak kendi doğrularını yok saymadan, o tahta kendi elleriyle çıkmak ister. Okunmak, sevmek, anlaşılma ister ama bir grup içinden oyunla (aralarından isimler çıkarmak) seçilmek istemez. Başkalarının onu anlaması kendilik algısı üzerinde olumlu bir adım olacaktır. Başkaları olmadan var olmak istemez Neslihan fakat anlaşılır bir yazar olmak için kolay yolu da seçmez. Bu noktada da içinde bulunduğu entelektüel çevrenin küçük burjuva oyunlarına alet olmamak için direnir. Neslihan her ne kadar ben yedi kişi için yazıyorum dese de hincının ve öfkesinin altında yatan "SAYILAN" ve "SEVİLEN" olmaktır, dolayısıyla "kendilik aynası, aynı zamanda yazarın hayatının tanıdığı olması istenen okurdur." (Brun, 2017: 79)

Sonuç

Ne yaparsa gün ortası yapabilen Neslihan “gerçeği yazmalı insan” der. Neslihan’ın aradığı gerçek, kendi deyimiyle diğer yarısıdır. Kendi yarısını aramaktan bahsederken ‘ben kendim kendimi sevmek için değil, başkasını sevmek ve sevimlik için arayacağım.’” (Leylâ Erbil, 2018: 89) der. Aslında Neslihan da bilir, cama yansıyanların arasında diğer yarısı Asiye de vardır çünkü Asiye, olmak istediği diğer benlik gibidir. Yaşamının ve yazmanın tam olarak birbirinin üstüne kapandığı bir alan aramaktır Neslihan’ın amacı. Fakat yaşadıkları edebiyatının önünde birer engel haline gelir. Neticede bu engelin edebiyata sızmasıyla karanlık boşlukta, cama yansıyan kirleri de anlatmak yaşamı, tecrübeyi ayrıntılarıyla edebiyatın kendisi haline getirmek bir yaşammetin oluşturmak söz konusudur.

Kendisini uyumlu/uyumlu-karşıt olarak tanımlayan Neslihan aslında ne annesinin alanında kalır ne annelik alanına geçer ne de yazarlık. Sürekli bir yerlerde olmak zorunda kalmış ve kendisini yazısına tam olarak adayamamış bir kadındır. Bu da ona dünya dediği yeri misafirhane olarak göstermiştir. Yazıya tutunamamış yazıda bir ev kuramamıştır. Zaten evliliği ve evi de tam bir ev-yurt değildir onun için. Bu metindeki aitsiz oluş, hayatı da yazıyı da kapsar. Kendini ifade etme alanları daima kapalı kalmıştır Neslihan için ve sonunda sanki annesi gibi bir yalnızlığa/boşluğa/karanlığa/güvercinlere/aynaya/cama bakmaktadır. Bu yaşam bulma, yaşamı anlamlandırma, aydınların yapay tavırları içinde yer bulma, sığınma telaşı içinde Neslihan sadece düşünen kısımdadır. Yalnızca düşünmek kalmıştır ona ve her şeyi izleyen, ayrıntıları gören biri olarak herkesin yaşamından, herkesin olan bu yaşamdan uzaklaşmıştır. Okuyan, gören, eleştiren olarak yalnız düşünmeye mahkûm kalmış gibidir. Neslihan, benlik tasarımı verili bilgiden ve iktidardan uzak durulmasının bilincindedir ancak gözetleme, izleme, dikizleme, sürekli kendine bakma, kendini bilmeye çalışma, bu şekilde herkesi ve her şeyi bilmenin sonsuz sınırsız döngüsünde iktidarın sesi muhakkak kendiliğe çarpacaktır. Deleuze, *Müzakereler*’de “Özneleşme, bilgiden ve iktidardan ayrılan ve onlarda yeri olmayan bir sanatçı işlemidir.” (129) demiştir. Neslihan’ın kendini araması, kendini bulmaya çalışması hayat tarafından engellenmiştir ama o, bunun farkında olan bir sanatçı gibi “aitsiz kimlik”, sürgün bir ruh yaratmıştır.

Neslihan, sanki her cümlede kendisini ele vereceği korkusundan yarım sözcüklerle, başladığı gibi bitirir düşüncelerini. Kimsenin onu duymadığını, sesinin yine dönüp kendisine çarptığını ancak hangi ben’in asıl ben olduğunu bilmediğini belirtmiştir. Öznenin dil ile mümkün olduğu ve dile gelmeyen düşüncenin DÜŞSEL bir KENDİLİK olduğunu söyleyen Neslihan, bu yarım kalış/aitsizlikle aslında daima akan bir oluşun içindedir. Akış hâlinde olan özne, yersizyurtsuzlaşmıştır ve Neslihan’ın hikâyesi varlığın tamamlanamayan olduğunu imler. Bu anlamda Neslihan’ın hakikat arayışı da bu akış içinde sonsuz bir döngüdedir. Foucaultcu algıyla yeni bir öznellik yaratımı Neslihan için yarım-oluşturma/aitsiz oluşta tamamlanır.

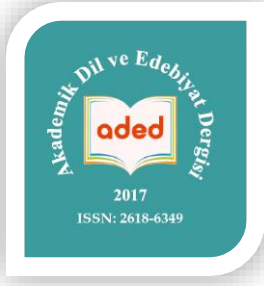
Neslihan'ın söylemi, kendi kendine başarma arzusu, yalnızlığı, direnişi onun öznelik çalışmalarıdır. Neslihan'ın bir türlü tamamlanamaması, bir kimlik edinmeye çalışması daha doğru bir ifadeyle kimliğinin herkes tarafından kabul edilmesi ve böylelikle onaylanma ihtiyacı, onaylanma duygusunun getirdiği muzaffer oluşa bir türlü erememe hâli, romanını yazamadığı içindir. Neslihan eleştirdiği yapıya aittir, yaralı bilinciyle edebiyattan ve sanattan medet umar ancak o da bir türlü devreye giremez. Zehra halasının anlattığı Başsız Geyik masalındaki gibidir Neslihan. Kendini arayıp duran, düşüncesini yerleştireceği bir yer arayan, bu yarım -"Das Kapital ile Enel Hak arasında doğruluk yüzünden yaranamadığı" (279)- haliyle bile ışık saçan aslında 'aitsiz kimliğinin aradığı ben' oluşuna inanmış biridir:

"(Geyik, yedi kat yerin dibinde ışıkla yaşarmış. Boynuzundaki bir madde vurduğu her taşı altın ve gümüş tarlasına dönüştürür, yerin dibini beyaz yaldız alevlerle donatırmış. Boynuzlarıyla vura vura kendine yedi kat yol açmış ve dünyamıza varmış, ama çıkar çıkmaz başı ve boynuzları yanarak duman olmuş, külleri oraya buraya savrulmuş, sadece gövdesi kalmış. Gövdesinden ses çıkaran bir meczup geyikmiş artık, konuşurmuş ama ne dediği anlaşılmazmış. Gövdesi, başını, KENDİNİ, arayıp dururmuş. Başının duman olup kül olup yok olduğunu geri gelmeyeceğini bilmezmiş gövdesi. Maden işçileri, yerin altında onun dolaştığı yerlere rastlayınca sevinirlermiş, ışıl ışıl aydınlıkmiş onun gelip geçtiği yollar...)" (Leylâ Erbil, 2018: 37)

Neslihan yazı, hakikat, kimlik, kendilik arayışında dünyayı omzunda taşıyan Kujata, hatta onu da üzerinde taşıyan Bahamut gibidir. İktidarın, toplumun, gündelik hayatın getirdikleri ve götürdükleriyle kendiliğini inşa etmeye çalışmıştır. Dolayısıyla "aitsiz kimlik" oluş, Neslihan için hem yarımlığı hem de çoktan tamamlanmışlığı anlatır.

Kaynakça

- Brun, Anne (2017). *Narsisizm ve Yaratıcılık*. (Yay. Haz.: Nilüfer Erdem). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Deleuze, Gilles (2006). *Müzakereler*. (Çev. İnci Uysal). İstanbul: Norgunk.
- Erbil, Leylâ (2013). *Zihin Kuşları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Erbil, Leylâ (2018). *Karanlığın Günü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Erdem, Nilüfer (2017). *Narsisizm ve Yaratıcılık*. (Yay. Haz.: Nilüfer Erdem). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Foucault, Michel (2000). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Foucault, Michel (2020). *Kendini Bilmek*. (Yay. Haz.: Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton). İstanbul: Profil Kitap.
- Gürbilek, Nurdan (2010). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yay.
- Habip, Bella (2017). *Narsisizm ve Yaratıcılık*. (Yay. Haz.: Nilüfer Erdem). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Kohut, Heinz (2017). *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*. İstanbul: Metis Yay.
- Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik (2007). (Yay. Haz.: Süha Oğuzertem) İstanbul: Kanat Kitap.
- Şahin, Burcu (2019). "Leylâ Erbil". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/erbil-leyla>



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

İ. Hakkı AKSOYAK

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram
Veli Üniversitesi / Türkiye
ismail.aksoyak@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-4834-5254>

Abdurrahmân Nâcim Efendi ve *Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî* Adlı Şerhi

*Abdurrahmân Nâcim Efendi and his Commentary titled
"Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî"*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 12.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 21.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Aksoyak İ. Hakkı (2020). Abdurrahmân Nâcim Efendi ve *Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî* Adlı Şerhi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 1051-1068. DOI: 10.34083/akaded.825118.

Aksoyak İ. Hakkı (2020). Abdurrahmân Nâcim Efendi and his Commentary titled *Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 1051-1068. DOI: 10.34083/akaded.825118.



<https://doi.org/10.34083/akaded.825118>



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

Öz

Abdurrahman Nâcim Efendi 19. yüzyıl şair ve bürokratlarından. Nâcim Efendi, bin sekiz yüz otuz üç yılında Süleymaniye’de dünyaya gelmiştir. Babası Süleymaniye eşrafından Mehmet Bey’dir. Nâcim Efendi, Süleymaniye ve Bağdat medreselerinde eğitim görüp icazetname almıştır. Daha sonra İstanbul kütüphaneleri müfettişliğine tayin oldu. Bir müddet Tunus ve Paris’te görev yaptıktan sonra Bayezid Rüşdi mektebi Farsça öğretmenliğine tayin olmuş, daha sonra da Vakayii Zabtiye gazetesi müdürlüğüne, İstanbul temyiz meclisi şubesi mümeyyizliğine tayin olundu. Sırası ile Bükâülaziz, Baalbek, Lâzkiye, Hasbiya, Cebele-i Edhemiye kaymakamlıklarını yaptıktan sonra Lüleburgas ve Edirne savcılığı yapmıştır. Şair görevleri neticesinde mütemayiz rütbesi, dördüncü rütbe Osmanî nişanı ve iftihar madalyası elde etmiştir. Nâcim Efendi, 1312/1895 yılında Harpu’da vefat etmiştir. Türkçe, Farsça, Arapça dillerini konuşup yazacak seviyede, Kürtçeyi de konuşacak seviyede bilmektedir. Nâcim Efendi, bu dillerde pek çok eser yazmıştır.

Bu eserlerden bir tanesi de bu çalışmanın konusu olan *Hüviyyet-i Sübhânî ve Mahiyyeti İnsânî*’dir. Eser, “Biz âyineyiz sûret-i lâhut-nümâyız/Biz mazhar-ı eltâf-ı Hudâ mest-i gedâyız.” matlalı gazelin şerhidir. Eser, Nâcim Efendi’nin el yazısı ile 1296/1878 yılında basılmıştır. Bu çalışmada adı geçen eserin çeviri yazı metnine yer verilecektir.

Anahtar sözcükler: : Nâcim Efendi, şerh, 19. yüzyıl Klasik Türk edebiyatı.

Abstract

Abdurrahman Nâcim Efendi is one of the poets and bureaucrats of the 19th century. Nâcim Efendi was born in Süleymaniye in the year one thousand eight hundred and thirty-three. His father is Mehmet Bey from Suleymaniye notables. Nâcim Efendi studied in Suleymaniye and Baghdad madrasas and received a license. Later he was appointed as inspector of Istanbul libraries. After working in Tunisia and Paris for a while, Bayezid Rüşdi School was appointed as a Persian teacher, and later, as the director of Vakayii Zabtiye newspaper, and as the manager of the Istanbul appeals assembly branch. After serving as the district governors of Bükâülaziz, Baalbek, Lâzkiye, Hasbiya, Cebele-i Edhemiye respectively, he served as the prosecutor in Lüleburgas and Edirne. As a result of his duties as a poet, he was awarded the rank of permanent, the fourth rank Osmani medal and medal of honor. Nâcim Efendi died in Harpu in 1312/1895. He knows Turkish, Persian, Arabic at a level to speak and write, and to speak Kurdish. Nâcim Efendi has written many works in these languages.

One of these works is Hüviyyet-i Subhanî and Mahiyyeti İnsânî, which is the subject of this study. The work says, "We are the righteous, we are suraret-i lahut-nümây / We are mazhar-ı eltâf-ı Hudâ mest-i gedâ." It is the annotation of the matlalı gazelin. The work was printed in 1296/1878 with the handwriting of Nâcim Efendi. The translation text of the work mentioned in this study will be included.

Keywords: Nâcim Efendi, commentary, 19th-century classical Turkish literature.

1. Abdurrahmân Nâcim Efendi'nin Hayatı

Abdurrahmân Nâcim Efendi, Süleymaniye eşrafından Mehmed Bey'in oğludur. 1249/1833'te Süleymaniye'de doğdu. Süleymaniye ve Bağdad medreselerinde eğitim gördü ve icazetname aldı. 1278/1862'de İstanbul kütüphaneleri müfettişliğine tayin olundu. 1281/1863'te memur olarak Tunus'a gönderilen Haydar Efendi'nin maiyyetinde kâtip sıfatıyla Tunus'a gitti. Dönüşünden sonra III. Rütbe ile Paris'te Osmanlı Mektebi hocalığına, 1284/1868'de kütüphaneler müfettişliği ile beraber (BOA, HR. MKT, 0055600097) takvimhane düzeltmenliğine, daha sonra Bayezid Rüşdi Mektebi Farsça öğretmenliğine, *Vekayi-i Zabtiye* gazetesi müdürlüğüne, İstanbul temyiz meclisi şubesi mümeyyizliğine tayin olundu ve daha sonra azlolundu. Bükaülaziz, Baalbek, Lâzkiye, Hasbiya, Cebele-i Edhemiye kaymakamlığı ve Lüleburgas, Edirne savcı yardımcılıklarında ve Hudavendigâr, Halep istinaf yargıçlığında, Diyarbakır istinaf ceza dairesi ve daha sonra yine oranın bidayet mahkemesi birinci başkanlığında bulundu. 1306/1889'da azledildi. Beyrut, Adana istinaf savcılıklarına ve 1311/1894'te Elazığ istinaf mahkemesi ceza dairesi reisliğine atandı (BOA, BEO, 001148086058). Mütemayiz rütbesini, dördüncü rütbe Osmanî nişanını ve iftihar madalyasını elde etti. 1312/1895'te Harput'ta vefat etti.

Abdurrahman Nâcim Efendi'nin Türkçe, Arapça ve Farsça konuşup yazabilirdiği, Kürtçe de konuşabildiği bilinmektedir. Nâcim Efendi'nin basılan ve basılmayan eserleri şunlardır:

1. *Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî*: "Biz âyineyiz sûret-i lâhut-nümâyız / Biz mazhar-ı eltâf-ı Hudâ, mest-i gedâyız" matlalı gazelinin şerhidir. Eser, kendi yazısıyla 1296/1878'de basıldı. Nadir bulunan bu risale yazmalarda "Abdurrahman Nacim, Hürriyet-i Sübhânî" şeklinde kayıtlıdır.

2. *El-erbaûn fi'l-erbaîn min-ehâdisi seyyidi'l-mürselîn*: Nesâyihe dair hadisleri içerir.

3. *Ahsenü'd-delâle ile'r-risâle*.

4. *Gülzâr-ı Edeb*: Türkçe, Arapça ve Farsça şiirlerden seçmelerdir. 1309/1891'de Beyrut'ta basıldı.

5. *Râhnâme-i Diyarıbekir*: Manzum Farsça bir eserdir. 1302/1884'te yazılmıştır. İstanbul'dan Diyarbakır'a kadar menziller ve kasabaların mesafesini ve ahvalini anlatır. *Gülzâr-ı Edeb*'in sonunda bulunmaktadır.

6. *Hediyetü'l-ümem ve hulâsatü'l-hikem*: Eser politikan söz eden sekiz ciltten oluşur. Nâcim Efendi, eserin birinci cildini Türkçeye tercüme etmiştir.

7. *Nime'r-Refk*: Edebiyat ile ilgilidir.

8. *Safvetü'l-Kelâm*: Edebiyat ile ilgilidir. Nüzhet Efendi ile müşterekdir.

9. *Teshîlü't-Tahsîl*: Nahve dairedir.

10. *Arazi ve Tapu nizamnâmelerinin Arapçaya tercemesi* (İnal 1988: 1059-1062).

2. *Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî* Adlı Eserde Yer Alan Gazel ve Şerhi

Şairin *Hüviyyet-i Sübhânî ve Mahiyyet-i İnsânî* adlı risalesinde şerh ettiği gazelinin tamamı şöyledir:

mefûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

**Biz âyineyiz sûret-i lâhût-nümâyız
Biz mazhar-ı eltâf-ı Hudâ mest-i gedâyız**

**Zâhirde eger katre isek yemm-i kemâliz
Sûretde eger zerre isek şems-i Hudâ'yız**

**Gerçi beşeriz secde kırlar bize emlâk
Fermân-dih-i iklîm-i fenâ şâh-ı bekâyız**

**Sen sanma bizi ehl-i zemîn arş-ı muallâ
Mevrûs-ı pederdir bize biz ehl-i semâyız**

**Hep hoş görürüz kimseye ta'n eylemeyiz biz
Düşnâm degil âdetimiz ehl-i velâyız**

**Sofi degiliz mescid ü meyhâne-perestiz
Hayr ü şeri temyîz ederiz biz urefâyız**

**Kâ'im degiliz hesti-i mevhûm ile sâbit
Hâkim degiliz kimseye mahkûm-ı kazâyız**

**Yokdan gelemiz bunca sadâ bezm-i cihâne
Var mebdei bul dinle ki hep nagme sadâyız**

**Bakmazsa da ger lutf ile ol şâh-ı hakîkat
Hep şükr ederiz bende-i bî-reyb ü riyâyız**

**Her hâlde şükrân ile sâbit-kademiz biz
Kelbiye degil meşrebimiz ehl-i vefâyız**

**Bu bezmde biz kesret ile halvet-nişiniz
Biz vahdetiyiz Nâcimi tevhîd-edâyız** (İbnü'l-Emin 1988: 1059).

HÜVİYYET-İ SÜBHÂNÎ VE MÂHİYYET-İ İNSÂNÎ

Huve'l-Hayyu'l-Kayyûm¹

Biz âyineyiz sûret-i lâhût-nümâyız

Biz mazhar-ı eltâf-ı Hudâ mest-i gedayız

Bu beytin birinci mısırâı “inne'llâhe halaka Âdeme alâ-sûretihi”² hadîs-i şerîfinin medlûlüne kinâyet ve ikinci mısırâı

Çi konem in muşt-ı hâk-râ meger beyâmurz

Eser-i mefhûmuna delâletdir ve kâşif-i râz Lisân-ı Gayb-ı Şirâz'ın;

Türkân-ı Fârisî-gû bahşendegân-ı ömrend

Sâkî beşâretî dih pîrân-ı parsâ-râ³

beytinin meâli dahi bu haberin beşâretine güzel bir işârettir.

Zâhirde eger katre isek yemm-i kemâliz

Sûretde eger zerre isek şems-i hüdâyız

İşbu beyt âlem-i insâniyetin azametini ve Cenâb-ı Rabbü'l-erbâba olan mazhariyetini gösterir. Çünkü nefsü'l-emirde nutfe-i insânî bir katre-i ahkar ve mızga-i beşri-i hayvânî bir zerre-i kemter olduğu hâlde “ve-lekad kerremnâ benî Âdem”⁴ hilkat-i girân-bahâ-yı kerim-i İlâhîyi iktisâb ile mâni-i bedî ü beyânî cihetince bir bahr-ı pehnâ-yı marifet “ve⁵ innî câilun fi'l-ardi halîfeten”⁶ hitâb-ı müstetâb-ı tazîm-i nâ-binâ-yı nâ-mütenâhîyi ısgâ ile fermân-ı refî-i hilâfet-unvânı mücibince bir şems-i hüdâ-yı hakikat olmuşdur.

Gerçi beşeriz secde kılar bizlere emlâk

Fermân-dih-i iklim-i fenâ şâh-ı bekâyız

¹ O daima diridir, bütün varlığın idaresini yürütendir. Bakara/255

² Allah, Âdem'i kendi sûretinde yarattı.

³ Farsça söyleyen güzeller, adamın ömrüne ömür katarlar Saki, zahit rintlere müjde ver Hafız Gazel/5

⁴ Biz Âdem oğullarını şerefli kıldık. Kuran, İsrâ/70.

⁵ Ayette “ve” yer almaz.

⁶ Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım. Kuran, Bakara/30.

Meleklerin fermân-ı celilü'l-unvân-ı ilâhîye imtisâlen Ebûl-beşer Hazret-i Âdem aleyhi's-selâma olan ihtirâm ve secde eylemelerini ifhâm ile âdemin dahı kerîme-i "innâ mekkennâ lehu fi'l-ardi"⁷ mantûkunca hâkim-i rûy-ı zemîn ve câlis-i evreng-i temkîn ve hasîse⁸ "ve nefahtu fihi min rûhî"⁹ mûsdâkunca lâbis-i tâc-ı bekâ ve mâlik-i taht-ı yakîn olduğunu îmâ eder.

**Sen sanma bizi ehl-i zemîn arş-ı muallâ
Mevrûs-ı pederdir bize biz ehl-i semâyız**

"Sakfu'l-cenneti arşurrahmâni"¹⁰ medlûl-i şerîfince pederimiz Hazret-i Âdem aleyhi's-selâmdan mevrûs ve cennetin sakfı arş-ı rahmân ve bu mana Lisânu'l-gayb Hâfız-ı Şîrâzî'nin;

**Men melek bûdem ü Firdevs-i berîn câyem bûd
Âdem âverd ü bedîn deyr-i harâb âmâdem**

beytinden dahı müstebândır.

**Hep hoş görürüz kimseye ta'n eylemeyiz biz
Düşnâm degil âdetimiz ehl-i velâyız**

Hâtîme-i mechûl olmakla ehl-i sünnet ve cemâat indinde nass-ı İlâhî ile iblîs-i laîn gibi melûn u matrûd olmuş olanlardan ma-âdâ hiçbir ferd-i muayyen hakkında la'n u ta'n câyız olmadığına îmâ vü işâretidir.

**Sofi degiliz mescid ü meyhâne-perestiz
Hayr ü şeri temyîz ederiz biz urefâyız**

Âlemde efâl u ahvâlin hayr u şerri ve eşyânın hüsn ü kubhu şer'an veyahut aklen sâbit ü metîn olduğundan ve insân dahı maârif-i şerîyyeye ve nakliyye ve ulûm-ı fûnûn-ı akliyyenin şeref-i iktisâba kâbiliyeti mülâsebesiyle şerîf ü mûmtâz bir nev-i bedî bulunduğundan nîk ü bedin fark u temyîziyle mükellef olduğu gibi her bir eserin hâlık u müessir-i hakîkisi Cenâb-ı Hak olmakla ve her bir şeyin hakk u hulk itibâriyle iki nisbeti bulunmagla

**Harâbât-râ hem to izzet medâr
Ki ân nîz der mülk-i hak kişverîst**

⁷ Biz onu yeryüzünde güçlü kıldık. Kuran, Kehf/84.

⁸ Hâsîs Kelimesinden sonraki kısım tam çıkmadığından okunamadı.

⁹ Ve ona ruhumdan üflediğim zaman. Kuran, Hicr/29.

¹⁰ Cennetin tavanı Rahman'ın arşıdır.

Beytinin me'âli vech ile cemî-i eşyâyı tazîm ve ihtirâm etmek vazîfe-i insâniyyetdir. “Ve izâ merrû bi'l-lagvi merrû kirâmen”¹¹ mantûk-ı celîle dahî bu âdâb-ı haseneye riâyete ahsen-i delâlet ve Hak'dan bize taallüme işâretidir.

**Kâ'im degiliz hesti-i mevhûm ile sâbit
Hâkim degiliz kimseye mahkûm-ı kazâyız**

Hakikat-i hâlde bizim vücûd u iktidârımız bir emr-i müsteâr ve zâtımızdan infikâki münâsebetiyle gayr-ı sâbit ü nâpâydar olduğundan ve kudret ü meşiyet-i hakîkî ise de “el-hükmü li'llâhi'l-Vâhidi'l-Kahhâr”¹² fehvâsınca Cenâb-ı Hakk'a müstenid ü mahsûs olarak muktezâ-yı zâta ve mâ bi'z-zâtî lâ yenfekküani'z-zâtî¹³ kabîlinden bulunduğundan bizim vücûd-ı nâ-bûdumuz şübhesiz mevhûm u hâkim-i mutlâk Cenâb-ı Hayy u Kayyûm ve mâ-sivâullâhın cümlesi mahkûm-ı kazâ-yı mahtûm olduğu teslîm-kerde-i erbâb-ı rûsûm u ashâb-ı ulûmdur

**Yokdan gelemez bunca sadâ bezm-i cihâne
Var mebdei bul dinle ki hep nagme sadâyız**

Silsile-i kâ'inâtın ve bunca negamât u asvâtın mebde-i hakîkiye istinâdı ile anın kıdem ü varlığını ve ol mebdeinin mâsivâsı olan şuûnât u mümkinâtın vücûd u âdemleri müsâvî olup hâdis olduklarından bir vâcibü'l-vücûdun eser-i halk u tekvîni olduğunu isbât eder. Mısrâ :

Hâne-i bî-sûn' hâne sâz ki dîde

**Bakmazsa da ger lutf ile ol Şâh-ı hakîkat
Hep şükr ederiz bende-i bî-reyb ü riyâyız**

Cenâb-ı Rabb-ı izzet ile Resûl ve ûli'l-emre tâat ve her bir emr ü nehylerine inkiyâd u itaât cümle ubbâda farîza-i zimmet-i ubûdiyyet olduğu cihetle bendegân-ı hakîkî indinde

**Âşikem ber-lutf u be-kahreş becid
Vîn aceb men âşık ve in her dü zıd**

¹¹ Faydasız boş bir şeyle karşılaştıkları zaman, vakar ve hoşgörü ile geçip gidenlerdir. Kuran,Furkan/72.

¹² Hüküm Kahhâr olan tek Allah'ındır.

¹³ Cevherinde olan şey özünden ayrılmaz

Müfâdıncı lutf u kahr yeksân olup vazife-i ubûdiyyetleri her ne ise anın edâsıyla mükellef oldukları derk ü izân eylerler ve harf-i sultân-ı ceng bende-i hâlis u muhibb-i sâdıkları oldukları ecilden

Hâhî be-visâl-i gûş u hâhî be-firâk
Men fârigam ez-her dü merâ aşk-ı tû bes

Cemâl-i bâ-kemâlince mâ'il-i vasl u hicrân olmazlar

Her hâlde şükrân ile sâbit-kademiz biz
Kelbiye degil meşrebimiz ehl-i vefâyız

Nimet ü ihsân mukâbilinde küfrân edenlerin encâm-ı kâr nasîb ü kıymetleri husrân u hirmân olduğu ve tabasbus-ı kelbiyye ise seg-meşrebânın ahlâk-ı seyyie ve âdâb-ı reddiyyelerinden madûd bulunduğu cihetle andan tebâud ve tehâşî ile mücrimi muharrem sırasında saymayıp her hâlde sâbit-kadem-i râh-ı vefâ olanlar ve vezâif-i şükrâniyeti ifâ edenler ile hem-sohbet ü ülfet iki cihânda mûcib-i terakkî ve devâm-ı câh u hüner-kadr.

Devâm-ı devlet ender hak-şinâsiyet
Zevâl-i nimet ender nâ-sipâsiyet

Ve bu da “ed-dînü nasîhatün”¹⁴ hadîs-i şerifi medlûlünce büyük bir nasîhatdir.

Bu bezmde biz kesret ile halvet-nişiniz
Biz vahdetiyiz Nâcim-i tevhîd-edâyız

Ârif ü muvahhid olan zâtlar halk ile sohbet eyledikleri hâlden Hâk'dan gaflet etmezler. Rakîb-i karîb iken cemâl-i dil-dârı görüp nâ'il-i bezm-i huzûr u mest-i sahbâyı nûrun alâ-nûr olurlar. Sıfat-ı kâşifleri halvet-der-encümen ve sanat-ı mükâşefeleri her keşfi berîn olduğu zâhir ü rûşendir. Bu makâmda sâhib-i gülşen-i râz silsile-cünbân-ı nâz u niyâz olarak

Me-pors ez-men hadîs-i zülf-i pür-çîn
Mucünbânîd zencîr-i mecânîn

Buyurmuşdur “fes'elû ehle'z-zikri in kuntum ta'lemûn”¹⁵ cümleye râz-ı necât göstermiştir.

¹⁴ Din nasîhattir

¹⁵ Eğer bilmiyorsanız ilim sahiplerine sorun. Kuran, Nahl/43.

**Huz mine'l-bahri'l-leâlî ve mine'l-ardi'z-zeheb
Akbili'l-hikme min-men kâlehâ yâ za'l-haseb¹⁶**

(Râkım u şârih ü nâzım Abdurrahmân Nâcim1296/1878)

Sonuç

Sonuç olarak 19.yüzyılın devlet adamlarından olan Abdurrahman Nâcim Efendi kendi yazdığı gazellerden bir tanesini şerh edip bu şerhe “*Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî*” ismini vermiştir. Bu makalede Nâcim Efendi'nin hayatı ve eserleri hakkında bilgi verildikten sonra adı geçen şerhin çeviri yazı metni verilmiştir.

¹⁶ Denizden incileri al, topraktan altını Ey soy sop sahibi hikmeti söyleyene rağbet et.

Kaynakça

Abdurrahman Nâcim, *Hüviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî*. 1296/1878.

Aksoyak, İsmail Hakkı(2014). “NÂCİM, Abdurrahman Nâcim Efendi”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nacim-abdurrahman-nacim-efendi> [Erişim Tarihi: 20.11.2020]

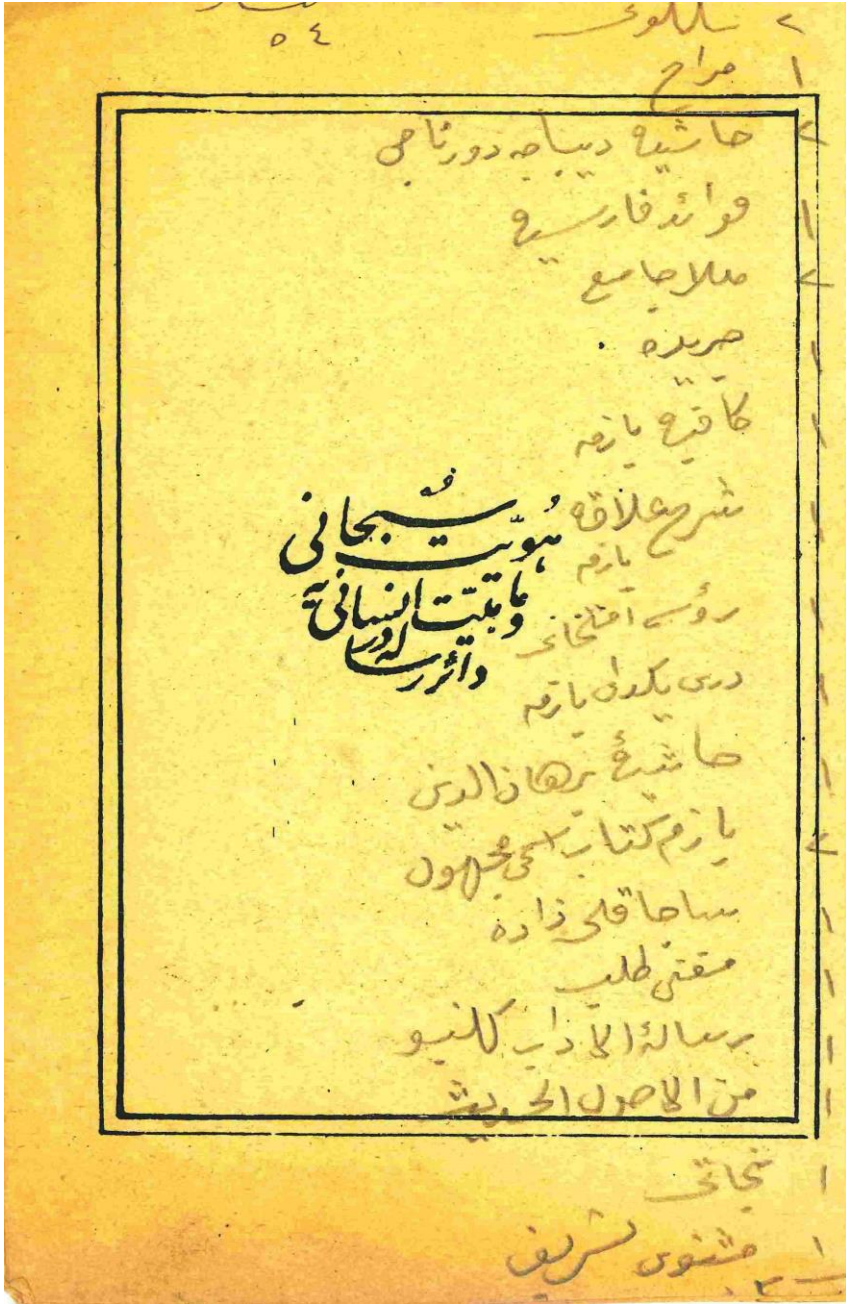
BOA, HR.MKT. 0055600097

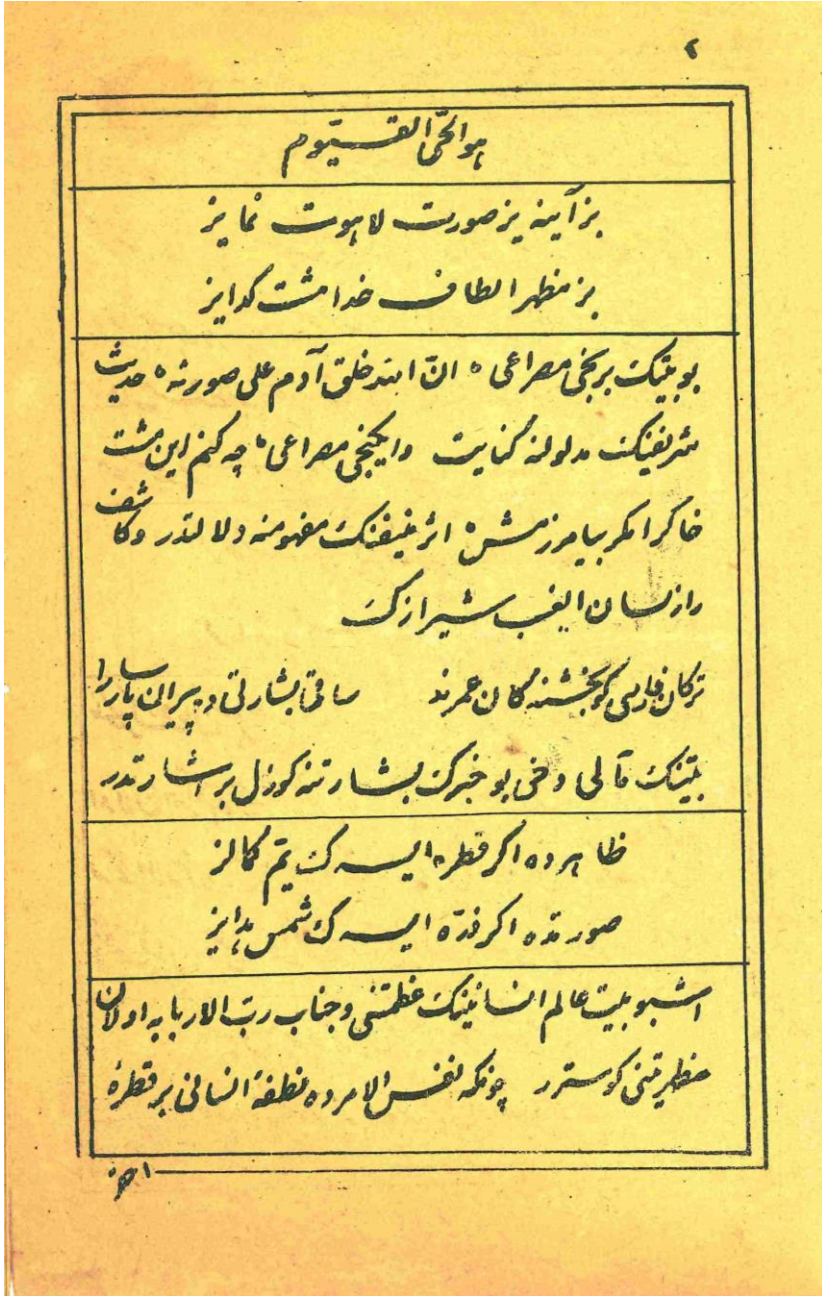
BOA, BEO, 001148086058

İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (1988). *Son Asır Türk Şairleri*. C. 3. İstanbul: Dergâh Yay.

Kurnaz, Cemal ve M. Tatçı (hızl.) (2003). *Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı Müellifleri*. C. 2. Ankara: Bizim Büro Yay.

Hûviyyet-i Sübhânî ve Mâhiyyet-i İnsânî (Tıpkıbasım)





٤٠

احقر و مضغه بشری حیوانی بر ذره کمتر اوله یعنی حالده ۰ و لقد
کرتم بنی آدم ۰ خلقت کز انبیا کریم الهی بی الکت ایله معنی بی بیع
و بیایه جستجو بر بجه بنای معرفت ۰ و الی ج علی فی الارض خلیفه ۰
خطاب مستطاب تعظیم ناقصه بی ایضا ایله فرمان رفیع خلافت فرمود
موجب بر شمس بر ای حقیقت اوله شد
کر چه بشیر ز سجده قیله ز راه اطلاق
فرمانده تسلیم فاشاه بقایز
ملکوک فرمان جلیل العز ان الهی یا امثال لا ابوالبشر حضرت آدم علیه السلام
له لان احترام و سجده ایلمدی بی اقسام ایله آدمک ضعیف کریمه ۰ انا کننا
له فی الارض ۰ منطوقه خجده حاکم روی زمین و جالس اورنگ تکلمین
و نفی زمین روی مصدق لایستواج بقا و کتخت یقین اوله یعنی ایما ایدر
سجده بزی اهل زمین عرش صحلا
محرورث پدر در ذره بز اهل سبایز

سقف بنده عرش الرحمن مادل شریفیچ پدر حضرت آدم علیه السلام
 مورد تخت سقفی عرش رحمان و بو منی همان انبیا حافظ شیراز نیک
 من ملک بودم و فردوی بین جایم بود آدم آورد بدین دیر خراب آبادم
 بتین و غمی مستباند

هب خوش کور ز کسبیه طعن ایلمیز بز
 دشنام و کل عادت ترا اهل و لایز

خاتم مجرای المذاهل سنت و جماعت عنده نفس الهی الیه البلیس لعین
 کبی طعون و مطرد او شش او لاطردن ما عدا هیچ بر فرد معین
 حقه لعن و طعن جائز او لمدینه ایما و اشار ندر

صوفی دکل مسجد و میخانه پرستز
 خیر و شری تمیز ایدرز بز عرفایز

عالمه و انعام احواک خیر و شری و ایشیا نیک حسن و جمعی شریعا
 و یا خود عقلا ثابت و متین اوله نغدن و آن دخی معاد شرعیة

و نقلیه و علوم و فنون عقلیه تک شرف اکتساب قابلیت طایفه سیدیه است
 و ممتاز بر نوع بدیع بولند فیض نیک و بد ذوق و تمیز طریقه مکلف
 اولدیندی کبی هر بر اثر ک خلق و مؤثر حقیقی جناب حق اولغند
 و هر بر شیک حق و خلق اعتباریه ایکی نسبتی بولمغند
 خرابا ترا بهم تو غرت بدار که آن نیز در ملک حق کسورست
 بیتک ناله جلد جمع اشیا بی نظیم و احترام انیک ظیفه نمانینده و اذ انرا
 بالقرین و اگر راه منطبق حیا و حی آداب حسنه به عاریه احسن و لا و قدره فقهه

قائم دکلر هستی موهوم ایله ثابت
 حاکم دکلر کسبه به محکوم قضایر

حقیقت حاله بزم وجود و اقدار بر برابر استوار و دانه ذوق انفسکاک
 مناسبید غیر ثابت پایدار اولدینغند و قدرت و شیت حقیقی ایله انکلم
 الواحد القهار ، فخر اسیم جناب قدر مستند و مخصوص اولدینغند مقفاتی
 و ما بالذات لاینفک عن الذات ، بیلدن بولند فیض بزم وجود و بولدن

شهره منزه بوم و حاکم مطلق جناب شی قیوم دما سوی التبرک
جودی محکوم قضای محترم اولد یعنی تسلیم کرده ارباب سوم و اصحاب علو مدر

یو قدن کله منزه بونجه صد ایزم جمانه

دارمید لر بول دکله که هب نغمه صد ایز

سند کاشانک و بونجه نغمات و اصواتک بید اخصی استناوی

انک قدم و وارنشی و اول مبد اک ما سوسی اولاشنون و هکن تک

وجود و عدلری سوسی اولوب صاوت اولد قلندن بر جوب الوجود

اثر خلق و تکوینی اولد یعنی اثبات ایدرع خانه بلضع خانه ساز که دین

باقرننه کر لطف اید اول شاه حقیقت

هب شکر ایدرز بنده باریب وریايز

جناب رب عنایت اید رسول اولی الامر طاعت و هر برام و نیکرینه

انقیاد و طاعت جل جلاله فیض نمت عبود اولد یعنی جهنده بیکان حقیقی عند نه

عاشقم بر لطف و بر قهر من کجید وین عجب من عاشق و این هر دو صند

عاشق

مظاہرہ و تہنیت اولوب و تظیف عجم و تیلری ہر نہ ایسہ انک ادا سید
سکلف اولد قریبی دکن و اذغان ایلمز و صرف سلطان جغت
بندہ خالص و محبت صادق اولد قری اجدن
خواہی بحال کوشم خواہی بانی من فارغم از ہر دو مراغی نیش
جمال با کمالیہ مائل وصل و ہجران اولمز لر

ہر حالہ شکران ایلہ تا بقدر مزہ بز
کلبیہ و کل مشہر ہز اہل و فایز

نعت واحسان مقابلہ کفران اید نکرک انجام کار نصیب و قیامت
خران و حرمان اولد یعنی و تبصیر کلبیہ ایسہ سکت مشربانک
اخلاق سیتہ و آداب روتہ لر ندن مصدر و دیولند یعنی جہتہ ایسہ
تباعہ و شامشی ایلد مجرمی محرم ہر سندیہ صایموب ہر حالہ
تا بقدرم راہ و فنا اولانمز و وظیف شکران یعنی ایفا اید نکرک
ہم صحت و الفت ایکی جہانہ ہوجب ترقہ و دو دام جاہ و نزلند

دوام دولت اندر حق شناسیت زوال نعمت اندر ناسپیت
 و بوده ، الدین النصیحه ما حدیث شریفی دلو پنج بویک بر نصیحه در

بو بر زده بز کثرت ایله خلوه نشینز

بز و حدتی بز ناچم توحید او ایرز

عارف و موحد اولان ذات لخلق ایله صحت ایله کلمی حلاله حقان

غفلت ایتمز لر قیبه قیبه ایکن جمال لاری کوروب نائل بزیم

حضور دست صهبنا نور علی نور او نور لر صفت کاشف لری خلوت

مدانجن ، و صنعت مکاشف لری هر کشفی اکفشی بزین اولدی نظمی

وروشندر بو مقایده صاب کاشن از سلسله حبان ناز و نیاز اولدی

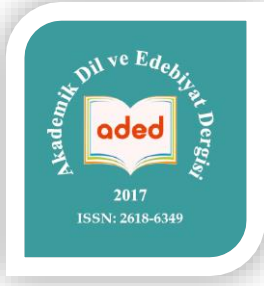
میرس از من حدیث لایف پمین مجنا نیدز بخیر مجبانین

بیشدر و نادونی فاسلو ابل الذکر ان کنتم لاتعلمون جمله یراوتجا کوسر مشدر

خدمن الجواللالی و من الارض الذریب واقبل المحکم من قالها یا اذ احب

ارتقی ، قدم اینجار سید و سر شکت ، و اسلام

راحم و سارج و ماظم
 عبدالرحمن ناچم
 عمی عمه



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Şeyma BENLİ

Dr. Öğr. Gör., İstanbul 29
Mayıs Üniversitesi / Türkiye
sbenli@29mayis.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-9870-5479>

**Dört Dörtlük Öğütler: Dört Sayısı Üzerine
Kurulmuş Türkçe Mensur
Nasihatnamelerin Mukayesesi ve Kâtip Ali
Efendi'nin *Pendnâme*'si**

*The Comparison of Turkish Prosaic Books of Advice Based
on the Number Four and Kâtip Ali Efendi's Pandnama*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 20.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 14.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Benli, Şeyma (2020). Dört Dörtlük Öğütler: Dört Sayısı Üzerine Kurulmuş Türkçe Mensur Nasihatnamelerin Mukayesesi ve Kâtip Ali Efendi'nin *Pendnâme*'si. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 1069-1092. DOI: 10.34083/akaded.829135.

Benli, Şeyma (2020). The Comparison of Turkish Prosaic Books of Advice Based on the Number Four and Kâtip Ali Efendi's Pandnama. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 1069-1092. DOI: 10.34083/akaded.829135.



<https://doi.org/10.34083/akaded.829135>



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

Öz

Bu makale, XVI. yüzyılın sonlarında veya XVII. yüzyılın başlarında hayatta olduğu tahmin edilen Ali Efendi isimli bir kâtipin telif ettiği pendnameyi ve benzeri eserlerle mukayesesini konu edinmektedir. Hakkında oldukça sınırlı bilgi bulunan Kâtip Ali Efendi'nin kimliği üzerinde yapılan sorgulamaların ardından *Pendnâme* adlı eseri şekil ve içerik yönüyle incelenmiştir. Sade bir üslûpla yazılmış bu kısa mensur eserin dikkat çekici iki özelliği bulunmaktadır. Birincisi, baştan sona alıntılardan oluşmasıdır. Bu alıntılar peygamberler, On İki İmam, mutasavvıflar, filozoflar, âlimler ve yöneticiler gibi çeşitli gruplara mensup kişilerin sözlerinden yapılmıştır. İkincisi ise dört sayısı üzerine kurgulanmış, hep dört maddeden oluşan nasihatlerin seçilmiş olmasıdır. Makalede, dört sayısının neleri sembolize ettiği ve bir pendnamede neden bu sayının tercih edilmiş olabileceği üzerinde durulmuş, benzer şekilde alıntılardan oluşan ve dört sayısını esas alan iki mensur pendname daha araştırmaya dahil edilmiştir. İkisi de XVI. yüzyılda telif edilmiş olan, Şeyhülislam Ebussuûd Efendi'nin torunu Abdülkerim b. Mehmed'e ait *Nesâyihu'l-Ebrâr* ile Nasuh Nevâlî'ye ait *Çeşme-i Hayât*, Kâtip Ali Efendi'nin *Pendnâme*'si ile karşılaştırılmış, bu eserler arasındaki ilişki ortaya konulmuştur. Son olarak Kâtip Ali Efendi'nin eserinin çeviri yazımı yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Kâtip Ali Efendi, nasihatname, Osmanlı edebiyatı, pendname, sayı sembolizmi.

Abstract

*This article focuses on Kâtip Ali Efendi's pandnama (book of advice) and its comparison with similar works. Following the inquiries made regarding the identity of Kâtip Ali Efendi, who is presumed to have been alive in the late XVIth century and/or XVIIth century, his work Pandnama has been analyzed in terms of form and content. This concise prose work, written in a simple style, has two striking features. The first is that it consists entirely of quotes. These quotations are excerpted from the sayings of people belonging to various groups such as prophets, the Twelve Imams, Sufis, philosophers, scholars, and statesmen. The second is that the work bases on number four; in other words, the compiled advice always consists of four elements. In the article, I have discoursed what the number four symbolizes and why this number might be preferred in a pandnama. Moreover, I have compared Kâtip Ali Efendi's work with Abdülkerim b. Mehmed's work *Nasâyihu'l-Ebrâr* and Nasuh Nevâlî's work *Çeşme-i Hayât*, which are both prosaic books of advice based on the number four and written in the XVIth century. After revealing the correlation between these works, I have transcribed Kâtip Ali Efendi's work into the Latin alphabet.*

Keywords: Book of advice, Kâtip Ali Efendi, number symbolism, Ottoman literature, pandnama.

Giriş

Nasihatnameler, okuyucularına verdiği öğütlerle onları ideal ve olgun insan yapmayı hedefleyen didaktik eserlerdir (Canım, 2014: 180). İlk örnekleri pendname veya enderzname adlarıyla İslam öncesi İran'da görülen bu türde (Yıldırım, 2005: 220) hem halka hem de yönetici sınıfına hitap eden öğütler bulunmaktadır. Mahmut Kaplan'ın belirlemelerine göre, İslâm sonrası dönemde yazılmış nasihatnamelerde ibadetler, ahirete hazırlık, dünyayı terk etmek gibi dinî-tasavvufî konular; yalan, israf, cimrilik, kanaat gibi genel ahlâka dair konular; evlilik, çocuk eğitimi, komşu hakkı gibi sosyal hayatla ilgili konular, ilimle ilgili nasihatler ve bununla birlikte sosyal eleştiri de yer almaktadır (2001: 133-185).

Nasihatnameler, bir ifade biçimi olarak manzum ya da mensur yazılabilmekle birlikte, türün ortaya çıktığı İslam öncesi İran edebiyatında pendnameler genellikle mensur olarak kaleme alınmış; Osmanlı dönemi çevirilerindeki adıyla, *Zafernâme-i Büzürcmîhr* gibi soru-cevap şeklinde (Çakır, 2013) veya çok sevilen bir tarz olarak sayılar esas alınarak kurgulanmıştır (Shaked ve Safa, 2011). Örneğin, M.Ö. 900-775 yılları arasında İran'da hüküm sürmüş Keyânîlerin hükümdarlarından Keykâvûs'un veziri ve Zerdüş müntesibi Oşnâr'a atfedilen *Enderz-i Oşnâr-ı Dâna* adlı eser, "Bilge Oşnâr'ın öğrencisi, kendisinden; birden bine kadar her bir sayı için bilgece bir söz söylemesini istedi," sözleriyle başlamaktadır (Yıldırım, 2005: 222, 224). Bu pendnamede bir, iki, üç, dört, beş, altı, sekiz, on sayılarıyla oluşturulmuş öğütler bulunmaktadır. Arap edebiyatında da benzer eserler bulunmaktadır. Meselâ, İbn Abdülber (ö. 1071)'in ahlâkî, hikemî ve edebî konuları işlediği antolojik eseri *Behcetü'l-Mecâlis*'te üçer, dörder ve beşer maddeden oluşan özdeyişlere yer verilmiştir.¹ İbn Hacer el-Askalânî (ö. 1449)'ye nispet edilen *Münebbihât* adlı eserde de öğütler on sayısına kadar maddelendirilmiştir (Turan, 2018: 18). Türk edebiyatında da belli sayılar esas alınarak yazılmış dört nasihatname tespit edilmiştir. Bunlardan biri farklı sayılar ihtiva etmekte, ancak diğer üçü dört sayısına dayanmaktadır. Bu noktada, söz konusu üç eserde neden dört maddeden oluşan nasihatlerin bir araya getirildiği, bu tercihin özel bir sebebe dayanıp dayanmadığı sorusu akla gelmektedir.

Tarih boyunca dört sayısına yüklenen anlamlara değinmeden önce pendname literatüründe bu sayının başkalarının da kullanılıp kullanılmadığına bakmak yararlı

¹ Bu eserde dört maddeli sözlerin bulunduğu kısım incelenmiş, fakat Kâtip Ali'nin *Pendnâme'si* ile ortak bir nasihate sahip olmadığı anlaşılmıştır. Bkz. İbn Abdülber, 1981: 131-136. Ayrıca, sayılar sadece edebî eserlerde değil, farklı ilim dallarında da kullanılmıştır. Bu bağlamda hadis ve fıkıh külliyyatında el-Akfehî (ö. 1405)'nin *ez-Zerî'a ilâ Ma'rifeti'l-A'dâdi'l-Vâride fi'ş-Şerî'a* adlı eseri konuların sayılara göre düzenlendiği bir örnek olarak gösterilebilir (1992). Bu eserden haberdar eden Dr. Ali Benlî'ye teşekkür ederim.

olacaktır. İslam öncesi İran pendname literatüründen örnek vermek gerekirse, yukarıda da bahsi geçen ve 56 bölümden oluşan *Enderz-i Oşnâr-ı Dâna*'nın 28-35. bölümleri arasında dört maddeli öğütler bulunmaktadır (Yıldırım, 2005: 226-227).² Sâsâniler döneminin sonunda yazılan *Minû-yi Hired* ve *Enderz-i Âzerbâd-ı Mârespendân* adlı pendnelerde de dört maddeden oluşan nasihatler yer almaktadır (Balçı, 2013: 215, 261).

İslam öncesi İran edebiyatında, hükümdarların kendilerinden sonra gelecek hükümdarlara verdikleri öğütlerden oluşan “ahd” veya “uhûd” olarak anılan eserlerin en meşhur örneklerinden biri olan ve Sâsânî Devleti'nin kurucusu Erdeşîr-i Bâbekân (ö. 242)'a atfedilen *Ahd-i Erdeşîr* adlı pendnamede toplum dört sınıfa ayrılmıştır: savaşçılar, din adamları, kâtipler/müneccimler/doktorlar, sanatkârlar. Aynı esere göre, hükümdarlar kendisinden sonra yerine geçecek kişiyi henüz yaşarken ilan edemez, bunu vasiyet şeklinde yazarak mühürler, hazineye muhafaza eder ve dört nüshasını güvendiği kişilere verebilirdi (Balçı, 2013: 111-112).

İran öğüt edebiyatında “tovkiât” adı verilen bir tür vardır. Bu tür eserler, Sâsânî hükümdarlarına ülke yönetimi veya başka konularda yöneltilen sorulara hükümdarın verdiği cevapların kâtipler tarafından yazılması ve en sonunda da yine hükümdar tarafından imzalanmasıyla oluşmuştur. Kısa ya da uzun, hikmetli sözlerin bulunduğu bu metinlerden biri de Sâsânî hükümdarı Enûşîrvân (ö. 579)'a aittir. Enûşîrvân, kâtibine kendi sözünü yazabilmesi için dört satırı boş bırakmasını emretmiştir (Balçı, 2013: 114).

Ahlâkî konulara büyük bir ilgi gösterilen İslam öncesi İran'da inşa edilen binalara, giyilen kıyafetlere, kullanılan kaplara kadar farklı yerlere nasihatlerin nakşedilen bir kültür vardı ve böyle bir kültürel ortamda, Musa Balçı'nın *Câvidân-hired*'den³ naklettiğine göre, İranlılar sohbet meclislerinde herkesin rahatlıkla görebileceği bir yere, öğüt içerikli dört satır yazmaktaydılar (2013: 120-121). Bütün bu örneklerden dört sayısının özel bir kullanıma sahip olduğu anlaşılmaktadır. Peki bu özel kullanımının altında yatan özel bir sebep, dört sayısına atfedilen özel bir anlam var mıdır?

² Bu eserdeki dört maddeli nasihatler incelenmiş, ancak Kâtip Ali'nin *Pendnâme*'sindeki nasihatlere benzemediği tespit edilmiştir.

³ *Câvidân-hired*, İbn Miskeveyh (ö. 1030)'in Arapça olarak kaleme aldığı ve insanlığın ortak bir akla sahip olduğunu göstermek amacıyla Fars, Hint, Rum (Yunan) ve Arap hakîmlerine ait hikmetli sözleri derlediği eserdir (İbn Miskeveyh, 1358: 375-376). Burada kendisinden alıntı yapılan kişilerle Kâtip Ali'nin *Pendnâme*'sindeki kişiler kısmen örtüşmektedir. Bu eserin *Pendnâme*'nin kaynaklarından biri olup olmadığını tespit etmek amacıyla *Câvidân-hired*'de ilgili kısımlara bakılmış, aynı şekilde dört maddeden oluşan hikmetlere rastlanmakla birlikte *Pendnâme*'deki nasihatlere benzeyen bir hikmete tesadüf edilememiştir.

Farklı coğrafya ve kültürlerde, farklı din ve inanışlarda sayılara çeşitli anlamlar yüklediği bilinen bir gerçekliktir. Dört sayısı, Annemarie Schimmel'e göre maddi düzeni ifade etmektedir. Dünyada dört yön ve bu yönlerden esen dört rüzgâr dünyadaki yaşamı kuşatır. Yeryüzünde dört mevsim vardır. İlk insanlar ayın dört aşamasına göre hayatlarını düzenlemişlerdir. Kitâb-ı Mukaddes geleneğinde Tanrı'nın kudretini bütün yeryüzüne yayması için dört melek veya melek-çocuk görevlendirilmiştir. Dört yöne bakan uçlarıyla haç, eski Avrupa'da şehir tanziminde esas alınmıştır ve şehirler de "quarter"lara, yani dört mahalleye ayrılmıştır. Pek çok İncil arasından kilise dört İncil'i muteber seçmiştir. Hinduizm'de dört Veda, İslam'da dört kutsal kitap vardır. Platon'a göre dört temel erdem bulunmaktadır: bilgelik, cesaret, ölçülülük, adalet. Pisagorculara göre ise dört ideal sayıdır. Kabalistik dünya görüşüne göre evrenin dört bölümü vardır: buyruklar dünyası, yaratılış dünyası, oluşum dünyası ve görünür nesnelere dünyası. Antik Yunan, Hint ve İran geleneklerinde, süreleri farklı olmakla birlikte, dünyanın dört çağının olduğu öne sürülmüştür. Hindistan'da ve Çin'de toplum dört tabakadan oluşmaktadır (Schimmel, 2000: 98-114).

Türk İslam kültüründe de bazı olgular dört sayısı ile açıklanmaktadır. Bu konudaki birikimi ve genel anlayışı Âşık Paşa (ö. 1332)'nin *Garîbnâme* adlı mesnevisinde derli toplu bir şekilde görmek mümkündür. On bölüme ayrılan ve her bölümde sırasıyla 1'den 10'a kadar sayının ilişkili olduğu konu ve kavramların açıklandığı eserde dört sayısı ile ilgili dile getirilen hususlardan bazıları şöyledir: Âlem ve insan dört unsurdan meydana gelmiştir: toprak, ateş, su ve yel.⁴ Mahlûkat dört gruptur: melek, insan, hayvan ve bitki. İnsanlar dört gruptur: peygamberler, veliler, inananlar ve inkârcılar. İnsan hayatı ortalama yirmi yıllık dört evreden müteşekkildir. Dört mekân vardır: sağ, sol, aşağı ve yukarı. Hz. Muhammed'in dostları ve aynı zamanda ilk halifelerinin sayısı dördttür ve dört mezhep vardır (Çelik, 2019: 74-76).

Türklerin günlük hayatta kullandığı ve içinde dört sayısı geçen pek çok deyim de bulunmaktadır. Aşırı derecede sevinmek ve keyiflenmek anlamına gelen "zevkten dört köşe olmak", her yer anlamına gelen "yedi iklim dört bucak", en zor zamanlarda bile zarara uğramadan kurtulmak anlamına gelen "kedi gibi dört ayak üstüne düşmek", çok uyanık olmak anlamına gelen "gözünü dört açmak", büyük bir istek ve özlemle beklemek anlamına gelen "dört gözle beklemek", yapılan işi büyük bir özen göstererek yapmak anlamına gelen "(bir işe) dört elle sarılmak", her bakımdan mükemmel anlamına gelen "dört başı mamur", tam ve kusursuz anlamına gelen "dört dörtlük"

⁴ Ateş, su, hava ve toprak, M.Ö. VI. yüzyılda İran'da yaşadığı düşünülen Zerdüş'tün kutsal saydığı elementlerdir. Bu kutsiyet algısı zamanla Antik Yunan felsefesine ve İslam düşüncesine de girmiştir. Bkz. Habashi, 2000: 110.

bunlardan bazılarıdır.⁵ Söz konusu deyimlerden ilk ikisindeki dört köşe ve dört bucak ifadeleri dünyanın dört yönüne işaret etmekte, dolayısıyla bu sayının bütün dünyayı kapsamasına gönderme yapmaktadır. Diğer deyimler ise bir sağlamlık vurgusu taşımaktadır.

Son tahlilde, nasihatnamelerin çeşitli sayılar esas alınarak yazılması bu geleneğin başladığı ilk dönemlerden itibaren görülmektedir. Mustafa Çağrıcı'nın *Behcetü'l-Mecâlis*'teki üçlü, dördü ve beşli maddelerden oluşan hikmetlere, verilmek istenen mesajın kolayca anlaşılması amacıyla yer verildiği şeklindeki düşüncesi (1992: 348), benzeri diğer eserlere de teşmil edilebilir. Kolayca anlaşılmasının yanı sıra akılda daha kolay tutulmasına imkân vereceği için de sayılarla ifade etme yoluna gidildiği düşünülebilir. Dört sayısının pendnamelerde veya nasihat kültüründe kullanımı ile ilgili olarak ona yüklenen anlamları tekrar hatırlamakta fayda vardır. Yukarıda atıfta bulunulan anlamların hülâsası, dört sayısının yeryüzünü tamamen kuşatması, dünya hayatındaki düzenin dört sayısı ile kurulması ve belki de her şeyden önemlisi, varlığın özünü oluşturmasıdır. Dolayısıyla dört unsurdan oluşmuş dünyada yine dört unsurdan oluşmuş insanın hem kendi türü içerisinde hem de onu dört unsurdan yaratan Tanrı ile ilişkilerini düzenlemeyi öğütleyen bu nasihatnamelerde dört sayısının seçilmesi, konuya uygun bir seçimin yapıldığını göstermektedir.

Kâtip Ali Efendi ve Derlediği Mecmua

Bu makalede neşredilecek olan nasihatnamenin müellifi Kâtip Ali Efendi'dir. Söz konusu nasihatname, Kâtip Ali Efendi'nin derlediği bir mecmuanın içerisinde yer almaktadır. Ankara Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 892'de bulunan 200x142-160x100 mm ebatlarında ay yıldız filigranlı kâğıda nesih hat ile 13 satır hâlinde yazılmış olan bu mecmuayı oluştururken Ali Efendi, dört farklı yazım pratiği yapmıştır: (1) başka eserlerden bazı parçaları derlemiş, (2) kendi telif ettiği çalışmasını eklemiştir, (3) Arapça bir eserden Türkçeye tercüme yapmış, (4) manzum bir Türkçe metni nesre çevirmiştir.

Mecmua mensur metinlerden oluşmakla birlikte bazı metinlerin içinde manzum parçalar da bulunmaktadır. Mecmuada Hz. Muhammed'in Hz. Hatice ile evliliği, Emevî ve Abbasî halifeleriyle ilgili hikâyeler, *Zafernâme (-i Büzürcmihir)*, *Dâfi'ü'l-Hüzn* isimli mükeyyifat münazarası (Benli, 2019), milletler ve hayvanlarla ilgili bir kıyafetname (Kaya, 2017), atların faziletiyle ilgili parçalar, İskender-i Zülkarneyn'in âb-ı hayâtı arayışı, kıyamet alametleriyle ilgili bilgiler yer almaktadır.

⁵ TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. Erişim 30 Kasım 2020. <https://sozluk.gov.tr> ; Kubbealtı Lugatı. Erişim 14 Aralık 2020. <http://lugatim.com/s/dört#>

Ali Efendi'nin kim olduğunu tamamıyla aydınlatılabilecek derecede elimizde bilgi bulunmamaktadır. Mecmuanın iki yerinde kendisine ait oldukça sınırlı bilgi vermiştir. Öncelikle, söz konusu pendnamenin girişinde, eserin kendi telifi olduğunu belirtirken kendisini "Ali Kâtip" olarak tanıtmış, mecmuanın ilerleyen sayfalarında ise bir bilgi daha vererek "Merhûm Sâlih Beg'in kâtibi" olduğunu açıklamıştır.

"Bu fakîrü'l-hakîr ve kesîrû'z-zenb ve't-taksîr merhûm Sâlih Beg'ün kâtibi olan Alî Efendi kullarıyam. Bu mecmû'ayı cem' idüp yazduktan sonra hazret-i Hadîcetü'l-kübrâ anamızı radiyallâhu anhâyı hazret-i peygamberimüz Muhammedü'l-Mustafâ sallallâhu 'aleyhi ve sellem nice nikâh idüp almışlardır, *Seb'ıyyât* nâm 'Arabî kitâbdan terceme eyledüm ve andan gayrı bu eşrât-ı sâ'ati ve kıyâmet kopacağının 'âlâmetlerin dahı *Muhammediyye* nâm kitâbdan ihrâc idüp bu ikisini başka bir risâle idüp nesr üzerine tahrîr eyledüm ki zîrâ *Muhammediyye* manzûmdur, degme adam nazmı okuyamaz ve istimâ' idenler murâd üzere fehmi idemedikleri ecilden bu risâleleri nesr üzere tahrîr eyledim ki okuyan karındaşlarımıza âsân ola. Hemân okuyan efendilerimizden ricâ vü temennâ olunur ki bu hakîri hayr-du'âdan ferâmuş buyurmayalar." (111b-112a)

Arapça bir eseri Türkçeye tercüme edecek kadar Arapça bilmesi, manzum bir metni de nesre çevirecek kadar edebî bilgiye sahip olması, onun medrese eğitimi almış biri olduğunu düşündürmektedir. Bahsettiği merhum Salih Bey'in kim olduğu ise açık değildir. Bu noktada, ne zaman derlendiği bilinmeyen nüshayı tarihlendirmeye çalışmak bize bazı veriler sunabilir.

Nüshanın zahriyesinde Hâfizzâde Muhammed'e ait 1079/1668 tarihli bir temellük kaydı yer aldığından, mecmuanın bu tarihten önce derlendiğini söyleyebiliriz. Bundan sonra ise mecmuayı oluşturan eserlerin tarihlerine bakmak gerekecektir. Mecmuanın başında bulunan, müellifi meçhul bir mükeyyifat münazarası olan *Dâfi'u'l-Hüzn* adlı eserde Sultan Murad b. Selim Han, yani III. Murad'ın adı anılmaktadır (2b). III. Murad, 1574-1595 yılları arasında padişahlık yaptığı için mecmuanın derlenebileceği en erken tarih 1574 olmalıdır.⁶ Bu iki veriyi birlikte okursak, mecmuanın XVI. yüzyılın son çeyreği ile XVII. yüzyılın ilk yarısı arasında derlendiğini, dolayısıyla Kâtip Ali Efendi'nin de bu aralığın en azından bir döneminde hayatta olduğunu söyleyebiliriz. Verilen tarihler göz önüne alındığında, adı geçen Salih Beg'in kimliği hakkında iki

⁶ Yukarıda 1449'da yazılmış *Muhammediyye*'den nesre çeviri yapıldığı belirtilmişti. İlaveten, Ahmed-i Dâî (ö. 1421'den sonra)'nin *Vasiyyet-i Nûşirevân be-Püseriş Hürmüz-i Tâcdâr* adlı eserinden bir parçanın (krş. vr. 94a ve Yeniterzi, 2006: 3) ve Necâtî (ö. 1509)'ye ait bir mısraın mecmuada alıntılındığı tespit edildi (krş. vr. 93b ve Acar, 2009: 131). Ancak bunlar daha eski tarihli oldukları için ana metinde zikredilmedi, belirlenebilen en geç tarihli esere dikkat çekilmekle yetinildi.

ihtimal öne çıkmaktadır. Birincisi, bu kişi 1565'te vefat eden Celâlîzâde Salih Çelebi olabilir. Kadılık ve müderrislik yapan Celâlîzâde, aynı zamanda edebî ve tarihçi kişiliği ile de bilinmektedir. Kaynaklarda, ömrünün son demlerinde gözleri artık görmediği için şiirlerini başkalarına istinsah ettirdiği aktarılmaktadır (Köksal, 2013b). Kâtip Ali Efendi bu kişilerden biri olabilir. İkincisi ise Celâlîzâde Sâlih Çelebi'den mülâzım olarak, aynı şekilde müderrislik ve kadılık yapmış olan Hatmî Sâlih Çelebi (ö. 1562) olabilir (Kaplan, 2014).

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı'na ait yazmalar.gov.tr'de eserin yazarı "Seyyid Alî Katibî Galatavî (ö. 989/1581)" olarak gösterilmekteyse de⁷ Seydi Ali Reis olarak da bilinen bu Türk denizcisinin ölüm tarihi yanlış verilmiştir, doğrusu 1562 olmalıdır (Köksal, 2013a). Bu da yukarıda verilen tarihlerle uyuşmamaktadır. Bir diğer nokta da dünyanın pek çok yerini dolaşmış, deniz savaşlarına katılmış, denizcilik, hey'et, nücum ilimleri de dahil olmak üzere çeşitli konularda eserler kaleme almış biri olarak Seydi Ali Reis'in, nüshada kendisini "merhûm Sâlih Beg'in kâtibi Ali Efendi" yerine daha farklı tanıtmaması beklenirdi. Bu bilgi ve yorumdan hareketle, mecmuanın derleyicisi ve pendnamenin müellifinin Seydi Ali Reis olamayacağı anlaşılmaktadır. Katalogda yapılan yanlışlık, büyük ihtimalle, Seydi Ali Reis'in Kâtibî mahlasını kullanmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Kâtip Ali Efendi'nin *Pendnâme*'si

Kâtip Ali Efendi, *Pendnâme* adını verdiği eserinin girişinde, imamların, filozofların, padişahların, şeyhlerin ve erdemli kişilerin nasihatlerini ve insana yararlı sözlerini derleyerek eserini oluşturduğunu belirtir. Kısa ve faydalı bir risale olduğunu, burada yazılanlarla amel edenlerin dünyada ve ahirette yüzünün ak olacağını dile getirir. Ayrıca eserde bir hata varsa okuyuculardan onu düzeltmelerini ve kendisine de dua etmelerini ister. Eserin girişinde müellif kendisini ismen de olsa tanıtip sebeb-i telifini bildirmekle birlikte besmele, hamdele, salvele ve methiye gibi kısımlara yer vermemesi sebebiyle klasik İslam telif geleneğine uygun düzenlemediği görülmektedir. Bu durum eserin birisine takdim edilme amacıyla yazılmaması ve birçok eserin bulunduğu bir mecmuada küçük bir yer işgal etmesi ile açıklanabilir.

Pendnâme'nin işlediği konular bazı ahlâkî vasıfların sonuçları, insanın bilgisizliğini veya olgunluğunu gösteren davranışlar, insanın huy edinmesi veya kaçınması gereken işler, devletin dayandığı esaslar ve padişaha gereken şeyler başlıkları altında toplanabilir. Herhangi bir başlık verilmemiş olsa da konuların belli bir sırayla takip edildiği görülmektedir. Önce peygamberlerin dinî konulardaki nasihatlerine yer verilir. Ardından Yunan ve Hind filozoflarının padişah ve devlet yönetimiyle alakalı

⁷ Erişim 5 Ekim 2020. <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/dafiul-huzn/139654>

sözleri aktarılır. On İki İmam ve mutasavvıfların dinî ve ahlâkî nasihatleriyle de eser sonlandırılır.

Nasihatlerin derlendiği kişiler de büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Eserde kendisinden alıntı yapılan isimler -eserdeki şekliyle- ve yapılan alıntı sıklığı aşağıdaki gibidir:

Peygamberler	İmamlar	Sûfiler	Filozoflar	Âlimler	Yöneticiler
Hız. İsa: 2	İmâm Ca'fer-i Sâdik: 2	Şeyh-i Ekber: 1	Aristotâlis: 1	İmâm-ı A'zam: 1	İskender-i Zülkarneyn: 1
Hız. Muhammed: 1	İmâm Mûsâ Kâzım: 3	Ebu'l-Hasen Harakânî: 2	Eflâtûn: 1	İmâm Şafî: 1	Erdeşir-i Bâbek: 1
	İmâm Muhammed Bâkır: 1	Şeyh Bâyezid-i Bistâmî: 1	Fişaguros: 1	İmâm Gazzâlî: 1	Nûşirrevân-ı Âdil: 1
	İmâm 'Alî Mûsâ er-Rızâ: 1	Şeyh Abdullah Ensârî: 1	Ebû Ali Sînâ: 1	Batlamyûs: 1	Câmasb: 1
	İmâm Muhammed Tâkî: 1	İbrâhîm Edhem: 1	Câlinûs: 1	Bukrât: 2	Nizâmülmülk: 1
	İmâm 'Alî Tâkî: 1	Mansûr-ı Hallâc: 1	Hoca Nasîreddîn Tûsî: 1		Behmen-i Hind: 1
	İmam Hasen Basrî: 1		Rây-ı Hind: 1		Filikoş: 1

Bunlardan başka manası Allah'a, lafzı Hız. Peygamber'e ait olan bir hadis-i kudsi ile Nizâmülmülk'ün dilinden babasının bir nasihati daha bulunmaktadır. En çok alıntı yapılan grup, on alıntı ile On İki İmam'dır. Kendisinden en fazla alıntı yapılan isim ise üç alıntı ile İmâm Mûsâ Kâzım'dır.

Eserin yazılış amacına uygun olarak sade bir üslûp kullanıldığı söylenebilir. Arapça ve Farsça kelimelerle oluşturulmuş az sayıda tamlamaya rastlanmakla birlikte bunlar da iki kelimeyi geçmemektedir. Eski Anadolu Türkçesinde de görülen "gökçek yüzlü" (98b), "gönül uğurlamak" (99a), "yarak (99a)", "çeri" (99a), "yaramaz" (99b), "berk söylemek" (101b), "kakımak" (101b), "artıklık" (102a), "horata" (102b), "arkasın sındırmak" (102b), "oğlancık" (102b) gibi isim, sıfat, fiil ve deyimler bulunmaktadır. Hız. Muhammed'den yapılan alıntılarda hadislerin Arapça metni de verilmiş, cümleler parçalara bölünerek Türkçe anlamlarıyla birlikte tamamlanmıştır. Nesih hat ile yazılan eserin genelinde hareke kullanılmazken, Arapça alıntılar tamamıyla harekelendirilmiş, eserin bütününde şedde gösterilmiş ve bazı kelimelerde hareke kullanılmıştır.

Dört Sayısı Üzerine Kurulmuş Türkçe Pendnamelerin Mukayesesi

Türk edebiyatında mensur nasihatnameler tarandığında, tıpkı *Pendnâme* gibi, sayı sembolizmine dayalı üç eserle daha karşılaşılmıştır. Bu eserlerden ikisi dört sayısı üzerine kurulmuşken, biri de farklı sayıları ihtiva etmektedir. İki, üç, dört, beş, yedi, sekiz, on maddeden oluşan nasihatleri içeren bu eser Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait, müellifi bilinmeyen bir nasihatnamedir. 1508/9 yılında Mehmed Hasan isimli, imlâsından eğitilmiş biri olmadığı anlaşılan bir müstensih tarafından istinsah edilmiştir (Pamuk 2016: 1, 7). Dört sayısını esas alan eserlerden biri ise Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin torunu, müderris Abdülkerim b. Mehmed (ö. 1574) tarafından 1500'lü yılların ortalarında yazılmış *Nesâyihu'l-Ahbâr* adlı eserdir (Ekinci, 2012: 425). Diğeri de yine aynı yüzyılda, 1590 yılında, III. Mehmet'in şehzadeligi döneminde ona hocalık yapmış olan Nasuh Nevâli (ö. 1595)'nin kaleme aldığı *Çeşme-i Hayât* adlı manzum-mensur karışık eserdir (Kurnaz, 2018: 8-9).

Diğer nasihatnamelerden belli bir sayı üzerine kurulmuş mensur bir nasihatname olmaları yönüyle ayrılan bu eserlerin ortak bir kaynağa dayanıp dayanmadığı veya içlerinden birinin diğerlerine kaynaklık edip etmediği, hemen hemen aynı yüzyıl içerisinde yazılmış bu eserlerin içerik ve üslûbunda benzeşen ve ayrışan yönlerin olup olmadığı merak uyandırmaktadır. Bu sorulara cevap bulabilmek için söz konusu eserleri karşılaştırma yöntemiyle incelemek gerekmektedir. Ancak burada müellifi meçhul, Eski Anadolu Türkçesiyle yazılmış nasihatname değerlendirilmeye alınmayacaktır. Çünkü diğer üç eserle arasında belirgin bir farklılık vardır. Diğerleri gibi sadece dört maddeden oluşan nasihatler değil, karışık bir şekilde sıralanmış iki, üç, beş, yedi, sekiz ve on maddeden oluşan nasihatler de bulunmaktadır. Ayrıca yine diğerleri gibi farklı şahsiyetlerden derlenmiş bir alıntılar antolojisi şeklinde değil, daha ziyade Kur'an ve hadislere dayanılarak nasihatlerin sıralandığı, bazen de dinî şahsiyetlerle ilgili anekdotların anlatıldığı bir eserdir. Hem kurgu hem de muhteva yönüyle diğer üç eserden farklı bir konumda durmaktadır.

Kâtip Ali Efendi, *Pendnâme*'yi insana fayda verecek sözleri derlediği "muhtasar ve müfid bir risâle" olarak tanıtır. Eseri okuyup onunla amel edenlerin iki cihanda da yüzünün ak olacağını söyler. *Nesâyihu'l-Ebrâr* müellifi Abdülkerim b. Mehmed, hakimlerin her biri bir cevher niteliğinde olan, insandaki kötü duygu ve düşünceleri ortadan kaldıran ve dört maddeden oluşan öğütlerini bir araya getirdiğini ifade eder (Ekinci, 2012: 427). *Çeşme-i Hayât* ise Nevâli'nin uzun zaman seyahat ettikten sonra Rûm'a dönünce yazmaya karar verdiği kitaptır. Nevâli, kitabını okuyup içindekileri uygulayanların hem dünyada hem ahirette istediklerine ulaşacağını belirtir (Kurnaz, 2018: 9-10). Bahsi geçen üç eser arasındaki benzerlik ve farklılıkların daha iyi anlaşılabilmesi için dikkat çeken noktaları örneklerle açıklamak yerinde olacaktır.

Çeşme-i Hayât'da kendisinden alıntı yapılacak kişi öncesinde tanıtılırken diğer iki eserde böyle bir yol takip edilmemektedir.

<i>Nesâyihu'l-Ebrâr</i>	<i>Çeşme-i Hayât</i>	<i>Pendnâme</i>
"Hükemâ-i Yunân dirler ki her merd-i dânyâ dört kimse ile müdârâ lâzımdur: biri sultân-ı sitemkâra ve üstâd-ı pür-hünere ve merd-i bîmâra ve yâr-ı nigû-kâra." (Ekinci, 2012: 436)	"Ra'yi Hindî ki hükemâ arasında anun re'y-i tedbiri gâyetle makbûldur. Büzürcmihr gibi ulu hakîm Ra'yi Hindî'ye ba'zı husûsda teslim olmuştur. Anlar buyurmuşlardır ki: 'Dört kimseyle müdâra itmek gerek ve eger itmezse kendüye zulm eylemiş olur. Birisi 'âşık olan yâr-ı vefâdârile/Birisi merdüm-i bîmârla hikmet ehli/Biri sultân-ı sitemker ile begler ey dil/Biri de ma'rifet ehliyle devlet ehli" (Kurnaz, 2018: 85-86)	"Rây-ı Hind buyurmuşdur ki dört tâife ile müdârâ vâcibdür: evveli zâlim pâdişâhla ve mu'allim-i huşyârla ve yâr-ı vefâdârla ve âdem-i bîmârla." (100a)

Çeşme-i Hayât'ta bir nasihatın hangi olay veya durum üzerine söylendiği açıklanırken diğer iki eserde sadece alıntılanan söze yer verilir.

<i>Nesâyihu'l-Ebrâr</i>	<i>Çeşme-i Hayât</i>	<i>Pendnâme</i>
"Me'mûn Halife dir: Dört nesne âfet-i devlet ve mühlük-i ni'metdür: Gaflet-i emîr ve hıyânet-i vezîr ve hased-i akrân ve küstâhî-i fakîrân." (Ekinci, 2012: 433)	"Fişâguros-ı hakîm ki 'ilm-i hikmetde üstâd-ı evveldür... Bir gün su'âl iderler ki ba'z-ı pâdişâhların ki nesebi münkatî' olup nâm u nişânları yiryüzünde kalmaz nedendür? Cevâb virdiler ki: 'Dört nesneye gaflet itmekden nesilleri inkita' bulur ve bî-nâm u nişân olurlar. Dördür saltanat-ı şâhu iden ifnâ/Cümlenün kavli bunun üzeredür ey merd-i kebîr/Biri nefereyn-i fakîr ve biri zâlim begler/Birisi kâtib-i hâyin biri gafletlü vezîr" (Kurnaz, 2018: 85)	"Fişâguros Hakîm buyurmuşdur ki dört nesne pâdişâhın mülküne ve devletine noksân getürür: evveli zulm-i emîr ve gaflet-i vezîr ve hıyânet-i debîr ve nefrin-i fakîrdür." (99b-100a)
--	"Vahy kâtiblerinden birisi bir gün Hazret-i Resûl sallallâhu te'âlâ 'aleyhi ve selleme eyitdi ki: 'Yâ Resûlullâh Kur'ân-ı 'Azîm'i sertâpâ tettebbu' eylemişüm. Ammâ Allâhu Te'âlâ Hazretlerinin üç kitâbını dahi görmek isterüm. Ne buyurursuz?' Hazret-i Resûl sallallâhu te'âlâ 'aleyhi ve sellem cevâb virdiler ki: 'Allâhu	"Hakk <i>subhânehû ve te'âlâ</i> hadîs-i kudsîde buyurmuşdur ki her kim ki dört kitâbdan dört kelime ezberlese ve dâyim okursa dünyevî ve uhrevî her ne murâdı varsa hâsıl ola kelime-i Tevrât

	<p>te'âlâ celle celâlühü hazretleri dört kitâbında dört kelime buyurmuşdur. Her kim ol dört kelimeyi görse Hakk'un dört kitâbını görmüş gibi olur ve her kim ol dört kelimeyi kendüye vird edünse cümle murâdı hâsıl olur. Tevrât'da men kabe'a şebe'a ve İncil'de men i'tezele selime ve Zebûr'da men sameta necâ ve Furkân-ı 'azimü's-şânda ve men yetevekkel 'alallâh fe hüve hasbüh. Kâni' olan kimseler dünyâda tokdur ey gönül/'Uzlet idenler selâmet hırkasına hış girer/Sâmit olan kişiler 'âlemde buldular necât/Hakk'a idenler tevekkül rızklarını Hakk virür" (Kurnaz, 2018: 112-113)</p>	<p>men kane'a şebe'a kelime-i Zebûr men samete neciye ve kelime-i İncil men a'tezele selime ve kelime-i Furkân ve men yetevekkel 'ala'llâhi fe-huve hasbuhû işbu âyetleri her kim ezberleyüp dâyim okusa dünyevî ve uhrevî murâdâtı hâsıl ola." (98b-99a)</p>
--	--	---

Çeşme-i Hayât'ta ifadeler daha uzun tutulur ve alıntılanan söz nazmen söylenir, diğer iki eserde ise cümle ve ibareler olabildiğince kısa tutulur.

<i>Nesâyihu'l-Ebrâr</i>	<i>Çeşme-i Hayât</i>	<i>Pendnâme</i>
<p>"Emîr Şehîd eydür ki dört nesne insâna mühlikdür, ana 'azim tedârik gerekdür: düşmen, âteş ve bîmârî ve bî-dâniş." (Ekinci, 2012: 435)</p>	<p>"(Muhammed Tâki) buyurmuşdur ki dört nesne ibtidâ az görünür. Velikin gide gide çok olur. Birisi düşmen-i bed-hâh ey dil/Birisi âteş-i süzân ammâ/Birisi dâniş-i merd-i 'âkıl/Biri de karz-ı hüsn ey molla" (Kurnaz, 2018: 97-98)</p>	<p>"Muhammed Takî buyurmuşdur ki dört nesne az görünür ammâ çokdur evvel düşmen ve âteş ve borc ve 'ilmdür." (101b)</p>
<p>--</p>	<p>"(Ebu'l-Hasen Harakânî) buyurmuşlardur ki: 'Eger bir kimesne heybetde şîr-i jiyân ve kuvvetde pîl-i demân ve zîr-i destlükde Rüstem-i destân ve kimse arkasın yire getürme bu dört nesneden birisi anda mevcûd olsa dünyâda andan âciz kimse bulunmaz. Birisi ehl-i 'iyâl olsa birisi medyûn/birisi dahi zulüm görmüş ola hakîmden/birisi dahi anlarun</p>	<p>"Şeyh Ebu'l-Hasen Harakânî buyurmuşdur ki dört nesne âdemin arkasın sındırur çok düşmen ve çok 'iyâl ve çok zulüm ve çok borc." (102b)</p>

	ammâ ki ola düşmeni çok/Böyle aldum haberin ben bir ulu 'âlimden" (Kurnaz, 2018: 105)	
--	--	--

Aynı nasihatlerde hem sayılan maddelerde hem de benzer anlamı verecek kelimelerin seçiminde bazı farklılıklar göze çarpmaktadır.

<i>Nesâyihu'l-Ebrâr</i>	<i>Çeşme-i Hayât</i>	<i>Pendnâme</i>
"İmâm Ca'fer-i Sâdık hazretleri buyurlar: Dört haslet-i nâfi'a, dört fi'l-i şeni'aya mâni' olur: Perhîzkârlık harâma ve zekâ yaramaz ef'âle ve sehâvet zillete ve emânet killete." (Ekinci, 2012: 434)	"(İmâm Ca'fer-i Sâdık) buyurmuşdur ki: 'Dört nesne âdemi dört nesneden saklar. Sehâvet âdemi saklar belâdan/ Cehennem âteşinden 'ibâdet/ Menâhiden saklar seni şeri'at/ Hiyânetden dahi câna emânet" (Kurnaz, 2018: 91)	"İmâm Ca'fer-i Sâdık <i>radiyallâhu 'anhu</i> buyurmuşlardır ki dört nesne dört nesneye mâni' olup helâkten kurtarur: perhîz harâmdan ve tahammül fesâddan ve sehâvet belâdan ve emânet hiyânetden kurtarur." (100b-101a)
"Lokman Hakîm eydür: Dört nesne eblehlikden 'âlâmet ve ahmaklıktan 'işâretdür: Musâhabet-i câhilân ve meşveret-i zenân ve dosti-i bedân ve nasihat-i fuzûlân. " (Ekinci, 2012: 434)	"(Ebû El Hasan Harakânî) buyurdıldardur ki âdemün bu dört nesne nâdânluğına delâlet ider. Birisi bilmediği kimseye küstâh olmak/Birisi dahi vefâ çeşmesini tutmak zenden/Birisi kûdek ile meşveret etmek ey dil/Biri de düşmenine tayanup olmak emîn " (Kurnaz, 2018: 107)	"Hazret-i İmâm-ı A'zam buyurmuşdur ki dört nesne âdemin nâdânluğuna delâletdür 'avretten vefâ ummak ve görmediği âdemle horata itmek ve düşmene i'timâd itmek ve oğlancıklarla meşveret itmek. " (102b)

Üç eserde de aynı nasihatlerin farklı kişilere atfedilebildiği dikkat çekmektedir. Bütün nasihatler gözden geçirildiğinde *Nesâyihu'l-Ahbâr* ile *Pendnâme* arasında aynı nasihatlerin büyük çoğunluğu farklı kişilere atfedilmişken *Pendnâme* ile *Çeşm-i Hayat*'ta daha fazla ortaklık mevcuttur.

<i>Nesâyihu'l-Ebrâr</i>	<i>Çeşme-i Hayât</i>	<i>Pendnâme</i>
" Seyyid Battal mübâriz rahmetullâhi 'aleyh dir: Dört ef'âl-i nâ-fercâmın ser-encâmından dört dürlü ef'âl-i bed-nâmî hâsıl olur: 'Înâddan	"(Ebû 'Alî Sînâ) dimişlerdür ki dört dürlü kişünün 'âkıbeti nedâmetdür. 'Âkıbet-i ehl-i lecâcun işi rüsvâlukdur/Ehl-i hışmun işi son deminde peşimânlıkdur/Kâhil olan kişünün 'âkıbeti kem olısar/Kîni	" Hazret-i İmâm Hasen Basrî <i>radiyallâhu 'anhu</i> buyurmuşdur ki dört nesnenün 'âkıbeti dört nesnedür hurde tengün sonı rüsvâyılık ve hışmın sonı peşimânlık ve

rüsvâyî, hışmdan peşimânî ve kibr ü kînden düşmenî ve kâhillikden hôrî.” (Ekinci, 2012: 436)	çok çok dutanın âhiri düşmânluktur” (Kurnaz, 2018: 98-99)	tekebbürün sonı düşmenlik ve kâhilin sonı horlıktır.” (101b-102a)
“Ebû Bekr-i Müfessir dir ki icmâl-i tefsir dört nesneyi müş’irdür: edâ-i farz ve sünen-i peygamber sallallâhu ‘aleyhi ve sellem ve rızâ-yı mâder ü peder ve bendegân-ı Hudâya nîk nazar, vesvese-i şeytân-ı la’inden hazer.” (Ekinci, 2012: 436)	“... (Şeyh Muhyiddîn-i ‘Arabî) cevâb virdiler ki Allâhu Te‘âlâ Hazretleri Kur‘ân-ı ‘Azîm’de çok nesne emreylemişdir. Cümlesine insân-ı za‘îf ri‘âyet idemez ve ri‘âyet eyleye cümlesine ri‘âyet eylemiş olur. Birisi farz-ı Hüdâ kim didiler ana salât/Birisi dahi rızâ-yı peder vü mâderdür/Birisi sünnet-i Ahmed ki bize lâzımdur/ Biri de halka lutf kim iden anı erdür” (Kurnaz, 2018: 109)	“ Hazret-i Bâyezîd-i Bistâmî buyurmuşdur ki Kur‘ân-ı ‘azîmün tefsiri dört nesnedür: Allâh’ın buyruğunu yerine getürmek ve hazret-i Resûl’ün sünnetini mu‘teber görmek ve atayı anayı hoşnûd itmek ve fukarâ ve mesâkîne ihsân itmekdür.” (103a)

Nesâyihu’l-Ebrâr genellikle dört madde üzerine kurulmakla birlikte eserin sonlarında 3 ve 6 maddeden oluşmuş nasihatler de bulunmaktadır. Benzer şekilde *Pendnâme*’de de eserin sonunda on madde üzerine bina edilmiş bir nasihat ve üç maddeden oluşan iki nasihate yer verilmektedir. Her iki eserde de farklı sayıların kullanıldığı bu kısımlar, eserin bütününe aksine farklı bir kurguya sahiptir. *Nesâyihu’l-Ebrâr*’da diyalog tekniğinden faydalanılırken, *Pendnâme*’de oldukça kısa bir tahkiyeye başvurulmuştur.

Türk edebiyatında pendname denilince akla gelen ilk eser olan ve bu türde yazılmış bazı eserlere kaynaklık eden, İranlı mutasavvıf şair Ferîdüddîn-i Attâr (ö. 1221)’a nispet edilen *Pendnâme*’yi de burada zikretmek gerekir. Reinert’a göre bu eser, Attâr’ın üslûbunu yansıtmayan, basit bir dille yazılmış, kuru bir ahlâk kitabı hüviyetindedir. Attâr’a aidiyetine dair hiçbir kaydın ve 9/15. Yüzyıldan önce bu esere dair herhangi bir izin olmamasına rağmen, Nefîsî tarafından Attâr’a ait olduğunun iddia edilmesini şaşkıncı ve aynı zamanda isabetsiz bulur. Bununla birlikte *Pendnâme*’nin Attâr’a nispeti her ne kadar sorunlu olsa da özellikle Türkler arasında büyük şöhrat kazandığına, defalarca tercüme ve şerh edildiğine dikkat çeker (Reinert, 1987).⁸

⁸ Attâr’a nispet edilen *Pendnâme*’nin Türkçe tercüme ve şerhleri hakkında detaylı bilgi için bkz. İmamoğlu, 2018: 30-140.

Aşağıda, Attâr'a nispet edilen *Pendnâme*'de geçen ve dört maddeden oluşmuş nasihatlerin, Kâtip Ali Efendi'nin *Pendnâme*'sinde bulunan benzerleri ile mukayesesine yer verilmiştir.⁹

Feridüddin-i Attâr'ın <i>Pendnâme</i>'si	Kâtip Ali'nin <i>Pendnâme</i>'si
“Ahmaklığın dört alameti vardır. Sana söyleyeyim de öğrenesin. Kendi ayıbını görmeyip de başkalarının kusurunu aramak. Gönlüne cimrilik tohumu saçtığı halde cömertlik ummak.” (Attar, 1993: 22)	“ Câmasb Hakîm buyurmuşdur ki dört nesne âdemin câhilliğine delîldür: evveli kendü ‘aybın göstermek ve halkın ‘aybın fâş itmek ve var-iken kendüsün bahil itmek ve gayrıdan sehâvet ummakdur.” (100b)
“Dört şey büyük ve muteberdir. Bunlar görünüşte ufak fakat pek önemlidirler. Bunlardan biri düşman, öteki ateş, üçüncüsü gönüllere hoş gelmeyen hastalıktır. Dördüncüsü de seni bezeyen bilgidir.” (Attar, 1993: 28-29)	“ Hazret-i İmâm Muhammed Takî buyurmuşdur ki dört nesne az görünür ammâ çokdur evvel düşmen ve âteş ve borc ve ‘ilmdür. (101b)
“Dört şey dört şeyle tamam olur. Ey çocuk bunu dinlerken hatırında tut. Kişinin ilmi akliyle olgunlaşır. Niyet de fiil ve amelle güzelleşir. Dinin, kötülüklerden sakınmakla kemal bulur. Nimetin de şükür ile bollaşır.” (Attar, 1993: 31)	“ Hoca Nasîreddîn Tûsî demişdür ki dört nesne dört nesne ile kemâl bulur dâniş ‘aklla dîn perhîzle nî‘met şükürle ve murâd sabrıyla olur.” (102a)
“Dört şeyden dört şey çıkar. Ey aziz, bu nükteyi benden dinle de hatırında tut. Sükûtu âdet edinen emniyette yaşar, bir düşüncesi olmaz. Sana selâmet gerekse sükût et. Ancak iyiliğini açıklayanlar emniyette olurlar. Yiğit cömertlikle yücelik bulur. Şükür nimeti artırır. Cömertler daima yücelik bulurlar. Nimetin şükürle bollaşır. Sakin ve sessiz yaşayan insan sırtına bir selâmet hırkası giymiş olur.” (Attar, 1993: 32)	“ Hazret-i İmâm Gazzâlî buyurmuşdur ki dört nesneden dört nesne hâsıl olur hâmûşdan selâmetlik sadakadan emînlik ve sehâvetden beglik ve şükrden artıklıktur.” (102a)
“İnsanı düşkünlüğe uğratan dört şeydir. Ey hak sever, sana söyleyeyim de kulak	“ Şeyh Ebu'l-Hasen Harakânî buyurmuşdur ki dört nesne âdemin

⁹ Söz konusu örnekler bunlarla sınırlı değildir. Attâr'da dört maddeden oluşan diğer nasihatler için bkz. Feridüddin-i Attar, 1993: 9, 12, 13, 16, 18, 24, 27, 30, 35, 44, 67. İki eser arasındaki benzer nasihatler için krş. 29-101b/102a, 34-102b, 30-102a, 34-103a.

ver. Çok düşman, hesapsız borç, sayısız iş, kalabalık aile...” (Attar, 1993: 33-34)	arkasın sındırur çok düşmen ve çok ‘ıyâl ve çok zulüm ve çok borc.” (102b)
“Elden gittikten sonra geri döndürülmesi imkânsız olan şeyler dördtür. Ansızın ağızdan çıkan bir söz, yaydan fırlayan bir ok. Söylenmiş sözü nasıl geri alabilirsin? Sonra hiç kimse olmuş bir kazayı geri çeviremez. Attığın ok nasıl geri döner? İşte boşuna harcadığın ömür de böyledir...” (Attar, 1993: 31-32)	“ Hazret-i İmâm Şâfi‘i buyurmuşdur ki dört nesne ki gitmiş ola min ba’d anı döndürmek mümkün degüldür söylemiş sözi ve atılmış okı ve geçmiş ‘ömri ve takdîr olmuş kazâyı.” (102b-103a)

Görüldüğü üzere, Attâr’da bulunan nasihatler, Kâtip Ali Efendi’de hep başka birilerine isnat edilmiştir. Isnat edilen kişiler ise genellikle Attâr’dan önce vefat etmiş kimselerdir. Bu da Reinert’in düşüncesini destekleyecek bir veri olarak değerlendirilebilir. Bir başka deyişle, farklı kişilere ait dolaşımda olan bazı nasihatlerin sonradan Attâr’a nispet edildiği düşünülebilir. Yine de kesin bir hüküm verebilmek için ileri araştırmalara ihtiyaç vardır.

Sonuç

Eski İran’dan başlayıp Arap ve Türk edebiyatlarında da görülen, nasihatnameleri sayılara göre düzenleme geleneği içerisinde dört sayısının ayrı bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Makalenin giriş bölümünde değinildiği üzere dört sayısı farklı konuları açıklamada kullanılmıştır. Ancak taşıdığı en karakteristik anlam, dünyayı ve insanı var eden unsurları ve dünyadaki düzeni sembolize etmesidir. Dolayısıyla var oluşun ve düzenin sembolü olan dört sayısının, dört unsurdan oluşmuş insan ile dört unsurdan oluşmuş dünya ve içindekilerin ilişkilerini ve aynı zamanda canlılığı dört unsurdan yaratan Tanrı ile ilişkilerini düzenlemeyi öğütleyen nasihatnamelerde kullanılması, konuyla uyumlu bir tercih yapıldığını göstermektedir.

Türk edebiyatında dört sayısı üzerine kurulu üç nasihatname tespit edilmiştir: Abdülkerim b. Muhammed’in *Nesâyihu’l-Ebrâr*’ı, Nasuh Nevâlî’nin *Çeşme-i Hayât*’ı ve Kâtip Ali Efendi’nin *Pendnâme*’si. Bu üç eser de mensurdur, fakat *Çeşme-i Hayât*’da manzum kısımlar da bulunmaktadır. Bu eserde, nasihatleri söyleyen kişiler hakkında tanıtıcı bilgilere, söylenme ortamına ve bağlamına dair bilgilere yer verilir. Bu bölümler mensur olarak ifade edilirken alıntılanan nasihatler nazmen aktarılır. Bu nedenle diğer iki eserden hacmen daha fazladır. *Pendnâme* ve *Nesâyihu’l-Ebrâr* ise birbirlerine kısa ve öz olmaları yönleriyle daha çok benzerken, ikinci eserde birinciye göre nispeten daha fazla Arapça ve Farsça kökenli kelime ile tamlamalar bulunmaktadır.

Nesâyihu'l-Ebrâr, *Çeşme-i Hayât* ve *Pendnâme*'de pek çok ortak nasihate rastlanmıştır. Bu durum, söz konusu eserlerin ortak bir kaynaktan tercüme edilmiş veya yararlanılarak yazılmış olabileceği ihtimalini gündeme getirmektedir. Eserlerde bu konuyu aydınlatacak herhangi bir bilgi verilmemekle birlikte *Nesâyihu'l-Ebrâr*'ın nüshalarından birinde, Ramazan Ekinci'nin bildirdiğine göre, söz konusu eserin “kütüb-i hükemâdan lisân-ı Fârisden ihrâc” edildiği kaydedilmiştir (2012: 425). Böyle bir durumda akla ilk olarak Ferîdüddin-i Attâr'ın *Pendnâme*'si gelmektedir. Ancak bu eser ile makalede incelenen üç eser arasında benzer nasihatler olsa da arada ciddi bir farklılık bulunmaktadır. Attâr'ın eserinde nasihatler kimseye atfedilmezken diğer üç eserde hep birilerine atfedilir ve ilginçtir ki bu üç eserin kendi arasında bile bu açıdan bir tutarlılık görülmemektedir, aynı nasihatler sıklıkla farklı kişilere isnat edilmiştir. Bunun yanı sıra aynı olmayan pek çok nasihat de bulunmaktadır. Dolayısıyla bu üç eserin tek bir ortak kaynaktan beslenmediği, ancak kaynaklarından birinin ortak olduğu söylenebilir. Bu da muhtemelen *Nesâyihu'l-Ebrâr* nüshasında işaret edilen, Attâr'ın *Pendnâme*'si dışında, Farsça bir eserdir.

Hakkında sadece “merhûm Sâlih Beg”in kâtibi olduğu bilgisi bulunan ve XVI veya XVII. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Kâtip Ali Efendi'nin kaleme aldığı *Pendnâme*, okuyan herkesin istifade etmesi amacıyla sade bir üslûpla yazılmış, içerisinde hem dinî hem siyasî hem de sosyal içerikli öğütlerin yer aldığı kısa bir nasihatnamedir. 34 farklı kişiden 42 nasihatın aktarıldığı eserde peygamberler, On İki İmam, sûfiler, filozoflar ve yöneticiler gibi çeşitli gruplara mensup şahsiyetlerin sözleri alıntılanmıştır. Bu haliyle eser, bir alıntılar antolojisi görünümündedir. Tamamı mensur olan eser, tek bir beyit ile sonlandırılmıştır. Alıntılardan oluşma ve belli bir sayı üzerine kurulma gibi özellikleriyle her ne kadar bu türe bir yenilik getirmediği ve gelenekten beslendiği anlaşılırsa da Türk edebiyatında bu özelliklere sahip sınırlı sayıda pendnamenin yeni bulunmuş bir halkası olarak dikkate değerdir.

Kaynakça

el-Akfehî, Muhammed b. Ahmed b. İmâd (1992). *El-İrşâd ilâ mâ Vaka'a fi'l-Fıkh ve gayrihi mine'l-A'dâd (ez-Zerî'a ilâ Ma'rifeti'l-A'dâdi'l-Vâride fi'ş-Şerî'a)*. (Ed. Ali Muavvad, vd.). Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Acar, Serper (2009). *Necati Bey Divanı Sözlüğü Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayverdi, İlhan (2005). *Kubbealtı Lugatı*. Erişim 14 Aralık 2020. <http://lugatim.com/s/dört#>

Balcı, Musa (2013). *İslam Öncesi Fars Öğüt Edebiyatı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Benli, Şeyma (2019). Bir Metin Yeniden Yazılırken Neler Değiştirilir: Mahzenü'l-Esrâr ve Dâfi'u'l-Hüzn Örneği. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 22, 137-170. DOI: 10.15247/dev.2611

Canım, Rıdvan (2014). *Divan Edebiyatında Türler*. Ankara: Grafiker.

Çağrı, Mustafa (1992). Behcetü'l-Mecâlis. *TDV İslam Ansiklopedisi*, V, İstanbul: TDV, 348-349.

Çakır, Müjgan (2013). Büzürçmîhr-i Hakîm'in Nûşirevân-ı Âdil Adına Yazdığı Zafer-nâme'nin Türkçe Tercüme Üzerine Bir Değerlendirme ve Bir Zafer-nâme Tercümesi. *Ahmet Atillâ Şentürk Armağanı*. (Ed. Ahmet Kartal ve M. Mahur Tulum). İstanbul: Akademik Kitaplar. 167-186.

Çelik, Aysun (2019). Sayı Sembolizmi Bağlamında Garîb-nâme. *Gazi Türkiyat Dergisi*, 24, 67-92.

Dijital Yazma Eser Kataloğu. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. Erişim 5 Ekim 2020. <http://www.yazmalar.gov.tr/ eser/dafiul-huzn/139654>

Ekinci, Ramazan (2012). 16. Asırda Yazılmış Mensur Bir Nasihat-Nâme: Abdülkerim bin Mehmed'in Nesâyihu'l-Ebrâr'ı. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7 (2), 423-441. DOI: 10.7827/TurkishStudies.3321

Feridüddin-i Attar (1993). *Pendname*. (Çev: M. Nuri Gençosman). İstanbul: MEB.

Habashi, Fathi (2000). Zoroaster and the Theory of Four Elements. *Bulletin for the History of Chemistry*, 25 (2), 109-115.

İbn Abdülber (1981). *Behcetü'l-Mecâlis ve Ünsü'l-Mecâlis*. (Thk. Muhammed Mursî el-Hûlî). Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

İbn Miskeveyh (1358). *el-Hikmetü'l-Hâlide: Câvidân-hured*. (Thk. Abdurrahman Bedevî). Tahran: İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahrân.

İmamoğlu, Fatma (2018). *Muhammed Zahri Efendi'nin Miftâh-ı Pend Adlı Eseri ve Osmanlı Dönemi Pendname Geleneği İçerisindeki Yeri (İnceleme-Metin)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaplan, Mahmut (2001). Manzûm Nasihat-nâmelerde Yer Alan Konular. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 9, 133-185.

Kaplan, Yunus (2014). Hatmî, Salih Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi. Erişim 18 Kasım 2020. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hatmi-salih-celebi>

Kaya, Elif (2017). "Kıyâfet-nâme-i Ekâlîm-i Seb'a ve Hayavân." *ASOS Journal*, 5 (53), 444-459. DOI: 10.16992/ASOS.12703

Komisyon. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu. Erişim 30 Kasım 2020. <https://sozluk.gov.tr>

Köksal, Mehmet Fatih (2013a). Kâtibî, Seydi Ali Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi. Erişim 5 Ekim 2020. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/katibi-seydi-ali-celebi>

Köksal, Mehmet Fatih (2013b). Sâlih Çelebi, Celâl-zâde. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi. Erişim 18 Kasım 2020. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/salih-celebi-celalzade>

Kurnaz, Feride (2018). *Nasuh Nevâli'nin Çeşme-i Hayât Adlı Nasihatnâmesi İnceleme-Metin-Sözlük*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pamuk, İnci (2016). *İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi'nde Şevket Rado Yazmaları Arasında Bulunan ŞR_000190 No'lu Nasihatname (İnceleme-Metin-Dizin)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Reinert, B (1987, updated: 2011). Attâr, Farîd-al-dîn. *Encyclopaedia Iranica*. III (1), 20-25. Erişim 11 Kasım 2020. <http://www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet>

Shaked, S ve Safa, Z (1985, updated 2011). Andarz. *Encyclopediā Iranica*. II (1), 11-22. Erişim 2 Aralık 2020. <https://iranicaonline.org/articles/andarz-precept-instruction-advice>

Schimmel, Annemarie (2000). *Sayıların Gizemi*. (Çev. Mustafa Küpüşoğlu). İstanbul: Kabalıcı.

Turan, Mehmet (2018). Münebbihat Adlı Eserin İbn Hacer el-Askalânî'ye Aidiyeti Üzerine. *Batman Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2 (1), 17-38.

Yeniterzi, Emine (2006). Ahmed-i Dâ'î'nin Vasiyyet-i Nûşirevân Adlı Mesnevisi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 19, 1-25.

Yıldırım, Nimet (2005). Enderz-i Oşnâr-i Dâna: Bilge Oşnâr'ın Öğüdü. *EKEV Akademi Dergisi*, 9 (24), 219-232.

[METİN]

Hâzâ Kitâbu Pendnâme

[98a] Bu fakîru'l-haķîr ve kes.îrû'z-zenb ve't-taķşîr 'Alî Kâtîb kulları enbiyâ *aleyhimû's-selâmdan* ve geçmiş imâmlardan ve hâķimlerden ve pâdişâhlardan ve fâzıllardan ve meşâyıhlardan şâdir olan naşîhatleri ve insâna nâfi olan sözleri cem' idüp bir muhtaşar ve müfid risâle yazdum. Şöyle ki az söz-ile çok ma'nâ hâşıl ola tâ ki her kimüñ eline düşüp okursa ve anıñla 'amel iderse dünyâda ve âhîretde yüzi ağ ve sözi şağ ola ve okuyan efendilerimizden ricâ olunur ki 'âlem-i beşeriyetdür eger hâtaşı ve sehvi var-ısa lutf u kerem idüp anı ıslâh ideler ve bu fakîri hâyır du'adan ferâmüş buyurmayalar.

Ve billâhi't-tevfîķ ve'l-müsteân.

Hâzret-i İsâ *aleyhi's-selâm* buyurmuşlardır ki dört nesne âdemi Hâķķ Te'âlâya irişdürür: terk, tecrîd, 'uzlet, ķanâ'at ve *eyđan* [98b] 'İsâ *aleyhi's-selâm* buyurmuşlardır ki âdemiñ necâtı dört nesnedür: az yemek, az söylemek, az uyumaķ, az mücâme'at itmekdür ve hâzret-i **Rasûl-i Ekrem** *şallallâhu aleyhi ve sellem* buyurmuşlardır ki dört nesne 'âlâmet-i cennetdür: *vechun meliyyün* ya'nî gökçek yüzli ola ve *lisânun faşîhun* ya'nî faşîhu'l-lisân ve tatlu sözlü ola ve *ķalbun teķıyyun* ya'nî gönli şâfi ola ve *yedun seħıyyun* ya'nî eli keremli ve cömerd ola ve *eyđan* hâzret-i *şallallâhu aleyhi ve sellem* buyurmuşlardır ki dört nesne 'âlâmet-i cehennemdür: *vechun âbisun* ya'nî çirkin yüzli ola ve *ķalbun şedîdun* ya'nî gönli kinli ola ve *lisânun ķabiħun* ya'nî dili yaramaz ola ve *yedun baħîlun* ya'nî eli mümsik ola ve **Hâķķ** *subhânehu ve te'âlâ* hadîs-i ķudsîde buyurmuşdur ki her kim ki dört kitâbdan dört kelime ezberlese ve dâyim okursa dünyevî ve uhrevî her ne murâdı varsa hâşıl ola kelime-i Tevrât *men ķane'a şebe'a* kelime-i Zebûr *men şamete neciye* ve kelime-i İncil *men atezele selime* ve kelime-i Furķân ve *men yetevekkel ala'llâhi* [99a] *fe-huve hâsbuhû* işbu âyetleri her kim ezberleyüp dâyim okusa dünyevî ve uhrevî murâdatı hâşıl ola.

Ve **İskender-i Zül-ķarneyn** buyurmuşdur ki pâdişâhlık dört nesne üzerine ķâyımdür: evveli 'adl ü dâd üzerine lâzım ve memleket teşhîrine 'âzim ve âhîret işine câzim ve Allah'ın emrine mülâzım gerekdür. **Aristeķâlis** buyurmuşdur ki dört nesne müyesser olmaz meger dört nesne ola: pâdişâhlık 'adl-ile ve düşmen şındurmak müşâvere ile ve murâda irmek şabırla ve gönül uğurlamaķ tevâzu'la olur. **Buķrâķ Hâķim** buyurmuşdur ki dört nesne pâdişâha gerekdür ki pâdişâhlığı pâyidâr ola ve

nizâm u intizâm bula. Evvelâ dini pâk ola ve vezîri emîn ola ve sözi gerçek ola ve ‘ahdi vü emânı dürüst ola ve **Batlamyüs Hakîm** buyurmuşdur ki dört nesne dört nesneye muhtâcdur pâdişâh hazîne ve yarâk ile vezîr emânet ve diyânetle ve çeri naşihatle [99b] ve re’âyâ itâat ile **Eflâtûn Hakîm** buyurmuşdur ki dört nesne dört nesnesiz olmaz: evvelâ pâdişâh ne kadar ‘âkil ve kâmil olsa aña vezîr gerekdür ve yigit ne deñlü pehlüvân olsa aña silâh gerekdür ve at ne deñlü kıymetlü olsa aña mehmüz gerekdür ve kılıç ne deñlü keskin olsa kesdürmege er gerekdür. **Bukrâî Hakîm** buyurmuşdur ki pâdişâha dört nesne lâzımdur: evveli gönli ‘adle mâylî ola ve ‘adli dâyim ola ve intikâm maħallin bile ve hizmetinde olan âdem eyü midür yaramaz mıdır fark ide. **Erdeşir-i Bâbek** buyurmuşdur ki devletin aşlı dört nesnedür: evveli Allâh’ın inâyeti ve çerh-i felek muvâfaqatı ve işleri şer’at-i Muħammedi üzerine itmegi ve umür-ı memleket işlâhına ‘âkil vezîr kullanmağıdır. **Fişâğuros Hakîm** buyurmuşdur ki dört nesne pâdişâhın mülküne ve devletine noķşân getürür: evveli zulm-i emîr [100a] ve gâflet-i vezîr ve hıyânet-i debîr ve nefrin-i faķirdür. **Rây-ı Hind** buyurmuşdur ki dört tâife ile müdarâ vâcibdür: evveli zâlim pâdişâhla ve mu’allim-i huşyârla ve yâr-ı vefâdarla ve âdem-i bîmârla. **Nüşirrevân-ı** ‘âdil buyurmuşdur ki dört nesne âdeme muħâţara-i maħallidür: evveli pâdişâh hizmetinde hâş olmaķ ve şekk-ile ta’am yemek ve sırrını ğayrılara söylemek ve düşmene itimâd itmekdür. **Behmen-i Hind** buyurmuşdur ki ra’iyyete dört nesne lâzımdur ki pâdişâhın gâzabından emîn ola: evveli pâdişâhın emrine itâat itmek ve ekâbiriñ naşihatın tutmaķ ve faķire şefkat itmek ve emâneti hıfz itmekdür. **Câlinüs Hakîm** buyurmuşdur ki dört âdem üzerine itimâd yokdur: evveli zâlim pâdişâha ve biri ‘âlim geçinen câhil ü nâdâna ve birisi mülk ü mâl-i hânümâna ve biri muħabbet-i zenâna. **Filiķoş Hakîm** buyurmuşdur ki dört nesne [100b] âdeme ferah getürür: biri iltifât-ı sultân ve biri muvâfaqat-ı devrân ve biri du’â-yı küşe-nişinân ve biri s_enâ-i zirgândur.

Nizâmü’l-mülk buyurmuşdur ki dört nesne âdemi murâda irgörür: evveli ekâbire vuşlat ve ehl-i kemâl-ile meşveret ve devletsizden ferâgat ve ehl-i kulûbdan himmet ve isti’ânet. **Câmasb Hakîm** buyurmuşdur ki dört nesne âdemiñ câhilliğine delildür: evveli kendü ‘aybın göstermek ve halkıñ ‘aybın fâş itmek ve var-iken kendüsin baħil itmek ve ğayrıdan seħâvet ummaķdur. **İbrâhim Edhem ğazretleri** buyurmuşdur ki dört nesne âdemiñ kemâline delildür: evveli ‘ilmi ‘aziz dutup hürmet itmek ve ğarâmdan perhîz itmek ve pâdişâhın emrine ta’zîm idüp itâat itmek ve ehl-i sülûk birle muşâğabet itmekdür. **İmâm Cafer-i Şadık rağıyallâhu anhu** buyurmuşlardur ki dört nesne dört nesneye mâni’ olup helâkten kırtarur: perhîz ğarâmdan [101a] ve

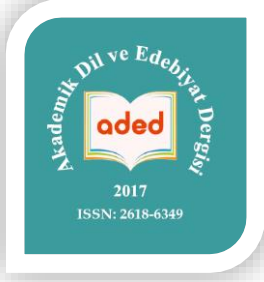
taḥammül fesâddan ve seḥâvet belâdan ve emânet ḥıyânetden kırtarur ve **Hâzret-i İmâm Mûsâ Kâzım** buyurmuşlardır ki dört nesne âdemiñ cemâlidür ve devlete mu'âvinüdür evveli kavli gerçek ve vaktini hoşluk ile geçürmek ve kesb ü helâle say itmek ve ehl ü 'iyâli ile bir hoşça geçinmekdür ve *eydan* buyurmuşlardır ki dört nesne âdemiñ bedbahtlığına ve neketine delâlet ider evveli halkıñ su'âlini redd itmek ve câhillerle muşâḥabet itmek ve dünyâ malına tama' itmekdür ve ehl-i 'iyâlin hoş dutmayup terk itmekdür. **Hâzret-i İmâm Muḥammed Bâkır** *radıyallâhu anhu* buyurmuşdur ki her kim dört nesneden ırâk ola dünyada ve âhiretde yaramazlık görmeye, evvel kâhırdan ırâk olmağ ve 'ucbden ırâk olmağ ve 'adâvetden ırâk olmağ ve kâhiliğden ırâk olmağdur. **Hâzret-i İmâm Cafer-i Şâdık** *radıyallâhu anhu* buyurmuşdur ki dört nesne âdemi gâyet vaḳârsız ider meclisde yukâru oturmağ [101b] ve halkla berk söyleyüp kaḳımağ ve yaramaz sözleri hüı idüp söylemek ve tekebbür-i âdemle dirlik idüp oturmağdur. **Hâzret-i İmâm Mûsâ Kâzım** buyurmuşdur ki dört nesne ifsâda ve ilhâda delildür: evveli câhil ile tedbir idüp umür görmek ve malı maḥalsiz yere şarf itmek ve zamândan 'ibret alup nefret itmemekdür ve **Hâzret-i İmâm 'Alî Mûsâ er-Rızâ** buyurmuşdur ki dört nesne âdemin kemâline delildür evveli dostla meşveret itmek ve düşmen ile müdarâ itmek ve kendü nefesine kaḫr itmek ve acı söze taḥammül itmekdür ve **Hâzret-i İmâm Muḥammed Taḳî** buyurmuşdur ki dört nesne az görünür ammâ çokdur evvel düşmen ve âteş ve borç ve 'ilmdür. **Hâzret-i İmâm 'Alî Taḳî** buyurmuşdur ki dört nesne 'âdet-i pesendidedür evvel kanâ'at ve meşveret ve şefḳat ve endiše-i 'âkıbet.

Hâzret-i İmâm Ḥasen Başri *radıyallâhu anhu* buyurmuşdur ki [102a] dört nesnenün 'âkıbeti dört nesnedür ḫurde tengün soñı rüsvâyılık ve ḫışmıñ soñı peşimânlık ve tekebbürüñ soñı düşmenlik ve kâhiliñ soñı ḫorlığdur. **Ebü 'Alî Sınâ** buyurmuşdur ki dört nesne pâyidar olmaz pâdişâhıñ zulmi ve maḫbûbıñ 'itâbı ve câhiliñ naşîhati ve yalın yüzlünüñ ḫüsni. **Hoca Naşireddin Tûsi** dimişdür ki dört nesne dört nesne ile kemâl bulur dâniş 'aḳlla dîn perhizle ni'met şükrle ve murâd şabırla olur ve **Hâzret-i İmâm Ğazzâlî** buyurmuşdur ki dört nesneden dört nesne ḫâşıl olur ḫâmüşdan selâmetlik şadaḳadan emînlik ve seḥâvetden beglik ve şükrden artıklığdur. **Hâzret-i Manşür Ḥallâc** buyurmuşdur ki dört nesneden dört nesne ḫâşıl olur az yemekden az ḫor olmağ, çok yemekden çok ḫor olmağ ve yaramazlığdan devletsiz olmağ, işsiz durmağdan 'ârsız olmağdur. **Hâzret-i Şeyḫ-i Ekber** [102b] buyurmuşdur ki dört nesneden dört nesne ḫâşıl olur düşmen ḫasedden ve küsmek bed mizâçlığdan ve mufâraḳat geḳ varmağdan ve savaş ḫoratadan olur. **Şeyḫ Ebu'l-Ḥasen Ḥarâḳânî**

buyurmuşdur ki dört nesne âdemiñ arkasın şındırur çok düşmen ve çok 'ıyâl ve çok zulüm ve çok borc ve eydan **Hâzret-i Şeyh** buyurmuşdur ki dört işi hûy idinen âdem dört 'uqûbete giriftâr ola her kim su'âli redd ide hõr ola ve her kim muşâhibiñ incide yalnız qala ve her kim tedbirsiz iş ide peşimân ola ve her kim pâdişâhlar huzûrına küstâh vara helâk ola. **Hâzret-i İmâm-ı A'zam** buyurmuşdur ki dört nesne âdemiñ nâdânlığına delâletdür 'avretten vefâ ummak ve görmediği âdemle hõrata itmek ve düşmene itimâd itmek ve oğlancıklarla meşveret itmek ve **Hâzret-i İmâm Şâfiî** buyurmuşdur ki dört [103a] nesne ki gitmiş ola min ba'd anı döndürmek mümkün degüldür söylemiş sözi ve atılmış okı ve geçmiş 'ömri ve taqdir olmuş kaçâyı ve **Hâzret-i Bâyezîd-i Bistâmî** buyurmuşdur ki **Qur'an-ı 'azîmüñ tefsiri dört nesnedür Allâh'ın** buyruğunu yerine getürmek ve **Hâzret-i Resül'ün** sünnetini mu'teber görmek ve atayı anayı hoşnûd itmek ve fuqarâ ve mesâkîne ihsân itmekdür.

Nizâmü'l-mülk-i mâzî **Şeyh 'Abdullâh Enşârî** hâzretlerine haber gönderdi ki bize naşîhat buyursunlar. Şeyh hâzretleri buyurdılar ki ey Nizâmî on hâşşiyeti kendüne hûy it ve ne kadar 'ömrün var-ise anları terk itme ve gece ve gündüz üzerine müdâvîm ol **Hâkq te'âlâ** hâzretlerinüñ 'inâyeti ile dünyâ ve âhiretiñ nizâmı bulunur. Evvelâ **Hâkq te'âlâya** şıdqla ol ve halk üzerine insâf idici ol ve kendü nefesine qahr idici ol ve şâğırlere şefkat ve kebirlere merhamet idici ol ve fakîr ü miskinlere luft [103b] idici ol ve dostlara naşîhat ve düşmenlere müdârâ idici ol ve 'âlimlere tevâzu' ve câhillere taħammül idici ol ve gönülleri ri'âyet idici ol ve rûzgâr-ı zürkârîñ cefâların nüş idici ol ve halkıñ 'aybların setr idici ol ve dîniñi dünyâyâ satma ihtirâz eyle ve üç 'âdet vardur ki diğķat idüp kendüne 'âdet itmege çalış biri sehâ biri luft biri hürmet ve üç yaramaz 'âdet ki vardur **Hâkq te'âlânın** hısmıdır **Hâkq te'âlâ** düşmeniñe virmesün biri ri'yâ ve biri bahîllik ve biri tekebbürlükdür işte sana âhîr naşîhatlerüm budur eger buñlarla 'amel idersen dünyâ ve âhiretini ma'mûr idersin. Çünkü bu naşîhatler Nizâm'a irişdi cevâb eyitdi ki her ne kadar Nizâm'ın 'ömri ola bu naşîhatler aña tamâm ola didi ve didi ki babam Allâh rahmet eylesün bana bir öğüt virmişler idi dimiş idi ki [104a] devletsizden ve nekbetden ok gibi kaç ve devletlülârden ve eyü âdemlerden kaçma yanlarında maķâm dut ki iki cihânda berhurdâr olasin ve kimsenüñ 'aybına zinhâr ta'n itme ki şõñi hacâlet ve nedâmetdür kişi bilmez ki bu yolda neler vardur hõd râyla

Temâm oldı naşîhat ħamdü lillâh
Dutan pendı olur maķbül-i Allâh



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Elif SAYAR

Dr. Öğr. Üyesi, Avrasya
Üniversitesi / Türkiye
elif.sayar60@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-007892-691X>

**Tasarının Biçimlenişi ve Edebî Metinlere
Yansıması: 2000'lerden Sonraki Popüler Türk
Romanlarında “Araçsallaşma” ve Yazarın Rolü***

*Formationof The Bill And It's Reflection to Literary
Texts: “Instrumentation” and The Role of The Author in
Popular Turkish Novels After 2000s*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 15.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 26.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Sayar, Elif (2020) Tasarının Biçimlenişi ve Edebî Metinlere Yansıması: 2000'lerden Sonraki Popüler Türk Romanlarında “Araçsallaşma” ve Yazarın Rolü . *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 1093-1125. DOI: 10.34083/akaded.769952.

Sayar, Elif (2020.) Formationof TheBillAndItsReflectionToLiteraryTexts: “Instrumentation” and The Role of The Author in PopularTurkishNovelsAfter 2000s. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 1093-1125. DOI: 10.34083/akaded.769952.



<https://doi.org/10.34083/akaded.769952>



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

*Bu makale Prof. Dr. Saban SAĞLIK danışmanlığında Elif SAYAR'ın Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı "Araçsallaşma" Kavramı Açısından 2000'lerden Sonraki Popüler Türk Romanlığı Adlı" doktora tezinden üretilmiştir.

Öz

Medya ve popüler kültür gibi çeşitli alanların etkisi altında kalan popüler romanlar, kendi amacından çıkıp tarih, siyaset, din, kadın, vs. gibi sahaların aracı durumuna gelir. Bu durumda roman türü, estetik hedefinden saparak işlevsel yönü itibarıyla kendi dışındaki bir alana hizmet eder. Yazar, eserini kendi isteği doğrultusunda, bilinçli olarak “o” alanın aracı haline getirebilir. Eserini kaleme alan kişi, böyle bir gaye gütmeyen de eserinin yayımlanmasından sonra belirli kitlelerce popülerleştirilmesi ile başka bir sahaya hizmet edebilir. Bu konudaki varsayım, eseri oluşturan yazarların kitap hakkındaki düşünceleri ile anlaşılır. 2000’lerden sonra yayımlanan popüler Türk romanları, siyaset, din, aşk, kadın, savaş, tarih, akademi, suç ve adalet gibi birçok alanın aracı haline gelir. Çalışmada eserler; türünde seçilen bir örnek dâhilinde, aracı olduğu konu bakımından değerlendirmeye tabi tutulur. Böylece “2000’li yıllardan sonra yayımlanan popüler Türk romanları hangi alanların aracı haline gelir?” sorusuna bir yanıt aranır.

Anahtar Kelimeler: Popüler Kültür, Popüler Edebiyat, Popüler Roman, Araçsallaşma.

Abstract

It is seen that popular novels that are under the effect of several fields deviate from their own aim and become an instrument of these fields. A novel which is an instrument deviates from its aesthetic aim and serves an other field in respect of its functional side. An author can make his/her novel an instrument of “that” field willingly and deliberately for a purpose or the author might not have such an aim, but the novel can be popularized by a certain mass of people after it is published, and it can serve another field. The assumption about this issue is understood by the author’s opinions about the novel. The popular Turkish novels published after the 2000s become an instrument of several fields such as politics, religion, love, women, war, history, academics, crime and justice. In this study, samples have been selected in the works’ own genre and the novels have been analysed in terms of the topics for which they become an instrument. In this way, an answer to the question “For which fields the popular Turkish novels after the 2000s serve as an instrument?” has been looked for.

Keywords: Popular Culture, Popular Literature, Popular Novels, Instrumentalization

Giriş

Popüler romanlar, edebiyatı bir sanat olarak değil "maksadını gerçekleştirmedi bir araç olarak" görür. "Araçsallaşma" kavramı ile kastedilen, popüler romanların edebiyatın dışında kullanılmasıdır. Bu bağlamda, edebî bir tür olan roman, sanatın dışına çıkar. Maksadını gerçekleştirmedi çeşitli alanların aracı hâline gelen roman "edebiyat dışı" sayılır. "*Kanondan dışlanan edebiyat*" (Veli, 2013:24) olarak görülen popüler edebiyatta bir romanın çok satması onun popüler roman olduğu anlamına gelmez elbette, kanonik eserler de çok satabilir ancak popüler roman olarak değerlendirilmezler. Söz gelimi Orhan Pamuk'un eserleri, Türkiye'de ve dünyada çok satanlar listesine girmesine rağmen eserlerinde işlediği bireysel psikoloji, derinlemesine işlenen yabancılaşma teması, metinlerarasılık ve üst kurmaca...vb. gibi yeni ifade arayışı özellikleriyle, popüler romandan oldukça uzaktır. Genel itibarıyla, belirli formüllerle, basmakalıp olaylara ve kahramanlara dayanan popüler romanlarda, okuyucunun dış dünya ile ilişkisi sorgulanmaz. (Eco, 1995:49) Dünyevi sorunların basitleştirildiği popüler romanlarda, edebiyatın sorgulayıcı ve dönüştürücü etkisi dışarıda bırakılır. Ancak bu romanlar her zaman edilgen değildir. Bu romanlar, kültürel biçimleri yansıtmakla kalmaz bununla birlikte onu yeniden üretir. Popüler romanın dili ise konuşma diline yakın okuyucuyu etkileyecek biçimdedir. Okurla doğrudan ilişki kurma peşinde olan yazar, mümkün olduğu kadar çok okuyucuya ulaşma çabası içindedir. Böylece işlevsel olmak, yazınsallığın önüne geçer. Yazınsal dil ile kastedilen, sadece hikâye anlatımında kalınan yüzeysel anlatım değil, çok katmanlı bir yapıya sahip olan, metin içindeki kullanımına göre değişiklik gösteren dildir.

2000'li yıllarda popüler Türk romancılığı, popüler kültüre bağlı olarak çeşitlenir ve farklı türlerde eserler verilir. Alternatif tarih, siyaset, din, aşk, kadın, ahlak ve cinsellik, çevre, biyografi, sosyoloji, sanat, edebiyat, tarih, komplo teorisi, çağın eleştirisi, suç ve adalet... vb. gibi birçok konuda popüler roman örneklerine sıkça rastlanır. Popüler romanların kalıplaşmış yapısal özelliklerinin yanında "Postmodernizm" ve "Yeni Tarihselcilik" kuramı, 2000'lerden sonra romanı şekillendiren akımlar arasındadır. 2000 sonrası roman, teknolojik gelişmeler ve küreselleşmeyle, tüketim çağının en hızlı zamanlarını yaşar. Sadece kitap sayfalarında değil, e-book şeklinde de piyasada yer alan popüler romanlar, geniş bir okuyucu kitlesine hitap eder ve hızlıca tüketilir. İnternet ortamında yazılan ve yayınlanan popüler romanlar, önemli ölçüde okuyucu kitlesine ulaşır ancak onların basımı yapılmaz. Diğer taraftan internet siteleri, okuma oranında belirleyici karar mekanizmasıdır. İnternette, okunma oranı belli bir sayıya ulaşan e-book'lar (e-kitap) basılır ve seriler halinde okura sunulur. Özellikle Wattpad uygulaması, okuyucu ve yazarlar için dünyanın en büyük topluluğu olarak kabul edilir. Bu platform, yazarların keşfedilmemiş ve yayımlanmış çalışmalarını içermektedir. Burada okunan eserler sonrasında Ephesus yayınları tarafından yayımlanır. Öznur Yıldırım'ın 2015'te yayımı

yapılan “*Kötü Çocuk*” serisi (125 milyon internette tıklanma/okunma) bu türün en güzel örneğidir. Çeşitli yayın evlerinin, piyasaya sürdüğü ‘ismarlama’ romanlar, büyük kazanç kapısıdır. Bir pazarlama aracına dönüşen roman, kitabın yanı sıra yazarlarını da öne çıkarır. Popüler roman okuru, romanın başlığı ve konusu yerine yazarın ismine göre seçimini yapabilir. Billboardlarda ve çeşitli reklam araçlarıyla eserin kendisinden önce popüler olan yazarlar, “popüler pazarın” bir parçası hâline gelir. Bu durumda “Popüler olan roman mı yoksa yazarın kendisi mi?” sorusunu tartışmak gerekir.

Sinema ve televizyonun Türkiye’deki popüler roman literatürünün oluşumunda büyük payı olduğu görülür. Bu yolla popüler ve edebî, eski roman ve romancılar popüler olur. Özellikle 2000’lerden sonra pek çok romancının eserleri dizi/film yapılır. 2000’lerden sonra dizi/filme uyarlanan Vedat Türkali’nin “*Fatmagül’ün Suçu Ne?*”(Senaryo 1986), Şule Yüksel Şenler’in “*Huzur Sokağı*”(2000), Nermin Bezmen’in “*Kurt Seyit ve Şura*”(1999) Peyami Safa’nın *Fatih Harbiye*(1939) ve *Cingöz Recai*(Popüler Polisiye), Refik Halit Karay’ın “*Bugünün Saraylısı*”(1954), Orhan Kemal’in “*Hanımın Çıftlığı*”(1961), Halit Ziya Uşaklıgil’in “*Aşk-ı Memnu*”(1925), Reşat Nuri Güntekin’in “*Dudaktan Kalbe*”(1925), *Çalıklusu*(1922) ve “*Yaprak Dökümü*”(1930) Nahit Sırrı Örik’in “*Sultan Hamit Düşerken*” gibi Türk edebiyatının önemli eserleri popüler hale getirilerek diziyeye sinema filmi türünde izleyicilere sunulur. Böylelikle özel televizyonlarda sıkça gündeme gelen roman ve romancılar, günümüz okuruna/izleyicisine tekrar hatırlatılır ve tanıtılır.

Popülerleştirme yollarından biri de romancının doğum ya da ölüm yıldönümüdür. Bu isimlerin başında Ahmet Hamdi Tanpınar gelir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın doğumunun 100. yılına denk gelen 2001 yılı, değişik etkinliklerle anılıp birçok dergide “Tanpınar Özel Sayısı” çıkarılmıştır. Yarışmalar ve tanıtımlar Tanpınar’ı, doğumunun 100. yılında popüler bir isim haline dönüştürülmüştür. Tanpınar’ın eserleri popüler bir özellik taşımaz. Ancak donanımlı ve kültürlü okuyucu kitlesine sahip Tanpınar, anma günleri ile 2000’li yıllarda popüler hâle getirilmiştir.

Tanpınar’ın yanı sıra Orhan Pamuk, Ahmet Altan, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar ve Hasan Ali Toptaş gibi isimler de içeriği ve yapısı itibarıyla popüler olmayan ancak medya organları tarafından popülerleştirilen isimlerdir. Romanların çok satılması ve tanınması onların çok okunduğu ve anlaşıldığı anlamına gelmez. Ancak popüler romanlar genelde çok okunduğu kadar kolaylıkla anlaşılabilir romanlardır. Popüler ile edebi ya da popülerleştirilen edebi olanı nasıl ayıracağız? Edebiyatın derinliği ve yüzeyselliği neye bağlıdır? Sorularına bir açıklama getirmek gerekir. “*Nasıl*” anlatıldığı sorusuna kapsamlı ve nitelikli bir karşılık verebilen, bütün öğeleriyle derin yapısını bütünlemiş, görünürdeki anlamının ötesine geçebilmiş, sadece ne söylediği ile değil nasıl söylediği ile kendini kanıtlamış eserler, nitelikli edebiyat içinde değerlendirilir.

“Edebiyat” denilince akıllara ilk bu anlamı gelir. Bir romanın popüler olmasıyla popüler edebiyatı birbirine karıştırmamak gerekir. İnce Mehmed’in, bugüne dek bir milyon iki yüz bin satması, onu popüler roman yapmaz. Bir eşkıyanın başkaldırı hikâyesi olan roman, evrensel başkaldırı duygusunu hâlâ bugün de verebildiği için popülaritesini korumaktadır.

Kitapları popülerleştiren nedenler arasında gündemi meşgul eden tartışmalar da göz ardı edilemez. 18 Haziran 2017’de *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan bir haberde ‘Türk Edebiyatının Gelmiş Geçmiş En İyi 100 Romanı’ yeniden belirlenmiştir. İlk beş eser şöyledir: 1. *İnce Memed*, Yaşar Kemal 2. *Tutunamayanlar*, Oğuz Atay 3. Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Ahmet Hamdi Tanpınar 4. *Huzur*, Ahmet Hamdi Tanpınar 5. *Kara Kitap*, Orhan Pamuk. Popüler romanların “*En iyi roman*”, “*En çok okunan roman*”, “*Okunması gereken romanlar*” ve “*Yazarın seçtikleri*” gibi listelerle okura sunulması, onları popülerleştiren diğer yöntemdir. Listeleme ve kategorize etme, çeşitli eleştirilere meydan verir. Listenin hangi kurul tarafından oluşturulduğu ve neye göre sıralandığı gibi sorunlar, çoğu zaman tartışma konusu olur. Çünkü bu listeler, eseri popülerleştirir ve iktidar anlayışının bir parçası haline getirir. Otoritenin belirli yazarları ve serileri gündemde tutması, onların çeşitli yollarla reklamını yapması, o eserleri bir edebiyat kanonuna dönüştürür. Özellikle okullarda okunan “*100 Temel Eser*” listeleri, bunun en güzel örneğini oluşturur. Popüler romanların genelde yer verilmediği bu listeler, iktidar anlayışının okura aşılacak istediği ideolojik görüşleri içerir.

“Politik Bir Meta”: *Şu Çılgın Türkler*

Edebiyatı, maksadını gerçekleştirmede bir amaç değil bir araç olarak gören yazar, belirli bir dünya görüşünü okura vermeyi hedefler. Bu noktada politikanın edebiyata taşınması ve edebiyatta edebi değer ölçüsünün ne olduğu sorunsalı, uzun yıllar edebiyat kamuoyunda tartışılacak bir konudur.

“Burada en doğru yol, edebiyatın evrensel tanımından yola çıkarak konuya yaklaşmaktır: Edebiyat, belli estetik kurallar dâhilinde yazılan bir sanat yapısıdır. Sanatın evrensel doğasına ve amaçlarına bağlı kalınırsa, eserin konusu ve yazarının toplumsal güdümlülüğü fazla bir rol oynamayacaktır. Yani konu politik olabilir de olmayabilir de. Önemli olan, konunun işlenişinde evrensel estetik kurallara bağlı kalınmış kalınmamasıdır.” (Eygün, 2005:247)

Sosyal ve ekonomik hayatının vazgeçilmez unsuru olan politika, geniş anlamda yazarın dünya görüşüne ve inancına yansır ancak dar anlamda edebiyat, politikaya alet edilir. Çıkış noktası, politik söylemler olan romanda estetik dışı amaçlara ulaşma

çabası söz konusudur. Amaç, politik propaganda ile okurun politik ve toplumsal düşüncesini etkilemektir. Böylelikle edebiyatın güncel bir tartışmanın ortasında kaldığı görülür. Siyaset\politikanın aracı durumunda olduğu tespit edilen eserler arasında Turgut Özakman'ın *Şu Çılgın Türkler*'i öne çıkar. 2005'te yayımlanan, konusunu Millî Mücadele Dönemi Türk milletinin mücadelesinden alan *Şu Çılgın Türkler*, bir belgesel-roman türündedir. Turgut Özakman'ın elli küsur yıl üzerinde çeşitli araştırmalar sonucu kaleme aldığı bu eser, "Kurtuluş" adlı dizinin de senaryosunu oluşturur. Kurtuluş savaşının tüm detaylarını gözler önüne seren roman, etkili ve sade diliyle geniş okur kitlesine hitap eder. 2005 yılının Nisan ayında Türkiye'de piyasaya çıkan eserin, altı ay gibi çok kısa bir sürede 107. baskıya ulaşması ve Türkiye'de çok yoğun ilgi görmesi değerlendirmeye alınmasının nedenleri arasındadır. 747 sayfadan oluşan kitap, Eylül 2015 itibarıyla 413. baskısını yapar. Popüler siyasi romanlar kategorisinde en çok ses getiren ve ilgi gören kitap, üzerinde yapılan birtakım polemikler ile daha da popülerleşir. Belgelere ve zengin bir kaynakçaya dayanan romanda yazar, tarih kitabı kimliğini kırmak için hayali kahramanlara yer verir. Taner Timur, Özakman'ın başarısını "*Şu Çılgın Türkler ne tarihi, ne de edebi(..) özü itibarıyla siyasal bir eser*" (Timur, 2006:15) olmasına bağlar. Eseri siyasi alana taşıyan yön onun bugünün Türkiye'sinin özlem ve duyarlılıklarını sorgulamasıdır.

Roman, tasvir ve tahliller bağlamında irdelendiğinde, siyasi bir söylemin varlığı açıkça görülmektedir. Eserdeki şahısların fiziksel ve ruhsal durumları, mekân ve ortam tahlili, aracı olduğu alanı yansıtmada etkin rol oynar. Estetik amacın arka planda bırakıldığı romanda 'siyasi' söylem çıkış noktası olur. Türk ulusunun akıl ve bilimin ışığında; çağdaş, bağımsız, eşit ve şerefli bir biçimde yer almasını amaçlayan Kemalizm'in, romanın geneline yayılmış bir düşünce sistemi olduğu görülür. Kemalizm söylemi romanda bazen 'Türk sol'unun bir sesi bazen de halkın 'dini' duygularının ön plana çıkmasıyla kendini gösterir. Yazarın Kemalizm'i öne çıkarmadaki amacı, Atatürk üzerine söylenen olumsuz eleştirilere cevap vermek ve tarihî yanlışlıklara mahal vermemektir. Bundan ötürü eserde, laiklik, din, eğitim ve kadın hakları... vb. gibi konular gündeme getirilerek Kemalizm, geniş bir perspektifte ele alınır. Eser, yazarın niyeti boyutunda değerlendirildiğinde 'Türk mucizesi' adlandırılmasıyla kabul edilen Kurtuluş Savaşı'nın gelecek kuşaklara doğru şekilde aktarılması ve emperyalizmle savaşın önemi, yazarın röportajlarında açıkça vurgulanır:

"Gençlerimize uzun zamandır Milli Mücadele'yi gerektiği gibi anlatmıyoruz. Bu yüzden şimdiki birçok orta yaşlılar da Milli Mücadele'yi iyi bilmiyor. Bilmemek oranı gittikçe artıyor. O görkemli olayı eski, soluk fotoğraflara benzettik. Oysa cumhuriyetimiz o mücadelenin ürünü ve kaçınılmaz sonucudur. Yeni devletin kuruluş felsefesini o mücadele belirlemiştir. Anadolu aydınlanması, birliği ve yurttaşlık bilinci o büyük

mücadeleyle başlamıştır. O dönem bilinmeden bugünü okuyamayız, yarını göremeyiz. Milli Mücadele'nin emperyalizme karşı verilmiş ve kazanılmış ilk kurtuluş savaşı olduğu anlatılmadığı için gençlerimiz başkalarının kurtuluş mücadelelerine imrendiler. Kendi tarihlerine, kendi kahramanlarına yabancılaştılar. Milli Mücadele'nin bir yazarın hayal zenginliğine ihtiyacı yok. Şaşırtıcı bir yakın zaman destanı. Gerçek olaylar hayali çok aşılıyor. Bu gurur ve ibret verici gerçekleri, roman biçimi içinde yansıtmak istedim." (Özakman, 2015:8-9)

Didaktik bir amaç güden Turgut Özakman'ın, eserini bir "menakıpname" olarak kurguladığı görülür. (Durgun, 2006) Yazar, yeni neslin "başkalarının kurtuluş öykülerine imrendiğini kendi tarihlerine ve kahramanlarına yabancılaştıklarını" (Özakman, 2015:9) varsayarak romandan ders çıkarması gereken genç okuyucuyu hedefler. *Şu Çılgın Türkler'i* kendine "bir misyon" (Acu, 2005:50) edinen yazar, eseri üzerine yaptığı söyleşi ve röportajlarında romanı bir araç olarak kullandığını açıkça ifade eder.

"Edebiyatın Elindeki Asa": *Aşkın Gözyaşları 1 Tebrizli Şems*

Dinin popülerleştiği romanlar, maddi değerler tarafından kuşatılan ve kimlik bunalımı yaşayan çatışmalı toplumlarda bir kaçış noktası olarak görülür. Okur için gelenek ve maneviyata dönüşü sağlayan popüler dini romanlar, özellikle 2000'lerden sonra "tasavvuf kültürünün" alt yapısını oluşturur. Bu durumda roman; sanat-edebiyat değil, din-ahlak düzleminde bir işleve sahip olur. Estetik yanın arka plana itildiği bu gibi eserlerde, toplumsal bir dönüşüm hedeflenir, önemli olan estetik kaygı değil "mesaj"dır.

1990'lı yılların kültürel ve siyasi ortamı, milli görüşten muhafazakâr demokrat bir yapıya kayar. 2000'li yılların başlarında eski İslami tutum, entelektüeller cephesinde eleştiriye maruz kalır. "Yeni İslamcılık" (Çayır, 2015:169) olarak adlandırılan bu tutum, "İktidar konusundaki ideolojik bakış açısını değiştir(ir) ve artık toplumu dönüştürülmesi gereken bir obje olarak gör(ür.)" (Canatan, 2003:22-28) Yeni tutum, 2000'lerden sonra yayımlanan popüler dinî romanların yapısını hazırlar. Popüler dini romanlarda İslami değerler ve Batılılaşma arasındaki çatışma, yerini geçmişte yaşamış din büyüklerinin hayat hikâyelerine ve bu hikâyelerden beslenen kurgulara bırakır. Popüler dini romanlarda karakterler, artık İslamcılığın fikri taşıyıcılığını yüklenmek istemez, kendi bireysel sınırlarını çizerler. İncanın bireyselleşme süreci içine girdiği son dönem popüler dini romanlarda, zaman zaman tarihi bir olay zaman zaman da kişilerin örnek yaşam hikâyeleri işlenir. Böylelikle olay örgüsü, batılılaşma sürecinde yaşanan çatışmadan çok modernleşme sürecinin yol açtığı iç çatışmaya kayar.

Son dönemde özellikle Mevlana teması popüler kültürde fazlaca yer alır. Çok satanlar arasında tasavvufa atf yapan kitap, roman ve hikâye mutlaka bulunur. Geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan tasavvuf öğretisi, yaygın ve sürekli bir ilginin oluşmasına neden olur. Sosyal medyada ve blog hesaplarında “paylaşılan tasavvufi pasajlar ve kitap fragmanları içeren görselleştirilmiş malzemelerle insanlar birbirlerine düşüncelerini ve duygularını ifade ederken bir yandan da kendi benlik sunumunu ve “izlenim yönetimini” gerçekleştirmektedirler.” (Bölükbaşı, 2016:162) Kişiselleştirilmiş mutluluk ardındaki dindarlık arayışı, tasavvuf öğretisinin önde gelen isimlerinin çeşitli yazarlarca ön plana çıkarılmasına zemin hazırlar. Oluşan popüler ‘tasavvufçuluk’ 2000’lerden sonra “dinsel imgelerle yüklü dinî bir romans türüne evrilir” (Bölükbaşı, 2016:162) Çalışmada popüler dini romanlar içerisinde “dinin” aracı (“din” kavramı ile “İslami mesaj” kastedilmiştir.) durumuna geldiği tespit edilen Sinan Yağmur’un *Aşkın Gözyaşları Tebrizli Şems* de evrilen sürecin bir örneği niteliğindedir. (Sayar: 2018) Sinan Yağmur’un *Aşkın Gözyaşları* serisinin (*Aşkın Gözyaşları1 Tebrizli Şems* (2010), *Aşkın Gözyaşları2 Mevlana* (2011), *Aşkın Gözyaşları3 Kimya Hatun* (2011), *Aşkın Gözyaşları Hamuş*(2013), *Aşkın Gözyaşları5 Yunus Emre*, 2015) ilk kitabı *Tebrizli Şems*, Mayıs 2010 yılında piyasaya çıkar. Biyografik roman türünde inşa edilen roman, Eylül 2015 ‘te 438. baskısını yapar. Forbes’un “Türkiye’nin En Çok Satan Yazarlar” listesinde 2013’te üçüncü sıraya yerleşen yazar, “neo-liberal çağın maneviyatçı kalemşörü” (Durgun, 2014) olarak anılır.

Roman; geçmişte yaşamış, evrensel boyutta tanınan din büyüklerinden Şems ile Mevlana arasındaki muhabbete ve onların yaşamına ışık tutmak amacıyla yazılır. Mevlana ve Şems’in ilahi aşkı arama çabasından doğan tasavvuf öğretisi, salt dini kurallardan öte, güzel ahlak ve sevgiye dayanır. Eserde İslami düşünce sistemi içinde yetişen Mevlana’nın Tebrizli Şems ile tanıştıktan sonra hayata bakışı, sevgi ve aşk penceresinden olur. Yazar, tasavvufi aşk anlayışından etkilenmiş olduğu görülür ve eserini oluşturma nedenini ilahi bir boyuta bağlar:

“17 Aralık 1984’te, üniversite imtihanları başvurumdan bir gece önce bir rüya gördüm. Sislerle kaplı bir yeşil kubbe vardı. Sislerin ardından bir kol uzandı ve bana "Beni yaz" dedi. O gecenin Şeb-i Arus gecesi olduğunu, o kubbenin de Mevlana'nın türbesi olduğunu sonradan anladım. Sınava Konya’da girdim ve Mevlana'nın türbesinde "Ya Rabbi bana burada okumayı yaşamayı ve son nefesimi burada vermeyi nasip et" diye dua ettim. Duam kabul oldu, Konya’da yaşamaya başladım. Sonrasında Şems görünmeye başladı bana. Onlarla birlikte çıktığım içsel yolculuklar sonrasında yazdım kitapları. Haklısın; ben yazmadım bana yazdırıldı. Ben sadece bir kuryeyim. Mevlana ve Şems insanları kucaklamak istiyor. İnsanlar Mevlana'nın deryasında, Şems'in aydınlığında üşüyen sol

yanlarını ısıtmak istiyor. Bunun için yazdırdılar bana bu kitapları.”
(Saruhan, 2012: 14:29)

Tasavvuf öğretisi, dünyanın çoğu yerinde kabul görür ve birçok dinden insanı etkiler. Tasavvufi bir bakış açısıyla örülen roman, okuyanın dini duygularını pekiştirmede ve İslam'ın güzel ahlak ve sevgiye dayalı yönünü yaymada bir araç olur. Sevgi ve hoşgörü temeline dayanan tasavvuf anlayışının ön plana çıktığı eserde okurun, dini öğelerin yanı sıra güzel ahlak öğretileri bakımından da beslendiği görülür:

“Gayret, erdem ve adalet konularında özenli olmaktır; ama dünyevi insanlar gayreti ekonomik sorunları çözmek için kullanırlar. Yalınlık maddi varlıklara ilgi duymamaktır; ama dünyevi insanlar yalınlığı kimliklerini örtmek için kullanırlar. Böylelikle aydınlanmış yaşamın ilkeleri, küçük insanların özel işlerinde araç haline gelir. Ne yazık! İyiliklerinizi de izleyin. Tıpkı kötülüklerinizi gizlediğiniz gibi. İyiliklerinizi ilan etmek, rüzgârın karşısında un savurmak gibidir. Alıp götürür. Eliniz boşta kalır.” (Yağmur, 2015:209)

Popüler dini/İslami romanlarda “ahlak” anlayışı ön plana çıkarılır. Bunun nedeni kurgudaki inandırıcılık boşluğunun bu şekilde telafi edilmesidir. Anlatıcının inandırıcılığı ve dini/İslami romanların gerçeklikle ilişkisi Akçay'a göre şöyle yorumlanır:

”Zira yazarın “gerçeğe benzer” hayatı araçsallaştırdığı romanlarda realizmin izini sürmek anlamsızdır. Gerçekçilikle “gerçeğe benzerlik” arasında fark şüphesiz inandırıcılık meselesidir. Aristoteles'in kötü edebiyat tanımlamasındaki gerekçe de gerçeğe benzer olmaya çalışmaktır.”(Akçay, 2012: 74-75)

Akçay, bu gibi romanları “İslamcı gerçekçilik” kavramıyla tanımlar. İslam'ın yaşam deneyimini sunan popüler dini romanlar, ideolojik propaganda aracı olarak görülürler. İslamcılığın dönüşüm sürecinde, dinin ve modern yaşam tarzının tartışılmasında bir araç olarak görülen popüler dini romanlar, İslami aktörler aracılığıyla okurun, yaşamı sorgulamasında ve anlamlandırmasında yol gösterici bir kılavuzdur.

“Adaletin Terazisi”: *Bab-ı Esrar*

Suç, suçlu, kuşku, gizem, faili meçhuller ve cinayet gibi öğelerin yer aldığı popüler polisiye romanlar, sosyal olaylarla beslenirler. Faili meçhul olaylar, polisiye romanlarda gizemli cinayetlerin kurgulanmasına malzeme olur. Toplumdaki suç ve

suç potansiyelini göstermede ve açığa çıkarmada bir araç olarak kullanılan popüler polisiye romanlar, okuru bir adalet arayışı içine sürükler. Kendine has yöntemleri ile günümüzde popülerliğini koruyan polisiye romanların, popüler olma nedenlerini Murat Belge dört nedene dayandırır. İçlerinden biri bu çalışmanın kilit noktasını oluşturur: “Polisiye roman Tanrı’dan kopan insanın adalet aracıdır.” (Belge, 2014:37-39) Adalet arayışı bahsolunca Sokrates’in Savunması ve değişmeyen adalet arayışı, anmadan geçilemez. Toplumun vicdan borcu olan bu kavram, kötülöklere ve haksızlıklara karşı yapılacak bir ölçü bedelidir. Toplumdaki aksak yön ve adaletsiz tavır, hukuki açıdan kanunlarla, dini açıdan şeriatla, edebi açıdan ‘roman’la sağlanır. Romanın bu şekilde bir işlevinin olması(adalet), özellikle popüler polisiye romanlarda, açıkça görölebilen bir maksada dönüşür.

Popüler polisiyeler arasında değerlendirmede ele alınan Ahmet Ümit’in *Bab-ı Esrar*’ı, fantastik öğelerle kurgulanır. 2008 yılında yayımlanan *Bab-ı Esrar* adlı yapıt, klasik bir polisiye roman olmanın yanı sıra konusu itibarıyla, yüzyıllar önce yaşayan Mevlana ve Şems-i Tebrizi’nin hayat hikâyesine uzanır. Yazar, bir yandan Şems-i Tebrizi’nin kişiliğini okura sunarken bir yandan da günlük hayattan bir karakteri (Karen/Kimya) yaratır. Karen/Kimya karakteri ile yüzyıllar öncesinden gelen Şems-i Tebrizi’yi bağdaştırılarak alışılmadık bir kurgu ortaya koyulur. Okur, bu sıra dışı kurguda, hem reel hem de itibari zamanda gerçeğin peşine düşer:

“Sözler hakikat değildir, ağzımızdan çıkan seslerdir. Yeryüzünün gelmiş geçmiş en yetenekli söz ustaları dahi yaşamın en basit anılarını bile bize gerektiği gibi anlatamaz. Renkleri gösteremez, kokuyu duyuramaz, dokunuşun verdiği hazzı hissettiremez, sesleri işittiremez, yiyecekleri tattıramaz. Diyelim ki bir mucize oldu bunları yaptı, ama insanların ruhunda olup biteni aktaramaz. Belki akıl yürütür. Belki gürbüz düşüncelerini aklın uçayağından biri olan mantığın üzerine bindirip zihnin sonsuz ufuklarında keyfince geçindirir. Ama insan ruhunu anbean değişen haline asla gerektiği gibi anlatamaz(...) “ama karamsarlığa kapılma” dedi,” sözün anlatamadığını yaşam anlatır. Hakikati öğrenmek için söze değil, yaşamaya ihtiyaç vardır.” (Ümit, 2016:118)

Katil kimdir? Cinayeti nasıl işlemiştir? Neden işlemiştir? sorularının temel merak duygusu ayakta tutulur. Romanda otel yangınında ölen iki garson ve Şems cinayeti çözülmeye çalışılır. Otel yangınında iki garsonun ölümündeki gizem araştırılırken yüzyıllar öncesine dayanan bir cinayetin de (Şems) perde arkası aralanır. Popüler polisiye romanlar, kendine ait araştırma yöntemleriyle toplumsal bir işleve sahiptir. Ahmet Ümit romanlarında kurguladığı karakterlerin toplumsal yönüne değinerek katilleri şöyle tanımlar:

"Benim romanlarımda katiller hepsi çok iyi insanlardır. Çünkü suç denen şeyi yaratan toplumdur. Yani o kişi doğuştan saldırgan değilse ki çoğunlukla değildir, toplumun kendisi bu suçluyu üretir. Genellikle haksızlık sonucunda insanlar cinayet işler(...) Aslında katil ile aramızda çok ince bir çizgi var." (Aslan, 2000)

Yazar, eserinde karakterlerini oluştururken suç ve suçun altındaki nedenleri göstermek için karakterlerin psikolojilerine iner. Çünkü onun için normal insan ile suçlu insan arasında ince bir çizgi vardır. Herkes olumsuz şartlar altında potansiyel bir katile dönüşebilir. Ahmet Ümit bilinen Şems hikâyesine bir cinayet meselesi üzerinden yaklaşarak tarihi bilgiyi bilinenden farklı yorumlar ve alternatif bir son oluşturur. Yazar, romanın imkânlarını(kurgu) kullanarak kendi alanı(polisiye) dâhilinde, tarihsel bilgiyi değiştirmekten çekinmez ve onu niyeti doğrultusunda işler. Ümit, "*Yazarlık Ağır İştir Ama Mutluluk Verir*" adlı röportajında kitabı kaleme alma amacını şöyle dile getirir:

"Mevlana kitabı benim bir süredir yazarlık çiziminde olan bir anlayışın devamıydı. Üzerinde yaşadığımız toprakların muhteşem bir tarihi ve kültürü olduğuna inanıyorum. Biz bunun farkında değiliz. Mevlana da bu anlamda mistik kültürün doruklarından biri. Shakespeare 400 yıldır okunuyorsa Mevlana 700 yıldır okunuyor. Bu insanın tanınmasını istedim. Mevlana'nın İslamiyet'e bakış açısı çok farklı. Farklı bir şekilde algılıyor inancı. Hoşgörünün temel olduğu bir anlayışı var. Buna da bu sıralar çok ihtiyaç duyuluyor. Bu nedenle bu kitabı yazdım." (Kandemir, 2011:33)

Ahmet Ümit, üzerinde yaşanan tarihi mirasın önemine değinerek mistik kültürün duayeni Mevlana ve Şems gibi dini şahsiyetleri polisiye kurgu içinde tanıtmak ister. Hoşgörü temeline dayanan tasavvuf öğretisi ise bugünün bir ihtiyacı olarak gösterilir. Romanda iki cinayet aracılığıyla toplumdaki suç potansiyeline tepkisel bir dil oluşturulur. Okur kendine ait adalet duygusuyla eserde yer alır. Polisiye romanlardaki maktul ve katilin ortaya çıkması için yapılan tüm çabalar, egemen gücün himayesinde olan adalet anlayışını ortaya çıkarmak içindir. İster iyilik ister kötülük için olsun, mücadele veren şahıslar, aynı savaş yöntemini kullanır. "Bunlar, toplum karşıtı yöntemlerdir: Kısasa kısas; amaca giden her yol mubahtır; adalet kılıçla da olsa üstün gelmelidir." (Eco, 2017:112) Bu nedenle eser, hem otel yangınındaki garsonların hem de Şems cinayetinin çözülmesinde, topluma yeni adalet ve ahlak arayışı getirmede bir araç olarak görülür.

Tüketim Kültürünün İkonu: Aşk

Popüler aşk romanlarında aşktan başka her şey ötelenir. Onlar “aşk dışında hiçbir konuyu sorunsallaştırmaz. Dış dünya tamamen ihmal edilir ve olduğu gibi kabullenilir.” (Uğur, 2013:71) Türk romanının son zamanlardaki çok satan isimlerinden Elif Şafak’ın Mart 2009’da yayımladığı *Aşk* adlı romanı, odağa aldığı tasavvuf düşüncesi ekseninde, aşkı ve kişisel özgürlüğü konu alır. Bu roman ile yazar, “Türk edebiyat tarihinin en kısa sürede, en çok satan edebi eserin yazarı” olur. Eserin çok satan kitaplar listesinde yer almasının nedeni, bir aşk kitabı olduğu için mi? Yoksa başarılı bir pazarlama yöntemi uygulandığı için mi? sorularına Doğan Kitap Genel Yayın Yönetmeni Deniz Yüce Başarır şöyle karşılık verir:

“Aşk” bir aşk romanı olduğu için çok satmadı. Elif Şafak’ın kitabı özgün bir roman. Aşk ismi, çok sade ve güzel geldiği için kitaba kondu. Bence içeriğinin iyi olması, okura hitap etmesi ve Elif’in bir marka olmasıydı başarının asıl sebebi. Yayınevi olarak bizim pazarlama faaliyetlerimizin, kitabın arkasında durmamızın ve reklam ajansı ile koordineli çalışmamızın da elbette alınan başarılı sonuca katkısı olmuştur. Ancak özellikle altını çizelim; kitabın içeriği iyi olmadığında yapacağınız pazarlama faaliyetlerinin katkısı da kayda değer olup fark yaratmaz.” (Sayım, 2016, www.gazetevatan.com)

Bu noktada kapitalist üretim biçiminin edebiyata etkisini, kavramsal düzeyde tartışmaya açan Türkeş, “marka” ve “isim” kavramlarını ayrı ayrı yorumlar. Buna göre kapitalizmin etkisiyle büyüyen kitap endüstrisi içinde edebi yapıtların birer meta haline gelmesi, bugün edebiyat alanında büyük isimlerin değil markaların konuşulmasına sebep olur. Ürün markalarına benzer şekilde yazarlar da ‘yaratıcılık’, ‘deha’ gibi edebiyat alanına özgü kavramlarla markalaştırılır. Zaman içinde varlığını ve değerini koruyan romanların ise entelektüellerin nezdinde “marka” değil, “kült” olarak kavramsallaştığı görülür. (Canbay, 2014) Bu saptama doğrultusunda edebiyat çevrelerinin kültürel alandaki “değer” kavramını, satış rakamları ya da popülerlikten çok “kalıcılık” özelliği üzerinden tanımladıkları söylenebilir.

Aşk romanı, iç içe geçmiş iki aşk hikâyesinden oluşur. Biri Batı’da, 2000’li yıllarda, Yahudi asıllı Amerikalı Ella Rubinstein ile İskoç kökenli, ateist, sonradan Müslüman olan Aziz A. Zahara arasında, diğeri ise Doğu’da 1200’lü yıllarda yaşayan Mevlana ile Şems-i Tebrizi arasında geçer. İnsanlık tarihi boyunca farklı şekillerde ortaya çıksa da özde hiç değişmeyen hakiki “aşk”, romanın ana temasıdır. Eserini tasavvufi aşk üzerine kurgulamaya çalışan yazar, romanın ana eksenini oluşturan aşk temini, yer ve zamandan bağımsız olarak anlatmaya çalışır. Çünkü tasavvufi anlayışa göre aşk, zamana ve mekâna göre sınırlı değildir, değişmez. Bu anlayış Şems’in 40 kuralı ile

özetlenir. Boston-Amsterdam, Bağdat-Konya hattında okuyucuya aktarılan 'Gönlü Geniş ve Ruhü Gezgin Sufi Meşreplilerin' son kuralı şu şekildedir:

"40. Kural: Aşksız geçen bir ömür beyhude yaşanmıştır. Acaba ilahi aşk peşinde mi koşmalıyım, yoksa dünyevi, semavi ya da cismani diye sorma! Ayrımlar ayrımları doğurur. Aşk'ın hiçbir sıfat ve tamlamaya ihtiyacı yoktur. Başlı başına bir dünyadır aşk. Ya tam ortasında, merkezinde ya da dışındadır, hasretinde." (Şafak, 2009:415)

Şems'in kırk kuralı ilk başta, din kitaplarının ve kurumlaşmış dinlerin kurallarını çağrıştırsa da onlardan çok farklıdır. İnsanların yaşamlarını kalıplaştırmak değil, aksine onları basmakalıp düşüncelerden kurtarmayı, yaşamın merkezine sevgiyi/aşkı yerleştirmeyi amaçlar. Varoluş özünün aşk olduğu romanda Aziz'in yazdığı *Aşk Şeriatı* kitabı günümüz materyalist aşk anlayışına bir gönderme niteliğindedir:

"Kimsenin aşkın inceliklerine vakit bulamadığı bir dünyada "Aşk Şeriatı" daha büyük önem kazanmakta.(...) Çünkü aşk, hayatın asıl özü, esas gayesidir. Mevlana'nın bizlere hatırlattığı üzere, gün gelir, herkesi, ondan köşe bucağın kaçanları bile, hatta "romantik" kelimesini bir suçlama gibi kullananları dahi kısıktırak yakalar aşk." (Şafak, 2009:31).

Eserde, insanlığın hayatı boyunca aradığı saf aşkı, tasavvuf yolu ile bulacağı vurgulanır. Şafak, "Şems ve Mevlânâ hakkında bir kitap yazayım arzusuyla kaleme almadım bu kitabı. Ben "aşk"ı anlatmak istedim. Buydu çıkış noktam." (Cumalıoğlu, 28 Mart 2009) cümleleriyle eseri yazma niyetine bir açıklık getirir. Romanda kutuplaşmanın, dini ve politik tartışmaların tek çözümü olarak birleştirici, bütünleştirici ve özgürlükçü olan "aşk" ileri sürülür. Aziz Zahara'nın "*Aşk Şeriatı*" isimli romanında ise "millî veya dinî aidiyetler üstünlüğü ve özerkliği telkin eden bir kurgu ön plana çıkarılır." (Kırımlı, 01.02.2012).Eserde araçsallaşan aşk ögesi, her türlü inanç ve meslek grubundan insanı kapsayan evrensel bir aşk inancının göstergesidir. Mehmet Tekin romanda 'aşk' kavramının araçsallaştığını şu dizelerle destekler:

"Modernleşme rüzgârıyla içine sürüklendiği girdaptan bireyi, kurtarsa kurtarsa ancak tasavvuf kurtarabilir Batı yorulmuş, modernleşme miti eski cazibesini kaybetmiş, bir zamanlar ruhları cezbeden, gözleri kamaştıran modernitenin ışığı zayıflamıştır. Bireyin, insanlığın ruhunu aydınlatacak yeni bir ışığa, yeni bir kurtuluş mitine gereksinim vardır.. Kurtuluşun salah ve selametini yeni adresi Doğu'dur. Ve ışık Doğu'dan yükselecektir!.. Aşk romanının zihinlere taşımak istediği, daha doğrusu taşıdığı "tez" budur; anlatılan da bu "tez" in meşrulaştırılmasından ibarettir" (Tekin, 2010:14).

Bu, eserin araçsallaştığının açıkça bir ibaresidir. Aşk kavramını, tasavvuf öğretisi içinde manevi bir boyuta taşıyan yazarın, isteyerek veya istemeyerek modern dünyada yaşayan insanın manevi eksikliğine hitap ettiği söylenebilir.

Bir eserin propaganda aracı olarak görülmesi o eseri araçsal kılar. Düccane Cündüoğlu bu savı destekleyerek Aşk'ın kuralları olur mu? sorusundan hareketle Şafak'ı, eserini propaganda aracı olarak kullanmakla eleştirir. Bu eleştiri ise çalışmanın tezini destekler.

“Aşk'ın kuralları olur mu? Ne münasebet, Aşk'ın kuralı olmaz ki kuralları olsun! Aşk koşulsuz olandır. İçinde "çıkır" ilkesinin olmadığı tek insanî edimdir. Külliyyen hazdır. Bütünüyle zevktir. Süreç içerisinde oluşmadığından her türlü koşuldan, her türlü kuraldan âzadedir. Anî'dir; yani anda var olur; bir anda...(...)Elif Hanım, romanınızı tüm dikkatimle okudum ve şu kanaate vardım ki siz sanat değil, resmen propaganda yapıyorsunuz! Ortak değerlerimizin içini boşaltmakla kalmıyor, o boşalan alana, sözüm ona aşk diye diye modernliğin en çiğ, en batıl inançlarını boca ediyorsunuz.” (Cündüoğlu, 30 Ağustos 2009)

Hemen hemen aynı dönemlerde farklı roman türlerinde kaleme alınan eserler (*Aşkın Gözyaşları Şems Tebrizi, Bab-ı Esrar, Aşk*), aynı tarihi şahsiyetleri konu alır. Bu eserler, Mevlana ve Şems'in popülerleştirilmesinde ve bir tüketim aracı haline gelmesinde büyük rol oynar. Postmodernizmin ve popüler kültürün vazgeçilmez kaynaklarını oluşturan Mevlana ve Şems; filozof, terapist, şeyh, yaşam koçu ve ilişki uzmanı gibi unvanlarla modern, kapitalist tüketim kültürünün ikonu olurlar. (Batı, 2015:137)

Tarihin Yeniden Yorumu: Bozkırın Sırrı Türk Peygamber

2000'lerden sonra, “Yeni Tarihselcilik Kuramı”nın etkisiyle, edebiyat kuramlarındaki tarihi gerçeklik yeniden yorumlanır. Son zaman popüler tarihi romanlarda; tarihi olaylara ve şahsiyetlere büyük bir yönelimin olduğu görülür. Yeni Tarihselcilerin iddia ettiği düşünce, tarihin subjektif bir şekilde aktarıldığı, dolayısıyla gerçeği bire bir yansıtmayacağıdır. Onlara göre tarih, iktidarın ve muhalefetin ideolojisi doğrultusunda yeniden oluşturulur ve okurlara sunulan gerçek, bir kurgudan ibaret olur. Bu bağlamda bir tarihçi ile romancı arasında farkın olmadığı, tarih ile kurgunun iç içe geçtiği söylenebilir. (Munslow, 2000:60-236) Tarih ile kurgunun iç içeliği, son zaman popüler tarihi romanlarda sıkça işlenir. “Nasıl anlatılır?” sorusundan çok “Ne anlatır?” sorusuna cevap veren popüler tarihi romanlarda, Türk kimliği ve Osmanlı öncesi eski Türk tarihi yüceltilir:

"Bir 'değer'in yüceltilmesi için, o değer'in kuvvetli bir siyasi, kültürel ve ekonomik alt yapısının olması gerekir. Popüler tarihi romanlarımızda, romanda geçen olayların içerdiği dönemin siyasi, kültürel ve ekonomik yönlerine herhangi bir tahlili bakış yöneltmez. Romancı bu konuda roman diliyle herhangi bir tahlil yapmaktan çok, bazı gerçek tarihi kaynaklardan alıntılar yaparak devri tanıtıma çalışır." (Sağlık, 2002:147)

Romanlarda bilinçli veya bilinçsiz yüceltilen değerler kendi içinde bir söylem oluşturur. Bu söylemin aktarılmasında yazar, bilgi ve belgelerden alıntı yaparak romanı, adeta bilimsel bir kaynak formuna getirir. Ahmet Turgut kaleme aldığı *Bozkırın Sırrı Türk Peygamberi*'nde Kuran-ı Kerim başta olmak üzere birçok belge ve bilgi niteliği taşıyan kaynaklardan yararlanır. Burada tarihi bir kurgunun bilgi ve belgeler ışığında bilimsel bir zemine oturması hedeflenir. Kurgu düzleminde reel dünyaya yapılan göndermeler, eserin kurgu mu? Yoksa gerçek mi? olduğu çelişkisini ortaya çıkarır. Okurun bir süre sonra göndermeler sonucu, reel dünya ile kurgunun iç içe geçtiği bu belirsizlikte, kafası karışır.

"Kurmaca anlatılarda gerçek dünyaya yapılan kesin göndermeler öylesine iç içe geçer ki romanda bir süre kaldıktan ve haklı olarak fantastik öğelerle gerçekliğe yapılan göndermelerle birbirine karıştırdıktan sonra, okur artık kesin olarak nerede bulunduğunu bilemez." (Lekesiz, 2011:147)

Geçmiş önemli bir kaynak durumuna getiren popüler tarihi romanlar, gelenekçi bir yapıda ilerler. Önemli şahsiyetlerin ve onların yaşam tarzlarının işlendiği "gelenekçi popüler kültürün" bir örneği de Ahmet Turgut'un *Bozkırın Sırrı Türk Peygamberi*'dir.

"Günümüzde sözü edilen bu edebiyat ekolü sayesinde okuyucu, Mevlâna'yı, Tebrizli Şems'i, Yunus Emre'yi, Hacı Bektaş Veli'yi, Hacı Bayram Veli'yi, Somuncu Baba'yı, Mimar Sinan'ı, Yavuz Sultan Selim'i, vb. farklı yazarlardan, farklı üsluplardan okuma fırsatı bulmuştur. (...) Sadece Türk yazarlar değil yabancı yazarlar da bu konuyu eserleri aracılığı ile okuyucuyla buluşturmuştur." (Özdemir, 2014:827-841)

Kurtlar Vadisi adlı dizide de reklamı yapılan yazarın bu romanı, Türkiye'de geniş bir okuyucu kitlesine ulaşır:

"Pazar günü yazmıştım. Demiştik ki, "İçinden en çok kitap geçen dizi Kurtlar Vadisi. Polat bu kez de 'Bozkırın Sırrı-Türk Peygamber' adlı kitabı elinden düşürmedi. Televizyon sektörüne ha bire ödül dağıtanları bilmem ama Yazarlar Birliği, Vadi'ye bir ödül borçlu..." Polat'ın bu hafta çiftlik evinde okuduğu Ahmet Turgut'un kitabı, o gecedan sonra satış

rekorları kırdı. Kitap, hafta sonunda ikinci baskısını yaptı ve tükendi. Yayınevi şu an üçüncü baskıyı hazırlıyor. "Bozkırın Sırrı - Türk Peygamber" romanı, Türkiye'nin en geniş kapsamlı kitap satış sitelerinden www.kitapyurdu.com'da o güne kadar ilk 100 listesinde yokken, dizinin yayınlandığı gece 30'uncu sıraya yükseldi. Hafta başında ise ilk 3'e girdi" (Ayтуğ, 2010).

Romanın bir dikkat çekici özelliği de ana dili Türkçe olan bir peygamberin Türk edebiyatında ilk kez konu edilmesidir. Tarihi romanlarda "Türklük, düşmanlarımız karşısında Türklüğün üstünlüğü, Türk kahramanlığı, kahramanın bağlı olduğu kutsal değerler ve kahraman dışındaki kişilerin üstünlüğü gibi kavramlar bu türlü eserlerin ana temasını oluşturur." (Sağlık, 2002:148) Ahmet Turgut, eserinde romanın tüm imkânlarından yararlanarak Türk-İslam birliğini temsil eden bir Türk peygamber meydana getirir. (Sayar, 2018:374) Kur'an-ı Kerim'de adı geçen Zülkarneyn¹ adlı peygambere benzetilen Öktem karakterine, tarihi ve dini-İslami düşüncenin yeniden hatırlatılması görevi yüklenir. Romanda geçen Öktem kişinin çeşitli cephelerde Zülkarneyn peygamber olduğuna inanılır. (Yazır, 2017)

Konusunu, Hz. Nuh'un oğlu Yasef'in soyuna dayanan Aladağlı Türklerinin dini, siyasi ve kültürel yaşamlarından alan roman, Türkistan töresi ve gelenekleri hakkında geniş bir malzeme sunar. Bu özelliği ile eser bugün halen yaşayan pek çok geleneğin ve ritüelin anlatıldığı popüler romanlar arasında ilk olma özelliği taşır. Özellikle Bozkır Türklerinin yaşamlarının yansıtıldığı romanda, Türk ve Türklüğe ait töre ve âdetler şahıslar üzerinden verilir. Şahıslara böyle bir misyonun yüklenmesinin temel amacı, Türklük düşüncesini yüceltmek ve eski Türk medeniyetini hatırlatmaktır. Bu amaç doğrultusunda yazar, şahısları oluşturmada isim sembolizminden faydalanır. (Uğurcan, 1985:55-56) Kişilere verilen belirli adlar, onların karakter özelliklerini belirtmekle kalmaz aynı zamanda yaşam şekillerini ve hayat tarzlarını da sembolize eder. Örneğin Öktem, romanda kendisine peygamberlik tebliğ edilen kutlu kişidir. Öktem, Ök: Ana, Tem: direk anlamındaki iki kelimedenden oluşur. Romanda 'Çadırı tutan ana direk' anlamındaki Öktem, Kur'an-ı Kerim'de adı geçen 124 bin peygamberden biridir. Ahmet Turgut'un bu ismi kahramanına koyarken bilinçli bir yol izlediği, vermek istediği düşüncelyi şahıs ismine yerleştirdiği görülür. Tanrının teklik ve birlik özelliğinin vurgulandığı romanda yazarın 'çadırı tutan temel direk' anlamına gelen Öktem ismini seçmesi anlamlıdır.

Eserde bulunan zengin malzeme, okuyucuyu bilgilendirirken aynı zamanda geçmiş ve bugün arasında bir bağ kurar. Geçmiş anlatsalar da aslında bugüne vurgu

¹ Kur'an-ı Kerim'de Keyf suresi 83. ve 110. ayetler arasında Zülkarneyn adlı peygamberden bahsedilmektedir.

yapan popüler tarihi romanlarda yazar, tarihi bugünün koşullarında yeniden yorumlar. Ahmet Turgut, röportajında *Bozkırın Sırrı Türk Peygamber'* eserinin kültürel kodları ele alması ve tarihi bir konuya değinmesi bakımından edebi kıstasların ötesine geçtiğini açıkça belirterek çalışmanın savını destekler:

"İlber Ortaylı hoca "Akademisyenler anlatınca tarih bilinir. Edebiyatçılar anlatırsa tarih anlaşılır" der. Şu an içerisinde bulunduğumuz 'kendisini arayan ve kimliğini yeniden tanımlamaya çalışan' toplum yapımız, evvelce hiç olmadığınca tarihe ilgi duymakta..." Gerek *Bozkırın Sırrı'nın* gerekse diğer dört romanımın 'kültürel kodlarımızı ele alan' tarihi konular hakkında olması, bu kitapların edebi kıstaslar ötesinde sahiplenilmesini sağla(r)." (Sayar, 2018:393)

Tarihin geniş halk kitlesi tarafından bilimsel kitaplarda yeterince anlaşılması yazarın romanı oluşturmadaki çıkış noktasıdır. Kurgusal dünyanın imkânları doğrultusunda sunulan Türk-İslam sentezi, bugünün insanı için sıra dışı ve fantastik bulunsa da milli duyguları besleyen kaynaklar olarak değerlendirilebilir. Bu, okurun geçmişle bağlarını kuvvetlendirmesinde önemli bir etkidir.

"Edebiyatın Romanı": *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk*

Popüler romancıların bir kısmı, akademisyen kimlikleriyle hareket edip vermek istedikleri düşüncüyü romanlarında öğretme yoluna giderler. Burada akademik kimlik ile kastedilen, yazarların en az doktora eğitimine sahip olması ve yükseköğretim kurumunda öğretim üyesi olarak görev yapmasıdır. Akademisyen kimlikleriyle edebiyatı sevdirmeyi amaçlayan yazarlar, roman türünü bir araç olarak kullanır ve edebi bilgiyi roman formunda aktarır. İskender Pala, 2000'lerden sonra akademik kimliği ile ön plana çıkan yazarlar arasındadır. "Edebiyatı nasıl öğretim?" sorusuna cevap aradığı romanı, *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk*, son zamanların en dikkat çeken eseridir. Sivil tarihin ön plana çıktığı eser "Yeni Tarihselcilik" kuramı bakımından da önem arz eder.

"Klasik tarih yazımının kurgusalılık çerçevesinde irdelenmesi ve hatta değiştirilmesi Yeni Tarihselciliğin en önemli ilkelerinden biridir. Tarihi olay ve dönemle empati kurmayı ve tarihi sorgulamayı İskender Pala'nın romanlarında sıklıkla görmekteyiz. *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* bu unsurların en yoğun kullanıldığı romanlarından biridir." İskender Pala, Yeni Tarihselcilerin aksine genel kabul görmüş olan tarihi bilgilerin nesnellüğünden şüphe etmez fakat bunların nedenleri ve sonuçları doğrultusunda bazı öznel değerlendirmeler yapar, bu durum da onu Yeni Tarihselci anlayışa yaklaştırır. Pala, tarihi bilgileri metinsellik açısından değerlendirmekten ziyade nedensellik açısından değerlendirir. İskender

Pala'nın tarihi yeniden kurgulaması, resmi tarihi değiştirerek değil de olayların nedenleri noktasında durması ve bazı tespitler yapması şeklinde gerçekleşmiştir." (Kırbaş, 2013:126-127)

Roman hakkında söylenenler genelde kurgusal çerçevede sınırlı kalır. Ancak dikkat çekmek gerekir ki İskender Pala'nın edebi kişiliğinin ağır bastığı bu romanı, çeşitli aygıtlar aracılığıyla popüler hale getirilir. Genelde Osmanlı devletini, özelde ise Leylâ ile Mecnun mesnevîsini konu edinen romanda, Divan edebiyatı üzerine süregelen "anlaşılması zor" ve "sıkıcı" gibi söylemlerin önüne geçme amaçlanır. Tarihi roman türünün bir örneği olan *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk*, Osmanlı Devleti'nin belirli bir döneminin edebi, kültürel ve siyasi yönünü okuyucuya aktarır. İskender Pala, kurguyu oluştururken tarihi gerçeklere bağlı kaldığının altını çizer: "Bilakis beni bu konuda kimse eleştirmez. Çünkü ben tarihin hakikatini asla değiştirmem.(...) Çünkü ben romanlarımı yazarken tarihten seçtiğim roman kahramanlarının tarihi hayatlarını ve konumlarını asla değiştirmem." (Özsoy, 2017:10-15) Ayrıca birçok tarihi kişiliğe yer verilen romanda tarihi kurgu, bilgilerle değil, sahneleme yöntemi ile sunulur. Okur eserde, Osmanlı'nın altın çağından çöküş dönemine kadar uzanan aralıkta, zengin bir edebiyat ve tarih yolculuğuna çıkar. Bu yolculuk, Fuzulî'nin dizeleri ile süslenen bir aşk serüvenine dönüşür:

"Bende Mecnûn'dan füzûn âşıklık isti'dâdı var
Âşık-ı sâdık benim Mecnûn'un ancak adı var

Fuzûlî

Bende mecnundan daha öte bir âşıklık yeteneği var, Gerçek âşık benim
ama Mecnun'un adı çıkmış bir kere!" (Pala, 2016:38)

Yazar Türk edebiyatını, özellikle Divan edebiyatını, şiirsel bir dille ve aşk kurgusu içinde okura sunar. Roman vasıtasıyla Divan edebiyatının ve Türk edebiyatının güzide şahsiyetleri, geniş bir okuyucu kitlesine ulaşır. Eserde verilen Divan şiiri örnekleri, Eski edebiyat geleneğini yansıtmaları bakımından önemli bir role sahiptir. Yazar verdiği açıklamalı şiirlerle Divan edebiyatının şiir görüşünü ve şiir geleneğini okuyucuya aktarır. Bu tutum dönemin ünlü şairlerine ait beyitlerin kolayca anlaşılmasını sağlar. Divan edebiyatının genç kuşaklar tarafından anlaşılması ve önyargılı tutum, İskender Pala'nın *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* romanıyla kırılmaya çalışılır. Romanda bir aşk sergüzeşti içinde şiirlerin Türkçe açıklamalarına yer verilmesi Divan edebiyatının "zor anlaşılır" yönünü kırar. 'Divan edebiyatını sevdiren adam' unvanıyla bilinen Pala, akademisyen kimliğiyle romanın tüm imkânlarından yararlanarak Divan şiirini sevdirmeye yoluna gider. Eserde Fuzulî'nin Anadolu şairleri ile yaptığı sohbetler, nasıl geçindiği, Arapça, Farsça ve Türkçe yazdığı kitaplar, kurmaca düzleminde okura

aktarılır. Türk edebiyatındaki edebi şahsiyetlerin, tarihsel süreç içinde okuyucuya açıklanması ve çok yönlü anlatılması, edebiyatın, roman türünü araç olarak kullandığı görüşünü kuvvetlendirir. İskender Pala, okuyucu kitlesinin uzun zamandır kopuk olduğu Divan edebiyatı sahasını, geniş okur kitlesine taşır. Gençlerin, Divan edebiyatını yeterince anlamamasının nedenini, okurun sorumluluğunda olduğunu belirten Pala, bu konuya şöyle değinir:

"Evet, gençler -itiraf etmeseler de- divan şiiri ile karşılaştıklarında, öncelikle şöyle düşünüyorlardı: "Şimdi bu şair kim bilir ne kadar derin şeyler söyledi. Ben kim, bunu anlamak kim, boş ver." Hâlbuki divan şairlerimiz bugüne bire bir hitap edecek sözler söylemelerine rağmen kelimelerimizi değiştirdiğimiz için onları anlamaz olduk. Evet, divan şiirine bakışta en büyük yanlışlık: "Bu adamlar da bir şeyler söylemiş, anlaşılıyor" deniyordu. Şimdi "Bu şairler bir şeyler söylemiş, neden anlamıyorum acaba?" diye sormanın zamanı. Artık onların fazlalığına değil de kendi eksikliğimize yanmanın vakti gelmiştir." (Ergin, Eylül 2013)

"Geçmiş geleceğe bağlayan bir köprü" (Pala, 10 Ekim 2012) olmak isteyen yazar, müfredatta öğretilen klasik Divan edebiyatının dışına çıkarak Divan edebiyatını anlama ve ona olan ön yargıları kırma yoluna gider. Divan şiirinden şairlerin hayatına kadar zengin bir araştırma girişiminde bulunan Pala, edebiyat bilimini kurgu düzlemi içinde sunar.

"Onaylanan Kadın Şiddeti": İki Genç Kızın Romanı

Popüler romanların araç olduğu konulardan birisi de 'kadın'dır. Kadın nedir? Nazan Bekiroğlu *Duy Beni* dediği şiirinde kadının evrensel tanımına edebi bir türde cevap verir:

"Kadınlar ve kızlar,
dişil ve doğurgan,
duygusal ve duyarlı olan.
eril olmayan yani," (Bekiroğlu, 2002:80-81).

Popüler kültürde "kadın" yaşamın tüm alanlarında tanımlanan ve yeniden üretilen bir söyleme dönüşür. Ne yazık ki toplumsal ve kültürel iktidarın kurulduğu, ataerkil sistemin sürekli yeniden kurulduğu bu alan uzun süre akademik ilginin dışında kalır. Feminist hareketlerle birlikte ön plana çıkan 'kadın' kavramı ve ona yönelik bireysel, toplumsal ve ekonomik çatışmalar, roman türünün kullanımı ile geniş okur kitlesine ulaşır. Beatrice Forbes-Robertson Hale, 1914'te yazdığı *What Women Want: An Interpretation of the Feminist Movement Kadınlar Ne İstiyor:*

Feminist Hareketin Bir Yorumu isimli kitabında ataerkil toplum yapısının kadına dayattığı toplumsal rollere bir eleştiri getirir:

“Bir sınıf olarak kadınlar, her zaman sessizdi; şimdilerde bir kısmı dillendi. Âşık erkek sessizlik dönemlerinde onlar için konuştu ve onları kendi düzlemindeki giysilerle bezedi. Erkeğin düşlem alanı o kadar iyi kurulmuştu ki, kadınlar her ne kadar çoğu kez bunun yüzeysel olduğunu kabul ettiyseler de zaman zaman gerçek olduğuna bile inandılar. Erkek de kendi düşlerinin yalnızca bir yaratığı, zihnindeki bir imgelemsel yaratığı -kadını- benzediğini unuttur ve en sonunda yalnızca kendisini geliştirme gereksinimi ile bir araya gelen çok sayıda farklı bilinçli kadının bireysel ve topluca yükselişine şahit olur. Kendini ifade etmede özgür olan kadın sayısı erkeklerinki kadar olduğunda, dünyada bir tek büyük mücadele sürmeye devam edecektir” (Rakov, 1995:19).

Bu eleştiri, feminist söylemin popüler kültür üzerindeki bakış açısını gösterir. Söylem, ataerkil toplum düzeni içerisinde erkeklerin, feminist kadınların yaratıcılıklarının göz ardı etmelerini, bastırılmalarını ve belli kalıplar içine sokulmalarını sorgular. Popüler kültürde bu yaklaşımlar, sürdürülebilir bir tartışma ortamını da beraberinde getirir. 1960’lardan sonra toplum düzenine bir eleştiri olarak çıkan feminist söylem, toplumda zorunlu bir değişime yol açar. Düşünsel boyutta kendini gerçekleştiren kadın, toplumda bireysel olarak ilerlemeye başlar. Genelde kadın yazarların misyon edindiği bu düşünce, önceleri ekonomik bağımsızlık ve öğrenim hakkı, sonraları annelik ve eş olma şartlarını sorgular. Son zamanlarda ‘kadının cinsel özgürlüğü’ de edebiyatta sıkça işlenen konular arasındadır. Edebiyat, birçok alanda olduğu gibi feminizmin sesini duyurmada da bir araç olarak görülür. Edebiyatın estetik amaçlarının dışında sosyal, siyasal ve daha birçok konuda kullanılması, edebiyat dışı alanların, edebiyat yoluyla takip edilmesini mümkün kılar.

“Edebiyatın kendi estetik amaçları dışında ya da bu amacının yanı sıra böyleleri bir hedef için kullanılması çok bilinen bir yoldur. Felsefi dayanak noktaları olan ya da olmayan bütün düşünce faaliyetleri ve modalar kendilerini edebiyat üzerinden ifade etme, tanıtmaya veya yayma yolunu denerler. Buna karşılık edebiyat, daima amacı kendisi olan bir noktada ‘halis’ kalma endişesiyle bu kullanımların hiç olmazsa kendi tespit ettiği kurallar üstünden olmasını dayatır” (Argunşah, 2016:11).

Edebiyatın amacı ile ondan beklenenler arasında sürekli bir çelişki oluşur. Bir taraftan kadını ve feminizmi odak noktasına alan ve ideal bir feminist kadın tipi çizen, diğer yandan, geniş okuyucu kitlesine hitap etmek isteyen kadın sorununa edebi boyutta bir açıklık getirmek isteyen bir edebiyat söz konusudur. Bu noktada ‘kadın’

araçsal temelde ele alan feminist romanlar "feminist karakter taşıyan edebiyat(ın)" (Argunşah, 2016:12) alanına girer. Geniş kadın kitlelerine hitap eden bu edebiyat, kadın sorununu evrensel boyutta kabul edenlerce "kadın edebiyatı" ve "kadın yazar" tanımlamalarından uzak durulur. Ancak her hâlükârda 'kadın', edebiyat içindeki yerini bulur.

Perihan Mağden *İki Genç Kızın Romanı*'yla 'kadın' sorununa feminist bir söylem üzerinden yaklaşır. Yazarın 2002'de yayımlanan romanı birçok ülkede sesini duyurur ve 2005'te Kutluğ Ataman tarafından *2 Genç Kız* adıyla sinemaya, 2010 yılında Almanya'da Theater Oberhausen tarafından tiyatroya uyarlanır. Feminist söylemi ile dikkat çeken Mağden, şiddet ve bunalım sarmalında, kendine yer edinmeye çalışan Behiye ile kendisi kadar çocuk kalmış bir annenin dünyasından kurtulmaya çalışan Handan'ın arkadaşlık hikâyesini anlatır. Yaşadıkları sosyal çevre, ergenlik dönemi, kadın psikolojisi ve ekonomik sınıf çatışması romanda işlenen belirgin konular arasındadır.

'Kadın' popüler kültürün üzerinde oynadığı en büyük alanlardan biridir. Reklamlar, magazin dergileri, TV dizileri ve programları "kadın" üzerine büyük bir pazar oluşturur. Marka ve markalaşmanın bir takıntı haline geldiği son yıllar göz önüne alındığında, Perihan Mağden'in anlatımı popülist unsurların kitlelere dayattığı düşünce biçimine bir tepki olarak doğar. Romanlarda modern çağda bireyin, özellikle kadının toplumda yer edinme kavgası ve bunun için göstermiş olduğu mücadele, çeşitli yönleriyle ele alınır. Buradaki amaç, kimi zaman toplumda çoğu insanın görmek istemediği ama var olan itilmiş, silik ya da asi yaşantıların rahatsız edici boyutunu göstermektedir. Dolayısıyla 'sanatın rahatsız edici' ve sarsan özelliğine burada değinmek yerinde olacaktır. Süreyya Su, filozof ve sosyologların üzerinde uzlaştığı fikri söyle özetler: "Çağdaş sanatın, tüm değerlerin değersizleşmesine hizmet eden nihilist ve anarşist bir tavrı var." (Su, 2014) Kadın ve Kadın kitlelerine dayatılan markalaşma, kitle iletişim araçlarıyla özellikle TV programları ve moda dergileri ile aşılır. Programlardaki gösterişli hayat tarzı kadınlara, ekonomik durumunun üstünde bir yaşam standardına sahip olmaları gerektiğini düşündürür. Televizyon dizilerindeki zengin yaşam tarzı, lüks araba, evler, "İşte Benim Sitem", "Bugün Ne Giysem" gibi programlar, günlük yaşantıları "olduğundan daha gösterişli" şekliyle kadın izleyicilerin karşısına çıkarır. Popüler kültürde çok satmanın bir aracı olan 'kadın', TV reklamları, afişler, kitap kapakları ve daha birçok yerde pazarlamanın aracı olur. Feminist söylemin materyalist bakış açısında eleştirdiği yönlerden biri de kadın vücudunun cinsel bir obje olarak kullanılmasıdır. Nihat Ateş'in "Çöküş Romanları" arasında değerlendirdiği Mağden'in *İki Genç Kızın Romanı*'nda 'güzellik' unsuru öne çıkarılır. Eğer kadın "güzelse" sınıf atlama, cinsel tatmin nesnesi olma ve başkasının sırtından geçinme hakkı doğar. "Çöküş Romanları"ndaki güzeller ne çalışır ne de herhangi bir

hayat mücadelesi verir. Çünkü o güzeldir ve onun "aynadaki görüntüsüne gömülmüş", imgesi dışına çıkamayan, başkaları için "güzel" olmak zorunda olan ve başkalarının güzel görme "ihtiyacını" karşılamakla görevli bir nesne olmaktan başka yaşam alanı yoktur." (Ateş, 2003:54) Kadına üzerine toplum tarafından açıktan veya üstü kapalı dayatılan kalıplara bir tepki niteliğinde doğan feminizmin izlerine, yazarın eserinde sıkça rastlanmaktadır.

Psikolojik ve fiziksel şiddete uğrayan birçok kadının ses çıkaramadığı bilinen bir gerçektir. Bunun nedenlerinden biri toplumda kadına dayatılan ataerkil yapıdır. Bu yapı içinde kadın, "erkeğinin sözünden çıkmayan", "erkeğe maddi ve manevi muhtaç" bir çemberin içindedir. Kadına yönelik şiddetin sadece aile içinde değil kamusal alanda da olduğu görülür. Romanda Bistüri ve erkek cinayetleri, hem erkek egemenliğine hem de üst sınıfa yönelik bir öfkenin temsili olarak ortaya çıkar. Doğdukları kültürün içinde yabancılaşan "kadın", şiddetin tüm biçimlerine karşı bir direnç geliştirir. Kadın psikolojisi üzerinden verilen direnç, toplumda kadına yönelik yerleşmiş şiddete bir tepki niteliğindedir. Yazarın *İki Genç Kızın Romanı*'nın başkarakteri Behiye'nin sürekli içinden geçen parçalama ve yok etme isteği ile "kadın tipi şiddeti" oluşturmak istediği açıkça görülür:

"Çok doğru. O zaman ben kadın tipi bir şiddet yaratıyorum. Belki, şimdi bak hemen sana bir tez çakacağım: Mesela Ejderha Dövmeli Kız bir adamın fantezisi. Mesela Nikita bir adamın fantezisi. Öyle kontrollü şiddet uygulayan kadın, mesela Bond kızları, bence sadece erkeklerin fantezisi olabilir. Çok doğru; kadınlar ancak çok büyük bir göz kararması anında şiddete başvuruyor. Yoksa kontrolü ele geçirmek amacıyla veya planlı hesaplı şiddete başvuran kadın elbette vardır ama çok çok azdır."(Çoban, 23 Eylül 2015)

Webster's New Word sözlüğünde şiddet(violance) sözcüğünün anlamlarından birisi "Orijinal veya hakiki anlamı veya biçimi bozmak amacıyla bir anlam, ifade vb.nin ters anlamda kullanılması veya bükülmesi, çevrilmesi"dir. (New Webster's Dictionary, 1975:605) Perihan Mağden'in kelimeleri istediği gibi eğip bükmesi, alışılmamış şekillerde kullanımlara yer vermesi romandaki 'şiddet' unsurunun dile yansımalarıdır. Yazarın kelimeleri evirip çevirmesi ve onlarla oynaması dilin kurallarına, dolayısıyla devletin kurumsallaşmış yapısına bir isyan niteliğindedir. Yazar dili 'jonglör gibi çevirerek' metinsel düzeyde bir şiddet yaratır ve içgüdüsel olarak kurumsallaşmış dile karşı çıkar.

"Köşe yazarlığında bir ara özellikle aşırı dille oynadım ve aşırı kırdım, biçtim, döktüm, havaya attım tuttum, jonglör gibi çevirdim dili. Çok sıkılıyordum. Sonuç olarak haftada dört tane köşe yazan insan yok

dünyada. Onun için yazarken de "Bari dille oynayayım" diyordum ve bir ara hakikaten bokunu çıkardığımı da düşünüyorum köşemde. Ama buna bu kadar reaksiyon, bu kadar ağlamalar, zırlamalar olmasını da anlayamıyordum." (Çoban, 23 Eylül 2015)

N. Ateş; Perihan Mağden'in, romanın "nesneleşen dil(ini)" edebi amacın dışına çıkarak toplum içi kadına yönelik şiddeti göstermede bir araç olarak kullandığını ifade eder:

"Mağden'in dili dokunduğu her duyguyu nesneleştiriyor. Bir nesne kılıyor dokunduğu her duyguyu. Peki, bunu nasıl başarıyor? Yöntemi basit aslında. Çoğu zaman paragraf sonlarında, duygu belirten sözcükleri ya büyük harfle başlayarak yazıyor ya da bitişik yazıyor. (...) Ne bekliyoruz ki bir romandan? Roman işte. Hafif, kolaycacak okunan bir post-durum güzelleme. Kabahat romanda değil bende. Romandan, roman gibi bir şeyler bekliyorum. Bir tat, estetik bir haz, akıcı bir dil... Mağden'in bol "oldum"lu, bir nesne-dilinden ne bekleyebilirim ki?"(Ateş,2003:54)

Mağden "üslubundaki şiddeti araç olarak kullanır." (Çoban, 23 Eylül 2015) Kitabın kapağındaki bistüriden kahramanların davranışlarına kadar çeşitli duygusal ve fiziksel şiddet içerikli öğeler bulunur. Çeşitli sebeplerle meşrulaştırılan şiddet yanlısı ve erkeklere bir tepki olarak ortaya çıkan bu tutum, kadınların şeytani yönünden ziyade toplumdaki yerleşmiş şiddete tepkisel bir öfkedir. Bu öfkenin sebebi ise otoritedir. Karakterler sorgusuz sualsiz kabul edilen otoriteye karşı koyarlar. "Şiddet(i) kabul edilebilir bir şey" (Çoban, 23 Eylül 2015) olarak gören yazar, kitabını özellikle gençlerin okumasını ister. Mağden, tek tiplendirme ve "itaat gençliği" ne karşı eserini gençlere (özellikle genç kızlara) ulaşmak için bir araç olarak görür. Çünkü siyasi, ekonomik ve toplumsal hayattaki düzensizlikler, haksızlıklar en çok gençleri etkilemektedir. Doğduğu kültür içinde yabancılaşan genç kadın, şiddetin tüm biçimlerine direnç gösterir. *İki genç Kızın Romanı*'nda da bu şiddet; aile, arkadaş, popüler kültür gibi alanda belirir.

"Ya Çıkarsa...": *Metal Fırtına*

Araçsallaşma kavramı açısından ele alınan diğer bir roman türü, politik kurgu\savaş romanlarıdır. Yakın ya da uzak geleceği kurgulayan komplo teorisi/siyasi kurgu romanları, bilimin ve teknolojinin imkânlarıyla desteklenir, bunun yanı sıra güncel gerçeklik içinde bulunmayacak kurgusal öğeleri de içerebilir. Geniş bir alana hitap eden politik\siyasi kurgularda, hareket odaklı oldukları için, çok az yoruma rastlanır. Yapılan yorumlar ise desteklenen siyasi ve iktidar güç yanlısıdır. Popüler

romanların, yazıldığı dönemin kabul gördüğü ideolojileri kullanması, romanın piyasadaki satış oranını önemli ölçüde etkiler.

Popüler savaş romanları kategorisinde değerlendirmeye alınan Orkun Uçar ve Burak Turna'nın *Metal Fırtına* kitabı "Savaş" unsurunu öne çıkaran politik bir kurgudur. Roman, 500 bin tiraja (resmi olmayan verilere göre 2 milyonu aşan korsana) ulaşır ve yazara yaklaşık 100 milyar kazandırır. Based on book (kitaba dayanan) bir filmin çekilmesi için Özen film ile anlaşılır ancak çekilemez. İlk kez bir romanda dünyanın dört bir yanını ateşe veren ABD'nin Türkiye'ye saldırması ihtimali, popüler bir ürüne konu olur. Eserin popülerleşmesindeki en önemli unsurlardan biri budur. Okuyucu ilgisinin bugünün dünyasına çekildiği eserde; devlet, dini cemaatler, siyasi örgüt, mafya ve gizli teşkilat yapılanması gibi birçok konuya değinilir.

Komple Teorisi veya siyasi kurgu romanlarında, "Bu teori gerçek olsa ne olurdu?" sorusuna bir yanıt aranır. Eserde ABD'nin Türkiye'yi "bir roman kurgusu gibi" işgal edeceği fikrinin altı çizilir. Bu yönüyle roman, sübliminal mesaj verme eğilimi ile dikkat çeker. Dünyada süper güç olarak bilinen ABD'nin Türkiye'yi işgali varsayımı ve bu ihtimalin okuyucuda bıraktığı korku ve panik bilinçaltına etki eden türdendir. Yazar âdeta "bu yazılanlar kurgu olsa da bir gün gerçekleşebilir." ihtimalini okurun bilincine yerleştirir. Bu durumda romanını bir araç olarak gören yazar, 'savaş' fikrini popüler roman unsurlarıyla kurgulayarak geniş kitleleri etkilemeyi hedefler. Okuyucunun bilinçaltındaki "Amerikan tehdidi" unsuru güçlendirilip "işgal" in gerçekleştirileceği olasılığı zihinlere yerleştirilir:

"Ülkede herkesin aklı karışmıştı. Ne zamandır Amerika'nın Türkiye üzerine oynadığı oyunlarla ilgili spekülasyonlar dolaşır duruyordu. İnsanlar bu düşünceleri bir roman kurgusu gibi dinleyip hafızalarında silmişti. Simdi bu hafızalarını derinliklerine giren şeyler gün ışığına çıkmıştı ve gerçek bir kurgunun temellerini atmaya başlıyordu." (Uçar, Turna 2004:66)

Romanın 'Türkiye için uyarı görevi' yaptığını savunanların yanı sıra, romanı ağır biçimde eleştirip kitabın "Türk Ordusu'nu küçük düşürmek ve moralleri bozmak için" (Haber 7, 01.Mart.2005) yazdığını iddiasında bulunanların da olduğu görülür. Kitapta, halkı korkutup sindirmek, azınlıklara ve zenginlere karşı kıskırtmak, askeri yanıltmalar ve yanlışlar, özelde Türk Silahlı Kuvvetlerinin genelde Türkiye Cumhuriyeti'nin güçsüzlüğü, Türk Silahlı Kuvvetlerindeki teknik yetersizlik, plansızlık ve ileri görüş eksikliği, Türk askerinin moral bozukluğu, Türkiye'de her şeyin rüşvetle kolayca halledilmesi, Amerikan ordusunun dayanılmaz ve karşı konulamaz gücü, Türk gazete ve televizyonlarının ABD taraftarlığı ve çıkarıcılığı, yağmacı ve terörist Türk toplumu gibi çıkarımlar sert şekilde tenkit edilir. "Günümüz

paralel olaylar(ına) "(Göknel, 2005:32), gönderme niteliğinde olan roman, hakkında çıkan haberler ve spekülasyonlar ile bugün de popülerliğini korur. Emekli Kurmay Albay Ömer Lütfü Taşcıoğlu gibi pek çok kişi, romanın 'ABD propagandası' olduğunu düşünür. Benzer görüş etrafındakiler, kitaptan satır satır örnek vererek *Metal Fırtına* romanının en az bir bölümünün, asıl metnin İngilizce olduğunu, genç yazarlardan Burak Turna tarafından Türkçeye çevrildiğini' savunurlar.

Romanda istihbarat alanına giren ABD ajanları, "Medya, hükümet, Ordu, ekonomi... Her yere" (Uçar ve Turna: 111) sızıp Türkiye'nin Amerika ile konvansiyonel savaşında onu güçsüz bırakır. İçişleri Bakanlığı bombalanması, Genelkurmay Başkanlığı ve Özel Eğitim Komutanlığı yerle bir edilmesi gibi olayların FETÖ darbe girişiminde yaşanan olaylar ile benzerlik göstermesi eseri spekülatif bir boyuta taşır. Amerikalıların *Metal Fırtına* adını verdikleri operasyona karşı direnç gösteren Türkiye, mücadelesine 'Kod Ergenekon' adını verir. Bu operasyon ile Anadolu, Ergenekon kuvvetlerinin emrine geçer. Olağanüstü hâl ilân edilen Türkiye'de, savaşın şartlarına uygun özel bir yönetim başlar.

Romanın muhtevasıyla reel hayatla paralellik gösteren diğer bir olay Kuzey Irak'ta 35 Türk askerinin öldürülmesidir. Bu tasarım, 24 Mayıs 1993 Bingöl yolunda şehit edilen 33 Türk askerine bir göndermedir. Kitapta Kuzey Irak'ta 35 Türk askeri öldürülür ancak CNN kanalı, tüm dünyaya bu olayı, Türk askerlerinin saldırısı olarak aktarır. Amerika bu olayı kullanarak gizli bir plan ile bor yatakları bakımından zengin olan Türkiye'yi ele geçirip dünyada süper güç olmayı hedefler. Ele geçen gizli dosya içinde, sadece bor ve toryum yataklarının değil, ABD'nin işine yarayan toprakları aldıktan sonra, geriye kalan bölgelerin bir kısmının Kürt devletine, bir kısmının Ermenistan'a, bir kısmının da Yunanistan'a ve çeşitli devletlere paylaşılması planı vardır. Bu rapor, sadece bor minerallerinden değil dini örgütlerin ve lobilerin Türkiye üzerindeki oyunlarından da bahseder. Türkiye, özellikle Protestanlığı yaymak için örgütlenen Amerikan Board of Commissioners for Foreign Missions adlı kuruluşun 1818 yılında yapılan senelik olağan toplantısında aldığı karar ile Ermenilerin misyonerlik faaliyetlerini sürdürmek için kullandığı bir ana üst haline gelir. (Uçar, Turna:101) Anadolu'nun tekrar Hıristiyanlaştırılmasının planlandığı gizli anlaşmada, sözde Ermeni soykırımıyla ilgili karar, ABD komitesinden geçer. Dünya basınında Türkiye saldırgan ve soykırımcı bir şekilde yansıtılır. Böylelikle ABD'nin dünya için tehdit durumundaki Türkiye'yi işgal etmesi geçerli sebebe bağlanır. ABD'nin 'Metal Fırtına Operasyonu' adını verdiği bu operasyonda (diğer adıyla 'Sevr') Türkiye'yi, Ortadoğu'da büyük bir savaşın içine çekip onun, Afganistan ve Irak ile Amerika'ya bağlanması planlanır.

Ngugi'e göre edebiyatta iki tür estetik vardır: Biri sömürü ve baskının diğeri ise özgürleşme mücadelesinin estetiğidir. (Jusdanis, 1998:27) *Metal Fırtına*'da anlatılan politik bir kurgu da olsa bir ülkenin işgalidir. Bu, Kurtuluş Mücadelesindeki bir milliyetçilik değil Şaban Sağlık'ın deyimiyle “yarı milli yarı kozmopolit bir görüntü arz etmektedir. (Sağlık, 2012:256) Orkun Uçar'ın “Vietnam savaşı dönemindeki çift-düşün propaganda çalışmaları gibi Metal Fırtına da o kadar sert ve rahatsız edici ki kimsenin kullanmasına izin vermeyecek bir eser.” (Sağlam, 03.11.2014) olarak tanımladığı roman, manipülelere karşı cephe alır. Eser milli duyguları harekete geçirse de bazı kesimlerce dışlanır ve “Üvey evlat” (Sağlam, 03.11.2014) muamelesi görür. Yazar kurguladığı yakın veya gelecek komplo teorisi ile gelecekteki olasılıkları anlatmaya çalışan Burak Turna bu eseri yazmasındaki amaçlardan birini de Türk halkına işgal olasılığının varlığını unutturmamaktır.

“Türk halkı kısa zamanda her olayı unutuyor. 80 sene önce Yunanistan Ankara önlerine kadar gelmişti. Olmaz diye bir şey yok. Günümüzde her an her şey olabilir. Bakın Endülüs diye bir devlet vardı, 600 yıl yaşadılar ama bir gecede İspanyollar hepsini yok ettiler. Ben ülkemiz hep işgal edilebilir gibi bir paranoyaya sokmak istemiyorum kimseyi ama bize de hiçbir şey olmaz dememeliyiz. Bir gün bizi zayıflatıp aniden vurabilirler. Sonuçta politika çıkar savaşıdır. Belli bir güce erişen her ülke bunu düşünür. Türkiye şu an için savunmadadır. Türkiye'nin şu an çıkarları tehdit altındadır.” (Günay, 19.02.2005)

Türkiye'de ilk kez bir 'araştırma kitabı' değil, tek kaleminden çıkması gereken bir 'roman', iki yazar tarafından, ortak imzayla yayınlanır. Yazarlardan Orkun Uçar'ın, 25.07.2008 tarihinde Art Avrasya kanalında *Ceviz Kabuğu* adlı programda 'Bu kitabı yazarken ölümü göze aldım.' açıklaması eserin, sade bir roman sınırını aşır her yönüyle üzerinde durulması gereken bir boyuta ulaştığının göstergesidir.

Sonuç

Modern Türk edebiyatında “araçsallaşma” sürecini 1839 Tanzimat Fermanı'nın ilanına kadar dayandırmak mümkündür. Dönemin şair ve yazarları, edebi eserlerde Tanzimat fermanının açılımını yapmak, yenileşme sürecinden doğan, özgür iradeli, pozitivist, akılcı ve Batılı yeni insan modelini oluşturmak için edebiyatı bir araç görür. 2. Meşrutiyet döneminde şekillenmeye başlayan milliyetçi düşünce, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla temel ideoloji haline gelir.

20. yy.da doğrudan veya dolaylı hegomanik ilişkiler popüler kültürü, devletin elinde önemli bir araç durumuna getirir. Alt kültürler zaman içinde çeşitlenerek değişir. Halk kültürü gücünü kaybederek egemen ideoloji tarafından kullanılan bir

sermayeye dönüşür. 1980 sonrası değişen edebi ortamlarla 'yansıtmacı' edebiyat anlayışı değişir. Yayınevlerinin çoğalması, rekabetin gelişmesi, kitabın diğer mallar gibi reklamının yapılması ve sergilenmesi, kitabı piyasa malına dönüştürür. Böylelikle popüler ve popülerleştirilen roman, yeni türleriyle kültürel çalışmalardan siyaset bilimine kadar birçok alanı etkileyerek bir metaya dönüşür.

Yazarın bir metni kurmadaki niyeti, o metni oluşturma sürecinin anlaşılmasını sağlar. Yazara "Niçin yazıyorsun?" sorusu sorulduğunda okuyucunun aldığı cevaplarda çeşitli amaçlar güdüle bile nihayetinde onun "kendisi" olacaktır. Çünkü bütün anlatılar insanı anlatmaktadır. Çoğu zaman yazarın neyi anlatmak istediği ve okuyucunun ne anladığı hususunda tartışmalar ortaya çıkar. Devrin sosyal, ekonomik, kültürel yapısı, adet ve gelenekler, çağın insan ve toplum üzerindeki etkileri, siyasal rejimler, birey-toplum, toplum-karşıt toplum arası çatışmalar, dil ve din vs. pek çok unsur yazarın niyetini gerçekleştirmek için düzenlenir. Metin içindeki özel vurgular, tekrar veya imalar işlevsel rol oynar. Ancak bazen metnin anlamı yazarın niyetini aşar. Eseri yazma süreci biten yazar, "Ben bu eserde şunu demek istiyorum." açıklamasıyla aslında kendi yorumunu yapmış olur. Kalem sahibi, zihinsel dışavurumunda, tamamıyla kendi seçtiği araçlarla sanal bir dünya oluşturur. Eserleri incelemede niyeti görünür kılan ise kahramanlar, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı, tasvirler... gibi unsurlardır. Bu bağlamda Gadamer, "bazen" değil "daima" metnin anlamı, yazarın niyetini aştığını ifade ederek yazarın zihinsel tasavvurunu metinden bağımsız hale getirir.

2000'lerden sonra yayımlanan popüler Türk romanları, sekiz eser örneği üzerinden değerlendirdik. Bu çalışmada ortaya çıkan sonuç, yazarların eserlerini oluşturma sürecinde belli bir amaç gütmeleridir. Bu amaç doğrultusunda eserini işleyen yazar kimi zaman, metnin yazınsal (edebi) boyutunu aşarak onu bir araç durumuna getirir. O; tarihi, dini, siyaseti, aşkı, kadını, savaşı, suç ve adaleti, roman formunda okura taşımayı amaçlar. Böylece roman edebi formun dışında kullanılan bir materyale dönüşür. Değerlendirmede 2000'lerden sonra popüler romanların araçsallaştığı noktalar daha fazla genişletilebilir. Örneğin, Ayşe Kulin'in *Türkan* popüler "biyografi", Kürşat Başar'ın *Başucumda Müzik*, İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar* ve Nazan Bekiroğlu'nun, *Yusuf ile Züleyha* adlı eserleri "sanat", Yaşar Kemal'in *Çıplak Deniz*, *Çıplak Ada* ve *Bir Ada Hikâyesi* "çevre" alanında değerlendirilebilir. Ancak şu hususu tekrar belirtmek gerekir ki yukarıda ismi geçen roman ve romancıların popüler roman yazdığı anlaşılmasın. Bu eserlerin ve romancıların bazıları reklam ve çeşitli medya organları vasıtasıyla popülerleştirilir.

Değerlendirme, sekiz eserle sınırlı tutulup "Araçsallaşma" kavramı açısından 2000'lerden sonraki popüler Türk romancılığına bir çerçeve çizer. Bu değerlendirme

sonucunda eserlerin hemen hemen hepsi belirli bir amaç doğrultusunda ele alınır. Turgut Özakman *Şu Çılgın Türkleri*, Milli Mücadele ve Batılılar tarafından ‘Türk mucizesi’ olarak kabul edilen Kurtuluş Savaşı’nı gelecek kuşaklara doğru bir şekilde aktarmak ve emperyalizmle olan savaşın öneminin vurgulanmak istenmesi, Sinan Yağmur’un tasavvufi bir lider olan Şems ve Mevlana’nın yaşam öyküsüne ışık tutarak onlar hakkında okuyucuyu bilgilendirme yoluna gitmesi, Elif Şafak’ın geniş okur kitlesine "aşk"ı anlatmak istemesi, Ahmet Ümit’in *Bab-ı Esrar*’da Mevlana’dan hareketle popüler polisiye romanlarda öne çıkan ‘suç ve adalet’ unsurunu tasavvuf öğretisi üzerinden vermeye çalışması, Ahmet Turgut’un *Bozkırın Sırrı Türk Peygamber*’de ise postmodern teknikleri tarihsel romana uygulayarak tarih olgusunu sorunsallaştırması, “Divan şiirini sevdiren adam” olarak tarihe geçen İskender Pala’nın akademisyen kimliği ile *Babil’de Ölüm İstanbul’da Aşk* romanını, edebiyatı sevdirmeyi amaçlaması, Perihan Mağden’in *İki Genç Kızın Romanı*’yla, kadın sorununa eğilerek “*Kadın tipi şiddeti*” ve feminist bir yaklaşımla kadın duyarlılığını öne çıkarması, Orkun Uçar ve Burak Turna’nın *Metal Fırtına*’ ile “savaş” ihtimalini odağa yerleştirerek ABD’nin Türkiye’yi işgal edebileceği ihtimalini okuyucuya hatırlatması gibi amaçlar romanın bir araç olarak kullanıldığını açıkça ortaya çıkarır.

Kaynakça

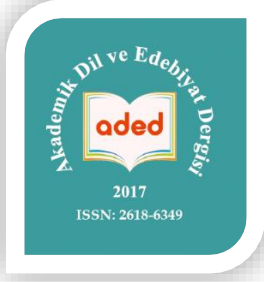
- Akçay, Ahmet S. (2012). *Bellekteki Huriler*. İstanbul: Onur Kitaplığı.
- Argunşah, Hülya (2016). *Kadın ve Edebiyat Kendini Yazmak*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Arslan, Rengin "90'larda Ne Olmuştu: Faili Meçhuller, Kayıplar". BBC Türkçe, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015.09.150903_90lar_2_insan_haklari.%20İstanbul. [erişim tarihi: 03 Eylül 2015].
- Aslan, Selma. Ahmet Ümit, "Cinayeti Yazıyor", (Röportaj). Milliyet, Pazar, <https://www.milliyet.com.tr/pazar/cinayeti-yaziyor-5298478> [erişim tarihi:22 Aralık 2000].
- Ateş, Nihat. (2003). *Çöküş Romanları*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (2009). *Edebiyat Yazıları(2000-2010)*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aytuğ, Yüksel. Polat Edebiyat Programı Yapsın, *Sabah*. https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/aytug/2010/03/17/polat_edebiyat_programi_yapsin, [erişim tarihi:17.Mart 2010]
- Batı, Uğur (2015). *Tüketici Davranışları*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bekiroğlu, Nazan (2002). *Yusuf ile Züleyha*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Belge, Murat (2014). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bölükbaşı, Adem (2016). Postmodern Tanrı Misafiri: Popüler "Tasavvufçu"luk. *Hacettepe Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, (3) 1, Ankara, s.150-170.
- Canatan, Kadir (2003). "AKP bağlamında "Yeni İslamcılık". *Bilgi ve Düşünce*, No.4, İstanbul, s.22-28.
- Canbay, Belma (2014). Türkiye'de Roman Yazarlarının Markalaşma Süreci: Elif Şafak Örneği. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Cündüoğlu, Düccane. "Aklın Kaleminden Kırk Kurallı" Aşk. *Yeni Şafak*. İstanbul <https://www.yenisafak.com/yazarlar/duccanecundioglu/aklin-kaleminden-kirk-kuralli-ak-18348> [erişim tarihi:30 Ağustos 2009].
- Kandemir, Gülşen (2011). "Yazarlık Ağır İştir Ama Mutluluk Verir". İSMMMO Yaşam, s.30-33.
- Çayır, Kenan (2015). Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Çoban, Ş. Murat Romanla Aramda Kötü Bir Kan Var (Söyleşi). K24, <https://t24.com.tr/k24/yazi/romanla-aramda-kotu-bir-kan-var>, 369. [erişim tarihi: 23 Eylül 2015].
- Durgun, Sezgi (2006). Homo Balkanicus, Çılgın Türkler ve Diğerleri, *Toplum ve Bilim*, S.105. İstanbul, s. 245-264.
- Eco, Umberto (1995). *Kara Korsanın Gözyaşları*. Çev. Kemal Atakay, Adam Sanat, S111. Şubat s.49.
- Eco, Umberto (2017). *Popüler Roman Kahramanları*. Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Alfa İnceleme.
- Eflatun, Şölen (2009). Çev. Akar, Birdal. İstanbul: Şule Yayınları.
- Ergin, Mehmet”İskender Pala: Geçmişi Geleceğe Bağlamak İstiyorum”. S.19/, *Röportaj* <http://www.islamihayatdergisi.com/yazarlar/detay/mehmet-ergin>. [erişim tarihi: Eylül 2013],
- Eygi, Ş. Mehmet (10 Ekim 2012). Pala, İskender: “Geçmişi Geleceğe Bağlayan Bir Köprü Olmak İstiyorum”. [Elektronik Versiyon]. *İslami Hayat*. 19 [erişim tarihi:6 Temmuz 2016].
- Eyigün, Sabri (2005). “Edebiyat ne Zaman Politik Olabilir?”. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.14 s.1 s.247.
- Goffman, Erving. (1956). *Thepresentation of Self İn Everyday Life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Göknel, Ergun (2005) *Metal Fırtına ve Gallipoli*, “Metal Fırtına” Kitabı Üzerine Düşünceler. *Teori*, S.184 s.25-39.
- Günay, Baki. “Metal Fırtına Yazarı İddialı Konuştu” www.stargazete.com, <http://www.internethaber.com/metal-firtina-yazari-iddiali-konustu-1150094h.htm>. [erişim tarihi: 19.10.2005]
- Haber 7. <http://www.haber7.com/kultur/haber/78772-metal-firtinayi-aslinda-kim-yazdi>. [erişim tarihi: 01.03.2005].
- İbn Haz El- Endelüsi (2017). *Güvercin Gerdanlığı*, Çev. Mahmut Kanık, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Jusdanis, Gregory. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kırımlı, Bilal. Elif Şafak’ın Romanlarında Milliyet ve Türklük Algısı, www.tubar.com.tr/TUBAR%20DOSYA/pdf/2010GUZ/krml_bilal_261-281.pdf. [erişim tarihi: 01.02.2012].

- Lekesiz, Ömer (2011). Haz. Uysal Z., *Edebiyatın Omzundaki Melek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mağden, Perihan (2014). *İki Genç Kızın Romanı*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Mağden, Perihan. Sinirimin Kaynağı Gürcü Geni (Röportaj). *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/sinirimin-kaynagi-gurcu-geni-38352522>, [01.06.2002].
- Munslow, Alun (2000). *Tarihin Yapısökümü*. (Çev. Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Neslihan, Acı (2005). *Şu Çılgın Türklerin Yazarı*, İstanbul: Picus Yayınları.
- New Webster's Dictionary (1975). U.S.A.:Delair Publishing.
- Özakman, Turgut (2015). *Şu Çılgın Türkler*, İstanbul : Bilgi Yayınevi.
- Özdemir, Mehmet (2014). Bozkırın Üzrine Doğan Güneş: "Bozkırın Sırrı Türk Peygamber" *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 9/9 Spring, p. 827-841.
- Özgür Duygu, Durgun. "Neo-liberal Çağın "Maneviyatçı" Yazarı Sinan Yağmur". *SanataTak*. <http://www.sanataTak.com/view/sinan-yagmur-fenomeni>. [erişim tarihi:08 Mayıs 2014].
- Özsoy Erdoğan, Funda (2017). "Her Şey Aşk ile Başladı ve Aşk Hep Var Olacaktır". *Türk Edebiyatı*, S. 519, s.10-15.
- Pala, İskender (2016). *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Rakov, Lana (1995). *Kadın ve Popüler Kültür*. Der. Süleyman İrvan& Mutlu Binark, İstanbul: Ark Yayınları.
- Sağlam, Mürsel Ferhat. Metal Fırtına'nın Yazarı ile Röportaj. *Şilep Dergi*(dijital dergi),<http://www.silepdergi.com/orkun-ucar-ile-roportaj/> [erişim tarihi: 03.11.2014].
- Sağlık, Şaban (2002). Tarihi Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir "Değer" Olarak "Türk Kimliği". *İlmi Araştırmalar*, S.14, s.148.
- Sağlık, Şaban (2012). 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Milli Edebiyat Çalıştayı Bildirileri. Editör: Hülya Argunsah-Oguzhan Karaburgu, Bölüm adı: "Milli Edebiyatın Kanonik Karakterleri ve Ziya Gökalp'in Ütopik Tavrı". Türk Edebiyatı Vakfı.

- Saruhan, Ece. Kitaplarımı Mevlânâ ile Şems yazdırdı. Haber Türk, 14:29:46, <https://www.haberturk.com/yazarlar/ece-saruhan/749641-kitaplarimi-mevlana-ile-sems-yazdirdi>. [erişim tarihin: 10 Haziran 2012].
- Sayar, Elif (2018). “Araçsallaşma” Kavramı Açısından 2000’lerden Sonra Popüler Türk Romancılığı” (Yayımlanmamış Doktora Tezi), *Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bil. Ens. Yeni Türk Edebiyatı Ana bilim dalı*, Samsun.
- Sayım, Çınar. “Elif Şafak’ın “Aşk” Romanının Sektöre Çok Ciddi Katkısı Oldu”. http://vatankitap.gazetevatan.com/haber/elif_safakin_ask_romaninin_sektore_cok_ciddi_katkisi_oldu/1/17759. [erişim tarihi: 12.06.2016].
- Su, Süreyya (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Kitap.
- Şafak, Elif. Elif Şafak romanını anlattı: Aşkı yazmak. <http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=120>. [erişim tarihi: 25 Mart 2016].
- Şafak, Elif (2009). *Aşk*, İstanbul: Doğan Kitabevi.
- Taner, Timur (2006). ““Çılgın Türkler”, “Lloyd George’un Çocukları” ve Anti emperyalizm” *Kızılılık*. S26, Şubat –Mart İstanbul. s.15-19.
- Tekin, Mehmet (2010). “Tuhaf Bir Tezli Roman: Aşk”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S.4 Temmuz- Aralık, 7-35.
- Timuçin, Afşar (2006). *Aşkın Diyalektiği*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tökel, Dursun Ali (2002). “Niyet Boyutundan Kurmacayı Okumak; Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu”, *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*. S.65/66/67, Ankara Temmuz S.4 s.206-216.
- Turgut, Ahmet (2017). *Bozkırın Sırrı Türk Peygamber*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Turgut, Ahmet Kanal24, <https://www.youtube.com/watch?v=9N3xvTwDWZQ>. [erişim tarihi:19Nisan2016].
- Türkçe Sözlük (2011), Ankara : TDK Yayınları.
- Uçar, Orkun ve Turna, Burak (2004). *Metal Fıtına1*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Uğur, Veli (2013). *1980 Sonrası Türkiye’de Popüler Roman*. İstanbul: Koç Üni. Yayınları.
- Uğurcan, Sema (1985). “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, *Türk Edebiyatı / Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*. S.25, İstanbul Temmuz, s.55-56.
- Ümit, Ahmet (2016). *Bab-ı Esrar*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Yağmur, Sinan (2015). *Aşkın Gözyaşları1* Tebrizli şems. İstanbul: Karatay Yayınları.
- Yalçın, S. Dilek, Çelik (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara :Akçağ Yayınları.
- Yar, Mesut. Ahmet Ümit-Mesut Yar Röportajı. <http://www.muhibbiler.com/ahmet-umit-mesut-yar-roportaji>, [erişim tarihi:14.08.2011].
- Yazır, Elmalılı Muhammet Hamdi (2017). *Üçlü Elmalılı Hamdi Yazır Kuranı Kerim ve Meali*. Keyf Suresi 83.-110 Ayetler. İstanbul: Pamuk Yayıncılık.
- Yüksel, Aytuğ. Polat Edebiyat Programı Yapsın. *Sabah gazetesi*, https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/aytug/2010.03.17/polat_edebiyat_programi_yapsin [erişim tarihi: 17.03.2020].



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Neşegül BOYBEYİ

Yüksek Lisans Öğrencisi,
Mersin Üniversitesi / Türkiye
neseboybeyi_3@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-3084-3204>

Cahit Sıtkı Tarancı'nın Bilinmeyen İki Hikâyesi Üzerine Bir Değerlendirme

*Analysis of Two Previously Unknown Stories of
Cahit Sıtkı Tarancı*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 00.00.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 00.00.2020

Yayın Tarihi/Published: 00.00.2020

Atıf/Citation

Boybeyi, Neşegül (2020). Cahit Sıtkı Tarancı'nın Bilinmeyen İki Hikâyesi Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 1126-1139.

DOI: 10.34083/akaded.766718.

Boybeyi, Neşegül (2020). Analysis of Two Previously Unknown Stories of Cahit Sıtkı Tarancı. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 1126-1139.

DOI: 10.34083/akaded.766718.



<https://doi.org/10.34083/akaded.766718>



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

Öz

Cahit Sıtkı Tarancı 1910-1956 yılları arasında yaşamış, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önde gelen şahsiyetlerinden olmuştur. Şiir alanındaki başarısıyla ünlenmiş olsa da edebiyatçının hikâyeci yönü de bilinmektedir. Hikâyelerini daha çok geçim sıkıntısı nedeniyle kaleme aldığı ve şair yönünün daha güçlü olduğu biliniyorsa da hikâyeleri de oldukça kıymetlidir. Cahit Sıtkı Tarancı; Türk edebiyatında ölüm, yalnızlık, sevgi, aşk, kadın erkek ilişkileri, yaşama sevinci, aile ilişkileri, tabiat gibi temalarıyla bilinmektedir. Şiirlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de aynı temalar üzerinde durduğu söylenebilir. Öyle ki şiirleri, hikâyelerinde vücut bulmuş, daha yoğun anlatımla okuyucuya aktarılmaya çalışılmış olarak değerlendirilmiştir. Karşılaştığı zorlukları eserlerine yansıtan yazar, kimi zaman karamsar iken kimi zaman ise yaşama sevincini okurlarına hissettirmiştir. Bu çalışmada ise yazarın hikâyeciliği üzerinde, bilinmeyen iki hikâyesi bağlamında durulacaktır. Yazarın daha önce gün yüzüne çıkartılmamış ve dolayısıyla üzerine çalışılmamış “*Aspiratör ve Kaynanamı Yutan Çiçek*” adlı iki hikâyesi ele alınacaktır. Cahit Sıtkı'nın bu iki hikâyesi üzerine bir çalışma mevcut olmamakla birlikte ilk defa *Yağmurdan Sonra Güneş* adlı kitabında derlenmiş, okuyucu ile buluşturulmuştur. Çalışma bu iki hikâyenin bütün yönleriyle ele alınıp incelenmesini kapsayacaktır. İlk kez incelenecek hikâyelerin yapı, tema ve anlatım özellikleri ortaya konarak hikâyeler ayrıntılı bir şekilde irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Hikâye, Cahit Sıtkı Tarancı, Aspiratör, Kaynanamı Yutan Çiçek, Yağmurdan Sonra Güneş.

Abstract

*Cahit Sıtkı Tarancı lived between 1910-1956 and became one of the leading figures of Turkish literature in the Republican Period. Although he's famous for his success in the field of poetry, his storytelling ability is also known. In Turkish literature, his work is known for its themes such as death, loneliness, love, joy of life, relationships, and nature. It can be said that he focuses on the same themes in his stories as in his poems. His poems were embodied in his stories with a more intense narration. Reflecting the difficulties, he faced in life, the writer sometimes felt pessimistic and sometimes joyful. In this study, the storytelling of Cahit Sıtkı will be emphasized in the context of two unknown stories. The two stories “*Aspiratör and Kaynanamı Yutan Çiçek*”, which have not been unearthed and therefore not studied, will be discussed. Although there's no study on these two stories of Cahit Sıtkı, it was compiled for the first time in his book called “*Yağmurdan Sonra Güneş*” and was introduced to the reader. The study will cover the handling, analysis and will examine in detail by revealing the structure, theme and narrative features of the stories for the first time.*

Keywords: Story, Cahit Sıtkı Tarancı, Aspiratör, Kaynanamı Yutan Çiçek, Yağmurdan sonra Güneş.

Giriş

Cahit Sıtkı Tarancı, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önemli şahsiyetlerinden biridir. Özellikle şiirleriyle ilgi gören bir edebiyatçıdır, ancak hikâyeleri de azımsanmayacak kadar değerli ve sayıca çoktur. Yazar, şiirleriyle ön plana çıkmaktadır ve kendi isteği de bu yönde olmuştur. Hikâyeci yönünün bilinmesini istememekle birlikte hikâyelerini ekonomik nedenlerden dolayı kaleme aldığını, kardeşi Nihal'e yazdığı mektubunda belirtmektedir.

Cahit Sıtkı'nın hikâyeleri üzerine birçok çalışma mevcuttur. Selahattin Önerli ve Şaban Sağlık'ın yaptığı çalışmalar buna örnek verilebilir. Yapılan çalışmalarda yazarın şimdiye kadar gazetelerde yayımlanmış 80 hikâyesi üzerine çalışılmıştır. *Gün Eksilmesin Pencereden* adlı kitabında 43 hikâyesi bir araya getirilmiştir. Son yapılan inceleme ve derlemeyle Necati Tonga tarafından *Yağmurdan Sonra Güneş* adıyla, yeni bir çalışma yapılmış, 1935-1947 yılları arasındaki 39 hikâyesi bir araya getirilmiş ve ilk kez kitaplaştırılmıştır. Bu incelemeyle birlikte Cahit Sıtkı'nın hikâye sayısının 82 hikâyeye ulaştığı görülmektedir.

Bu noktadan hareketle yapılacak olan çalışmada, “*Aspiratör ve Kaynanamı Yutan Çiçek*” adlı iki hikâye ele alınarak, hikâyelerin yapı, tema ve anlatım özellikleri üstünde durularak aşağıdaki başlıklar altında değerlendirilecektir.

1. Hikâyeciliği

Cahit Sıtkı Tarancı, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında şiirle ön plana çıkmış bir sanatçıdır. Şair kimliğinin yanı sıra Şaban Sağlık'ın da belirttiği gibi birçok farklı edebi kimliği bulunmaktadır. “Cahit Sıtkı'nın edebi kimliği içinde şekillenen ‘şairlik’, ‘deneme yazarlığı’, ‘mütercimlik’ ve ‘hikâye yazarlığı’ gibi alt kimlikleri vardır.” (2003: 71)

Her ne kadar şiir alanındaki başarısıyla tanınmış olsa da gazetelerde yazdığı hikâyeleri de bulunmaktadır. Hikâyelerini daha çok *Cumhuriyet* gazetesinde yayımladığı bilinmekte, bunun yanı sıra farklı yayınlarda da çıktığı söylenmektedir. “Pek az sayıda olanları da değişik dergilerde yayımlanmıştır. Haber ve Vakit gazetelerinde şairin bazı hikâyeleri çıkmıştır. Bunları da ilk önce Cumhuriyet’te yayımlanmış, daha sonra buradan alınıp başka yerlerde de yayımlanmıştır.” (Sağlık, 2003: 72)

Cahit Sıtkı'nın azımsanmayacak kadar hikâye yazdığı ve tercüme ettiği de bilinen bir gerçektir. Cahit Sıtkı, hikâyelerini geçim sıkıntısı nedeniyle kaleme almış, bunu da kardeşi Nihal'e gönderdiği mektubunda anlatmıştır.

Ne yaparsın para kazanmak için... Yoksa ben ne hikâye yazabilirim ne de roman yazarım dediğim zaman Avrupa hikâyecileri ve romancıları

gibi yazamayacağımı kastediyorum. Yoksa bizde yazılanların ekserisi kötü şeylerdir. Onlar kadar ben de yazarım ve yazmaktayım da. Fakat imzamı bu gibi yazıların altında görmeyi katiyen istemem. Ya şekerim... Zaten bir adam hem şair hem hikâyeci hem romancı olamaz... İş bölümü her sahada caridir. (Tarancı, 2016: 116)

Yazıp gazeteye gönderdiği hikâyelerinin altına imzasını dahi koymayıp, Cevad Sadık, İrfan Kudret imzalarını kullanmıştır. “Şair, sanat açısından pek bir kıymeti olmadığına inandığı bu hikâyelerin altına gerçek adını değil de takma bir ad koyar. Cahit Sıtkı, imzasının haysiyetini ve şerefini her şeyden üstün tutmakta ve böylesi ‘çalakalem’ yazılar yazmaktan çekinmektedir.” (Sağlık, 2003: 55)

Kardeşi Nihal'e yazdığı mektubunda da bu durumdan bahsetmiş, konuya Cahit Sıtkı'nın kendisi açıklık getirmiştir. “Şekerim, ağabeyin böyle külüstür yazılar altına imzasını atar mı hiç? Bu yazılar yarım saatte, bir saatte çalakalem yazılmış şeylerdir. Halbuki ben bir mısra üstünde bazen aylarca uğraşan titiz bir sanatkâрім.” (Tarancı, 2016:116)

Cahit Sıtkı Tarancı kendisini daha çok şair olarak görmekte ve şair olarak anılmak istemektedir. Her ne kadar şair olarak tanınmak ve bilinmek istemiş olsa da yazdığı hikâyeler gün yüzüne çıkarılmış, azımsanmayacak kadar değerli ve sayıca çoktur. Yazarın hikâyelerinin gazetede yayımlanmasının devam etmesi, hikâyelerinin beğenildiğinin ve bu alanda da başarılı olduğunun göstergesidir. Selahattin Önerli'nin sözleri de bu yöndeki düşünceleri destekler niteliktedir.

Yazdıkça açıldı, kuramsal yönden çok iyi bildiği hikâye kurallarını uygulamaya geçince gündün güne daha başarılı ürünler vermeye başladı. Öykülerinden birinin, “Mavromatis Efendi”nin, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın dikkatini çekmesi ve yazarı ile tanışmak istemesi bunun kanıtıdır. Yalnız o değil, başka öyküleri de okuyucuların ilgisini üzerine toplamıştır. Hikâyelerinin uzun süre gazetede yayımlanması, okunduğunu, beğenildiğini, ilgi ile izlediklerini gösterir. (Önerli, 1976)

Cahit Sıtkı'nın şiir ve hikâyeleri arasında ilişki vardır. İnci Enginün'nün “Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyeleri Arasındaki Benzerlik” başlıklı yazısında belirttikleri de Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyeleri ve şiirlerinin birbirinden kopuk olmadığını, aksine birbirini tamamlar nitelikte olduğunu göstermektedir.

Şair şahsi yaşantısının ve kültürünün kendisine kazandırdığı birikimi hem hikâyelerinde hem de şiirlerinde işlemiştir. Bazan önce hikâyelerinde işlediklerini, kelimelerin istifinden doğan şiir sesine ulaştıkları zaman şiirine geçirmiş, bazan da şiirini yazdıktan sonra onu bir de hikâyede işleyerek açıklamıştır. Böylece hikâye ve şiirleri birbirini tamamlamıştır. (1991: 240)

Aynı şekilde Önerli de bu düşünceyi desteklemektedir. O da Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de karamsarlığı ve yaşama bağlılığı hissettirdiğini söylemektedir; fakat hikâyelerinde yaşama bağlılığın daha fazla olduğu yönünde bir değerlendirmede bulunmuştur. “Şiirleriyle hikâyeleri arasında bir bağlantı, bir koşutluk vardır üstelik. Aynı konuyu hem şiirlerinde hem de hikâyelerinde işlemiştir. Şu ayrımla ki, birinde -şiirlerinde- karamsar ve mutsuz gözüktürken Tarancı, hikâyelerinde yaşama bağlıdır ve gerçekçidir.” (Önerli, 1976)

Cahit Sıtkı'nın hikâyeciliği üzerinde birçok çalışma yapılmış, hikâyeleri derlenmiş ve kitaplaştırılmıştır. İlk hikâye kitabı *Gün Eksilmesin Pencereden* adlı kitabında 43 hikâyesi bir araya getirilmiştir.

Sonrasında ise 2019 yılında, Necati Tonga tarafından yapılan derlemeyle *Yağmurdan Sonra Güneş* adıyla Cahit Sıtkı Tarancı'nın 39 hikâyesi bir araya getirilmiştir. Cahit Sıtkı Tarancı'nın bilinen 80 hikâyesi üzerine Şaban Sağlık, inceleme yaparak değerlendirmede bulunurken, Halil Kocabaş da yüksek lisans tezinde 80 hikâyeyi derleyerek, değerlendirmede bulunmuştur.

Yapılan derlemelerdeki hikâyeler, 1935-1947 yıllarına aittir. Tonga'nın kitabı sonrasında Cahit Sıtkı'nın bilinen 80 hikâyesinin sayısı 82 hikâyeye çıkmıştır.

Cahit Sıtkı'nın, Tonga'nın çalışmasında yer alan ve daha önce üzerine çalışılmamış iki hikâyesi vardır. Bunlar, Aspiratör ve Kaynanamı Yutan Çiçek adlı hikâyelerdir. Aspiratör, 17 Temmuz 1936 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde, Kaynanamı Yutan Çiçek adlı hikâye ise 10 Mayıs 1938 yılında *Yeni Sabah* gazetesinde çıkmıştır.

2. “Aspiratör ve Kaynanamı Yutan Çiçek” Adlı İki Hikâyesinin Biçim ve İçerik İncelemesi

2.1. Aspiratör

2.1.2. Özet

Afife bir aspiratör yani elektrik süpürgesi almak ister. Kocasının, bu isteği pahalı ve fuzuli bir masraf olarak görebileceği düşüncesiyle Afife, elektrikli süpürgeyi aldırmanın bir yolunu arar. Afife, önce odaları farkında olmadan temizlemeyi unutmış gibi yapar, sonrasında ise kocasına kendini iyi hissetmediğini ve yorulduğunu anlatır. Her fırsatta temizlik işlerinin kendini çok yorduğunu ima eder. Afife, kocasına bir aspiratör almanın gereksiz masraf olmadığını, aksine ne kadar gerekli olduğunu söyleyerek komşusunun nasıl faydalandığını anlatır. Komşusunun evinin çok temiz olduğunu, çünkü onun bir aspiratör aldığını bu nedenle de evinin temiz kaldığını söyler. Bütün bu düşüncelerine rağmen Afife, kocasına her gördüğü şeyi almak isteyen biri olmadığını, bu kadar pahalı bir aspiratörü alması konusunda

kocasına ısrarcı davranmayacağını da vurgular. Kocası ise eşinin bu tutumunun hoşuna gittiğini ve ne kadar tutumlu bir eş olduğunu düşündüğünü söyleyerek aspiratörün pahalılığı konusunda hemfikir olduğunu dile getirmiştir. Ancak evlerinin büyük olmasından dolayı aspiratörün faydalı olabileceğini söyler. Aksi halde Afife'nin hasta olması durumunda doktor ve ilaçların daha masraflı olabileceğini de düşündüğünü bu nedenle de aspiratör alınmasının daha makul bir karar olduğunu ifade eder. Afife, kocasına karşı çıkmayarak söylediklerini onaylar ve hemen bir aspiratör alacağını söyler.

Özeti verilen hikâyenin kişileri şu şekilde değerlendirilebilir:

Hikâyede adı geçen kişi sadece Afife'dir. Bunun yanı sıra kocasından bahsedilmiştir. Hikâyedeki başkışı Afife'dir. Afife genç, güzel bir kadın olduğu kadar kurnazlığıyla da ön plana çıkmaktadır. Afife kurnazlığıyla bilinmenin yanı sıra, anti-feminist bir kadındır. "Genç ve güzel Afife, fareyi deliğinden çıkaracak kadar kurnazdı. (...) Afife'nin arkadaşları, hiç değilse evli olanları onun bu kadar antifeminist oluşuna itiraz etmiyor fakat gülüyorlardı." (Tarancı, 2019: 53) ifadeleriyle örnek verilebilir. Afife'nin ne kadar kurnaz olduğu, kocasının ise para harcamayı sevmeyen cimri biri olduğu hikâye edilmektedir. Afife'nin kocasının cimriliğinden dolayı kıyafetlerini eskitinceye kadar giydiği, Afife kadar güzel giyinmeye dikkat eden biri olmadığı anlatılmaktadır. "Daima en fakir, en sünepe bir adam ayarında giyiniyor, elbiselerini tornistan etmek suretiyle iki yüzünü de eskitinceye kadar kullanıyordu." (Tarancı, 2019: 54)

Afife, kocasının aksine güzel giyinen modayı takip eden bir kadındır ve kocası Afife'nin bütün istediklerini almaktadır. Afife'nin kurnazlığının yanı sıra kocası da cimri olduğu kadar kendini zeki zanneden ve eşinin kendi istediği doğrultuda hareket ettiğine inanan biridir. Yazıhanesinde arkadaşıyla kurduğu diyalog buna örnek verilebilir. "Azizim, kadınlar da çocuklar gibi, anlamaya bakmadan itaat etmek için yaratılmışlardır. Evinde rahat etmek mi istiyorsun, sözünü zorla kabul ettirmeye bak. Mesela ben Afife'yle...Ve saire..." (Tarancı, 2019: 57)

Hikâyede Afife'nin kocasının cimriliğinin üstünde durulur; çünkü tek kusuru budur, bunun dışında eşini seven bir kocadır. "Afife'nin kocası sert bir adam değildi hatta fena bir koca da sayılmazdı, üstelik karısını da çok seviyordu. Fakat Afife gibi genç ve güzel bir kadının asla affedemeyeceği bir kusuru vardı: Hasisti." (Tarancı, 2019: 53)

Mekân unsuru ve zaman akışına bakıldığında hikâye, Afife ve kocasının evinde geçmektedir. Ev pek tasvir edilmez. Altı odalı büyük evin işlevi, gelişmelerin mekânı olmasıdır.

Hikâyenin geçtiği zamana bakıldığında yarın, ertesi gün şeklinde kurulan

ifadelerden hareketle, zaman diliminin kısa bir süreyi kapsadığını söylemek mümkündür.

Afife'nin bir elektrikli süpürge almak istemesinden dolayı kocasıyla kurduğu sohbetin birkaç gün boyunca gündeme gelmiş olması ve sonrasında kocasını ikna etmesiyle hikâye sonlanmıştır. Bu ifadelere ve sohbetin sonlandığı ana bakıldığında, hikâyenin yaklaşık üç gün içinde geçtiği söylenebilir.

Yazarın, okuyucuda bırakmak istediği duygu ve düşünce, temanın etkisiyle okuyucuya aktarılmaya çalışılmaktadır. Hikâyede anlatılan ise bir karı koca ilişkisidir.

Karı koca ilişkileri üzerine kurulmuş hikâyede, bu ilişki üzerinden kurnazlık teması işlenir. Afife, kurnazca kocasının cimriliğiyle başa çıkar. Afife'nin kurnazca, kocasını idare etmenin bir usulünü bulduğu, almak istediği aspiratörü de bu usulle aldırıldığı hikâyede vurgulanmaktadır.

Evvela odaları temizlemeyi -farkında olmadan yapıyormuş gibi- unuttu ve bir akşam yemeğe oturdukları zaman inilti bir sesle: 'Ben kendimi iyi hissetmiyorum, altı odalı evimizin temizleme işi beni çok yoruyor. Bugün o kadar takatsizdim ki ancak yatak ve yemek odamızın tozunu alabildim. Biliyorum bana çıkışacak değilsin. Fakat beklenmedik bir ziyaret vaki olursa misafire karşı ne kadar mahcup olacağımı düşünüyorum da. Halbuki komşumuzun evi ne temiz bir görsen! Bugün uğramıştım da... Mis gibi. Fakat bu temizlik komşunun hanımlığından, hamaratlığından ileri gelmiyor. Onun bir aspiratörü var.' (Tarancı, 2019: 55)

cümlelerinden hareketle Afife, kendini iyi hissetmediğini bu nedenle de ev işlerinin aksadığını kocasına vurgulamaktadır. Hikâyenin sonuna doğru ise Afife, elektrikli süpürge ne kadar yararlı bir ihtiyaç olduğunu kocasına izah etmiş; fakat maliyetinden ötürü de istemeyeceğini çok da acil olmadığını belirterek, elektrik süpürgesi alması konusunda kocasına ısrarcı davranmayacağını söylemektedir. "Müsterih olabilirsin kocacığım, bu kadar pahalı, taşınması bu kadar zahmetli ve hele bu kadar çok gürültü çıkaran bir aleti satın almanı sana teklif edecek değilim; aklımdan geçmez vallahi..." (Tarancı, 2019: 56)

Afife'nin bu tavırları neticesinde kocası, elektrik süpürgesinin zaruri bir ihtiyaç olduğunu, almaları gerektiğini düşündüğünü söyleyerek, Afife'nin istediği doğrultuda hareket etmiştir.

Benim cici karıcığım, sen makul olduğu kadar da tutumlu bir kadınsın. Bu sözlerin çok hoşuma gitti. Bununla beraber bir aspiratörün ev içinde yapacağı hizmeti takdir hususunda seninle hemfikir değilim, bilhassa bizim ev gibi altı odalı ev olursa... Evet, belki büyük bir masraftır fakat

iyi bir aspiratörün ne kadar işimize yarayacağını tahmin ediyor musun? (...) sen de hastalanabilirsin, doktor ve ilaç masrafının bir aspiratörün fiyatından daha fazla tutmayacağı ne malum! Bütün bunlar nazarıtibara alınır... Hem komşu da bu zarureti duymuştur... (Tarancı, 2019:56)

Afife, kocasının elektrikli süpürge almayacağını bildiğinden dolayı bu durumla da kurnazca nasıl başa çıktığı anlatılmaktadır.

Hikâyenin üzerinde durulması gereken bir diğer unsur olan anlatım özellikleriyle ilgili şu değerlendirmelerde bulunulabilir:

Hikâyede yazar-anlatıcı kullanılmaktadır. Yazar-anlatıcının hâkim olduğu hikâyelerde, yazar olayı aktaran ve nasıl gelişeceğini bilen kişidir. Cahit Sıtkı, Aspiratör adlı hikâyesinde, bu bakış açısını tercih etmiştir. Dolayısıyla hâkim bakış açısıyla olup bitenler aktarılmıştır. “Afife kaç kere kocasına bu giyinişinin içtimai mevkisi ve servetiyle mütenasip olmadığını söylemek istediye de kocasının iştirak ve münakaşa kabul etmez hâkimiyetini hatırlayarak sustu.” (Tarancı, 2019: 54) cümleleriyle örnek verilebilir. Yazar, Afife'nin ne hissettiğini bilen ve gören kişi konumunda olmakla birlikte kişilere ait bilgileri de vermektedir.

Hikâyede Afife ve kocasının durumu anlatılır. Afife'nin kurnazlığı, kocasının cimriliği ve bunun neticesinde durumun nasıl geliştiği anlatılmıştır. Hikâyede kişilere söz hakkı verilerek konuşturulmuştur ve yazar-anlatıcı, araya girerek “Bayan okuyucularımın ketumluklarına güvenerek ve hiçbirisinin bu usulü-zira aynı usulü her tatbik edenin aynı neticeye varması da muhtemeldir-tatbik etmeyeceğine emin olarak, size Afife'nin sırrını faş edecek ve bütün istediklerini nasıl kolayca elde ettiğini anlatacağım.” (Tarancı, 2019: 55) cümleleriyle varlığını okuyucuya hissettirmiştir.

Hikâye bir sohbet havası içerisinde Afife ve kocasının anlatımıyla devam etmektedir. Bu noktada hikâyede Afife ve kocasının diyaloglarına sıkça rastlanmaktadır.

“Ne dedin?”

‘Aspiratör! Elektrik süpürgesi canım.’

‘Ya! Acaba komşunun hanımı mirasa mı kondu?’

‘yoo... Kocası biriktirdiği parayla almış.’” (Tarancı, 2019: 55)

ifadeleriyle örnek verilebilir.

Hikâye içinde karı koca ilişkisi anlatıldığı için diyaloglara çokça rastlanır. Hikâyede kısa konuşma dili ağırlıklı cümleler kullanılmaktadır. Oldukça sade ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır.

2.2. Kaynanamı Yutan Çiçek

2.2.1. Özet

Geminin limana yaklaşmasıyla kahraman-anlatıcının, Şaban Kaptan'a şehre çıkıp çıkmayacağını sormasıyla sohbetleri başlar. Kısa sürede dost oldukları için, Şaban Kaptan yirmi beş sene öncesine dönerek kendi hikâyesini kahraman-anlatıcıya anlatmaya başlar. Marsilyalı bir âlim, ona bitki bilimini öğretir. Bu âlimin çok güzel bir kızı olduğu ve kızını Şaban Kaptan'la evlendirmek istediği anlatılır. Şaban Kaptan'ın da kızı tutkun olduğu söylenir. Şaban Kaptan'ın Refika ile evliliklerinden sonra kayınpederinin fazla yaşamadığı, evliliklerinin üçüncü yılında öldüğü belirtilir. Eşi Refika ve kayınvalidesi ile kalan Şaban Kaptan, bir ay sonra da eşini kaybeder. Eşinin ölümünden sonra kayınvalidesiyle birlikte yaşamaya devam eder. Bu arada küçük bir dükkânının olduğu ve onu işleterek geçindiği anlatılır. Kayınvalidesiyle geçinemediği, onun geçimsiz biri olduğu söylenmektedir. Kayınvalidesiyle geçinemediği için de Şaban Kaptan'ın, vaktinin çoğunu vahşi bitkilerini ehlileştirmek için harcadığı anlatır. Özellikle bir çiçeğinden çok bahseder. Çiçeğin zeki olduğu ve çok şey yediği söylenerek, ona obur çiçek ismini verdiği anlatılır. Çiçeğin epeyce büyük olduğu sinek yutabildiği söylenmektedir. Kendisinin ise büyük bir cesaretle obur çiçek adını verdiği bu çiçeğe, fare yutmayı öğrettiğinden bahseder. Hatta çiçeğin bir kedi kadar fare düşkünü olduğu anlatılmaktadır. Bunların dışındaysa Şaban Kaptan'ın, kayınvalidesi ile hiç anlaşamadığından, hayatının artık çekilmez bir hal aldığından bahsedilmiştir. Bu nedenle de onu öldürmeyi tasarladığı anlatır. O kadar canına tak etmiştir ki onu öldürme fikrini fiil haline getirmeyi ve ne şekilde yapması gerektiğini düşünüp bulduğunu söylemiştir. Bu fikrinden sonra, Şaban Kaptan yanına obur çiçeğini de alarak kayınvalidesine gider. Çiçeği kayınvalidesine taktim ederek ne kadar güzel koktuğunu da ilave eder. Kayınvalidesi çiçeği koklamak isterken, çiçeğin alabildiğince açıldığını ve kayınvalidesini nasıl yuttuğunu anlatır.

Kaynanamı Yutan Çiçek adlı hikâyenin kişiler kadrosu şu şekildedir:

Hikâyenin girişinde Şaban Kaptan ve kahraman-anlatıcı vardır. Şaban Kaptan, kahraman-anlatıcıya fantastik bir hikâye anlatmaya başlar. Burada da diğer kişiler ortaya çıkar.

Şaban Kaptan'ın anlattığı hikâyede bahsi geçen kişiler kadrosunda; Şaban Kaptan, Refika, kayınvalide, Marsilyalı bir alim bulunmaktadır.

Kahraman-anlatıcı, Şaban Kaptan'ı şöyle tanıtmaktadır; “Şaban Kaptan kendisiyle çabucak ahbab olunuveren o hoşsohbet, alçakgönüllü adamlarandı. On beş gün deniz yolculuğu, onun itimadını kazanmaya ve kalbini bana açmaya kâfi gelmişti.” (Tarancı, 2019: 87)

Şaban kaptan, eşi Refika'nın ve kayınpederinin ölümünden sonra kayıinvalidesiyle yaşamaktadır. Kayıinvalidesini pek sevmeyen, ondan kurtulmak isteyen biridir.

Şaban Kaptan'ın ne iş yaptığına yönelik özellikle değinen bir ifade yoktur; fakat hikâyenin bir gemi içinde sohbetle başlamış olması ve ona kaptan biçiminde hitap edilmesi, mesleğinin kaptan olduğunu belirtir niteliktedir. Şaban Kaptan'ın kendi hikâyesini anlattığı noktada bir dükkânının olduğunu ve bitki tohumları sattığını belirtmektedir.

Refika; Marsilyalı âlimin kızıdır. Şaban Kaptan ile tanışmasına vesile olan babası, Refika'yı Şaban Kaptan'a vermek istemiştir. Refika, Şaban Kaptan'ın severek evlendiği eşidir. Şaban Kaptan, Refika'dan şöyle bahseder; “On altısını süren sarışın, gök gözlü, gayet güzel ve alımlı bir kıızı vardı, kızını ben istemeden, kendisi bana verdi. Hoş ben de kıza fena tutkundum, o da ayrı mesele, (...)” (Tarancı, 2019: 87)

Babasının ölümünden sonra, Refika kötü olmaya başlar. Günden güne durumu kötüye giden Refika bir ay sonra hayatını kaybeder. “Refika ve kayıinvalidıyla yalnız kaldım. Fakat karıma da bir şeyler oluverdi, günden güne solmaya, erimeye başladı. Bir ay içinde onu da topraklara gömdük.” (Tarancı, 2019: 88)

Kayıinvalidıyla ilgili, titiz, sınırlı ve geçimsiz olarak bahsedilmektedir. Şaban Kaptan, kayıinvalidesi için şu sözleri söylemektedir; “Kaynanayla hangi damat geçinmiş ki ben de geçineyim! İmkânı mı vardı? Her gün kavga ediyorduk, zaten sınırlı, titiz, geçimsiz bir acuzeydi.” (Tarancı, 2019: 88)

Kayıinvalidesini sevmeyen Şaban Kaptan, onu geçimsiz, sınırlı biri olarak suçlamış, yok etmenin yollarını aramıştır. Hikâyenin sonunda kayıinvalidede obur çiçek tarafından yutulurken hayatını kaybetmektedir. “(...) obur çiçeğim, birdenbire alabildiğine açıldı ve kaynanamın yüzünü yakaladı. Zavallı kadın çırpındıysa da para etmedi ve benim bir heykel gibi lakayt duruşum, çiçeğin cesaretini ve iştahasını arttırdı, yüzünden sonra başını omuzlarını ve nihayet bütün gövdesini yutuverdi.” (Tarancı, 2019: 89)

Marsilyalı bir âlim olarak bahsedilen kişi, aynı zamanda Şaban Kaptan'ın kayınpederidir. Onunla tanışması Şaban Kaptan'a çok şey katmıştır, örneğin Şaban Kaptan bitki bilimini ondan öğrenmiş ve kendi dükkânını işletmiştir. “... baba adamdı, bana nebatat ilminin bütün inceliklerine varıncaya kadar öğretti.” (Tarancı, 2019: 87) şeklinde kayınpederinden bahseder. Şaban Kaptan'ın, eşi Refika ile tanışması da kayınpederi vasıtasıyla olmuştur. Kayınpederinin hayatı, Şaban Kaptan'ın evliliğinden üç ay sonra sona ermiştir. “...bizim kayınpederin ömrü vefa etmedi, evlenmemizden üç ay sonra fertiği çekip öteki dünyayı boyladı. Refika ve kayıinvalidıyla yalnız kaldım.” (Tarancı, 2019: 87)

Hikâyenin mekân ve zaman unsuruna bakıldığında; hikâyede birden fazla mekânın olduğu söylenebilir. Kahraman-anlatıcının Şaban Kaptan'a geminin limana vardığından bahsettiği ve sohbet ettikleri bölümde bahsi geçen ilk mekân, Batavia¹ Limanıdır. Fantastik hikâye içerisinde geçen bu liman, hayali değildir. Endonezya toprakları içinde yer aldığı ve başkent Cakarta'nın eski ismi olduğu bilinmektedir. "Gemimiz Batavia Limanı'na demirlendiği zaman yerinden kıvılcıktanmayan Şaban Kaptan'a, 'Şehre çıkmayacak mısınız?' dedim." (Tarancı, 2019: 87) cümlelerinden hareketle, geminin bahsi geçen limana demir attığı söylenebilir. Mekânın sadece ismi geçmektedir ve mekâna ait bir tanıtım veya tasvir yapılmamıştır.

Sonraki mekânlar ise, Şaban Kaptan'ın kendi hikâyesini anlatmaya başladığı bölümdür. Şaban Kaptan'ın geçmişe dönerek başından geçenleri anlattığı noktada, küçük bir dükkânının olduğu görülmektedir. "(...) küçük bir dükkânımız vardı, muhtelif nebatların tohumlarını satarak geçiniyorduk. (...) mümkün mertebe dükkândan dışarı çıkmıyor, vahşi nebatlarım ve ehlileştirdiğim çiçeklerimle meşgul oluyordum." (Tarancı, 2019: 88)

Bahsi geçen dükkâna sık sık uğramakta ve bu dükkânda tohum satarak geçimini sağlamaktadır. Dolayısıyla Şaban Kaptan, vaktinin çoğunu bu mekânda geçirmektedir. Bunun yanı sıra, "Nihayet bir gece yatağında sağa sola dönüp uyumaya çalışırken birdenbire kafamda bir fikir peyda oldu, bu fikir aydınlığında sevincimden içim içime sığmıyordu. Bu keyifle uykuya geçtim." (Tarancı, 2019: 88) ifadesinden hareketle mekânlardan birinin de ev olduğu söylenebilir. Benzer şekilde Şaban Kaptan, çiçeğini alıp kayınvalidesinin odasına götürmesi, çiçeği masaya bırakması hikâyenin ev ve dükkân ortamında geçtiğini göstermektedir. "Kollarımda çiçekle kaynanamın odasına girdim. (...) Saksıyı masanın üzerine bırakmıştım. Ve kaynanam oturduğu koltuktan bakıyordu." (Tarancı, 2019: 89)

Hikâyede an ve geçmiş olmak üzere iki ayrı zaman dilimi vardır. Birincisi Şaban Kaptan ile Kahraman-anlatıcının konuştuğu kısımdır. Bu kısım yaklaşık 15-20 dakika sürmektedir. İkincisi bu sohbet içerisinde geçmişe dönülmesiyle ortaya çıkar. Şaban Kaptan, yirmi beş yıl öncesine dönerek fantastik bir hikâye anlatır. Dolayısıyla hikâyede an ve geçmişten oluşan, yirmi beş yıla yayılan bir zaman dilimi olduğu söylenebilir. Olay zamanı 15-20 dakika, anlatılan zaman yirmi beş senedir.

Hikâye tema unsuru açısından dikkate alındığında, hikâyenin fantastik öğeler barındırdığı görülmektedir. Bu noktadan hareketle *Kaynanamı Yutan Çiçek*, fantastik bir hikâye örneğidir. Hikâyenin fantastik boyutu ise, Şaban Kaptan'ın obur çiçek olarak adlandırdığı çiçeğine sinek hatta fare yutturmasını öğretmesiyle

¹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Cakarta>

başlamaktadır. “(...) Bir at gibi zekiydi, her şeyi anlıyordu ve çok şey yiyordu. Ben ona obur çiçek adını takmıştım. Yanına yaklaşan sinekleri hemen yutuveriyordu.” (Tarancı, 2019: 88) ifadeleri buna örnektir.

Şaban Kaptan, kayınvalidesiyle anlaşamayan bir damattır ve ondan kurtulmak istemektedir. Bu noktada obur çiçek adını verdiği çiçeğin; sinek hatta fare yutabiliyor olması, Şaban Kaptan'a kayınvalidesinin de bu çiçek tarafından yutulabileceği fikrini vermiştir. Bu düşünce çerçevesinde şekillenen hikâye fantastik öğelerin artmasına zemin hazırlamıştır.

Fakat bir kere aklıma koymuştum ya, çiçeği masanın üzerinden alarak kaynanama götürdüm, ‘çok güzel kokar!’ dedim. Kadıncağız koklamak için eğilip yüzünü yaklaştırdı ve o zaman dostum, çiçeğim, obur çiçeğim, birdenbire alabildiğine açıldı ve kaynanamın yüzünü yakaladı. Zavallı kadın çırpındıysa da para etmedi ve benim bir heykel gibi lakayt duruşum, çiçeğin cesaretini ve iştahasını arttırdı, yüzünden sonra başını omuzlarını ve nihayet bütün gövdesini yutuverdi. (Tarancı, 2019: 89)

cümleleriyle fantastik öğelere örnek verilebilir.

Şaban Kaptan'ın mübalağa dolu anlatımından sonra kahraman-anlatıcının, söze girerek Şaban Kaptan'ın anlattığı hikâyesinin bir kurgu olduğunu, inanmadığını belirtmesi de bahsi geçen hikâyenin fantastik hikâye örneği olduğunu kanıtlar niteliktedir. “Biraz düşündükten sonra, ‘Bana baksana Şaban Kaptan,’ dedim, ‘Senin obur çiçek anlattığın bu hikâyeyi yutar mıydı dersin?’” (Tarancı, 2019: 89) ifadeleriyle örnek verilebilir. Bu metin, doğrudan mesaj vermeye çalışmayan dolayısıyla fantastik tarzda kurgulanmış bir hikâyedir.

Hikâyenin anlatım özellikleriyle ilgili olarak şu değerlendirmelerde bulunulabilir:

Hikâyede kahraman-anlatıcı kullanılmaktadır. Bu kahraman anlatıcı anın anlatıldığı yerde ismi verilmeyen kişi, geçmişin anlatıldığı yerde Şaban Kaptan'dır.

Hikâye sohbetle başlamaktadır. Sohbeti aktaran kişi adı verilmeyen kişidir. Daha sonra Şaban Kaptan fantastik hikâyeyi anlatmaya başlar ve anlatıcı Şaban Kaptan olur.

Anlatımın yaklaşık olarak 15-20 dakika içerisinde geçtiği düşünülürse, anlatım ilk olarak bulunan andan başlayıp geçmişe dönmüş ve yeniden ana dönülerek sonlanmıştır. Bu noktadan hareketle çerçeve hikâye denebilecek, iç içe geçmiş bir hikâyenin varlığından bahsedilebilir.

Hikâyenin dili, süsten uzak sade bir dille kaleme alınmıştır. Sohbetle geçen hikâye içerisinde diyalog ve tasvire yer verilmiştir:

Hikâyesinin burasında Şaban Kaptan'ın sesi kısıldı, çok heyecanlandı, ayağa kalktı.

Ben, 'Ya çiçek ne oldu?' dedim.

'Yedi-sekiz ay kadar yaşadı. Harikulade bir çiçektir, her şeyi yutuyordu.'

Biraz düşündükten sonra, 'Bana baksana Şaban Kaptan,' dedim, 'senin obur çiçek anlattığın bu hikâyeyi yutar mıydı dersin?'

Piposundan bol bol bir nefes savurarak, 'Bunu ben bilmem!' dedi. (Tarancı, 2019:89)

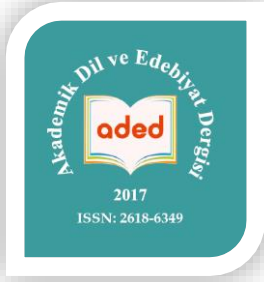
ifadeleri hikâyenin sade bir dille kaleme alınmış olmasına ve diyaloga örnek verilebilir. "Sırası gelmişken söyleyeyim, gayet büyük bir çiçektir ve uzun, kalın bir sakı vardı. İlk zamanlarda tüveyçleri kapanırken ancak sinek yutabiliyordu; fakat..." (Tarancı, 2019: 89) ifadeleri tasvire örnek verilebilir.

Sonuç

Cahit Sıtkı'nın edebi hayatına şiirle girmesi ve şair yönüyle tanınmak istemesi, hikâyelerini ve hikâyecilik yönünü gölgede bırakmıştır. Şair yönünü korumaya gayret eden Cahit Sıtkı, bu nedenle ki hikâyelerinde Cevad Sadık ve İrfan Kudret takma isimlerini kullanmıştır. Hikâyeleri üzerine yapılan çeşitli çalışmalar, Cahit Sıtkı'nın hikâyeciliğinin şair yönünden ayrılmayacağını, aksine bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Yapılan çalışmalar, Cahit Sıtkı'nın yıllarca okuyucuya yabancı kalan hikâyecilik yönünün, en az şair yönü kadar kıymetli olduğunu okuyucuya sunmuştur. Çalışma Cahit Sıtkı'nın daha önce üzerine çalışılmamış iki hikâyesini ele alarak, hikâyelerin yapı, tema ve anlatım özellikleri üzerinde durmuştur. Buradan hareketle denilebilir ki; Cahit Sıtkı, Aspiratör adlı hikâyesinde günlük yaşamda yaşanan bir olayı hikâyesine konu ederken, Kaynanamı Yutan Çiçek adlı hikâyesinde fantastik unsurlardan yararlanmıştı. Aspiratör adlı hikâyesinde, Afife ve kocasının yaşadıkları, günlük hayatta yaşanabilecek bir karı kocanın durumuyken, Kaynanamı Yutan Çiçek adlı hikâyesinde de Şaban Kaptan'ın başından geçen bir olayı mübalağa sanatını kullanarak, fantastik bir hikâye tadında anlatımını konu etmektedir. Bu hikâyedeki estetik unsurun başında kurgu gelmiştir ve bu kurgunun da fantastik öge üzerinde kurgulandığı görülmektedir. Her iki hikâyede de kişi kadrosunun çok kalabalık olduğu söylenemez. Benzer şekilde her iki hikâyede, zaman unsurunun da kısa bir süreyi kapsadığı görülmektedir. Anlatım tekniğinde diyalog ve tasvire yer verirken, zaman unsurunda geçmişe dönüşler vardır. Hikâyede, süsten uzak sade bir dil tercih edilmiştir. Bu hatlarıyla, genel olarak denebilir ki Cahit Sıtkı, genel çerçevenin dışına çıkmamıştır. Çalışmada bahsi geçen iki hikâyesi de diğer 80 hikâyesiyle benzer özellikler göstermektedir.

Kaynakça

- Enginün, İnci (1991). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kocabaş, Halil (1994). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyelerinin Derlenmesi ve Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Okur, Enver (1993). *Cahit Sıtkı Tarancı Hayatı, Eserleri, Sanatı*. Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Önerli, Selahattin (1976). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeciliği ve Hikâyeleri*. Ankara: Akran Matbaacılık.
- Sağlık, Şaban (2003). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (1995). *Yazılar, Makaleler, Konuşmalar, Yanıtlar*. Sazyek, Hakan (hzl.) İstanbul: Can Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2016). *Evime ve Nihal'e Mektuplar*. Enginün, İnci (hzl.) İstanbul: Can Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2019). *Yağmurdan Sonra Güneş*. Tonga, Necati (hzl.) İstanbul: Can Yayınları.
- Tonga, Necati (2019). *Cahit Sıtkı'dan 84 Yıllık Hikâyeler*. <https://www.karar.com/hayat-haberleri/cahit-sitkidan-84-yillik-hikayeler-1264362>
- Uyguner, Muzaffer (1992). *Cahit Sıtkı Tarancı Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yetiştiren, Nuri (2014). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Ölüm Konulu Şiirlerine Psikolojik Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Zariç, Mahfuz (2013). Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerinde ve Öykülerinde İmgeler, Üslup ve Tematik İlgiler. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt.5, S.10, 22-39.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Arife Ece EVİRGEN

Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi
/ Türkiye

a.ecetombul@gazi.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-5211-8962>

**Balázs Danka. The ‘Pagan’ Oyuz-namä,
A Philological and Linguistic Analysis.
Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2019.**

*Balázs Danka. The ‘Pagan’ Oyuz-namä, A Philological
and Linguistic Analysis. Harrassowitz Verlag, 2019.*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 20.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 08.12.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

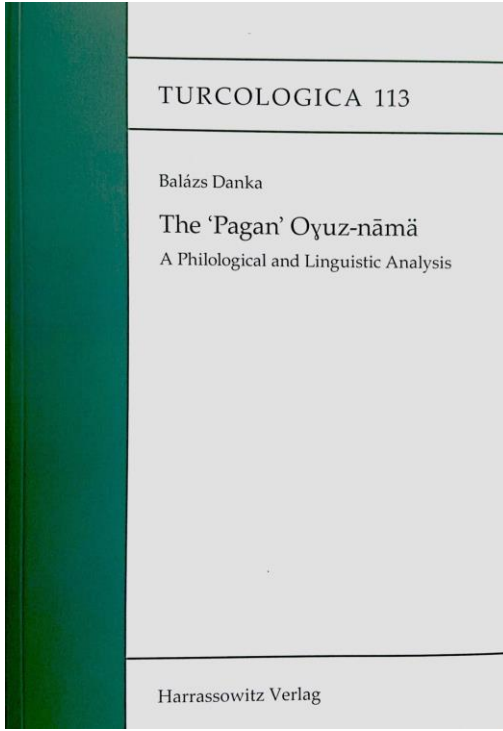
Atıf/Citation

Evirgen, Arife Ece (2020). Balázs Danka. The ‘Pagan’ Oyuz-namä, A Philological and Linguistic Analysis. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2019., *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 1140-1144.

Evirgen, Arife Ece (2020) (2020). Balázs Danka. The ‘Pagan’ Oyuz-namä, A Philological and Linguistic Analysis. Harrassowitz Verlag, 2019., *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 1140-1144.



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



Oğuz Kağan Destanı, eksiksiz bir metni henüz tespit edilmiş olmasa da Türk kültürü, tarihi ve edebiyatının önemli kaynaklarından birisidir. Reşideddin Oğuz-nâmesi olarak bilinen Câmi'ü't-Tevârih'teki ilgili bölümler başta olmak üzere, İslamiyet'in kabulünden sonra girilen kültür dairesi etrafında şekillenmiş Oğuz-nâmelerin yanında, şecere yazma geleneğiyle oluşturulmuş Oğuz-nâme niteliği taşıyan farklı eserler de mevcuttur. Uygur harfleriyle yazılan Oğuz Kağan destanı ise İslamiyet öncesi dönemin özelliklerini göstermesi bakımından diğerlerinden ayrılır.

Uygur harfli Oğuz Kağan destanının Balázs Danka tarafından hazırlanan yayını, 2019 yılında, *The 'Pagan' Oyuz-namä*, adıyla Harrassowitz Verlag tarafından basılmıştır. Eser, Danka'nın

András Róna-Tas danışmanlığında hazırladığı, 2016 yılında kabul edilen *The Pre-Islamic Oğuz-namä - A philological and linguistic analysis* adlı doktora tezinin kitaplaştırılmış şeklidir.

İçindekiler, kısaltmalar, teşekkür, bibliyografya ve ekler bölümleri haricinde toplam dokuz ana bölümden oluşan eserin *Giriş* bölümünde öncelikle Bibliothéque Nationale'de bulunan yazmanın özelliklerine değinilmiş, çalışmaya *Pagan Oğuz-nâme* adı verilmesinin nedenleri açıklanmıştır. Yazar; eserde İslamiyet öncesi motifler bulunması ve Uygur harfleriyle yazılan metinlerin Hristiyanlarca pagan yazısı olarak nitelendirilmesi dolayısıyla bu adlandırmanın tercih edildiğini belirtmiştir. *Giriş* bölümünde ayrıca eserle ilgili çalışmalara yer verilmiş; Radloff (1891), Rıza Nur (1928), Bang ve Arat (1936), Şçerbak (1959) ve son olarak Ağca'nın (2016) neşirlerinden bahsedilmiş, Oğuz-nâme ile ilgili önemli makaleler ve tezler kısaca ele alınmıştır. Yazar, Ağca'nın çalışması hariç önceki neşirlerin hiçbirinde eserin tam bir tıpkıbasımının yer almadığını ifade etmiş ve çalışmayı hangi noktalara dikkat ederek hazırladığını da bu bölümde izah etmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü olan *Paleografi* bölümünün ilk başlığında yazar, Uygur alfabesi üzerine yapılan önemli çalışmalardan bahsettikten sonra yazının çevrimiyle ilgili izlediği yöntemi açıklamıştır. Danka; her bir harfi başta, ortada, sonda ve varsa

tek başına yer aldığı şekillerinden hareketle değerlendirmiş; böylelikle hem metnin “tam bir transliterasyon”unu yapmayı hem de farklı metinlerin yazım özelliklerinin karşılaştırılmasıyla sonraki çalışmalarda müstensihlerin tespit edilmesine imkân tanımayı amaçlamıştır.

Üçüncü bölüm, *Metin Tespiti* olarak da ifade edilebilecek “Text Edition” adını taşımaktadır. Bu bölümde öncelikle ünlü ve ünsüzlerin transkripsiyonuna ilişkin ayrıntılı bir açıklama yapılmış ve kullanılan transkripsiyon işaretleri tablo ile sunulmuştur.

Table 3.3. The transcription of the consonants in PON

Position Letter ↓	Initial	Internal	Final
	<i>b</i>	<i>b, p, β</i>	<i>b, p, β</i>
<d>	<i>t, d</i>	<i>t, δ, d, D</i>	<i>t, δ</i>
<q>, <q̇>	<i>q</i>	<i>q, Y, ğ, Ğ</i>	<i>q, Y, X</i>
<k>, <K>	<i>k</i>	<i>k, g, G</i>	<i>k, g</i>
<ç>	<i>č, ĵ, t^h</i>	<i>č, ĵ</i>	<i>č</i>
<s>, <S>	<i>s, š</i>	<i>s, z</i>	–
<š>	<i>š</i>	<i>š</i>	<i>š</i>
<-z>	–	–	<i>s, z</i>
<l>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>
<r>	<i>r</i>	<i>r</i>	<i>r</i>
<m>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>
<n>, <ṅ>	<i>n</i>	<i>n</i>	<i>n</i>
<nk>	–	<i>ŋ</i>	<i>ŋ</i>
<y>	<i>y</i>	<i>y</i>	<i>y</i>
<w>	–	<i>w</i>	<i>w</i>

Resim 1: Oğuz-nâme’deki ünsüzlerin transkripsiyonu (Danka, 2019: 50).

Daha sonra metnin tıpkıbasımı her bir sayfada ayrı ayrı verilmiştir. Sol yapıda tıpkıbasım, sağda ise transliterasyon, transkripsiyon ve İngilizce çeviri yer almaktadır. Ayrıca; Radloff (1891), Rıza Nur (1928), Bang ve Arat (1936) ile Şerbak’ın (1959) yayınlarındaki okuma farklılıkları da dipnotlarda belirtilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünü *Notlar* oluşturmaktadır. Bu bölümde yazım ya da anlam yönünden tartışmalı yaklaşık 60 ifade ele alınarak değerlendirilmiştir.

Beşinci bölüm *Yazıma Dayalı Fonolojik ve Fonetik Özellikler* başlığını taşımaktadır. Öncelikle, metindeki grafemlerin ses yapısını nasıl yansıttığıyla ilgili genel bir değerlendirmede bulunulmuş, ünlülerin özellikleri gerekli görülen noktalarda Eski Türkçe ile karşılaştırılarak verilmiştir.

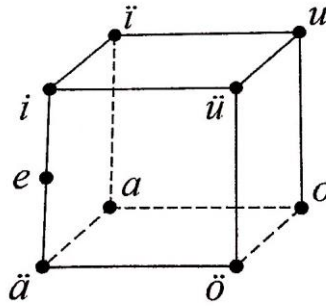


Figure 5.2. The EOT vowel system

Resim 2: Eski Türkçenin ünlü sistemi (Danka, 2019: 156).

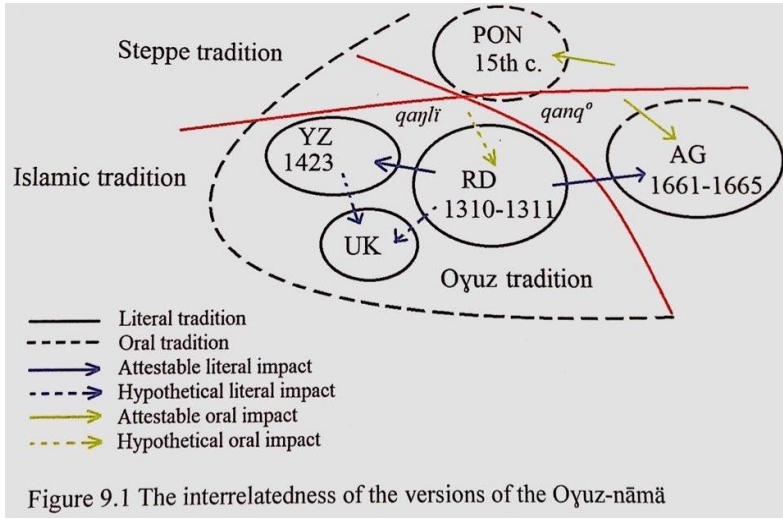
Beşinci bölümde daha sonra, metinden örneklerle Oğuz-nâme'nin ses özellikleri açıklanmıştır. Tespit edilen özelliğin niteliğine göre yer yer Eski Türkçe ve çağdaş Türk lehçeleriyle karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu değerlendirmelere dayanarak Danka, eserin Uygur alfabesiyle yazılmış olsa da bir Orta Türkçe metni olduğunu belirtmiştir.

Kitabın *Söz Yapımı* başlıklı altıncı bölümünde yapım ekleri, birleşik isimler ve birleşik fiiller değerlendirilerek Oğuz-nâme'nin grameri oluşturulmaya çalışılmıştır. Yazar, bölümün başında metnin sınırlı veri sunması nedeniyle kapsamlı bir gramerini çıkarmanın pek mümkün olmadığını belirtse de oldukça geniş bir değerlendirme yapmıştır.

Morfosentaks ve Çekim Ekleri başlıklı yedinci bölümde, öncelikle sayılar ve çokluk belirten *köp*, *kamag* gibi sözcükler ele alınmıştır. Daha sonra sırasıyla isimler, zamirler, sıfatlar, ana yardımcı fiil, edatlar ve fiil çekimi konuları incelenmiştir.

Sekizinci bölümde *Farklı Oğuz-nâme Varyantlarının Birbiriyle İlişkisi* başlığında; Yazıcıoğlu Ali'nin *Tevârîh-i Âl-i Selçuk*, Ebûlgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Terâkime* ve *Şecere-i Türk* eserleri ile Reşideddin Oğuz-nâmesi ve *Uzunköprü* varyantları Uygur harfli metin esas alınarak karşılaştırılmıştır. Uygur harfli metinde yer almayan motifler kapsam dışı tutulmuştur.

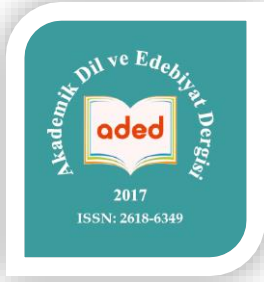
Sonuç bölümünde yazar, kendi çalışmasını önceki yayınlardan ayıran özellikleri belirtmiştir. Danka'ya göre metnin tercümesi ile tartışmalı hususlarının bir arada verilmesi okuyucu için kafa karıştırıcı bir durumdur. Bu nedenle her bir problem, kendi içerisinde sınıflandırılarak ayrı ayrı başlıklar altında, bütüncül bir bakış açısıyla ele alınarak değerlendirilmiştir. Sonuç bölümünde dikkat çeken hususlardan biri eserin eski bir yazmanın kopyası olamayacağı görüşüdür. Bir diğeri ise bu görüşle bağlantılı olarak Oğuz-nâme varyantlarının birbiriyle ilişkisinin şematik olarak gösterilmesidir.



Resim 3: Oğuz-nâme varyantlarının birbiriyle ilişkisi (Danka, 2019: 281).

Eserin sonunda geniş bir *bibliyografya* ile *ekler* bölümü yer almaktadır. Ek-1 *Sözlük* olarak adlandırılmasına rağmen sözcüklerin geçtiği yerlerin gösterilmesiyle dizin niteliği de taşımaktadır. Ek-2 ise ek dizindir, isim ve fil türeten ekler ayrı başlıklar altında verilmiştir.

Uygur harfli Oğuz Kağan destanını çok çeşitli yönleriyle ele alan bu yeni yayın için yazarı kutluyor, eserin Türkoloji alanına faydalı olmasını temenni ediyoruz. Son söz olarak, eserin tarafımıza ulaşmasını sağlayan yazara ve yayınevine ayrı ayrı teşekkürlerimizi sunmayı borç biliriz.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2020

Jülide ERKEN

Doktora., Muğla Sıtkı Koçman
Üniversitesi / Türkiye
julideerken@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-0126-0141>

Mizah Bunun Neresinde? Klasik Türk Edebiyatında Mizah

*Where is The Humour in This? Humour in Classical
Turkish Literature*

Kitap Tanıtımı/Book Review

Geliş Tarihi/Received: 20.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 14.11.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2020

Atıf/Citation

Erken, Jülide (2020). Mizah Bunun Neresinde? Klasik Türk Edebiyatında Mizah, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 1145-1150

Erken, Jülide (2020). Mizah Bunun Neresinde? Klasik Türk Edebiyatında Mizah, *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (4), p. 1145-1150.



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.

This article was checked by iThenticate.

*Sâyem rakîb ola diyüben gice varuram
Gün yüzlümün benüm gibi biñ mübtelâsı var*

Necâtî Beğ



Tarih boyunca yapılan pek çok çalışmada mizahın ne olduğu, nasıl ve ne şekilde ortaya çıktığı; gülme, komik ve hiciv ile ne gibi bir ilişkisi olduğu araştırmacılar tarafından tartışılmıştır. Konu itibarıyla çok geniş bir yelpazeye sahip olan mizah, bugün başta edebiyat olmak üzere pek çok alanda ve bu alanların kollarında kendisine karşılık bulabilmiş, araştırma konusu olarak ele alınmıştır. Öyleyse mizah nasıl değerlendirilmelidir? Bir tür mü yoksa üslup mudur? Hangi eserlerde bulunur? Mizah ve hiciv arasındaki ilişki nedir? Klâsik Türk edebiyatı metinlerinde mizah var mıdır? Var ise mizah bunun neresindedir? Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer Taç tarafından kaleme alınan ve “Grafiker Yayınları” tarafından yayımlanan *Klasik Türk Edebiyatında Mizah* (2020) isimli eserde bu soruların cevapları hem Doğu hem Batı kaynaklarından kapsamlı bir şekilde araştırılarak verilmiştir.

Giriş ve İki Bölüm'den oluşan eserin *Giriş* kısmında yer alan ilk başlık *Önce Gülme Vardı: İnsani Bir Fenomen Olarak Gülme*'dir. N. Taç bu kısımda gülmenin özüne inerek tarihi serüvenini anlatmış, gülme çeşitlerinden söz etmiştir. Gülmenin mizaçla olan ilişkisine değinen yazar, araştırmacıların gülmeyi fizyolojik, psikolojik ve sosyal açıdan tanımlamaya çalışmaları üzerinde durmuş ve aslında gülmenin daima mizaçla ilişkili olmadığını ifade etmiştir. Her zaman birbirlerini tetiklemiyor olsalar da gülme ve mizahın sahip olduğu önemli işlevler bulunmaktadır. N. Taç bu konu üzerinde de durarak gülme ve mizahın özellikle hastalık, savaş gibi zor zamanlarda güçlü bir tedavi yöntemi veyahut hayatta kalma yolu olduğunu anlatmıştır. Gülme-mizaç, gülme-mizah ilişkisi üzerinde duran yazar, gülme-oyun-mizah ilişkisine de değinerek esasen insanoglunun başlangıçtan itibaren oyun ile iç içe olduğunu, ciddiyetin içinde bir oyun olmasa da oyunun daima bir ciddiyet barındırabileceğini ifade etmiştir.

Gülünç/Komik başlığını taşıyan ikinci başlıkta N. Tanç, edebî/estetik bir değer taşıyan gülünç/komik ile gündelik hayattaki gülüncün farkı üzerinde durmuş ve gülme, gülünç/komik, gülmece/mizah gibi kavramların birbirine karıştırılmaması gerektiğinin altını çizmiştir. Bir estetik değer olarak komiğin sıradan bir gülme olayı olmadığını ve bu nedenle güzele yüce ve hoştan daha yakın olduğunu anlatmıştır. Bir değer olarak gülüncün tanımını yapan yazar, hangi koşul ve durumlarda ortaya çıktığından da ayrıntılı olarak bahsetmiştir. *Gülmece/Mizah/Humor* isimli üçüncü başlıkta “Mizah Nedir?” sorusunun cevabını arayan yazar, bu alanda çalışan ve eser veren araştırmacıların mizahla ilgili görüşlerine yer verdikten sonra mizahı komik/gülünç ile karşılaştırarak bu konudaki düşüncesini açıklamıştır. Buna göre komiğin insani bir kavrayış olması gibi: “Mizah/humor da insanın komiği/gülüncü duyumsama, yaratma ve aktarma yetisi, insani bir üsluptur.” (Tanç, 2020: 50). Tartışmalı bir konu olan mizahın bir üslup olduğunun daha iyi anlaşılabilmesi için yazar, mizahla ilgili bütün terimlerin tür, alt tür, teknik, söyleyiş biçimi gibi başlıklar altında sınıflandırılmasının daha iyi olacağını ifade etmiştir. Bu başlığın altında daha önce de kısaca değinildiği gibi mizahın birey ve toplum üzerindeki gücünden, mizah-yaratıcılık, mizah-saçma ilişkisi, mizah-kültür-dil ilişkisi gibi konulardan bahsedilerek mizah kuramlarına geçilmiş ve bu kuramlar açıklanmıştır.

Giriş bölümünde yer alan başlıklarda genel olarak gülme, gülünç/komik, gülmece/mizah arasındaki ilişkiye değinilmiş ve bu ilişkiler doğrultusunda kuramlardan ve bu kuramların edebî eserlere yansımından bahsedilmiştir. N. Tanç *Nerede Bu Mizah? Klasik Türk Edebiyatında Mizahın Niteliği* başlığını taşıyan *Birinci Bölüm*'de konuyu klâsik Türk edebiyatına getirerek incelemelerini bu çerçevede içerisinde sürdürmüştür. Çalışmanın bu bölümünde Türklerin tarih sahnesinde yer almaya başladığı andan itibaren verdikleri edebî ürünleri ele alan yazar, bu eserlerdeki mizah unsurlarına ve “gülme” kelimesine dikkat çekmiş, bu bağlamda *Orhun Yazıtları*, *Dîvânü Lügâti't Türk*, *Dede Korkut Hikâyeleri*, *Garîbnâme*, *Mantıku't-Tayr*, *Mesnevî*, *Hayriyye vb.* gibi pek çok kült eserde, tezkirelerde toplum ve şairlerin/yazarların mizaha bakış açısını incelemiştir. Mizahla ilgili üretilen terimlere ve sıklıkla birbirinin yerine kullanıldıklarına da değinen yazar, her ne kadar mesafeli bir duruş sergilense de klâsik Türk edebiyatında mizah alanında verilen eserlerin sayı bakımından oldukça fazla olduğunu belirtmiş ve mizahi türlerden de bahsetmiştir. Araştırmacıların bu türlerle ilgili yaptıkları açıklama ve tasniflerine de yer veren N. Tanç, latife, hezel, tehzil, hiciv, şathiye gibi klâsik Türk edebiyatındaki temel mizahi türlerden bahsederken bu türlerin Türk halk edebiyatı ile Batı edebiyatındaki benzerlerine de birlikte yer vermiştir.

Mizahi unsurların edebî eserlere yansımaları üzerinde duran yazar, özellikle ciddi olarak nitelendirilebilecek eserlerde mizahın nasıl bir konuma sahip olduğunu araştırmış ve çoğunlukla mizahın ciddi anlatımın tam tersi olarak ortaya çıktığını, bazen konuyu bazen de üslubu belirlediğini söylemiştir. Bu bağlamda Şeyh Gâlib'in *Dîvân*'ı, *Hüsn ü Aşk*'ı, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si, tezkire metinleri ve divanlar ele

alınmıştır. Klâsik Türk edebiyatında yaşadığı döneme kişiliği, şairliği, üslubu ve mizacı ile damga vuran ve bir nevi şiirsel otorite olarak kabul edilebilecek olan şairler zaman içinde yetişen muakkipleriyle birlikte kendi ekollerini oluşturmuşlardır. Osmanlı dönemindeki usta-çırak ilişkisi anlayışının ve eğitim şeklinin de bu ekollerin ortaya çıkmasında çok etkisi olmuştur. Eserin yazarı da bu mesele üzerinde durmuş ve klâsik Türk edebiyatının içinde şekillenen mizah ekollerinden bahsetmiştir. Ekol denildiği zaman akıllara gelen şairlerden birisi Nefî'dir. Şairin hicivleriyle diğer şairler üzerinde bıraktığı etki yaşadığı yüzyıldan Cumhuriyet dönemine kadar uzanmış ve onun muakkiplerinden bazıları muhalif kişilikleriyle birlikte mizahın protesto işlevini kullanmışlardır. N. Tanç, Nefî gibi Kubûri-zâde Abdurrahman Rahmî'nin de "Hevâyî" mahlasıyla oluşturduğu mizah ekolüne değinmiş ve söz konusu iki şairin bu ekolleri mizahi üslupları doğrultusunda oluşturmalarının dikkat çekici olduğunu söylemiştir.

Eserinde mizah yapma araçlarına da değinen yazar, komiği/gülüncü tasnif etmeye çalışan araştırmacıların genellikle komiği söz, durum, hareket ve karakter olarak gördüklerini ifade etmiştir. Yazılı bir eserde komiği yaratmak için kullanılan anlatım tekniklerinden söz eden N. Tanç, klâsik Türk edebiyatı dairesinde bu konuyu araştıran araştırmacıların edebî eserlerde mizahı ortaya çıkarmak için ironi, nükte, istihza, tahkir gibi araçların kullanıldığını tespit ettiklerini söylemiştir. Bu bağlamda klâsik Türk edebiyatındaki şairlerin çoğunlukla söz komiğine dayanan gülünçleştirme araçlarını kullandıklarını belirten yazar, söz komiğini ortaya çıkarmayı sağlayan edebî sanatlardan, espri ve zekâ ile doğrudan ilgili olan ve söylenen sözün aslında tam tersini kastederek muhabıyyla alay edilen ironiden ve nükteden bahsetmiştir. Mizah araçlarının yanında Doğu ve Batı kültüründe bulunan, klâsik Türk edebiyatındaki *Sûrnâme* gibi edebî metinlerde yer alan mizahçı tiplerden, meddahlık geleneğinden bahsetmiş ve bu edebiyatın içinde verilen eserlerin yazılı olmakla birlikte çeşitli icra ortamlarında üretilip tüketildiklerine ayrıca bu ortamların mizah yapmak için uygun olduğuna dikkat çekmiştir. Mizahçılardan sonra mizahi tiplerden de bahseden yazar, eserinde işlediği her konuda olduğu gibi burada da tek bir kaynaktan yola çıkarak bilgi vermemiş, Doğu ve Batı'ya değinerek bu edebiyatlarda yer alan ve öne çıkan tipleri anlatmıştır.

N. Tanç kitabının *İkinci Bölüm*'ünde başlık olarak halk arasında da çok yaygın olan bir söze/inanışa yer vermiş ve bu bağlamda *Çok Güldük Başımıza Bir Şey Gelecek: Mizah Kuramları Işığında Klasik Türk Edebiyatı Metinlerine Bir Bakış* başlığını taşıyan kısımda doğrudan klâsik Türk edebiyatını ilgilendiren konu ve örnekler üzerinde durmuştur. Yazar bu bölümde, klâsik Türk edebiyatında kaleme alınan eserlerin daha iyi anlaşılacak edebî ve estetik değerlerinin ortaya çıkarılmasını ve bu geleneğin içinde yazılan metinlerin neye, neden, nasıl güldürdüğü hakkında bilgi verilmesini hedeflemiştir. Ayrıca mizahi metinlerin farklı mizah kuramlarının bakış açısıyla ele alınmasının mevcut konunun daha iyi kavranmasını sağlayacağını da düşünmüştür. N. Tanç'ın kitabında örnek olarak seçilen ilk metin Zâtî'nin *Lâtîfehâ-yı Mevlânâ Zâtî*

isimli eseridir. Bu kısımda yazar, şairin hayatı ve eserin içeriği hakkında bilgi verdikten sonra metinden örnek olarak seçtiği latifeleri üstünlük duygusuna dayanan mizah kuramı doğrultusunda açıklamıştır. Üstünlük duygusunun yarattığı mizahtan bahsedildikten sonra eserde uyumsuzluğa bağlı olarak ortaya çıkan gülünç/komik konusu işlenmiştir. Uyumsuzluktan doğan mizaha klâsik Türk edebiyatı metinlerinde sık sık rastlanıldığını söyleyen yazar, *Şeylerdeki Uyumsuzluk* alt başlığının altında herhangi bir fiziksel eksikliğin ya da bozukluğun ortaya çıkardığı durum ve hareket komiğinden, bilgisizlik ve cahilliğin neden olduğu hicivden, ahlaki ve davranış bozukluklarını yansıtan karakter/tip komiğinden bahsetmiş ve bu başlıkları çeşitli eserlerden seçilen manzum ve mensur örneklerle açıklamıştır. Örnek metinlerde karşımıza cüce, kambur, cimri, obur gibi tipler, burnu biçimsiz kişiler; tek bir noktayı yazmayı unutarak “göz”ü “kör” yapan cahil kâtipler çıkmaktadır.

Bir diğer alt başlık olan *Sunuştaki Uyumsuzluk* kısmında dilin anlattığı mizah ile ortaya çıkardığı mizahın farklı olduğu bilgisine dikkat çekilerek, dil üzerinde durulmuş ve bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yapılan telaffuz, imla, gramer vb. gibi hataların, dil sürçmelerinin, kelimelerin yer değiştirmesinin gülüncü ortaya çıkarabileceği söylenilmiştir. Burada dilin söyleme dayalı olan yapısındaki uyumsuzluktan doğan söz komiği üzerinde durularak şairlerin bazen bilinçli bir şekilde belirli bir bölge ağzıyla yazdıkları eserlerden, bir kekemenin konuşması taklit edilerek yazıldığı, galat-1 meşhur olmuş kelimelerin kullanıldığı şiirlerden örnekler verilerek uyumsuzluğun yarattığı mizahtan bahsedilmiştir. Yazar bu başlığın altında dilin karşı tarafa ilettiği mesajın uyumsuzluğundan doğan nükteyi de anlatmıştır. Üstünlük ve uyumsuzluk kuramlarını seçtiği manzum ve mensur metin örnekleriyle açıklayan N. Tanç, rahatlama kuramını da *Rüstem Paşa Mersiyesi/Hicviyesi* örnekleme ile açıklamıştır. Araştırmacıların bu mersiye hakkındaki görüşlerine yer veren yazar, manzumeyi kuram doğrultusunda bend bend açıklarken Taşlıcalı Yahyâ'nın bir devlet adamı olan Rüstem Paşa'yı Şehzade Mustafa'nın ölümünden sorumlu tutması üzerine bu mersiye görümlü hicviyesini yazdığını ve Rüstem Paşa'nın ölümünden duyulacak olan memnuniyetin ironik bir dille ifade edildiğini söylemiştir. Toplumun bu ölümü adaletin yerini bulması olarak gördüğünü söyleyen yazar, buna bağlı olarak rahatlama duygusuyla gülmelerinin de nüfuz sahibi kimselere karşı biçtikleri bir ceza olduğunu açıklamıştır.

Eserde Henri Bergson'un gülme kuramıyla açıklanan ve örneklem olarak seçilen bir diğer metin Molla Lutfi'nin alegorik bir eser olan *Har-nâme*'sidir. Bu bölümde yazar mitlerden başlayarak sözlü ve yazılı kültürde hayvanların insan hayatındaki yeri ve önemine değindikten sonra eşeğin neden bu kadar çok öne çıktığı, Doğu ve Batı edebiyatlarında nasıl geçtiği, ne gibi bir özellik atfedildiği gibi konular üzerinde durmuş ve son olarak klâsik Türk edebiyatındaki yerine değinmiştir. Molla Lutfi'nin eserinin incelemesine geçilmeden önce yazar klâsik Türk edebiyatındaki diğer *Har-nâme*'lere de değinmiştir. Bu bilgilerden sonra Molla Lutfi ve eserinden bahsetmeye başlayan N. Tanç, öncelikle müellifin hayatından ve onunla ilgili olarak anlatılan

anekdotlardan bahsetmiş, en önemli eserinin *Har-nâme* olduğu bilgisini vermiştir. *Har-nâme*'de âlim bir kişi komik bir tip olarak anlatılmış ve bir eşekle temsil edilmiştir. Yazar, bu durumun yarattığı ironinin alımlayıcıları güldürdüğünü, eşeğe yüklenen insani vasfın ve ortaya çıkan uyumsuzluğun gülüncü ortaya çıkardığını söylemiştir. Metin üzerinde yapılan tüm bu incelemeyi bahsi geçen kuram doğrultusunda tek tek başlıklar altında açıklayan N. Tanç, incelemesini tamamladıktan sonra kitabın *Sonuç* bölümünde bu eseri yazmaktaki amacının ne olduğunu ve yaptığı inceleme sonucunda hangi sonuçlara ulaştığını açıklamıştır.

N. Tanç tarafından kaleme alınan bu eser bir kuram kitabıdır. Eser incelendiği zaman görülecektir ki içinde yer alan her bir başlık ayrı ayrı çalışma konusu olabilecek niteliktedir. Kitap meydana getirilirken tek bir yöne, medeniyete, kaynağa bağlı kalınmamış ve daima Doğu ve Batı arasında gidip gelinerek manzum ve mensur örnekler verilmiştir. Ayrıca oldukça kapsamlı bir yapıya sahip olan mizah konusu anlatılırken sadece edebiyat bilimi ile sınırlı kalınmamış, edebiyatın iç içe olduğu psikoloji, sosyoloji, nöroloji gibi farklı disiplinlerden yararlanılmış ve bu yönde açıklamalar yapılmıştır. Her bilimsel kuramın her metni, eseri açıklayamayacağı aşikârdır. Ancak görülüyor ki uygun metinler ona uygun olan kuramlarla açıklandığında karşımızda daha farklı bir pencere açılmakta ve okura/araştırmacıya farklı bir bakış açısını kazandırmaktadır. Bu bağlamda yedi yüz yıllık köklü bir geleneğe sahip olan klâsik Türk edebiyatında her konuda olduğu gibi mizah konusunda da ele alınan pek çok eser bulunmaktadır. N. Tanç tarafından yapılan çalışmanın bu alanda yapılacak olan diğer çalışmalara kapı aralayacağı muhakkaktır.

Kaynakça

Tanç, Nilüfer (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.

YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR

Amaç

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Academic Journal of Language and Literature] 2017 yılından itibaren yayınlanmaya başlamış ve yılda üç sayı olmak üzere (Nisan, Ağustos ve Aralık) yayınlanan ücretsiz “Uluslararası Hakemli Dergi”dir. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*’nin amacı, Türk Dili ve Edebiyatı konusunda akademik nitelikte hazırlanmış özgün makale, çeviri ve kitap tanıtımına/tenkidine yer vermektir.

The Academic Journal of Language and Literature is an International Refereed Journal published in 2017 and without cost or payment published three times a year (April, August and December). The aim of *Academic Journal of Language and Literature* is to include original articles, translation and book promotion / criticism in Turkish Language and Literature.

Kapsam

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Türk Dili ve Edebiyatı alanında özgün akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımına yer veren ve Türkçe, İngilizce ve Rusça dillerinde yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. Bu bağlamda Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Türk Dili, Türk-İslâm Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat” alanlarında hazırlanmış nitelikli akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımları -hakem süreçleri tamamlandığında- *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*’nde yayımlanmaktadır.

Academic Journal of Language and Literature is an international peer-reviewed journal in Turkish, English and Russian, which includes original academic work, translation and book promotion in the field of Turkish Language and Literature. In this context, the publication of the qualified academic work, translation and book introductions prepared in the fields of Old Turkish Literature, New Turkish Literature, Folk Literature, Turkish Language, Turkish-Islamic Literature, Contemporary Turkish Dialects, Linguistics, Comparative Literature Türk is published in our journal.

Yayın Esasları

Dergiye gönderilen makaleler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış ve yayımına karar verilmemiş olmalıdır.

Gönderilen yazılar resim, şekil, harita vb. ekleri de dâhil olmak üzere 10,000 sözcüğü aşmamalıdır. Makalelerde Türkçe ve İngilizce öz (200-250 kelime arasında) ile anahtar kelimeler (5-7 kelime) bulunmalıdır.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020, s/p. 494-493

[Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemî Orhan Kemal Özel Sayısı]

ADED'in yazı dili Türkçedir. Bununla birlikte her sayıda yayımlanan makalelerin üçte birini aşmayacak bir oranda İngilizce ve Rusça makaleler yayımlanabilir.

Dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar amaç, kapsam, içerik, yöntem ve yazım kurallarına uygunluk açısından yayın kurulunca incelenir. Uygun bulunan yazılar bilimsel yetkinlikleri açısından değerlendirilmek üzere alanında uzman iki hakeme gönderilir. Hakem raporlarının olumlu olması durumunda çalışma yayımlanır; hakemlerden birinin olumsuz rapor vermesi durumunda yazı üçüncü bir hakeme gönderilir. Üçüncü hakemin raporu doğrultusunda yazının yayımlanıp yayımlanmamasına karar verilir. Yayımlanma kararı alınan çalışma, yayın sırasına alınır. Hakem raporları gizlidir. Yazar(lar)a çalışmalarıyla ilgili dönem içerisinde cevap verilir.

Yazarlar, yayın kurulu ve hakemlerin raporlarını dikkate almak zorundadırlar. Yayımlanan yazıların bilimsel ve yasal açıdan sorumluluğu yazarına aittir. Yayın kurulu gönderilen yazıyı yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir. Gönderilen yazılar yayımlansın veya yayımlanmasın iade edilmez. Yazarların yayımlanan yazıları yayın kurulu kararı doğrultusunda yayından kaldırılabilir. Yayımlanan yazılar yayın kurulu kararı dışında geri çekilemez. Yazarlara telif ücreti ödenmez.

Yayımlanmış yazıların her türlü hakkı ADED'e aittir. Dergide yayımlanmış yazılardan kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Aşağıda belirtilen yazım kuralları ve formata göre hazırlanan yazının derginin ana sayfasında bulunan üyelik butonundan, sisteme üye olunduktan sonra, "Word" formatında gönderilmesi gerekmektedir.

Dergiye gönderilecek yazılar A4 boyutlarında beyaz kâğıda üst, alt, sağ ve sol taraflardan 4 cm boşluk bırakılarak satır aralığı tek, önce ve sonra 6 nk, iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve 11 punto "Minion Pro" yazı karakteri kullanılarak yazılmalıdır. Bununla birlikte, gönderilen tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmaması ve daha kolay kullanılmaları için 12x17 cm'lik alanı aşmaması gerekir. Bu nedenle tablo, şekil, resim, grafik vb. unsurlarda daha küçük punto ve tek aralık kullanılabilir. Dipnot ve kaynakça gösteriminde APA atf sistemi kullanılmalıdır.

Dergiye gönderilen yazılar intihal yazılımı ile taranarak intihâl içermediği teyit edilir.

Makale adı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalı; yazarların adları, soyadları, akademik unvanları, çalıştıkları kurum ve ORCID bilgileri belirtilmelidir. Ayrıca yazarların iletişim bilgileri (e-posta adresleri) tam olarak verilmelidir.

ADED, yazarlardan makale değerlendirme ve yayın süreci için herhangi bir ücret talep etmemektedir.

Yayım ve Yazım Kuralları

1. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda dörder aylık süreler içinde üç sayı (Nisan-Ağustos-Aralık) olarak yayımlanır.
2. Yazar tarafından yazının Akademik Dil ve Edebiyat Dergisine gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Dergide yayımlanan yazılar için telif ücreti ödenmez.
3. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazar(lar)ına aittir.
4. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına hâizdir.
5. Yayım dili Türkiye Türkçesi olmakla birlikte, gerekli ve uygun görüldüğü durumlarda diğer Türk Lehçeleri, İngilizce ve Rusça yazılara da yer verilebilir.
6. Yazının başında en az 150 kelimededen oluşan Türkçe ve İngilizce Özet, 3-5 kelimededen oluşan Anahtar Kelime/Keywords ile Türkçe ve İngilizce Başlık bulunmalıdır.
7. Yazıyı inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı sağlaması için yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılacak e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir.
8. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/akaded> adresinden e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderilmelidir. Makale sisteme eklendikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Hakemlerin düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yazar tarafından yapıldıktan sonra yazının son hâli kullanıcı panelinden yeniden yüklenmelidir.
9. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Basılı kitap ya da elektronik ortamda yayımlanmamış sempozyum bildirimleri, bu durumun belirtilmesi şartıyla yayımlanabilir.

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.
2. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	2,5 cm

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020, s/p. 494-508

[Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemî Orhan Kemal Özel Sayısı]

Alt Kenar Boşluk	1,5 cm
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm
Yazı Tipi	Times News Roman
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (normal metin)	10,5
Boyutu (dipnot metni)	9
Tablo-Grafik	10
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 6 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

3. Özel yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

4. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılar olmamalıdır.

5. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye yer verilmemelidir.

6. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

7. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalı ve yazar adı-soyadı kısaltılmadan açık yazılmalıdır. Makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmalıdır.

8. Kaynak Gösterme: Metin içinde yapılan göndermeler parantez içinde soyadı, tarih ve gerektiğinde sayfa olarak belirtilmelidir: (İsen 1996); (Aksoyak 2015: 356). Yazarın aynı yıl yayımlanmış birden fazla eserine gönderme yapılmışsa (Levend 2000a, Levend 2000b);birden fazla kaynağa gönderme yapılmışsa (Tarlan 1972, Çelebioğlu 1985, Ünver 1987) şeklinde belirtilmelidir. Birden fazla yazarlı yayınlarda metin içinde sadece ilk yazar adı yazılmalı ve “vd.” kısaltması kullanılmalıdır: (İsen vd. 2005).

Dipnotlar sadece açıklamalar için kullanılmalı ve sayfa altında verilmelidir. Herhangi bir internet adresinden yapılan göndermelerde bu adresler kaynaklar arasında verilmeli ve mutlaka erişim tarihi belirtilmelidir:

<http://www.turkedebiyatilismlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=943> [Erişim Tarihi: 15.11.2017]

9. Kaynakça: Kaynaklar, makalenin sonunda ve alfabetik sırayla verilmelidir. Bir yazara ait birden fazla yayın olduğu takdirde yayınlar, tarih sırasına göre yazılmalı; bir yazara ait aynı yıl yayımlanmış yayınlar (2013a,2013b) şeklinde gösterilmelidir.

Telif Kitaplar: Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). *Eser Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

İsen, Mustafa (2002). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yay.

Hazırlanan ve Çevrilen Kitaplar: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). *Eser Adı*. hzl./çev. Yayın Yeri: Yayınevi

Yayına Hazırlanan, Hazırlayan veya Editörü Olan Bir Kitapta Yayımlanmış Makaleler: Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). “Makalenin Başlığı”. *Eser Adı*. yay. hzl. / hzl. /ed. Yayın Yeri: Yayınevi. Sayfa aralığı.

Yıldız, Ayşe (2017). “Tazarru’-nâme Örneğinden Hareketle Klasik Türk Nesrinde Murassa Seciyi Yeniden Düşünmek.” *Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı*. Ahmet Kartal ve Zafer Koylu. Eskişehir: Sivrihisar Belediyesi Yayınları. 293-308.

Ansiklopedi Maddeleri: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Maddenin Başlığı”. *Ansiklopedi Adı*. Cilt no. Yayın Yeri: Yayınevi: Sayfa aralığı.

İpekten, Haluk(1991). “Azmi-zâde Mustafa Hâletî”. *İslam Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 348-349.

Dergide Yayımlanmış Makaleler: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Makalenin Başlığı”. *Derginin Adı*. Cilt no (Sayı no): Sayfa aralığı.

BABACAN, İsrail (2019). *Sergüzeştname*den Hatıratı Geçiş Eseri: Mihnet-Keşân. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3 (1), 1-13.

Tezler: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). Tez Başlığı. Tez Tipi. Üniversitenin Bulunduğu Şehir: Üniversite adı.

Yalçınkaya, Mehmet Akif (2017). *Kınalızâde Ali Efendi Münşeat*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Yazmalar: Yazar. Eser Adı. Kütüphane, Koleksiyon. Katolog Numarası. yapırağı.

Âsım. *Zeyl-i Zübdetü’l-Eş’âr*. Millet Kütüphanesi. A. Emirî Efendi. No. 1326. vr. 45a.

Web Ortamında Yayımlanmış Dergiden ve Web Sitesinden Yapılan Alıntılar:

Keser, Aşkın. “Meslek Seçimi ve Seçimi Etkileyen Faktörler”. www.yazimkilavuzu/iscuguc_org-isyasami_portali.htm [erişim tarihi: 18.11.2017].

Etik Kurallar

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (ADED)'de uygulanan yayın süreçleri, bilginin tarafsız, saygın bir şekilde gelişimine ve dağıtımına temel teşkil etmektedir. Bu doğrultuda uygulanan süreçler, yazarların ve yazarları destekleyen kurumların çalışmalarının kalitesine doğrudan yansımaktadır. Hakemli çalışmalar bilimsel yöntemi somutlaştıran ve destekleyen çalışmalardır. Bu noktada sürecin bütün paydaşlarının (yazarlar, okurlar, araştırmacılar, yayıncı, hakemler ve editörler) etik ilkelere yönelik standartlara uyması önem taşımaktadır. *ADED*, yayın etiği kapsamında tüm paydaşlardan aşağıdaki etik sorumlulukları taşımasını beklemektedir.

Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar, açık erişim olarak [Committee on Publication Ethics](#) (COPE) tarafından yayınlanan rehberler ve politikalara dayanmaktadır.

Hakemli dergide bir makalenin yayımlanması uyumlu ve saygı duyulan bilgi ağının gelişmesinde gerekli bir temel yapı taşıdır. Bu, yazarların ve onları destekleyen enstitülerinin çalışmalarının kalitesinin doğrudan yansımasıdır. Hakemli makaleler bilimsel metotları destekler ve şekillendirir. Bu yüzden beklenen etik davranışların standartlarında anlaşmaya varmak yayımlama ile ilgili tüm taraflar, yazar, dergi editörü, hakem ve yayımcı kuruluşlar için önemlidir:

1. Yazarların Etik Sorumlulukları

Dergiye gönderilen yazılar için telif hakkı talep edilemez.

Yazar(lar)ın gönderdikleri çalışmaların özgün olması beklenmektedir.

Kaynakça listesi eksiksiz olmalı ve alıntı yapılan kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.

Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekir.

Dergiye gönderilen bilimsel yazılarda, [ICMJE](#) (*International Committee of Medical Journal Editors*) tavsiyeleri ile [COPE](#) (*Committee on Publication Ethics*)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.

Yazar(lar)ın potansiyel çıkar çatışmaları belirtilmelidir.

Yazar(lar)dan değerlendirme süreçleri çerçevesinde makalelerine ilişkin ham veri talep edilebilir, böyle bir durumda yazar(lar) beklenen veri ve bilgileri yayın kurulu ve bilim kuruluna sunmaya hazır olmalıdır.

Yazar(lar)ın yayınlanmış, erken görünüm veya değerlendirme aşamasındaki çalışmasıyla ilgili bir yanlış ya da hatayı fark etmesi durumunda, dergi editörünü veya yayıncıyı bilgilendirme, düzeltme veya geri çekme işlemlerinde editörle işbirliği yapma yükümlülüğü bulunmaktadır.

Değerlendirme süreci başlamış bir çalışmanın yazar sorumluluklarının değiştirilmesi (Yazar ekleme, yazar sırası değiştirme, yazar çıkartma gibi) teklif edilemez.

Yayın kurulu, *ADED* için gönderilmiş yazılarda makâle sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.

Yazarların *ADED*'e gönderdikleri çalışmalar, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı olmamalıdır.

“Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi”nde yer alan *Madde 8*'e göre bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler şunlardır:

a) İntihâl: Başkalarının fikirlerini, metotlarını, verilerini, uygulamalarını, yazılarını, şekillerini veya eserlerini sahiplerine bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak,

b) Sahtecilik: Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayınlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek,

c) Çarpıtma: Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek,

ç) Tekrar Yayım: Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

d) Dilimleme: Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atıf yapmadan çok sayıda yayın yaparak doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

e) Haksız Yazarlık: Aktif katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek, aktif katkısı olan kişileri yazarlar arasına dâhil etmemek, yazar sıralamasını gerekçesiz ve uygun olmayan bir biçimde değiştirmek, aktif katkısı olanların isimlerini yayım sırasında veya sonraki baskılarda eserden çıkarmak, aktif katkısı olmadığı hâlde nüfûzunu kullanarak ismini yazarlar arasına dâhil ettirmek,

f) Diğer Etik İhlâli Türleri: Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde belirtmemek, insan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak, yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek, hakem olarak incelemek üzere görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayınlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak, bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları

amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlâli suçlamasında bulunmak.

2. Editörlerin Etik Görev ve Sorumlulukları

ADED editör ve alan editörleri, açık erişim olarak [Committee on Publication Ethics](#) (COPE) tarafından yayınlanan "[COPE Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#)" ve "[COPE Best Practice Guidelines for Journal Editors](#)" rehberleri temelinde aşağıdaki etik görev ve sorumluluklara sahip olmalıdır:

Genel Görev ve Sorumluluklar

Editörler, ADED'de yayınlanan her yayından sorumludur. Bu sorumluluk bağlamında editörler, aşağıdaki rol ve yükümlülükleri taşımaktadır:

Okurların ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çaba sarf etme,

Sürekli olarak derginin gelişimini sağlama,

Dergide yayımlanan çalışmaların kalitesini geliştirmeye yönelik süreçleri yürütme,

Düşünce özgürlüğünü destekleme,

Akademik açıdan bütünlüğü sağlanma,

Fikrî mülkiyet hakları ve etik standartlardan tâviz vermeden iş süreçlerini devam ettirme,

Düzeltilme, açıklama gerektiren konularda yayın açısından açıklık ve şeffaflık gösterme.

Okur İle İlişkiler

Editörler tüm okur, araştırmacı ve uygulayıcıların ihtiyaç duydukları bilgi, beceri ve deneyim beklentilerini dikkate alarak karar vermelidir. Yayımlanan çalışmaların okurlara, araştırmacılara, uygulayıcılara bilimsel katkı sağlamasına ve özgün nitelikte olmasına dikkat etmelidir. Ayrıca editörler okurlardan, araştırmacılardan ve uygulayıcılardan gelen geri bildirimleri dikkate almak, onlara açıklayıcı ve bilgilendirici geri bildirim vermekle yükümlüdür.

Yazar İle İlişkiler

Editörlerin yazarlara karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörler, çalışmaların önemi, özgün değeri, geçerliliği, anlatımın açıklığı ve derginin amaç ve hedeflerine dayanarak olumlu ya da olumsuz karar vermelidir.

Yayın kapsamına uygun olan çalışmaları ciddi problemi olmadığı sürece ön değerlendirme aşamasına almalıdır.

Editörler, çalışma ile ilgili ciddi bir sorun olmadıkça, olumlu yöndeki hakem önerilerini göz ardı etmemelidir.

Yeni editörler, çalışmalara yönelik olarak önceki editör(ler) tarafından verilen kararları ciddi bir sorun olmadıkça değiştirmemelidir.

"Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" mutlaka yayımlanmalı ve editörler, tanımlanan süreçlerde yaşanabilecek sapmaların önüne geçmelidir.

Editörler yazarlar tarafından kendilerinden beklenecek her konuyu ayrıntılı olarak içeren bir "Yazar Rehberi" yayımlamalıdır. Bu rehberler belirli zaman aralıklarında güncellenmelidir.

Yazarlara açıklayıcı ve bilgilendirici şekilde bildirim ve dönüş sağlanmalıdır.

Hakem İle İlişkiler

Editörlerin hakemlere karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörlerin dergiye gönderdikleri kendi yazıları, editöryal gruptan olmamak kaydıyla iki bağımsız hakem tarafından değerlendirilir.

Hakemleri çalışmanın konusuna uygun olarak belirlemelidir.

Hakemlerin değerlendirme aşamasında ihtiyaç duyacakları bilgi ve rehberleri sağlamakla yükümlüdür.

Yazarlar ve hakemler arasında çıkar çatışması olup olmadığını gözetmek durumundadır.

Kör hakemlik bağlamında hakemlerin kimlik bilgilerini gizli tutmalıdır.

Hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

Hakemleri zamanında dönüş ve performans gibi ölçütlerle değerlendirmelidir.

Hakemlerin performansını arttırıcı uygulama ve politikalar belirlemelidir.

Hakem havuzunun dinamik şekilde güncellenmesi konusunda gerekli adımları atmalıdır.

Nezaketsiz ve bilimsel olmayan değerlendirmeleri engellemelidir.

Hakem havuzunun geniş yelpâzeden oluşması için adımlar atmalıdır.

Yayın Kurulu İle İlişkiler

Editörler, tüm yayın kurulu üyelerinin süreçleri yayın politikaları ve yönergelere uygun ilerletmesini sağlamalıdır. Yayın kurulu üyelerini yayın politikaları hakkında bilgilendirmeli ve gelişmelerden haberdar etmelidir. Yeni yayın kurulu üyelerini yayın politikaları konusunda eğitmeli, ihtiyaç duydukları bilgileri sağlamalıdır.

Ayrıca editörler;

Yayın kurulu üyelerinin, çalışmaları tarafsız ve bağımsız olarak değerlendirmelerini sağlamalıdır.

Yeni yayın kurulu üyelerini, katkı sağlayabilir ve uygun nitelikte belirlemelidir.

Yayın kurulu üyelerinin uzmanlık alanına uygun çalışmaları değerlendirme için göndermelidir.

Yayın kurulu ile düzenli olarak etkileşim içerisinde olmalıdır.

Yayın kurulu ile yayın politikalarının ve derginin gelişimi için belirli aralıklarla toplantılar düzenlemelidir.

Dergi Sahibi ve Yayıncı İle İlişkiler

Editörler ve yayıncı arasındaki ilişki editöryal bağımsızlık ilkesine dayanmaktadır. Editörler ile yayıncı arasında yapılan yazılı sözleşme gereği, editörlerin alacağı tüm kararlar yayıncı ve dergi sahibinden bağımsızdır.

Editöryal ve Kör Hakemlik Süreçleri

Editörler; dergi yayın politikalarında yer alan "Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" politikalarını uygulamakla yükümlüdür. Bu bağlamda editörler her çalışmanın âdil, tarafsız ve zamanında değerlendirme sürecinin tamamlanmasını sağlar.

Kalite Güvencesi

Editörler; dergide yayımlanan her makâlenin dergi yayın politikaları ve uluslararası standartlara uygun olarak yayımlanmasından sorumludur.

Kişisel Verilerin Korunması

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda yer alan deneklere veya görsellere ilişkin kişisel verilerin korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan bireylerin açık rızası, belgeli olmadığı sürece çalışmayı reddetmekle görevlidir. Ayrıca editörler; yazar, hakem ve okurların bireysel verilerini korumaktan sorumludur.

Etik Kurul, İnsan ve Hayvan Hakları

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan deneklere ilişkin etik kurul onayı, deneysel araştırmalara ilişkin izinlerin olmadığı durumlarda çalışmayı reddetmekle sorumludur.

Olası Suistimal ve Görevi Kötüye Kullanmaya Karşı Önlem

Editörler; olası suistimal ve görevi kötüye kullanma işlemlerine karşı önlem almakla yükümlüdür. Bu duruma yönelik şikâyetlerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi konusunda titiz ve nesnel bir soruşturma yapmanın yanı sıra, konuyla ilgili bulguların paylaşılması da editörün sorumlulukları arasında yer almaktadır.

Akademik Yayın Bütünlüğünü Sağlama

Editörler çalışmalarda yer alan hata, tutarsızlık ya da yanlış yönlendirme içeren yargıların hızlı bir şekilde düzeltilmesini sağlamalıdır.

Fikrî Mülkiyet Haklarının Korunması

Editörler; yayımlanan tüm makâlelerin fikrî mülkiyet hakkını korumakla, olası ihlâllerde derginin ve yazar(lar)ın haklarını savunmakla yükümlüdür. Ayrıca editörler yayımlanan tüm makâlelerdeki içeriklerin başka yayınların fikrî mülkiyet haklarını ihlâl etmemesi adına gerekli önlemleri almakla yükümlüdür.

Yapıcılık ve Tartışmaya Açıklık

Editörler;

Dergide yayımlanan esere ilişkin ikna edici eleştirileri dikkate almalı ve bu eleştirilere yönelik yapıcı bir tutum sergilemelidir.

Eleştirilen çalışmaların yazar(lar)ına cevap hakkı tanınmalıdır.

Olumsuz sonuçlar içeren çalışmaları göz ardı etmemeli ya da dışlamamalıdır.

Şikâyetler

Editörler; yazar, hakem veya okurlardan gelen şikâyetleri dikkatle inceleyerek aydınlatıcı ve açıklayıcı bir şekilde yanıt vermekle yükümlüdür.

Politik ve Ticari Kaygılar

Dergi sahibi, yayıncı ve diğer hiçbir politik ve ticarî unsur, editörlerin bağımsız karar almalarını etkilemez.

Çıkar Çatışmaları

Editörler; yazar(lar), hakemler ve diğer editörler arasındaki çıkar çatışmalarını göz önünde bulundurarak, çalışmaların yayın sürecinin bağımsız ve tarafsız bir şekilde tamamlanmasını garanti eder.

3. Hakemlerin Etik Sorumlulukları

Tüm çalışmaların "Kör Hakemlik" ile değerlendirilmesi yayın kalitesini doğrudan etkilemektedir. Bu süreç yayının nesnel ve bağımsız değerlendirilmesi ile güven sağlar. *ADED* değerlendirme süreci çift taraflı kör hakemlik ilkesiyle yürütülür. Hakemler yazarlar ile doğrudan iletişime geçemez, değerlendirme ve yorumlar dergi yönetim sistemi aracılığıyla iletilir. Bu süreçte değerlendirme formları ve tam metinler üzerindeki hakem yorumları editör aracılığıyla yazar(lar)a iletilir. Belirtilen süreç dâhilinde hakemlerin değerlendirmelerinden geçen yazılar, ayrıca intihâl tespitinde kullanılan özel bir program aracılığıyla taranarak yazıların daha önce yayımlanıp yayımlanmadığına ve intihâl içerip içermediğine dâir tespate tâbi tutulur.

Bu bağlamda *ADED* için çalışma değerlendiren hakemlerin aşağıdaki etik sorumluluklara sahip olması beklenmektedir:

Dergiye gönderilen yazılar en az iki hakemin değerlendirmesinden geçer.

İki hakemden biri olumsuz kanaat belirttiği takdirde yazı üçüncü bir hakeme ya da son kararı vermesi için editöre yönlendirilir.

Değerlendirmeler tarafsız olmalıdır.

Hakemlik yapanlar mutlaka görüş bildirdikleri konunun uzmanı olmak zorundadır.

Hakemler araştırmayla, yazarlarla ve/veya araştırmaya fon sağlayıcılar ile çıkar çatışması içerisinde olmamalıdır.

Hakemler ilgili, yayımlanmış ancak atıfta bulunulmamış eserleri belirtmelidirler.

Kontrol edilmiş makâleler gizli tutulmalıdır.

Gizlilik ilkesi gereği inceledikleri çalışmalarını değerlendirme sürecinden sonra imha etmelidir. İnceledikleri çalışmaların sadece nihâî sürümlerini ancak yayımlandıktan sonra kullanabilir.

Değerlendirmeyi nesnel bir şekilde sadece çalışmanın içeriği ile ilgili olarak yapmalıdır. Milliyet, cinsiyet, dini inançlar, siyasi inançlar ve ticari kaygıların değerlendirmeye etki etmesine izin vermemelidir.

Hakemler değerlendirmeyi yapıcı ve nazik bir dille yapmalıdır. Düşmanlık, iftira ve hakaret içeren aşağılayıcı kişisel yorumlar yapmamalıdır.

Yazar(lar)ın herhangi bir kötüye kullanımları durumunda (örn, intihal ya da benzer etik dışı faaliyetler) ilgili editörü hemen bilgilendirmelidirler.

Hakemler değerlendirilen makâle sahibinin tâbi olduğu etik kurallara bağlı olmak ve bu kuralları titizlikle uygulamak durumundadır.

Değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmayı zamanında ve yukarıdaki etik sorumluluklarda gerçekleştirmelidir.

4. Yayıncının Etik Sorumlulukları

Dergi Yönetim Kurulu, aşağıdaki etik sorumlulukların bilinciyle hareket etmektedir:

ADED herhangi bir şekilde yazarlardan ücret talep etmemektedir.

Editörler, *ADED*'e gönderilen çalışmaların tüm süreçlerinden sorumludur. Bu çerçevede ekonomik ya da politik kazançlar göz önüne alınmaksızın karar verici kişiler editörlerdir.

Bağımsız editör kararı oluşturulmasını taahhüt eder.

ADED, yayımlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korur ve yayımlanmış her kopyanın kaydını saklama yükümlüğünü üstlenir.

Bununla birlikte veri tabanını internet üzerinden erişime açık tutar.

Editörlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf çeteciliği ve intihâl ilgili önlemleri alma sorumluluğuna sahiptir.

5. İntihâl Tespit Politikası

İntihâl tespitinde kullanılan **iThenticate** programı aracılığıyla makalelerin daha önce yayımlanmamış olduğu ve intihâl içermediği teyit edilir.

6. Etik Olmayan Bir Durumla Karşılaşıldığında

ADED'de yayımlanan bir makalede önemli bir hata ya da yanlışlık fark ettiğinizde ya da yukarıda bahsedilen etik sorumluluklar dışında etik olmayan bir davranış veya içerikle karşılaşırsanız lütfen adeddergi@gmail.com adresine e-posta yoluyla bildiriniz. Şikâyetler gelişmemiz için fırsat sağlayacağından şikâyetleri memnuniyetle karşılız, hızlı ve yapıcı bir şekilde geri dönüş yapmayı amaçlarız.

7. Etik Kurul Onayı

TR Dizin Dergi Değerlendirme Kriterleri 2020 yılı için güncellenmiştir. Güncel kriterler içinde etik kurul izni gerektiren çalışmalar için “Etik Kurul Onayı” belgesi de istenmektedir. Bu sebeple;

1. “Sosyal bilimler dâhil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir”.

2. “Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu

sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onay formunun imzalandığına dâir bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir”.

TR dizin tarafından yapılan açıklamada aşağıdaki kategoride yer alan çalışmalar Etik Kurul onayı gerektiren makaleler olarak belirlenmiştir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney ve görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca;

- Olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket ve fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte;

Dergiler “Yayın Etiği”, “Araştırma Etiği” ve “Yasal/Özel izin belgesi alınması” ile ilgili kurallara uyduğunu uluslararası standartlara atıf yaparak, hem web sayfasında hem de basılı dergide her biri için ayrı başlık açarak belirtmelidir.

Dergilerde yayın etiğine uygunluk konusu sadece yazarların sorumluluğuna bırakılmamalı, dergi yayın etiği konusunda izlenecek yol açık olarak tanımlanmış olmalıdır.

Dergilerde yayımlanacak makalelerde etik kurul izini ve/veya yasal/özel izin alınmasının gerekip gerekmediği makalede belirtilmiş olmalıdır.

Eğer bu izinlerin alınması gerekli ise, izinin hangi kurumdan, hangi tarihte ve hangi karar veya sayı numarası ile alındığı açıkça sunulmalıdır.

Çalışma insan ve hayvan deneklerinin kullanımını gerektiriyor ise çalışmanın uluslararası deklarasyon, kılavuz ve benzerlerine uygun gerçekleştirildiği beyan edilmelidir.

Açık Erişim-CC Lisans

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayınlanan makaleler açık erişime sahip olup [Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı](#) ile lisanslanmıştır.

Creative Commons Attribution License 4.0, yayıncılık faaliyetleri içerisinde bilimsel makalelerin kamuya ait kullanım şart ve koşullarını resmileştirir.

Yazar paylaşmakta serbesttir - materyali herhangi bir ortamda veya formatta kopyalayıp yeniden dağıtabilir. Lisans veren, yazarın lisans koşullarını aşağıdaki şartlar altında izlediği sürece bu özgürlükleri iptal edemez:

BY-NC-SA

Atıf - Uygun şekilde dergideki içeriğe referans sağlanmalı ve değişiklik yapıp yapılmayacağını belirtmelisiniz. Bu koşullarda kullanım yapabilmektedir.

Bu materyal ticari amaçla kullanılamaz. Okur, kullanıcı ve yazar(lar) makaleleri mevcut lisans ile paylaşmalıdır. Lisansla ilgili ayrıntılı bilgi için [tıklayınız](#).

