



ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Journal of Literature and Humanities

*Formerly: Atatürk University Journal of Faculty of Letters
Official journal of Atatürk University Faculty of Letters*

Sayı / Issue: 68 • Haziran / June 2022

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Journal of Literature and Humanities

Baş Editör / Editor-in-Chief

İsmail ÖZ

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı, Erzurum, Türkiye
Department of General Sociology and Methodology, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Editörler / Editors

Cansu GÜR

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum, Türkiye
Department of American Culture and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Çağlar Kıvanç KAYMAZ

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Bölümü, Beşeri ve İktisadi Coğrafya Anabilim Dalı, Erzurum, Türkiye
Department of Geography, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Serkan ERDAL

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum, Türkiye
Department of History, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Ufuk ŞAHİN

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye
Department of English Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Uluslararası Yayın Kurulu / International Editorial Board

Ahmet SARI

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Ahmet Kâzım ÜRÜN

Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye
Selçuk University, Konya, Turkey

Alexander MURPHY

Oregon Eugene Üniversitesi, Oregon, ABD
Oregon Eugene University, Oregon, USA

Ali UTKU

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Ali TİLBE

İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, İstanbul, Türkiye
Istanbul University -Cerrahpaşa, Istanbul, Turkey

Almaz Ulvi BINNATOVA

Nizami Edebiyat Enstitüsü, Bakü, Azerbaycan
Literature Institute of Nizami, Baku, Azerbaijan

Anke STRUEVER

Hamburg Üniversitesi, Hamburg, Almanya
Hamburg University, Hamburg, Germany

Aysel Ergül KESKİN

İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul Aydın University, Istanbul, Turkey

Ayten ER

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Ankara Hacı Bayram Veli University, Ankara, Turkey

Bakican TAHLİYEV

Taşkent Nizami Devlet Pedagoji Üniversitesi, Taşkent, Özbekistan
Tashkent State Nizami Pedagogical University, Tashkent, Uzbekistan

Berikbay SAĞINDUKULI

Farabi Üniversitesi, Almatı, Kazakistan
Farabi University, Almaty, Kazakhstan

Birol CAN

Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye
Uşak University, Uşak, Turkey

Carlos DEWS

John Cabot Üniversitesi, Roma, İtalya
John Cabot University, Rome, Italy



Founder
İbrahim KARA

General Manager
Ali ŞAHİN

Publishing Director
İrem Soysal
Gökhan Çimen

Editor
Gizem Kayan Tekaüt

Publications Coordinators

Arzu Arı
Deniz Kaya
Bahar Albayrak
Gamze Bilgen
Irmak Berberoğlu
Alara Ergin
Hira Gizem Fidan
Defne Doğan
Vuslat Taş

Web Coordinator

Sinem Fehime Koz
Doğan Oruç

Finance Coordinator

Elif Yıldız Çelik

Contact

Publisher: Atatürk University
Address: Atatürk University, Yakutiye,
Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES
Address: Büyükdere Cad., 105/9
34394 Şişli, İstanbul, Turkey
Phone: +90 212 217 17 00
E-mail: info@avesyayincilik.com
Webpage: www.avesyayincilik.com

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Journal of Literature and Humanities

Cevat BAŞARAN

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Cumali ŞABANOV

Taşkent Devlet Şarkşinaslık Enstitüsü, Taşkent, Özbekistan
Tashkent State University of Oriental Studies, Taşkent, Uzbekistan

Daniele BENATI

Alma Mater Studiorum Üniversitesi, Bolonya, İtalya
Alma Mater Studiorum University, Bologna, İtalya

Dilaver DÜZGÜN

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Dündar ALİKILIÇ

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Eid Fathi Abdellatif ABDELAZİZ

Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Bayburt University, Bayburt, Turkey

Elena Napolnova DEMİRİZ

İstanbul Özyeğin Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
İstanbul Özyeğin University, İstanbul, Turkey

Eric de BRUYN

Berlin Özgür Üniversitesi, Berlin, Almanya
Freie Universität Berlin, Berlin, Germany

Etienne PIGUET

Neuchâtel Üniversitesi, Neuchâtel, İsviçre
Neuchâtel University, Neuchâtel, Switzerland

Esedullâh VÂHİD

Tebriz Üniversitesi, Tebriz, İran
Tabriz University, Tabriz, Iran

Funda KARA

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Geza DAVID

Macaristan Bilimler Akademisi, Budapeşte, Macaristan
Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Hungary

Haldun ÖZKAN

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Heike WIESE

Berlin Humboldt Üniversitesi, Berlin, Almanya
Berlin Humboldt University, Berlin, Germany

Hüseyin BAYDEMİR

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Hüseyin YURTTAŞ

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

İbrahim YEREBAKAN

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize, Türkiye
Recep Tayyip Erdoğan University, Rize, Turkey

Kasımcan SADIKOV

Taşkent Devlet Şarkşinaslık Enstitüsü, Taşkent, Özbekistan
Tashkent State University of Oriental Studies, Taşkent, Uzbekistan

Kâzım KÖKTEKİN

Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye
Ordu University, Ordu, Turkey

Kelvin KNIGHT

Londra Metropolitan Üniversitesi, Londra, Birleşik Krallık
Londra Metropolitan University, London, United Kingdom

Lilian Elena BOSCAN

Bükreş Üniversitesi, Bükreş, Romanya
Bükreş University, Bükreş, Romanya

Lorenzo PERICOLO

Warwick Üniversitesi, Coventry, Birleşik Krallık
Warwick University, Coventry, United Kingdom

Mehmet YAVUZ

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Karadeniz Teknik University, Trabzon, Turkey

Mehmet ZAMAN

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Mevlüt ÖZBEN

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Mohamed Abdellatif HAREDY

Ayn Şems Üniversitesi, Kahire, Mısır
Ayn Şems University, Cairo, Egypt

Mohamed Younes ABDELAAL

Ayn Şems Üniversitesi, Kahire, Mısır
Ayn Şems University, Cairo, Egypt

Muhammet Hanifi MACİT

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Journal of Literature and Humanities

Murat KACIROĞLU

Erzurum Teknik Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Erzurum Teknik University, Erzurum, Turkey

Mustafa ÇİÇEKLER

İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
İstanbul Medeniyet University, İstanbul, Turkey

M. Jafar YAHAGHI

Meşhed Firdevsi Üniversitesi, Meşhed, İran
Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, İran

Nevzat H. YANIK

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Nimet YILDIRIM

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Nuray KARACA

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Nurşat JUMADİLOVA

Karaganda Bolashak Üniversitesi, Karaganda, Kazakistan
Karaganda University Bolashak, Karaganda, Kazakhstan

Orhan KEMAL TAVUKÇU

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize, Türkiye
Recep Tayyip Erdoğan University, Rize, Turkey

Rainer Maria CZICHON

Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye
Uşak University, Uşak, Turkey

Ramiz ESGEROV

Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan
Baku State University, Baku, Azerbaijan

Sarah ATIS

Wisconsin Madison Üniversitesi, Wisconsin, ABD
Wisconsin Madison University, Wisconsin, ABD

Sedat ADIGÜZEL

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Steve DERY

Laval Üniversitesi, Quebec, Kanada
Laval University, Quebec, Kanada

Ümit KILIÇ

Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Erzurum, Turkey

Vedat KELEŞ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, Türkiye
Ondokuz Mayıs University, Samsun, Turkey

Yıldız AKPOLAT

Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Dokuz Eylül University, İzmir, Turkey

Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ

Erzurum Teknik Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Erzurum Teknik University, Erzurum, Turkey

Zaza TSURTSUMİA

St. King Tamar Üniversitesi, Tiflis, Gürcistan
St. King Tamar University, Tbilisi, Georgia

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Journal of Literature and Humanities

AIMS AND SCOPE

Journal of Literature and Humanities is a scientific, open access, online-only periodical published in accordance with independent, unbiased, and double-blinded peer-review principles. The journal is official publication of the Atatürk University Faculty of Letters and published biannually in June and December. The publication languages of the journal are Turkish and English.

Journal of Literature and Humanities aims to contribute to the literature with original research articles and reviews that have high scientific quality in the field of humanities.

The target audience of the journal consists of scientists, amateur and professional workers and all people who are interested in humanities.

Journal of Literature and Humanities is currently indexed in TUBITAK ULAKBIM TR Index.

The editorial and publication processes of the journal are shaped in accordance with the guidelines of the Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE), and National Information Standards Organization (NISO). The journal is in conformity with the Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing (doaj.org/bestpractice).

Disclaimer

Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the editors, editorial board, and/or publisher; the editors, editorial board, and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials.

Open Access Statement

Journal of Literature and Humanities is an open access publication, and the journal's publication model is based on Budapest Access Initiative (BOAI) declaration. All published content is available online, free of charge at <https://literature-ataunipress.org/>. The journal's content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which permits third parties to share and adapt the content for non-commercial purposes by giving the appropriate credit to the original work.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://literature-ataunipress.org/>

Editor in Chief: İsmail ÖZ

Address: Atatürk University Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

E-mail: ismailoz@atauni.edu.tr

Publishing Service: AVES

Address: Büyükderece Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Turkey

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Journal of Literature and Humanities

AMAÇ VE KAPSAM

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi; bağımsız, tarafsız ve çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı yayın yapan, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin açık erişimli bilimsel elektronik yayın organıdır. Dergi Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi beşeri bilimler alanında yüksek bilimsel kaliteye sahip özgün araştırma ve derleme türündeki makalelerle literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Derginin hedef kitlesini beşeri bilimler alanında araştırma yapan bilim insanları, amatör ve profesyonel olarak çalışanlar ve bu alana ilgi duyan tüm kişiler oluşturmaktadır.

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin tarafından indekslenmektedir.

Derginin editoryal süreçleri Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE) ve National Information Standards Organization (NISO) kılavuzlarına uygun olarak biçimlendirilmiştir. Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi'nin editoryal süreçleri, Akademik Yayıncılıkta Şeffaflık ve En İyi Uygulama (doaj.org/bestpractice) ilkelerine uygun olarak yürütülmektedir.

Yazarlara Bilgi'nin güncel versiyonuna <https://literature-ataunipress.org/> adresinden ulaşabilirsiniz.

Sorumluluk Reddi

Dergide yayımlanan makalelerde ifade edilen bilgi, fikir ve görüşler Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Baş Editör, Editörler, Yayın Kurulu ve Yayıncı'nın değil, yazar(lar)ın bilgi ve görüşlerini yansıtır. Baş Editör, Editörler, Yayın Kurulu ve Yayıncı, bu gibi yazarlara ait bilgi ve görüşler için hiçbir sorumluluk ya da yükümlülük kabul etmemektedir.

Açık Erişim Bildirimi

Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi yayımlanma modeli Budapeşte Açık Erişim Girişimi (BOAI) bildirgesine dayanan açık erişimli bilimsel bir dergidir. Derginin arşivine <https://literature-ataunipress.org/> adresinden ücretsiz olarak erişilebilir. Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi'nin içeriği, Creative Commons Alıntı-GayriTicari (CC-BY-NC) 4.0 Uluslararası Lisansı ile yayımlanmaktadır.

Baş Editör: İsmail ÖZ

Adres: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Erzurum, Türkiye

E-posta: ismailoz@atauni.edu.tr

Yayınevi: AVES

Adres: Büyükdere Caddesi, 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Türkiye

Tel: +90 212 217 17 00

E-posta: info@avesyayincilik.com

Web sayfası: www.avesyayincilik.com

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

- 1** Enderunlu Fazıl'ın Ramazaniye Türü Şiirlerinde Yer Alan Dinî-Tasavvufî Kavramlar
Religious-Sufistic Concepts in Enderunlu Fazıl's Poems of Ramadaniyya
M. Bayram DÜZENLİ, Talip ÇUKURLU
- 9** Revisiting Shakespeare For Young Audiences: Tim Crouch's Shakespeare Adaptation Plays
Genç Seyirciler için Shakespeare'e Yeniden Bir Bakış: Tim Crouch'un Shakespeare Uyarlamaları
Kadriye BOZKURT
- 17** Geleneğin Tanıklığında Klasik Türk Şiirinde "Cimri Tipi" ve Sosyal Bir Eleştiri Unsuru Olarak "Cimrilik"
"Stingy Type" in Classical Turkish Poetry and "Stinginess" As a Social Criticism in The Witness of Tradition
Selim GÖK
- 29** Reşat Coşkun'un Façeta Adlı Öykü Kitabının Kahramanlar Bağlamında İncelenmesi
Analysis of the Story Book, Façeta, By Reşat Coşkun in Terms of Characters
Ahmet KARAKUŞ
- 36** COVID-19 Pandemi Sürecinde Kadına Yönelik Şiddet Olgularının Değerlendirilmesi: Erzurum İli Aziziye ve Aşkale İlçeleri Örneği
Evaluation of Cases of Violence Against Women during the COVID-19 Pandemic Process: The Case of Erzurum Provinces Aziziye and Aşkale Districts
Coşkun EKE, Ridvan KÜÇÜKALİ
- 43** Utilisation De La Bande Dessinée Dans L'enseignement De Langue Étrangère Aux Enfants: L'exemple Du "Petit Prince" D'Antoine De Saint-Exupéry
Use of Comic Books in Foreign Language Teaching to Children: The Example of Antoine de Saint-Exupéry's "Little Prince"
Çocuklara Yabancı Dil Öğretiminde Çizgi Romanların Kullanılması: Antoine de Saint-Exupéry'nin "Küçük Pren" Örneği
Ali YAĞLI
- 51** Niğde Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin
A Group Terracotta Figurines From Niğde Museum
Barış Emre SÖNMEZ
- 58** Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'ne Göre Bitlis Şehri Yer Adları
Bitlis City Place Names According to Evliya Çelebi's Seyahatnâme
Adnan ALKAN
- 67** Ontolojik Analiz Yöntemiyle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" Şiirinin İncelenmesi
The Study of Ahmet Hamdi Tanpınar's Poem "Time In Bursa" With Ontological Analysis Methods
Özlem SÜRÜCÜ
- 74** Grammatica Turcico-Latina'da İsim
Nouns in Grammatica Turcico Latina
Nurdan BESLİ
- 86** Hüseyin Zekâi Paşa'nın Resimlerinde Mimari ve Mimesis
Architecture and Mimesis in Hüseyin Zekai Pasha's Paintings
Gül GEYİK, Bahar KARYAĞ
- 96** Will Self'in Büyük Maymunlar Adlı Eserinde Grotesk Unsurlar
Grotesque Elements in Great Apes by Will Self
Esmâ SEÇEN


Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Journal of Literature and Humanities

- 103 **Tıp Terminolojisinde Eponimler. Almanca-Türkçe Dil İkiliğinde Eponimler**
Eponyms in Medical Terminology. Eponyms in the German-Turkish Language Pair
Dilek TURAN
- 111 **TBMM'nin Açılış Sürecinde Siyasi Yapılanma (Mart-Mayıs 1920)**
Political Structuring In The Opening Process Of The Turkish Grand National Assembly (March-May 1920)
Recep Murat GEÇİKLİ, Doğan KOÇAK
- 120 **Beyond Scientific Facts: Climate Change Crisis In Earthquakes In London**
Bilimsel Gerçeklerin Ötesinde: Earthquakes in London Adlı Oyunda İklim Değişikliği Krizi
Işıl ŞAHİN GÜLTER

Enderunlu Fazıl'ın Ramazaniye Türü Şiirlerinde Yer Alan Dinî-Tasavvufî Kavramlar

Religious-Sufistic Concepts in Enderunlu Fazil's Poems of Ramadaniyya

M. Bayram DÜZENLİ 
Talip ÇUKURLU 

Siirt Üniversitesi Fen-Edebiyat
Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Siirt, Türkiye
Department of Turkish Language
and Literature, Siirt University,
Faculty of Arts and Sciences, Siirt,
Turkey

öz

Klasik Türk edebiyatında ramazaniyeler ilk defa XV. yüzyılda görülmeye başlanmış ve XVIII. yüzyılda yaygın olarak yazılmıştır. Divan şairlerinin Ramazan ayı vesilesiyle padişahlara, devlet büyüklerine veya hamilerine sundukları ve nesip bölümünde Ramazan'ı anlatan ve genellikle kaside nazım şekliyle yazdıkları, "ramazaniyye" adı verilen bu manzumeler, Osmanlı toplumunun Ramazan ayına bakışını tespit etmede son derece önemli kaynaklardır. Ramazaniyeler, başta kasideler olmak üzere farklı nazım şekilleriyle de yazılabilmektedir. Bu türde en çok manzume yazan şair Enderunlu Fazıl'dır. Enderunlu Fazıl, yirmi biri kaside ve ikisi terkip-bent olmak üzere toplam yirmi üç ramazaniye türünde manzume kaleme almıştır. Bu çalışmada, Enderunlu Fazıl Divanı'ndaki ramazaniye türü manzumelerde yer alan dinî-tasavvufî kavramlar üzerinde durulmuştur. Bunun için İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan NEKTY02819 demirbaş numaralı yazma eser esas alınmış; yaprak, şiir ve beyit numaraları bu eserdeki sıraya göre verilmiştir. Bazı durumlarda Almanya Milli Kütüphanesi (Deutsche Nationalbibliothek) Türkçe Yazmalar Koleksiyonu'nda bulunan Ms.or.fol.3343 demirbaş numaralı yazmadan ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda bulunan O/253 demirbaş numaralı matbu nüshadan yararlanılmıştır. Ramazaniyelerin nazım şekilleri, beyit sayıları, başlıkları ve vezinleri bir tablo halinde verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Enderunlu Fazıl, Tasavvuf, Kaside, Ramazaniyye, Din

ABSTRACT

In classical Turkish literature, poems mentioning the month of Ramadan were first published in XVII. and XVIII. century is a widespread species. These poems, called "ramadaniyya", which the poets of the Divan presented to the sultans, elders or patrons on the occasion of the month of Ramadan and wrote about the Ramadan in the section of "nesip" and generally written in ode, are extremely important sources in determining the Ottoman society's view of the month of Ramadan. Poems that mention the month of Ramadan can also be written in different verse forms, especially odes. The poet who wrote the most poems in this genre is Enderunlu Fazıl. In Enderunlu Fazıl's Divan, there are twenty-three ramadaniyya type poems, twenty-one odes and two composition-bent. In this study, religious-mystical elements in the "ramadaniyya" type of poems in the Enderunlu Fazıl Divan's were examined. For this, the manuscript with the fixture number NEKTY02819 in the Library of Rare Works of Istanbul University was taken as a basis; page, poem and couplet numbers are given in the order in this work. In some cases, Ms.or.fol.3343 in the Turkish Manuscripts Collection of the German National Library (Deutsche Nationalbibliothek) and the printed copy with the fixture number O / 253 in the Atatürk Library of Istanbul Metropolitan Municipality. The verse forms, number of couplets, titles and meters of the Ramadaniyya are given in a table.

Keywords: Enderunlu Fazıl, Mysticism, Ode, Ramadaniyya, Religion

Giriş

Klasik Türk edebiyatı eserlerinin birçoğunun dinî metinleri barındırıyor olması, yazma eserlerin serlevhalarında eser isimlerinin hemen altına bir de besmelenin iliştilmesi, bu edebiyatın İslam dini etkisinde geliştiğini göstermektedir. Din olgusu, Klasik Türk edebiyatını sadece belagat bakımından değil konu bakımından da etkilemiştir. Bu etkileyiş, hemen bütün şairlerin divanlarının baş tarafında yer alan tevhit, münacat ve naat türü kasidelerde yoğun bir şekilde görülmektedir. Bu hususta Çelebioğlu, kültür ve edebiyatımızdaki dinî, tasavvufî ve ahlakî mahiyetteki eserlerin din dışı eserlerden daha fazla olduğunu, din dışı eserlerin dokusunda bile dinî kültürümüzün tezahürlerini her an tespit etmenin mümkün olduğunu belirtmektedir (1998, s. 697). Ramazaniyeler de dinî kültürümüzün yansımalarının en üst seviyede görüldüğü türlerden biridir.

Ramazan, Arapça "şiddetli sıcak olmak, yakmak" anlamına gelen "ramaz" kökünden türeyen bir kelimedir. Terim anlamı ise "Arabi ayların şaban ve şevval arasında kalan ve devamı boyunca oruç tutulan dokuzuncu ay"dır (Ayverdi, 2011, s. 1014). Divan şairlerinin Ramazan ayı vesilesiyle padişahlara, devlet büyüklerine, dostlarına veya hamilerine sundukları ve nesip bölümünde Ramazan'ı anlatan ve genellikle kaside nazım şekliyle yazdıkları, "ramazaniyye" adı verilen (Canım, 2020, s. 252; Çelebioğlu, 1998, s. 692; Pekolcay ve ark. 2000, s. 240) manzumeler, Osmanlı toplumunun Ramazan ayına bakışını tespit

Bu makale "65. Uluslararası İlmî Araştırmalar Kongresi"nde sunulan "Enderunlu Fazıl'ın Ramazaniye Türü Şiirlerinde Yer Alan Dinî-Tasavvufî Unsurlar" başlıklı bildirinin genişletilmesiyle oluşturulmuştur.

Geliş Tarihi/Received: 07.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 25.08.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Talip ÇUKURLU
E-posta: talip.cukurlu@siirt.edu.tr

Atf: Düzenli, M. B., & Çukurlu, T. (2022). Enderunlu Fazıl'ın Ramazaniye Türü Şiirlerinde Yer Alan Dinî-Tasavvufî Kavramlar. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 1-8.

Cite this article: Düzenli, M. B., & Çukurlu, T. (2022). Religious-Sufistic Concepts in Enderunlu Fazıl's Poems of Ramadaniyya. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 1-8.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

etmede son derece önemli kaynaklardır. Bu eserler kaside nazım şeklinin yanı sıra bentlerle meydana gelen nazım şekilleriyle veya gazel nazım şekliyle de yazılabilmektedir. Kasideler genellikle Ramazan tebriki için yazılırken gazeller daha çok Ramazan ilhamıyla yazılmış şiirlerdir (Çelebioğlu, 1998, s. 703). Diğer taraftan ramazaniyyeler, dinî literatürün Klasik şiirimize girmesinde büyük bir pay sahibidir. “Cami, mushaf, cemaat, oruç, ramazan, rahle, imsak, iftar, teravih” vd. terimler, şairin dehasına göre manzumelerde yerini alır (Ertan, 95, s. 15).

Toplumların çeşitli inanç ve geleneklerinin, sosyal ve ruhî hayatının edebî eserlere yansması doğaldır. Bu sebeple, manzum veya mensur birçok edebî türde devrin hususiyetlerini yansıtan izler fazlasıyla bulunabilmektedir. Ramazaniyye türü eserler de bunlara dâhildir. Ramazan veya oruç dinî bir mevzu olarak ele alınmasının yanı sıra sosyal ve edebî bir mevzu olarak da yüzyıllar boyunca edebî eserlerimizde işlenmiştir. Ramazan’la ilgili eserleri dinî, tasavvufî ve edebî yönlerini dikkate alarak üçe ayırmak mümkün gibi gözükse de eserler çoğu zaman birden fazla yöne sahip olabilmektedir. Bu noktada Çelebioğlu şu şekilde tasnif yapılabileceğini söyler: 1) Ramazaniyyeler 2) Ramazan ilahileri 3) Ramazan manileri 4) Ramazan’la ilgili rubai, koşma vs. gibi muhtelif türden şiirler (1998, s. 691).¹

Ramazan bütün Müslümanlar için ortak bir nokta olsa da her bir Müslüman topluluğun dünya görüşüne, yaşadığı coğrafyaya göre birbirinden farklı adetler, gelenekler ortaya çıkmıştır (Dursunoğlu, 2003, s. 20). Bahusus Türk-İslam edebiyatı da derinden etkilenmiş; atasözleri, deyimler, şiirler, maniler ve sohbetlerle Türklere mahsus bir “Ramazan Medeniyeti/Edebiyatı” ortaya çıkmıştır. Klasik Türk edebiyatında ilk örneklerine XV. yüzyılda rastlanan (Kaya ve ark., 2019, s. 225; Yüksel, 1977, s. 35) ramazaniyyeler, XVIII. yüzyıl ve sonrasında yaygınlaşmıştır. Bu türün en çok örnek veren şairi, Enderunlu Fazıl’dır. Sabit, Nazim, Edirneli Kami, Koca Ragıp Paşa, Şeyh Galib, Enderunlu Vasıf ve Sünbülzade Vehbi gibi isimler de ramazaniyye türünde eser telif etmiş olan diğer şairlerdendir (Çelebioğlu, 1998, s. 692; Uzun, 2007, s. 439).

Ramazaniyyelerde; hilalin görülmesi, Ramazan’ın başlaması, mahya, kandiller, eğlenceler, imsak, iftar, teravih, sahur, Kadir gecesi, tiryakiler, sarhoşlar, din adamları, bayram hazırlıkları ve nihayetinde bayram işlenen konulardan olmakla beraber bu makalede daha çok dinî-tasavvufî unsurlar üzerinde durulacaktır.²

Enderunlu Fazıl’ın Hayatı ve Eserleri

Hayatı (öl. 30 Aralık 1810/3 Zilhicce 1225/18 Kanun-ı Evvel 1225)

Enderun’da yetiştiği için Enderunlu Fazıl olarak bilinen ve asıl adı Hüseyin olan şair, Akka’da doğmuştur. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber kardeşinin ölümü için düşürdüğü tarihten hareketle 1170/1756-1757 civarında doğduğunu söylemek mümkündür. Dedesi Zahir Ömer ve babası Ali Zahir, I. Abdülhamid zamanında Akka’da, devlete isyan ettikleri için öldürülmüştür (1189/1775). Fazıl, kardeşi ve amcaları, Kaptanıderya Gazi Hasan Paşa tarafından İstanbul’a getirilmiş ve hükümdarın fermanı üzerine Fazıl, kardeşi Hasan Kâmil ile birlikte Enderun’a alınmıştır.

Kaynaklar, Enderun’da sekiz dokuz yıl kadar iyi bir eğitim alan Fazıl’ın, 1198/1783-84 yılında çeşitli sebeplerle saraydan çıkarıldığını, İstanbul sokaklarında on iki yıl kadar perişan bir hayat süren şaire -başta padişah olmak üzere çeşitli devlet adamlarına yazmış olduğu kasidelerinin de etkisiyle olsa gerek- Rodos, Halep ve Erzurum yörelerinde çeşitli görevler verildiğini kaydeder. Bu görevleri sonrası İstanbul’a dönen Fazıl, hicivleri yüzünden 1214/1799’da bu kez sürgüne gönderilir. Sürgün yıllarında gözlerini kaybeden şairin İstanbul’a dönmesine izin verilir. Yaklaşık on yıl yatalak ve kör olarak yaşayan Fazıl, 30 Aralık 1810 tarihinde vefat eder. Şairin, caize alabilmek için kör ve yatalak haldeyken bile dönemin devlet büyüklerine kasideler sunduğu, kaynaklarda aktarılan bilgiler arasındadır (Büyük Türk Klasikleri, 1990, s. 124-125; Fatin Davud Efendi, 2017, s. 384-385; Kesik, 2014; Koç, M. 2008, s. 438-439; Koç K. N., 2010, s. 149-186; Koçu, 1971, s. 5589-5592; Küçük, 1995, s. 188-189; Mehmed Süreyya, 1996, s. 510-511; Şemseddin Sami, 1889, s. 3331; Yöntem, 1977, s. 529-531). Fazıl’ın Divan edebiyatında en fazla ramazaniyye yazan şair olmasının temelinde de yine yaşamış olduğu maddi imkânsızlıklar olsa gerektir. Zira gerek kaside ve gerekse terkip-bent nazım şekliyle yazdığı bu manzumelerde, şairin sürekli maddi sıkıntılardan yakındığı ve memdurdandan bir yardım beklediği görülmektedir.

Eserleri

Fazıl’ın *Divan*, *Hûbannâme*, *Zenannâme*, *Çengînâme* (*Rakkasnâme*), *Defter-i Aşk* isimli eserleri vardır. Bu eserlerin en önemlisi ise oldukça hacimli olan *Divan*’ıdır. *Divan*’da Türkçe, Arapça, Farsça münacat ve naatlar bulunur. Eserin asıl bölümünün, dönemin önde gelen kişilerine sunulmuş olan kasideler oluşturur. Yaklaşık yüz altmış sayfalık kasideler bölümünün ardından tarih manzumeleri ve gazeller gelir. Enderunlu Fazıl’ın bu eseri üzerine maalesef henüz tenkitli bir metin neşri yapılmamıştır.

Defter-i Aşk, Fazıl’ın önce âşık olup sonra pişman olduğu aşk maceralarını anlattığı 438 beyitlik bir mesnevidir. *Hûbannâme*, Hindistan’dan Amerika’ya kadar birçok ülkenin erkeklerinden bahseder ve şairin onlar hakkındaki görüşlerini barındırır. Ahlakın sınırlarını zorlayan bu eser 796 beyitten ibarettir. Osmanlı devletinde yasaklanmış ilk eserdir. *Zenannâme*, çeşitli milletlerin kadınlarının anlatıldığı, kadınlar hamamı ve mahalle baskını gibi bölümlerin olduğu 1101 beyitlik bir mesnevidir. *Çengînâme*, *Rakkasnâme* adıyla da bilinen eserde, İstanbul’daki köçeklerin isimleri sayılır. Dönemin örf ve adetlerini yansıtmaya bakımından önemli olan bu eser dört mısralık bentlerle yazılmıştır. *Sûrnâme-i Şehriyâr*, I. Abdülhamid’in şehzadeleri Mustafa ve Süleyman’ın “Bed-i Besmele” törenini anlatması ve bu türün müstakim ilk örneği kabul edilmesi bakımından önemli bir eserdir.

Enderunlu Fazıl’ın Ramazaniyye Türü Şiirlerinde Yer Alan Dinî-Tasavvufî Unsurlar

Enderunlu Fazıl Divanı’nın yurt içi ve yurt dışı çeşitli kütüphanelerde yirmi iki nüshası tespit edilmiştir. Bu çalışmamızda İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan NEKTYO2819 demirbaş numaralı yazma eser esas alınmış; yaprak, şiir ve beyit numaraları bu eserdeki sıraya göre verilmiştir. Ancak İ.Ü. nüshasında bazı ramazaniyye türündeki şiirlerin bulunmaması, zaman zaman birtakım imlâ

1 Tasnif hakkındaki detaylı bilgi için referans esere müracaat edilebilir.

2 Makalenin hacmi düşünülerek ramazaniyyeler hakkında ayrıntıya girilmemiş olup detaylı bilgiye ilgili çalışmalardan bakılabilir.

ve vezin hataları ile anlamın tam oturmaması gibi sebeplerle Almanya Milli Kütüphanesi (Deutsche Nationalbibliothek) Türkçe Yazmalar Koleksiyonu'nda bulunan *Ms.or.fol.3343* demirbaş numaralı yazmadan ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığında bulunan *O/253* demirbaş numaralı matbu nüshadan yararlanılmış; bu durum gerek metin içinde gerekse dipnotlarda belirtilmiştir. İ.Ü. nüshası incelendiğinde yirmi tane ramazaniyye türünde manzume bulunduğu tespit edilmiştir. İ.Ü.'de olmayıp B nüshasında bulunan üç ramazaniyye daha eklendiğinde Fazıl'ın bu türde yazmış olduğu manzume sayısı yirmi üçe ulaşmaktadır.³ Bu yönüyle Fazıl, ramazaniyye türünde en fazla manzume yazan Divan şairi unvanını elinde bulundurmaktadır.

Divan'da bulunan ramazaniyyeler hakkındaki bilgiler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 1.
Enderunlu Fazıl Divanı'nda Yer Alan Ramazaniyyeler

Sıra/ Sayfa No	Nazım Şekli	Beyit/ Bent Sayısı	Başlık *	Vezin
1/43b	Kaside	33	Kaside-i Ramazâniyye vü Şitâiyye	Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün
2/43b	Kaside	60	Kaside-i Ramazâniyye vü Bahâriyye	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
3/45b	Kaside	70	Kaside-i Ramazâniyye	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
4/47a	Kaside	78	Kaside-i Ramazâniyye	Mef'ülü / Mefâilü / Mefâilü / Feülün
5/96a	Kaside	50	Kaside-i Ramazâniyye vü Şitâiyye Der-Sitâyiş-i Yûsuf Ziyâ Pâşâ	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
6/97a	Kaside	13	Kaside-i Ramazâniyye Der-Sitâyiş-i Yûsuf Ziyâ Pâşâ	Mef'ülü / Mefâilü / Mefâilü / Feülün
7/97b	Kaside	18	Ramazâniyye Der-Sitâyiş-i Hâfız İsmâil Pâşâ	Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün
8/98b	Kaside	20	Kaside-i Ramazâniyye-i Kâim-Makâm Sâmî Bekir Pâşâ	Mefâilün / Feilâtün / Mefâilün / Feilün
9/98b	Kaside	34	Kaside-i Ramazâniyye Der-Sitâyiş-i Kâtibü's-Sırr-ı Cihân-dârî Ahmed Efendi	Mefâilün / Mefâilün / Feülün
10/99b	Kaside	30	Kaside-i Ramazâniyye Der-Sitâyiş-i Kâtibü's-Sırr-ı Şehriyârî Ahmed Efendi	Mef'ülü / Fâilâtü / Mefâilü / Fâilün
11/100b	Kaside	26	Kaside-i Ramazâniyye Be-Kapudan-ı Deryâ Sâlih Pâşâ	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
12/101a	Kaside	21	Ramazâniyye-i Beyhân Sultân	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
13/101a	Kaside	20	Kaside-i Ramazâniyye Be-Kethüdâ-yı Sadr-ı Âli İbrâhîm Efendi	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
14/101b	Kaside	10	Ramazâniyye Be-Kethüdâ-yı Sadr-ı Âli İbrâhîm Nesîm Efendi	Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün
15/102a	Kaside	16	Kaside-i Ramazâniyye Be-Kethüdâ-yı Sadr-ı Âli Refik Efendi	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
16/102b	Kaside	49	Kaside-i Ramazâniyye Der-Sitâyiş-i Kethüdâ-yı Sadr-ı Âli Şerif Efendi	Feilâtün / Mefâilün / Feilün
17/103b	Kaside	11	Kaside-i Ramazâniyye Be-Kethüdâ-yı Sadr-ı Âli İbrâhîm Efendi	Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün
18 ⁵ /B 55b	Kaside	11	Ramazâniyye-i Diğer	Mefâilün / Mefâilün / Feülün
19 ⁶ /B 56b	Kaside	53	Ramazâniyye	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
20/104a	Kaside	12	Kaside-i Ramazâniyye Be-Re'îsü'l-Küttâb Gâlib Efendi	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün
21 ⁷ /B 85a	Kaside	26	Ramazâniyye Be-Hazret-i Sultân Mustafâ Hân	Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün
22/118b	Terkip-bent (?)	13	Terkib-Bend-i Ramazâniyye Ki Be-Rikâb-ı Şâh-ı Enâm Arz-Şüde	Mef'ülü / Mefâilü / Mefâilü / Feülün
23/121a	Terkip-bent (?)	5	Terkib-Bend-i Ramazâniyye Sadr-ı A'zam Yûsuf Ziyâ Pâşâ	Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün

Enderunlu Fazıl'ın ramazaniyye türü şiirlerinde yer alan dinî-tasavvufî unsurlar aşağıdaki başlıklar altında incelenmiştir.

Ramazan Hilalinin Görülmesi, Ramazan'ın Başlaması ve Yevm-i Şek

Hz. Peygamber'in "(Ramazan ayının) hilalini gördüğünüzde oruç tutun. (Şevval ayının) hilalini gördüğünüzde de bayram edin. Eğer hava kapalı olursa sayıyı (oruca başlamak için şaban ayını, bayram etmek için ise Ramazan ayını) otuza tamamlayın." hadisi sebebiyle (Yücel, 1998, s. 2) hilalin rüyeti (görülmesi) meselesine Osmanlılarda çok önem verilmiştir.

Ramazan hilalinin rüyeti meselesiyle İstanbul Kadılığı meşgul olurdu. İstanbul'da güçlük çekmeden hilalin görülmesi mümkün olan yerler Bayezid yangın kulesi, Süleymaniye, Fatih, Cerrahpaşa, Sultan Selim ve Edirnekapısı Camii minareleriydi. Gönderilen memurlar, cami hizmetkârlarıyla ve daha başka meraklılarla Ramazan ayını görenler, orada bulunan heyete arz olunca fetva emininin emriyle iki kişi içeri alınır ve bunun için de bir dava tasviri ile davacı ve davalı taraflar da oluşturulur, biri diğerinden şabanın son gününde yeni ay görününce ödeme taahhüdünde bulunduğu vaktiyle aldığı tespihin bedelinden kalan yüz kuruş borcunu isterdi. Kadı da bunun ispatı için şahit isterdi. Ramazan ayını görenler huzura alınır, bunlar: "Bu akşam ezandan üç dakika sonra minareden mübarek hilali re'ye'l-ayn gördük. Bu gece Ramazan guresi olduğuna şahadet ederiz." derlerdi. Şahitlerin sorgusuna çok itina edilir, hatta hilalin vaziyeti iyice sorulurdu. Sonra tezkiye naibi ve diğer memurlar da tezkiyelerini yaparak şehadetlerinin makbul olduğunu söyler ve yüz kuruş davalıdan alınarak davacıya verilir. Alınan mahkeme ilamı sicil defterine kaydolunur ve şeyhülislamlık makamına diğer bir şeri ilam kadı efendi tarafından mühürlendikten sonra kapının fetvahane kapısının açılmasına müsaade edilirdi. Nihayet kandiller yakılarak sokaklarda ellerinde davullarla dolaşan bekçiler, ertesi günün Ramazan ayının ilk günü olduğunu haber vererek halka Ramazan ayını duyururlardı (Ünver, 1960, s. 22-23).

Hilalin görülmesi ramazaniyyelerde sıkça işlenen konulardan biridir. Ramazan'ın başlaması için hilalin görünmesi gerektiği gibi -genellikle- ramazaniyyelerin ilk kısımlarında rü'yet-i hilal meselesi ele alınmıştır. On üçüncü kasidenin ilk beyitlerinden olan aşağıdaki dizelerde Fazıl, sevgilinin kaşlarını hilal zannederek Ramazan ayının geldiğini zanneden mahkeme kadısının aklının başından gittiğini ve şaban ayında bulduklarına ancak iki şahit ile inanabildiğini söyler. Şaban kelimesinin kameri ay adının dışında sevgili anlamıyla kullanılması, beyitte anlam derinliği oluşturmuştur:

3 Hakan Yekbaş "Ramazan'ı Divan Şiiri Metinlerinden Okumak" isimli makalesinde (2012, s. 186-187) Fazıl'a ait 19 tane ramazaniyye tespit etmişken Hulusi Eren "Sosyal Hayata Bakan Yönüyle Nedim'in Ramazaniyesi Üzerine Bir İnceleme" isimli makalesinde (2019, s. 148) Fazıl'ın "on üç kaside ile bu türün en fazla örnek veren şairi" olduğunu söylemiştir.

4 Başlıklar nüshalarda farklılık gösterdiği için bu çalışmada bazı istisnalar dışında İ.Ü. nüshası tercih edilmiştir.

5 İÜ nüshasında bulunmayan bu kaside B nüshasından alınmıştır.

6 İÜ nüshasında bulunmayan bu kaside B nüshasından alınmıştır.

7 İÜ nüshasında bulunmayan bu kaside B nüshasından alınmıştır.

Gördü ol âfetin ebrûsunu nev mâh sanıp
Kıldı şa'bânı dü-şâhid ile kâzî isbât (K.13, b.4)⁸.

Şair, başka bir manzumesinde Ramazan hilalinin görüldüğünü anlatırken kendi fakirliğinden de dem vurur. Gönül fakir iken Ramazan ayı gelmiş ve herkes, ertesi günün şaban ayının son günü olduğu hesabıyla sahur telaşına girmeden rahat bir şekilde uykuya varmışken Ramazan onları uykularında yakalamıştır. İnsanların Ramazan'a uykuda yakalanmaları tabiri, rüyet-i hilalin çok geç tespit edildiğini ve dolayısıyla insanlara da geç duyurulduğunu ifade etmek içindir.

Enderunlu Fazıl ise hüzünlü bir uykudadır. Zira uykusunda hep eklemek ve su görmektedir. Şairin hüzünlü uyku uyuması ve rüyasında eklemek ve su görmesi, belki de aç yatmasından, yani fakirliğinden kaynaklanmaktadır. Nitekim manzumesinin son beytinde şair, Ramazan hilalinin gönlü kırıkken ve ansızın görüldüğünü söylemektedir:

Şehr-i sıyâm erişdi gönül bî-nisâb iken
Halkı yatakda avladı hep mest-i hâb iken
Ben huft-e-i melâl iken oldu bu vâkı'a
Ma'nâda gördüğüm dahi hep nân u âb iken
Bir demde nev hilâli göründü mübâreğin
Mânend-i hâle dâiremiz dil-harâb iken (K.10, b.1-3).

Yevm-i Şek (Şüpheli Gün)

Ramazan ayının başladığını ilan edilebilmesi için hilalin net bir şekilde görülmesi gerekmektedir. Elbette havanın bilhassa kapalı ve sisli olduğu zamanlarda bu mümkün olmamıştır. Hilalin tam olarak görülemediği bu tür günlerin şaban ayının son günü mü yoksa Ramazan ayının ilk günü mü olduğu hususunda bir şüphe ortaya çıkmaktadır ki, bu güne şüpheli gün (yevm-i şek) ismi verilmiştir. Böyle durumlarda şaban ayı, -az önce hadiste de belirtildiği üzere- otuz güne tamamlanır ve sonrasında Ramazan ayının başladığı kabul ve ilan edilirdi.

Osmanlı toplumunda, şüpheli günden yani Ramazan ayının bir gün de olsa geç başlamasından memnun olanların başında, hiç şüphesiz boğazına düşkün olanlar ile içki ve tütün tiryakileri gelmektedir. Zira onlar için bir gün dahi olsa oruca geç başlamak, keyiflerinin de devam etmesi demektir. Enderunlu Fazıl, midesine düşkün olanların şüpheli gün üzerine kendi aralarında tartışırken mübarek ayın tabağının felek üzerine konduğunu, gökyüzünün bağrında ortaya çıkan bu parlıtı sebebiyle melekler karşısında övündüğünü, mavi yeleğinin üzerine sırmadan bir gümüş diktiğini söyler:

Bahs eyler iken ehl-i şikem yevm-i şek üzre
Kondu tabak-ı mâh-ı mübârek felek üzre
Ol mâh ile fahr eyledi gerdûn melek üzre
Bir bâfte gümüş dikdi o mâ'î yelek üzre (T.B.22, B.1, m.1-4).

Şairin yevm-i şek ile ilgili tasavvuru farklıdır. O, sürekli açlık ve sefaletin esiridir. Bu yüzden, ümit sabahının parlıtısı bile onun için şüpheli gündeki hilalin durumu gibidir. Hilalin görünüp görünmediğinin bilinmediği gibi ümit sabahının da onun için ne zaman doğacağı tam belli değildir. Zira çağın kendisine verdiği eziyetle şair, hilal gibi iki büklüm olmuştur:

Yevm-i şekk oldu bana gurre-i subh-ı ümîd
Beni mânend-i hilâl eyledi cevr-i eyyâm (K.2, b.49).

Enderunlu Fazıl'ın, yevm-i şek ile memduh arasında da benzerlik ilişkisi kurduğu görülmektedir. Reisülküttap Muhammed Galib Efendi'yi övdüğü bir ramazaniyyesinde şair, kendisinin lütuf ve kereminin yevm-i şekte eriştiğini, bunun da Ramazan hilalinin ispatına bir delil olduğunu söyler. Şahit kelimesinin lütuf ve kerem kelimeleriyle birlikte kullanılması, hilalin görüldüğüne dair iki şahidin varlığına ihtiyaç duyulmasına binaen olsa gerektir:

Yevm-i şekde erişir şâhid-i lutf u keremi
Ramazân gurre-i isbâtına burhân oldu (K.5, b.8).

Kadir Gecesi

Kadir gecesi, Ramazan ayının en önemli gecesidir. Zira Kur'an-ı Kerim bu gecede inmeye başlamıştır ve yine bu gece, kendi ismiyle anılan surede ifade edildiği üzere bin aydan daha hayırlıdır. Ancak gerek Kur'an-ı Kerim'de ve gerekse diğer İslami kaynaklarda, Müslümanların Ramazan ayının her gecesini aynı şekilde değerlendirmeleri için Kadir gecesinin kaçınıcı gece olduğu açıkça belirtilmemiştir. Bununla birlikte hadislerde, Kadir gecesinin Ramazan ayının son on gününde (bilhassa 27. gecede) yer aldığına dair bilgiler bulunmaktadır.

Enderunlu Fazıl ramazaniyyelerinde Kadir gecesinin Ramazan ayının içinde hangi gecede olduğunun bilinmeyişi ve çok mübarek oluşu gibi özellikleri üzerinde durmuş ve çeşitli benzetmelerde Kadir gecesinin bu yönlerini dile getirmiştir. Aşağıdaki beyitte şair, Ramazan ayının değerli bir zaman dilimi olduğunu söylerken Kadir gecesini, meleklerin güzel yüzleri üzerindeki siyah renkli süs veren ben olarak düşünür. Bu benler nasıl yüze güzellik katıyorsa Kadir gecesi de Ramazan ayını güzelleştirmekte, onu önemli kılmaktadır:

Bu bir mâh-ı mükerrer kim sevâd-ı leyle-i kadri
Siyeh bir hâl-i zînetdir cemâl-i kudsiyân üzre (K.1, b. 12).

8 Parantez içindeki ilk rakam Tablo 1'deki şiir sırasını, ikinci rakam o şiirdeki kaçınıcı beyit/mısra olduğunu göstermektedir. K. kasidenin, T.B. terkip-bentin, B. bentin, b. beytin, m. mısranın kısaltmasıdır.

Şair, bir kasidesinin tegazzül bölümünde İstanbul sokaklarında Ramazan ayında gördüğü sevgililerden bahsederken Ramazan ayı ve Kadir gecesi ile ilgili hayallere başvurmuştur. Şairin muhayyilesinde, o ay yüzlü sevgilinin boynunun altındaki siyah ben, mübarek Ramazan ayı içinde gizli kalmış Kadir gecesi gibidir:

Gerden altında siyeh hâli o meh-ruhsârın
Leyle-i kadr-i mübârek ramazân içre nihân (K.3, b.59).

Fazıl, başka bir kasidesinin yine tegazzül bölümünde, sevgilinin yüzünün bayramın geldiğini haber veren hilal gibi insanın içini ferahlattığını söylerken sevgilinin yanağı üzerindeki benleri de yine Ramazan ayı içindeki Kadir gecesine benzetmektedir:

Ruhsârı meh-i yd gibi nüzhet-i cândır
Benler ruhu üzre şeb-i kadr-i ramazandır (K.4, b.64).

Aşağıdaki beyitte de Kadir gecesi hurilerin yanaklarında nur saçan siyah bir ben olarak düşünülmüştür:

Ruh-ı hûrîde leyle-i kadri
Bir siyeh hâldir ki nûr-efşân (K.16, b. 4).

Sevgili, cennet bağının yeni yetişmiş bir dilberi, Kadir gecesi ise onun karanlık bir odadaki siyah saçlarıdır. Karanlıkta siyah saçın görünmesi nasıl zor ise Ramazan ayında Kadir gecesinin bulunması da o kadar zordur:

Öyle bir dilber-i nev-reste-i bâğ-ı Firdevs
Leyle-i kadri ânın zülf-i şebistânıdır (K.5, b.7).

Ramazan ayının namus sahibi bir dilbere benzetildiği aşağıdaki beyitte Kadir gecesi de gizli oluşu sebebiyle odasında bekleyen gelin olarak hayal edilmiştir:

Ramazân mâhı ki bir dilber-i sâhib-nâmûs
Leyle-i kadri ânın haclede bir gizli arûs (K.11, b.1).

Şair, bir başka manzumesinde Kadir gecesi ile kavuşma arasında benzerlik kurar ve sevgiliye kavuşmanın tıpkı Kadir gecesi gibi gizlendiğini söyler:

Receb isminde o şehri güzele kandilim
Leyle-i kadr-i visâli bana pinhân oldu (K.20, b.2).

Yine aşağıdaki beyitte sevgili, Kadir gecesi gibi şairin gözüne görünmez olmuştur:

Bir gün arayıp bulmadım ol tâze cüvânı
Mânend-i şeb-i kadr-i şerîf oldu nihânî (T.B.22, B.7, m.3-4).

Affin geline benzetildiği aşağıdaki beyitte ise Kadir gecesi, Ramazan ayı içinde rahmet sevgilisine kavuşma gecesi olarak hayal edilmiştir:

Niteki leyle-i kadr ola ehl-i isyâna
Arûs-ı rahmet için leyle-i visâl-i sıyâm (K.8, b.18).

İmsak Vakti

İmsak, ikinci fecrin doğuşuyla başlayıp güneşin batışına kadar devam eden zamanda oruçlu olmayı ifade eder. İmsak daha dar anlamda oruca başlamayı, başlangıç anını ifade etmektedir (Şener, 2000, s. 238).

Enderunlu Fazıl, ramazaniye türü manzumelerinde imsak kelimesini "oruca başlama vakti, sahur" gibi anlamlara gelecek şekilde kullanmıştır. III. Selim'e yönelik yazdığı bir ramazaniyede hâlini arz eden şair, felekten şikâyet eder ve onun, ömrünün her anını imsak vakti gibi yaptığını, kendisini yine kendi ciğeriyle doyurduğunu söyler:

Ya'nî her vakti bana eyledi vakt-i imsâk
Beni laht-ı ciğirimden yine eyler it'âm (K.2, b.43).

Sahurun -ertesesi günü oruca niyet edecekler için- Hz. Muhammed (sav) tarafından tavsiye edilmesi sebebiyle ayrı bir önemi ve birtakım hazırlıkları olmasına rağmen Enderunlu Fazıl için pek de keyifli geçmediği görülmektedir. Ramazaniyelerinden anlaşıldığına göre bunun sebeplerinden birisi şairin uykusunun bölünmesi, bir diğeri belki de en büyük sebebi geçim sıkıntısı çekmesidir.

Aşağıdaki beyitte şair, iftar vaktinde güler yüzlü, imsak vaktinde ise asık yüzlü olduğunu söylemektedir:

Fâzıl iftârımız olsun bu şeker-hand du'â
Subh-ı imsâk gibi olmayalım çehre-abûs (K.11, b.24).

Enderunlu Fazıl, maddi sıkıntılarını Ramazan ayında, bilhassa imsak vaktinde daha fazla hissetmektedir. İmsak sofrası boş olan şair, bundan feleği sorumlu tutar. Cihanın cömert insanlarına seslenen şair, aşçı olarak gördüğü feleğin kendisinin düzgün giden işlerini bozduğunu, kendisini maddi imkânsızlıklar içinde bıraktığını söylerken "pişmiş aşı su katmak" deyimini ustaca kullanarak mizahi bir anlatıma başvurur:

Ey keremkârân-ı âlem âh tabbâh-ı felek
Fâzıl-ı bî-çârenin su katdı pişmiş aşına (K.17, b.5).

Aynı kasidenin devamında şair, cihanı bayram yerine çevirmiş Kethüda İbrahim Efendi'nin altın saçan kerem kapısına Ramazan ayında yaşadığı sıkıntıları arz etme isteğini ifade eder:

Şekve-i imsâkini bir arz-ı hâl etsem gerek
İydgâh-ı âlemin bâb-ı kerem zer-pâşına (K.17, b.6).

Reisülküttap Galib Efendi'ye yazdığı kasidesinde şair, imsak kelimesini kendisinden şikâyet edilen bir zaman olarak kullanır. Mademki artık Galib Efendi'nin gelmesiyle cömertlik bayramının sabahı olmuştur; o hâlde imsak vaktini şikâyet etme zamanı gelmiş demektir:

Meger illâ edelim şekve dem-i imsâki
Subh-ı İyd-i kereme çünkü dirahşân oldu (K.20, b.5).

İftar Vakti

İmsakin zittî olan iftar, oruçlunun akşam ezanıyla orucunu açması demektir. Bu bakımdan iftar vaktinin, oruçlu insanlar tarafından çeşitli hazırlıklar yapılarak büyük bir hevesle beklendiği malumdur. İftar vaktinin neşesi ve hevesi, bu bakımdan ramazaniyelere de yansımıştır.

Enderunlu Fazıl, III. Selim zamanında Sakız adasına sürgün olarak gönderildiği sırada Kaymakam Ebubekir Paşa'ya yönelik yazdığı "sıyâm" redifli ramazaniyyesinin fahriye bölümünde kendi şiirini överken iftar vaktinden ve o vaktin saadetinden yararlanır ve "lezzet, leziz, şeker, bâde, tatlı" kelimelerini bilhassa kullanır. Şairin renkli, hoş ve taze şiiri oruç tutan zevk ehli için helal bir lokmadır. Duayı badeye benzeten şair, iftar vaktinde bunun çok tatlı geleceğini söyler:

Dehân-ı ehl-i mezâka verdi Sakızda
Bu reng-i şîr-i terim lokma-i helâl-i sıyâm
Fem-i kabûle şeker bâde-i du'â Fâzıl
Ziyâde tatlı gelirmiş dem-i zevâl-i sıyâm (K.8, b.15-16).

Şair, orucun verdiği bıkınlıktan da söz eder ve oruç, zihnini acı etmeden evvel lezzetli bir dua ile bir iftar etme arzusunu dile getirir:

Edip du'â-yı leziz ile bârî bir iftâr
Dimâğ-ı hâtırı telh etmeden kelâl-i sıyâm (K.8, b.17).

İftar vakti okunan ezan, kilisede çan sesini susturmuş, sadece Müslümanlara değil gayrimüslimlere de huşu vermiştir:

Mü'min ü kâfire gülbâng-ı ezân verdi huşû'
Yine lâl oldu kelîsâda nefir-i nâkûs (K.11, b.5).

Aşağıdaki beyitten, o dönem toplumunda iftarlarda lokma tatlısı yenildiğini öğreniyoruz. Şair, her gece iftarda yenen lokma tatlısının ruhunu gıdası olduğunu söyler:

Her gece iftârda el-hak gıdâ-i rûhdur
Lokma-i şîrîn du'âsı çâker-i hak-gûsuna (K., b.19).

Ramazan'ın denk geldiği mevsimin şairlerin muhayyilesine, dolayısıyla ramazaniyelere etkisi, manzumelerde dikkati çekmektedir. Mesela Fazıl, bir ramazaniyyesinde kış mevsimini ve onun şiddetini anlatırken halkın iftar için akşam ezanının okunmasını beklediğini söyler. Halk, iftar vaktinin geldiğini müezzinlerin ezan okumasından öğrenecektir. Ancak kara kış o kadar bastırılmış ki müezzinler ezan okumak için minarelere çıkamazlar. Bu yüzden akşam ezanının okunması mümkün olmamakta, iftar vakti de bilinmemektedir:

Ne kâbil zemherîrinden bilinmek vakt-i iftârı
Müezzinler donar çıkısa ezâna nerdibân üzre (K.1, b. 8).

Ramazan, sevgilinin acısı ile geçiyorsa âşık iftardan da keyif almamakta hatta acı çekmektedir. Enderunlu Fazıl, ramazaniyye türünde yazdığı bir musammatında âşıkların iftarının kanlı yaştan ibaret olduğunu, meyhanede de olsa camide de olsa âşıkların sevgili için ağlayıp inlediğini ifade eder:

Âşıkların iftârı hemân kanlı yaşıdır
Meyhâne de câmi' de bütün nâle-keşidir (T.B.22, B.3, m.5-6).

Aşağıdaki beyitte ise şair, iftar-güzel-şiir arasında bir ilişki kurar. Lokma kelimesine küçük bir parça anlamı yükleyen şair, sevgilinin anlatıldığı bir gazel yazma arzusunu ifade eder. Güzel söz dinlemeye uzun zamandır hasret kalan mana oruçluları, şairin bu gazeliyle oruçlarını açacaklardır. "Ağız açmak" deyimini hem orucunu bozmak hem yemek yemek hem de şaşkınlık hâlini karşılamaktadır:

Zîkr-i hûbân ile bir lokma gazel tarh edelim
Rûze-dârân-ı ma'ânî açalar âna dehân (K.2, b.11).

İtikâfa Girmek

İtikâfa girmek veya itikâfa çekilmek şeklinde kullanılan bu tabir, bilhassa Ramazan'ın son on gününde erkeklerin camilere, kadınların ise evlerinin bir köşesine kapanıp ibadetle meşgul olmaları anlamında kullanılır.

Enderunlu Fazıl, itikâfa girmek fiilini bülbül için kullanır. Gül bahçesinin insanlardan uzak gizli köşesi bülbülün itikâfa girdiği yerdir. Bülbül, gül yaprakları ile etrafını tamamen kapatmıştır:

İ'tikâf eyledi bülbül harem-i gülşende
Berg-i gülden bütün etrafına çekmiş ihrâm (K.2, b.13).

Fitre

Ramazan ayı, nefsin isteklerine hem bedenen hem de ruhen karşı koyarak onu kontrol altına almada bir araçtır. Bu ayda, ferde yönelik oruç ibadetinden başka, sosyal yönü olan zekât ve fitre gibi ibadetler de gerçekleştirilir. Sözlükte “yaratmak, icat etmek; kesmek, yarmak, ikiye ayırmak” manalarına gelen fatr kökünden türeyen fitr kelimesi oruca son vermeyi, orucu açmayı (iftar) ifade eder. Bundan dolayı Ramazan Bayramı’na ‘îdü’l-fitr denildiği gibi Ramazan ayını yaşamanın, onun mükâfat ve bereketinden faydalanmanın bir şükran belirtisi olarak verilen sadakaya da sadakatü’l-fitr (sadaka-i fitr) veya zekâtü’l-fitr denilir (Yavuz, 1996, s. 160).

Aşağıdaki beyitte şair, Ramazan ayında fitre toplamaya çıkan Bektaşî dervişlerinden söz ederken Ramazan hilalini bu dervişlerin elindeki keşkülle benzetir ve feleği de beş parasız bir derviş olarak hayal ederek onun elindeki keşkülle fitre peşinde dolaştığını söyler. Şairin, fitre kelimesini “düşürmek” fiili ile kullanması, fitre toplayan dervişlere karşı tavırını da göstermektedir:

Yohsa Bektâşî gibi almış ele keşkülün
Fitre düşürmeğe çıkmış felek-i bî-sâmân (K.3, b.3).

Melekler

Ramazan ayında kendilerinden söz edilen diğer varlıklar meleklerdir. Melekler, Ramazan ayında tıpkı Müslümanlar gibi ibadet etmektedir. Ramazan ayı öyle değerli bir aydır ki melekler, Müslümanlar gibi camilere saf saf dizilip tespih çekerler:

Ol mâh-ı mükerrerem ki melâ’ik kuş uçuramaz
Câmi’lere saf saf dizilir sübha-keşândır (K.4, b.4).

Yine melekler, bu mübarek ayda saf saf dizilip bayram gelinceye kadar aşk ile camileri dolaşip durular:

Öyle bir mâh-ı mübârek ki melekler saf saf
İyde dek aşkla câmi’leri eyler devrân (K.12, b.2).

Melekler, sadece ibadet etmekle yetinmezler. Aynı zamanda oruç tutan Müslümanlara bayram gelinceye kadar dua edip selam ederler:

Öyle bir şehri mübârek ki melekler saf saf
Mü’min-i sâ’ime bayrama dek eyler salavât (K.13, b.2).

Firdevs cennetinin kapısı, bu ayda Rıdvan meleği tarafından açılmıştır. Yine bu ayda gökyüzüne melekler dolmuştur:

Der-i Firdevsi meğer kıldı küşâde Rıdvân
Doldu âfâka sürûşân-ı kirâm-ı melekût (T.B.23, B.1, m.4-5).

Ramazan ayı, bütün yaratılmışlara ziya başılayan bir aydır. Öyle ki bütün melekler, onun fanusunun ışığına pervane olmuştur:

Öyle bir mâh-ı ziyâ-bahşâ-yı mahlûkât kim
Hep melek pervâne olmuş şu’le-i fânûsuna (K.21, b.2).

Huriler

Bu ayda, cennetteki huriler meleklerle el ele verip kılık değiştirip gizlice camideki Müslümanları seyretmeye gelmişlerdir:

El ele verdi meleklerle gelip mahfice
Câmi’in seyrine tebdîl olarak hûr-ı cinân (K.12, b.3).

Ramazan ayı ile birlikte hurilerin İstanbul’daki gılmanları seyrettiğini söyleyen şair, sanki Rıdvan meleğinin Firdevs cennetinin kapısını açtığını söylemektedir:

Der-i Firdevsi küşâd eyledi Rıdvân meger
Seyr-i gılmân-ı Sitanbula çıkıp hûriyyât (K.13, b.3).

Şeytanlar

Ramazaniyelerde ele alınan bir başka varlık şeytandır. “Ramazan ayı girdiği zaman cennet kapıları açılır, cehennemin kapıları kapanır ve şeytanlar da zincire vurulur.” (Canan, 1993, s. 9/64) hadisi, Enderunlu Fazıl’ın ramazaniyelerinde de karşımıza çıkar. Oruçlu müminleri şeytanın kandırmamasını temenni eden şair, şeytan güruhunun tamamının ayaklarının bağlı olduğunu söyler:

Mü’min-i sâ’imi tek eylesinler iğvâ
Cümle pâ-beste-i kayd oldu gürûh-ı şeytân (K.12, b.4)

Şair başka bir beytinde de aynı düşüncesini tekrarlar. Ramazan ayı o kadar yüce bir aydır ki bu ayda şeytanlar müminler için ağır zincirlerle bağlanmışlardır:

Ol mâh-ı mu’azzam ki bu mâh içre şeyâtîn
Mü’minler için beste-i zencîr-i girândır (K.4, b.5).

Mübarek Ramazan ayı bereketiyle şehre gelmiştir. Ayaklarından bağlanan şeytan topluluğu zelil bir durumdadır. Ancak şeytanı bile kandıracak, cihanı karıştıracak peri çehreli güzeller, henüz salına salına yürümeye başlamışlardır ki şaire göre bunlar en tehlikelileridir:

Şehre geldi berekâtıyla mübârek ramazân
Oldu zillet ile pâ-beste gürûh-ı şeytân
Nev hırâm eyledi ammâ nice şeytân-firîb
Nice bir şûh-ı perî-çehre-i âşûb-ı cihân (T.B.23, B.1, m.1-2,7-8).

Sonuç

Klasik Türk edebiyatında ramazaniye türünde yazılmış kasidelerin genelinde, Ramazan'ın getirdiği heyecan ve daha çok bu ayda görülen sosyal hayat anlatılır. Yaptığımız bu çalışmada Ramazan ayına özel vakitlerden olan hilal, iftar, imsak, Kadir gecesi gibi zaman dilimleri; itikâfa girmek, fitre vermek gibi hususi ibadetler ve melekler, huriler, şeytanlar gibi manevî kavramlar incelenmiştir. Enderunlu Fazıl'ın kuvvetli bir gözlem yeteneğine sahip olduğu ve Ramazan ayında görülen toplumsal davranışlar -örneğin bayanların teravih namazına gitmesinin hurilerin cennetten çıkmalarına benzetilmesi gibi- ile yukarıda belirtilen hususlar arasında edebî ilişkiler kurduğu görülmüştür.

Çalışmanın sonuçlarından bir diğeri ise Fazıl'ın her vesile ile sözü kendi fakirliğine ve zor durumda olmasına getirmeye çalışmasıdır. Şairin hüznünlü uyku uyuması ve rüyasında ekmek ve su görmesi fakirliğini anlatmak için kullandığı ifadelerdendir. Fazıl'ın ramazaniyelerinde içinde bulunduğu zor durumdan oldukça fazla bahsetmesi ve kimi zaman ima ile kimi zaman ise sarıh bir şekilde hamilerinden yardım talep etmesi, bu tür eserlerini daha çok caize istemek amacıyla yazdığı endişesini düşündürmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – T.Ç., M.B.D.; Tasarım – T.Ç., M.B.D.; Denetleme – T.Ç., M.B.D.; Kaynaklar – T.Ç., M.B.D.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – T.Ç., M.B.D.; Analiz ve/veya Yorum – T.Ç., M.B.D.; Literatür Taraması – T.Ç., M.B.D.; Yazıyı Yazan – T.Ç., M.B.D.; Eleştirel İnceleme – T.Ç., M.B.D.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – T.Ç., M.B.D.; Design – T.Ç., M.B.D.; Supervision – T.Ç., M.B.D.; Resources – T.Ç., M.B.D.; Data Collection and/or Processing – T.Ç., M.B.D.; Analysis and/or Interpretation – T.Ç., M.B.D.; Literature Search – T.Ç., M.B.D.; Writing Manuscript – T.Ç., M.B.D.; Critical Review – T.Ç., M.B.D.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Ayverdi, İ. (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. Kubbealtı Neşriyatı.
- Bezci, G. (2018). *Osmanlı Toplumunda Ramazan Kültürü*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Canan, İ. (1993). *Kütüb-i Sitte*. (Cilt 9), Akçağ Yayınları.
- Canım, R. (2020). *Divan Edebiyatında Türler*. (6. Baskı), Grafiker Yayınları.
- Çelebioğlu, A. (1998). *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*. MEB Yayınları.
- Dursunoğlu, H. (2003). Klasik Türk Edebiyatında Ramazan Konulu Şiirler, *Atatürk Üniversitesi TAED*, 10(22), 9-29. [Crossref]
- Büyük Türk Klasikleri*. (1990). Enderunlu Fazıl. Ötügen Neşriyat, 124-125.
- Enderunlu Fazıl. *Dîvân-ı Fâzıl Beg Enderûnî*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, NEKTY02819.
- Enderunlu Fazıl. *Dîvân-ı Fâzıl*. Almanya Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları (Staatsbibliothek, Berlin), No. Ms.or.fol.3343.
- Enderunlu Fazıl. *Dîvân-ı Fâzıl Beg Enderûnî*. (MATBU), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, No. O/253.
- Eren, H. (2019). Sosyal Hayata Bakan Yönüyle Nedim'in Ramazaniyesi Üzerine Bir İnceleme, *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, 5(10), 147-164. [Crossref]
- Ertan, M. E. (1995). *Divan Edebiyatında Ramazaniyeler Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fatin Davud Efendi (2017). *Hâtîmetü'l-Eş'âr*. (haz. Ö. Çiftçi), Süleymaniye Kütüphanesi Rauf Yekta Bölümü No. 310, s. 384-385.
- Kaya, B. A.; Yılmaz, O.; Coşkun, V. S.; Kaplan, O. (2019). *Klasik Türk Edebiyatı Temel Bilgiler*. Kesit Yayınları.
- Kesik, B. (2014). *Enderunlu Fâzıl (Hüseyn) Bey*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fazil-enderunlu-fazil-huseyin-bey> (Erişim Tarihi: 10.12.2020)
- Koç, M. (2008). *Fâzıl (Enderunlu), Yaşam ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, 1, 438-439. Yapı Kredi Yayınları
- Koç K. N. (2010). İ. Abdülhamit'in Şehzadelerinin Bed'i Besmele Törenini Anlatan Enderunlu Fâzıl'ın Surname-i Şehriyar'ı Üzerine. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 27, 149-186.
- Koçu, R. E. (1971). *Fazıl Bey, Fazıl Divanı. Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 11, 5589-5592. Koçu Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali*. (2012). TDV Yayınları.
- Küçük, S. (1995). Enderunlu Fazıl. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1, 188-189.
- Mehmed Süreyya (1996). *Sicill-i Osmânî*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2, 510-511.
- Pekolcay, N.; Eraydın, S.; Tahralı, M.; Uzun, M.; Subaşı, M. H. (2000). *İslâmî Türk Edebiyatında Şekil ve Nev'ilere Giriş*, Kitabevi Yayınları.
- Şemseddin S. (1996). *Kâmûsu'l-A'lâm*. Kaşgar Neşriyat, 6, 331.
- Şener, M. (2000). İmsak. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 22, 238-239.
- Uzun, M. İ. (2007). Ramazaniye, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 34, 439-440. [Crossref]
- Ünver, A. S. (1960). Ramazan Medeniyeti, *Diyanet İşleri Başkanlığı 1960 Yılı*, 21-24.
- Yavuz, Y. V. (1996). Fitre. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 13, 160-161. [Crossref]
- [https://doi.org/10.1016/S0264-8377\(96\)90010-1](https://doi.org/10.1016/S0264-8377(96)90010-1)
- Yekbaş, H. (2012). Ramazan'ı Divan Şiiri Metinlerinden Okumak. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 6, 173-230.
- Yöntem, A. C. (1977). Fazıl. *MEB İslâm Ansiklopedisi*, 4, 529-531.
- Yücel, İ. (1998). Hilâl. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 18, 1-11.
- Yüksel, S. (1977). Koca Ragıp Paşa'nın Ramazaniyesi, *Türkoloji Dergisi*, VII, 41-46. [Crossref]

Revisiting Shakespeare for Young Audiences: Tim Crouch's Shakespeare Adaptation Plays

Genç Seyirciler için Shakespeare'e Yeniden Bir Bakış: Tim Crouch'un Shakespeare Uyarlamaları

Kadriye BOZKURT 

Celal Bayar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Manisa, Türkiye

Department of English Language and Literature, Celal Bayar University, Faculty of Science and Letters, Manisa, Turkey

ABSTRACT

Adaptation as an act or process has been used in different disciplines and it has applied in literature and theatre for years achieving certain goals regarding to its time and its society and its adapter's purpose. There is no consensus about the essence of the true adaptation, in addition to this, as literary critic Professor Linda Hutcheon suggests, the borders of adaptation have been enlarged particularly after the year 2006, and broader ideas have been put forward. In this study, the selected adaptation plays from Shakespeare which have penned by contemporary British playwright Tim Crouch establish that adapted works may have both close similarities and differences with the original text under certain conditions. Shakespeare's plays in which the narratives on the upper echelon were unfolded are retold and reperformed in Crouch's plays by placing the emphasis on the ignored secondary characters of the plays. Touching the nature of human beings, the limits of their wishes and drives, Crouch carries these invisible Shakespearean characters on contemporary stage in front of young audiences. With this study, the recreation process of Crouch's plays which are adapted from Shakespeare's plays will be revealed considering his young audience as his addressee and his inclination to use new contemporary theatrical techniques while performing his plays.

Keywords: Adaptation, Tim Crouch, Contemporary Stage, Young Audience

Öz

Bir edim ya da bir süreç olarak 'uyarlama' farklı disiplinler içerisinde kullanılmış ve 'uyarlama' zaman, toplum ve uyarlayanın amacıyla ilintili olarak belirli hedefleri gerçekleştirerek yıllardır edebiyat ve tiyatrodaki uygulanmıştır. Doğru/esas uyarmanın niteliği üzerine fikir birliği bulunmamaktadır, bunun yanı sıra, edebiyat eleştirmeni Profesör Linda Hutcheon'ın belirttiği gibi, özellikle 2006 yılı sonrası adaptasyon teorisinin sınırları genişletilmiş ve daha kapsamlı fikirler ortaya konulmuştur. Bu çalışmada, çağdaş İngiliz oyun yazarı Tim Crouch tarafından kaleme alınan Shakespeare uyarlamaları seçili oyunlar, kimi durumlarda uyarlama eserlerin orijinal metin ile hem yakın benzerliklere hem de farklılıklara sahip olabileceğini göstermiştir. Üst sınıfa ait insanlar üzerine anlatıların sunulduğu Shakespeare oyunları, bu oyunlarda yer alan göz ardı edilmiş ikincil karakterlere vurgu yapılarak Crouch'un oyunlarında yeniden anlatılır ve yeniden üretilir. İnsan oğlunun doğasına, istek ve dürtülerinin sınırlarına değinerek Crouch görünür olmayan Shakespeare karakterlerini çağdaş sahneye genç seyircilerinin gözü önüne taşır. Bu çalışma ile, Crouch'un Shakespeare oyunlarından uyarlanmış olan oyunlarının yeniden yaratım aşaması oyun yazarının muhatap olarak genç seyircileri seçmesi ve oyunlarını icra ederken yeni çağdaş tiyatral teknikler kullanma eğilimi dikkate alınarak açığa çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, Tim Crouch, Çağdaş Sahne, Genç Seyirci

Received/Geliş Tarihi: 24.05.2021

Accepted/Kabul Tarihi: 17.09.2021

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Kadriye BOZKURT
E-mail: kbozkurt78@hotmail.com

Cite this article: Bozkurt, K. (2022). Revisiting Shakespeare For Young Audiences: Tim Crouch's Shakespeare Adaptation Plays. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 9-16.

Atif: Bozkurt, K. (2022) Genç Seyirciler için Shakespeare'e Yeniden bir Bakış: Tim Crouch'un Shakespeare Uyarlamaları. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 9-16.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Introduction

Adaptation as a concept situates at the intersection of various disciplines, and refers to "something produced to adjust to different conditions or uses, or to meet different situations" (Cambridge English Dictionary). As a term in literature, it mostly points out the production of a newly created medium that is based on specific literary genre like a novel, a poem or a play. The act of adaptation of a work can evolve into a process that is open for different interpretations and perceptions; regarding this matter, still no consensus is built on what the true adaptation necessitates. Considering different practices applied on the adapted works, it can be claimed that there are various interpretable criteria for adapter who can choose different strategies of adaptation according to the requirements of her/his work and her/his purpose to write/produce it. The chosen adaptation plays of contemporary English playwright Tim Crouch's Shakespeare series; *I, Caliban* (2003), *I, Peaseblossom* (2004), *I, Banquo* (2005), *I, Malvolio* (2010) and then *I, Cinna (the Poet)* can be read as the independent writings, however, they also have close bound with the original sources since the stories are retold from the eyes of minor characters in a way paying regard to the original stories and carrying them in front of the eyes of young audience. This study shows that each of Crouch's plays reveals the strong bound with the past and present, and many different theatrical strategies used in these plays make them original and experi-

mental. The analyses of Crouch's plays in this study exemplify to what extent the adapter can be free from the original texts and to what extent the addressee -young audiences here- can affect the borders of adaptation.

On Adaptation

Clashing ideas which dwell on preserving loyalty to original text or on updating it concerning time and society lead the theorists to ponder upon the frames of adaptation. Literary critic Professor Linda Hutcheon observes that 'fidelity debates' that focus on the closeness or distantness between the adapted work and the original one have still been prevalent in the field of adaptation until the time of 2006, and particular criticisms on fidelity by some figures such as Robert Stam, Julie Sanders and Thomas Leitch have brought broader point of views for adaptation theory (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. XXVI). New rules, new aesthetics, and new performative elements are produced by breaking the certain devotion to main source; the original narratives are deconstructed for the aim of reconstructions new meanings and narratives. This attitude gives opportunity for the production of unbound adapted works which are organised by their own rules and discourses without worries of complete devotion to the original work.

Considering various adaptation works which dissociate one another regarding to usage of different strategies of adaptation, Frances Babbage's neutral tone that suggests "no type of adaptation is more important or worthy of attention than another" (2018, p. 1) can be equalizer for varied discussion on adaptation. In this manner, the time period when it is produced, the purpose of adapter in her/his work and the addressee of the adaptation are crucial elements to be count on in the process of examination of the adaptation work. As specified by Hutcheon and Siobhan O'Flynn, "Neither the product nor the process of adaptation exists in a vacuum: they all have a context- a time and a place a society and a culture" (2013, p. XVIII). Many Ancient Greek plays, Shakespeare's plays or many other writings have been adapted for ages and also today they are newly recreated in accordance with the borders of (post)modern stage. The requirements of the modern society and the modern theatrical aesthetics in terms of characterisation, theme, time, place and the narrative/theatrical styles used on the staging on the modern stage are taken into consideration as well as preserving the core principle 'the archetypal readings of human nature' inside the narrative. For instance, in American playwright Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra* (1931), the adaption of Aeschylus' *Oresteia*, he presents the tragedy of a family that is distorted by the civil war in US and brings to the stage the themes of murder, incest and revenge. By blending the ancient story with the modern problems of people, he depicts the inner psychology of characters with reference to the archetypal readings of Electra complex from the Freudian perspective. In contemporary British playwright Sarah Kane's *Phaedra's Love* (1996), adaptation of Seneca's *Phaedra*, she gets help from the Greek myth to reveal the violent, bloody and crooked affairs in the rulers' life and to show the similarities and modern time interpretations of the incidents from the perspective of Kant and capitalist ideology. Moreover, Kane puts the human beings into the centre of the play by eliminating the divine existence that is dominant to the original text, relatively she reshapes the character as she formulates Hippolytus character as an ordinary individual with his own decisions, anxieties, and fears. Many references to contemporary matters are engaged in other plays as in *The Merchant of Venice* to colonisation, in *Othello* to feminism or in *The Tempest* to homophobia (See. Silverstone, 2011, p. 22-23). Edward Bond adapted *King Lear* (1971) on contemporary stage supporting the idea "we now have to use the play for ourselves, for our society, for our problems" (Innes, 1993, p. 193). In these adaptations, strategical attitudes of the playwrights enable the depiction of vivid characterisation and authentic scenography of the chosen contemporary issues through contemporary theatrical aesthetics; and these attitudes provide negotiation between historical and contemporary writings.

Tim Crouch's Idiosyncratic Approach to Adaptation

The chosen adaptation plays of contemporary English playwright Tim Crouch show that the purpose and motivation of the playwright direct and determine the strategies of adaptation. Crouch's Shakespeare series: *I, Caliban* (2003), *I, Peaseblossom* (2004), *I, Banquo* (2005), *I, Malvolio* (2010) and then *I, Cinna (the Poet)* are presented as one-man performances for young audience, however his performances grow prodigiously on stage owing to his unusual live performative tactics and his interactive communication with his audiences. Crouch uses the adaptation techniques not across the genres but within the genres, he goes across the time and carries the plays of Shakespeare to the contemporary stage. Crouch's plays gain completeness with their communication with the past narratives and references to the certain incidents. In his plays, Crouch reproduces "subaltern voices in the Shakespeare canon" (Soncini, 2017, p. 27) and makes invisible Shakespearean minor characters to human eyes. Benefiting from the existence of multiple voices and stories in Shakespeare's plays, Crouch finds vast area to search for his minor characters and their tragic stories. As artistic director John Retallack states in the introduction of the *I, Shakespeare* series, "his plays speak for the under-represented- the minor character, the young person, the audience. He refutes the 'great man' version of history and finds a thrilling formal release by speaking on behalf of the underdog" (quoted in Crouch 2011/1, p. 9). These plays are meaningful in terms of carrying the edges to the centre, of turning invisible to visible for eyes and of showing humanist act of caring each individual life equally. They are as in depiction of Clifford Leech "a number of minor characters whose sudden and cruel deaths do not arise out of a fault of their own. [...] all these can hardly be said to get their deserts" (1963, p. 290). Now the limits of the human drives, the borders of human wishes, individual and social ethics are reexplored from the perspectives of the victimized or marginalized characters of Shakespeare's plays.

It can be claimed that Crouch follows the same path of Shakespeare in the sense of his experimentalism, his universal subjects, his eclectic theatricality, and his moral illumination. Shakespeare took his stories from *Holinshed Chronicles of Scotland*, *The Chronicler Saxo Grammaticus*, Geoffrey of Monmouth, Plutarch, and Trojan War (see Cooper, 2010, p. 157); however, Shakespeare knew how to blend these stories with the condition and expectation of his time and his audiences, and with the aesthetic devices of the theatre. With his stories and styles, as Victor Hugo states, he mingled "in one breath the grotesque and the sublime, the terrible and the clownish, tragedy and comedy" (Steiner, 2013, p. 102). Shakespeare's plays made all the boundaries blurred emphasizing the concept of togetherness of all; highborn and lowborn, poem and prose, reality and dreamlike fantasy, comic and tragic. He made himself free from the frames and limitations and created multiplicity for both for context and form of his plays. This creative writing spirit of Shakespeare that breaks the moulds and gives inspiration for his own original plays guides many other playwrights for their writing process.

The similar tendency and enthusiasm can be observed in Crouch's theatrical attitude. He is aware of the prominence of the predecessors in literature, and he knows the borders of his own theatre aesthetics. While adapting Shakespeare's plays to his performances, he chooses his own way to release the stories of the plays and puts a spotlight on to Shakespeare's minor weak characters. As the protagonists and storytellers in his plays, these hardly visible characters gain a prior position and right to tell their own stories and reveal their own world view. As Hutcheon and O'Flynn underline, adaptation can be "a process of appropriation, of taking possession of another's story and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests, and talents" (2013, p. 18). Here, Crouch filters Shakespearean plays and extracts the necessary points for his plays. He clarifies himself:

I also have a healthy challenge to him. There are other ways to think about character, narrative and form. The danger is that you deify him, and his process becomes mysterious and unreachable. His process is not unreachable; it's outstandingly extraordinary for the depth of his perception and language, but I also know he wrote for a different time and we are not in that time (Fisher, 2011).

Time difference is an important criterion for adaptation since as Crouch states above perceptions, stories, characters, forms, narratives, and many things have been changing instantly or gradually in time. As Hutcheon suggests, adaptation as an act or as a process involves certain terms like 'transcoding', '(re-)interpretation', '(re)creation', 'intertextuality' (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 8-9) that refer to a shift in genres or medium, changing perspectives, adjustment, intertextual engagements (7-8). Relatively, Crouch brings his interpretations for Shakespeare's plays while presenting a kind of "a mosaic of quotations" (Kristeva, 1986, p. 34-61) from the original texts that are used as the reference sources, moreover, he shoulders a duty for his young audience. Crouch as an adapter mostly addresses to the young audience in his Shakespeare adaptation plays and they are designed according to their appreciation. As one of the primary tasks, he aims in these plays to raise awareness of the young generation for theatre and for their lives to contribute their educational process in all sense. He believes that "a child is dignified if they are treated as being part of the world in all its complexity, not protected from it" (Crouch, 2011/2). Crouch shows his motivation to write his Shakespeare adaptation plays with this sentence; "I especially wanted to show young people that there are other stories than the Great Man side of history" (Healy, 2013). Crouch observes that children have encountered difficulties while reading/watching the plays on kings, princess, or gods because these characters are hard to adjust contemporary stage, if this performance is not a fairy tale or a part of a legend. He stars ordinary but unfortunate characters of Shakespeare that are very close to the condition of contemporary people. This can be dual chance for young audience to learn about Shakespeare's plays and also to experience the fictional world of the othered, humiliated and ignored people. Introducing the theatre genius Shakespeare to the young audience, Crouch gives them some lessons about world and directs them to think on incidents:

There are many entirely innocent victims, from the mutilated Lavinia to the loving Desdemona, from Cordelia to Lady Macduff and her sweet young children. These defenceless women and children are the objects of cunning plots and premeditated violence. There are others who simply find themselves at the wrong place at the wrong time: the simple rustic who brings the emperor a gift of pigeons in Titus, the wet nurse who carries Aaron's baby to him in that same play, Cinna the poet in Julius Caesar, and grieving Paris in Romeo and Juliet, who has come to strew flowers on Juliet's grave (Greenblatt, 2008, p. 107-108).

On his stage, believing the power of theatre and also the importance of young generation who will be the adults of the tomorrow, Crouch opens a safe but challenging place for the young audience to discuss on incidents and explore different perspectives. Crouch explains his intention of writing his plays for younger audience with these words:

I have always been interested in the parallels between children's play and adult 'plays'. They are closer than we think. Children are natural dramatists in their play. They structure and create character. I am fascinated by the journey from childhood to adulthood - what we keep with us as we grow up; what we lose. [...] Children play at being adults in an attempt to understand. The emotions we feel as children are no different to those we have as adults - fear, insecurity, jealousy, love. As adults, however, we process and present them differently (Unicorn Theatre).

Children are very keen on catching the nature of theatre and they have very similar feelings with adults. Therefore, in the same way, Crouch has written his adult plays with experimental and original theatrical techniques, his plays for young audiences have been also elaborated with his flexible and idiosyncratic adaptation aesthetics. Most of time the responses of children are more natural, unplanned, direct, and not political; accordingly, their responses give clues about the real impact of play on the audience. Crouch really cares about feelings and experiences of his young audience and believes the centrality of audience experience and audience participation. For that reason, though Crouch has a script for his plays, they are rewritten on stage with the momentarily responses of the audience, mutual interactions, and their spontaneous actions. Additionally, their current status is vital to build up theatre lover adult audiences for future. The audience shares the witnessing act and also rewriting process of the play onstage with the playwright himself. This is an irreplaceable opportunity for unveiling individual and collective experience and for exchanging various ideas.

Clearly, Crouch uses simple language to be open and understandable for the young audience, anyway he encolours and livens up the performance with storytelling technique by which he can easily address the audience and blurs the fact and fictional stage. Crouch presents co-existence of the fictional and real spaces, the tragic and the comic moods and the performer and audience's perception simultaneously. In this way, he can unfold the tragic stories of these minor unfortunate characters with playfulness in words, black humour in laughter and irony in his questions. He can collect any elements of art, literature, music, or dance under his theatricality if they are beneficial to catch and feel true emotions for his young audience.

Analyses of the Plays

In his rewritings of Shakespeare's plays, Crouch's plays can be read as independent writings, beside this they also have close bound with the original sources since the stories are retold from the eyes of minor characters in a way paying regard to the original stories and carrying them in front of the eyes of young audience. For instance, Crouch's character Malvolio appears before his young audience dressed in "filthy long johns", "devil's horn on his head" and "a turkey wattle crudely attached under his chin" (Crouch, 2011/1, p. 13), but, contrary to his comic appearance on stage, Malvolio appears as furious character who is highly serious in his pursuit of revenge. Shakespeare's *Twelfth Night* (1601) finalizes with Malvolio's swear of revenge and Crouch lets this character to take his revenge that is not given place in Shakespeare play since it focuses on the melodramatic happy ending. As a part of *I Shakespeare* series Crouch writes *I, Malvolio* (2010) to give voice to the deluded character Malvolio and he is now on stage to testify his sanity and to take his revenge. Malvolio says "I promise that, by the end of this performance, I will be revenged on the whole pack of you". Malvolio is full of anger and disappointment because he is fooled, humiliated, labelled as mad, tortured and locked a dark place without toilette. And here on stage while he is telling all the happenings in their homeland Illyria, he simultaneously tries to hang himself and wants help from his young audiences, 12-year-old and above, to kill himself. Crouch opens a multifunctional stage for his young audiences who can experience the fun and blues at the same time. In this hanging scene, one of the volunteers will hold the rope and the other one will whip the chair away. Crouch performs this suicide scene such a comic way with farcical actions that audiences torn between feeling sorry for this character who wants to die and laughing the comically described situation. About the responses of children to this scene, Mark Fisher mentions his experiences in an Off-Broadway theatre with 150 students as the audience:

"Is this the kind of thing you like to see?" Mr. Crouch asked from atop the chair, after drafting two teenagers to help with the suicide.

"Yes!" some cried.

"No!" others said.

"Pull the chair!" one boy yelled, to laughter, nervous and not.

After a lingering look of disgust at the audience, Mr. Crouch hopped down (Healy, 2013, par 4).

These divergent answers show that even if we are young, adult or old, we can act with empathy or we can be ignorant to human struggles, or even enjoy watching other people's sufferings. Malvolio reminds the audience that in the process of the hanging they become the accomplice to his suicide; "You don't love me. Do you? Do you? Who loves me here? See? You've just helped me try to kill myself. Nobody loves me. Nobody loves me" (Crouch, 2011/1, p. 27). With these words, on the one hand Malvolio shows his desperate and loveless life; on the other hand, he invites his audience to their responsibilities, in theatre space as audience, and in the real life as a part of the society. Crouch reminds their real autonomy in theatre; he creates self-reflexive audience who can present simultaneously in the fictional performance and also in real theatre space. The audience witnesses, explores and lives together the different circumstances from bullying, maddening, mourning or joy with laughter. Malvolio walks around with a "kick me" sign on his back and asks his audiences to kick him. He is angry with the people who torture and label him and now the audience continues bullying him with their kicks. As Crouch says, "the act of cruelty perpetrated by the audience on the performer is the same act of cruelty perpetrated by Sir Toby Belch on Malvolio" (Fisher, 2011). That means Malvolio is not a simple play written for only watching and enjoying, it needs an exploration for deeper meanings and deeper emotions. Malvolio says; "Some are born mad. Some achieve madness. And some have madness thrust upon them" (Crouch, 2011/1, p. 31). He is assigned as mad, and he cannot prove his sanity. He is labelled by other people and forced to live his life with this stigma. And one of perpetrators of his tragic condition is so-called noble Blech who behaves improperly by "exploiting weakness in his grieving niece, [...] like a wild animal" (p. 24), and having fun and dancing, drinking ignoring the grief of his niece. So-called mad Malvolio puts the discussion on the social hierarchies and the problem of stigmatisation. Even Malvolio mocks the melodrama in the *Twelfth Night* that seeks amusement in cross-dressing and shows the life through rose-coloured glasses with love and happy marriages. To Malvolio, this melodramatic story is very simple, artificial, and not true to life. He comments on their story with these harsh words; "And they say I am mad (...) the costumes are removed, and everyone is revealed for what they are- IDIOTS and MORONS and LUNATICS. (...) and off they all go, hand in hand into the MIRE of filth and corruption and insanity and theatricals" (p. 33). Clearly Malvolio warns his young audience about the real world that is so sophisticated to finalise simple clear-cut happy endings.

The revenge of Malvolio comes at the end of the play. Before that, the audience watches Malvolio's "transformation from a clown to a king" (qtd in. <https://www.britishcouncil.>). On stage Malvolio gradually changes his outfits, and he takes off his clown's costume and puts costume of a noble/ king. He changes himself to a noble outlook probably emphasizing that this is his story/destiny and now he is determining it by himself choosing to be a visible important person. Finally, he reveals his revenge:

And now for my revenge. Are you ready? Here it is. I will leave you sitting here. Sitting here with nothing to do. Sitting here. With the lights on. With the blood on your backsides...Feeling a little foolish. (...) This theatre is closed. But before that, I just want to fetch something to show you. He exits. He does not return. End (Crouch, 2011/1, p. 34).

Retallack dwells on the final point of the play, he states that; "Like a Beckettian clown, the more Malvolio embraces despair, the more we laugh at him. His revenge, ultimately, is to abandon us to ourselves-perhaps the only way a victim can deal effectively with their bully" (quoted in Crouch, 2011/1, p. 10). Malvolio walks away from the stage by leaving his young audiences alone with their own judgements, maybe with the feelings of mercy, guilt, relief, despair or enjoyment. His revenge can be interpreted as a lesson for introspection, self-judgement, and self-realisation as well.

Crouch's other play *I, Peaseblossom* (2004) that is the adaptation of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (1595) has also warnings for the young audience about tricks for lovers, the forced marriages and distrustful relations. Labelled as "a gloriously anarchic dream of a 'dream'" (www.fairymonsterghost.co.uk, p. 11), this play can be read as a satire for the original story that disdains human

relations and love. The unfortunate neglected fairy speaks wisely even if he/it is costumed comically. Restaging Shakespeare's comedy by adapting in his own theatricality and his own peculiar narrative style, Crouch settles in front of his audience as a bold, tall Shakespearean fairy with his little wings. Appealing to the young audience 6-year-old and above, Crouch forms this play funny with many comic elements like clownish acts and funny costumes. As in his other play *I Malvolio*, in this play Crouch uses the comic element as a tool to take the young audience's attention on the story and on the performance in general. He begins to tell the story where it is left, from the late wedding night. Demetrius and Helena, Lysander and Hermia and Theseus and Hippolyta get married, and these three weddings are celebrated at the same night. Peaseblossom mentions how tired he is because of that busy night and he also finds energy to comment on upon the institution of marriage addressing to young audiences:

PEASEBLOSSOM: *Can I ask you a personal question? Can I? ('Yes:'). Which of you here are... actually MARRIED? Serious question. Please don't shy away from it. How many?... Now, how many of you are NOT married? Yes? Yes? Well this question is for you:*

WHAT ON EARTH DO PEOPLE SEE IN IT? (I, Peaseblossom, p. 75).

Choosing 'marriage' as a theme for young audiences, Crouch invites them the grown-up's world. As a fairy, Peaseblossom cannot understand the importance of marriage and he says, "so-called love and so-called marriage" (Crouch, 2011/1, p. 76), and most probably the young audience cannot apprehend the adult world and its necessities, too. As it is presented in the prologue, when the audience gets into the theatre, they see Peaseblossom "carrying a shapeless teddy bear, or old comforter - dancing, trippingly, wings down" (p. 73). And he is casting spells everything on the stage from chairs, audience to the pool of vomits and wedding confetti; "Half under his breath, half sung. Bless the chair... Bless this bit of wall... As the audience enter, he starts to bless bits of them and theirs, too" (p. 73). After the prologue, Peaseblossom has six different dreams in which his anxieties, desires and fears are revealed. Spell and dreams in the play make easier the limitless representation of images and incidents. At the end of the play, Peaseblossom wakes up, points at his watch and says only 3 minutes pass from beginning to the play to the end. He asks "Have I been asleep? ("Yes" from the audience. "No" from PEASEBLOSSOM-.)" (p. 94). These dreams are closely relevant with the incidents of *A Midsummer Night's Dream*, however Peaseblossom has some words for his audience at the end of each dream that reveals the world of grown-ups and warns about the false appearances. In the disguise of clownish fairy costume and via the different dreams he has, Peaseblossom presents and shows both serious matters in life and dreams people wish for.

I, Banquo (2005) is Crouch's another Shakespeare adaptation play in which the great tragedy *Macbeth* (1606) is retold from the eyes of the murdered friend, Banquo. Contrary to Crouch's some funnier adaptations like *I, Malvolio* and *I, Peaseblossom*, this play includes blood and seriousness which are not fun at all. Besides narrating the general story of the original play, this performance invites the young audience, 11-year-old and above, to think about many important themes like friendship, betrayal, greediness, manipulation, and murder. Banquo is assassinated by his oldest and dear friend Macbeth's order. When he is murdered, his son Fleance is beside him, luckily, this boy achieves to escape and stays alive. On Crouch's stage, again Banquo and Fleance appear together, Fleance sits aside as a teenage guitarist and in some scenes, he accompanies the narrative with loud chaotic notes of his electric guitar, and Banquo stays in front of the audience to retell the story from his own perspective. These two unfortunate characters who are tragically separated from each other in original play meet the audience together in this play.

Banquo tells the incidents one by one, their encounter with the weird sisters and their prophesies and the murder of the king and more. The stage is designed very functional by Graeme Gilmor; there is a big cauldron of blood in the middle of stage and there is a blank wide page/paper that covers the back wall of the stage. This design is very symbolic because during the performance Banquo plunges his hand into this cauldron of blood and sprinkles blood on the blank page while he is revealing the killings and assassinations. As the play progresses, the violence of the incidents rises and the number of the victims increases, for that reason in his retelling Banquo dips his hands more and more to the blood; first he daubs his fingers with blood then his all hands then his arms, then his head, his throat and all his body. This big white page is filled with blood again and again in every violent action happened in the story. It is a symbolic representation of the human ill choices that stain their life. If the life is supposed as the white page, people's decision and actions will colour it with goodness or malignancy.

From the very beginning of the play, Banquo addresses to the audience firstly giving their roles as the oldest friend of Banquo. Now the audience is not the viewer or observer of the performance, the audience is given the task of imagining themselves as Macbeth, oldest friend of Banquo. Banquo says:

BANQUO: *"Just imagine even if it isn't true, ...You and me. We're friends. Imagine that we go back a long way. You've known me for a long time. We are friends when my son Fleance, was born. ...Through victories and defeats. We were friends standing back to back in battle, our swords sparkling and smoking and carving through muscle and bone and gut and brain" (I, Banquo, p. 37).*

Banquo opens an empathetic space for the audience in which they can feel and measure the possible emotions of Banquo as a loyal friend of Macbeth. Unluckily, the extreme trust of Banquo to his oldest friend brings his tragic end. He cannot read the incidents happened around him; the murder of King Duncan should give Banquo some lessons about the human desires and about the possible evil sides of people, even of the most kind-hearted ones. He relies on their friendship so much that he blindly behaves without taking any precaution to protect himself and his family. When he realizes the truth, it is too late; "I think you played most foully or it. BUT I DO NOTHING, but to take my horse to ride. And I think as well what they said to me; that I will be the father of many kings. BUT I DO NOTHING, but to take my horse ride" (Crouch, 2011/1, p. 44). The ignorance of Banquo to analyse the events around him and his insistence to

feel endless confidence on people do not bring bliss for him. He should have been on the alert against Macbeth's evil plans of assassinations. Sara Soncini comments the stage direction by saying that "Banquo literally getting his hands dirty through his act of witnessing" (2017, p. 29). Similar way, in Crouch's performance while telling the cruel acts of Macbeth, Banquo blends with blood on the stage as if he was accompanying with Macbeth in his crimes.

While depicting his frustrations, regrets and finally his tragic death, at the same time Banquo reveals the ultimate end for Macbeth who comes more tyrant and cruel each passing day like a lesson for human being, "You're beginning to envy me, to envy Duncan in his grave, those two guards you slaughtered. And it's this torture of the mind that pushes you further and further, deeper and deeper. You will gain no peace until every doubt is removed, every enemy destroyed, until the snake is dead" (Crouch, 2011/1, p. 47). From its theme to its staging, this play reveals many vital issues and warnings for its young audience about human nature and relations such as friendship, personal benefit, trust, ambition, and power. The narratives of Banquo unfold the importance of people's choices in their life and the importance of a strong discernment to realise virtue and vice or friend and foe.

In a similar way Crouch organizes his *I, Caliban* (2003) that is adapted from *The Tempest* (1610-1611) by focusing the minor character of the play and presents an alternative perspective from the eyes of ignored outsider character Caliban. Now the young audience can compare Shakespeare's Caliban who is depicted as monstrous and untamed with Crouch's Caliban who is described with loneliness, nostalgia for his mother and sadness for his ugly figure. While performing this play, Crouch stands on stage wearing his everyday clothes, an old life jacket, and he does not need any costume to present his Caliban character differently; however, in addition to this ordinariness in this play he wears "a pair of 'monstrous' feet" (Fairymonsterghost). Caliban starts to tell what has happened on the island where he calls "my island" (Crouch, 2011/1, p. 55). He stands alone on this island even questioning his loneliness and freedom since everyone has gone leaving him behind. Calling himself a monster, he introduces himself to his audiences and reveals a part of his life story.

While he is living on his island alone, Prospero and his daughter Miranda come to the island and disturb Caliban's ordinary life. At first, Caliban thinks that Prospero is a virtuous man since he treats him very gently and softly. Prospero helps him, feeds him with berries, teaches him playing music and teaches about words, moon or island. Unfortunately, these good treatments do not last long and Caliban realizes how cruel and cold-hearted he can be: "he gets into his stride and starts to treat me like a sullen dog and beats me and orders me and shouts me and I become his servant even though I WAS THE KING" (p. 60). Prospero turns into a tyrant who behaves Caliban like a servant. Crouch explains the relationship between Caliban and Prospero in general sense and says, "he's discovered by Prospero who tries to turn him into something that he's not. Prospero tries to 'civilise' Caliban- to make Caliban into someone like a Duke or a gentleman" (<http://www.fairymonsterghost>). Most probably while teaching something to Caliban, Prospero wants a civilized servant not a civilized friend for him. He is exploited in the island by Prospero to do any labour in or out the house, despite this, he is not allowed to mix their 'civilized' word in Italy.

After his leaving, Prospero's domination ends in the island, however, it could not be easy for Caliban to accustom to his new freedom. His dependence for Prospero does not seem to finalize instantly; and clearly, he feels hurt for being left behind. That makes Caliban think himself again as a monster, a creature people want to stay away. Caliban cannot understand the reason of ill-treatments towards him and by means of Caliban's character development Crouch stresses the nature of people as the social creatures. Caliban confesses that "he treats me like a dog I begin to behave like a dog. Well you would, wouldn't you?" (Crouch, 2011/1, p. 60). Human beings develop their characteristics and attitudes interactively with other people around them. Crouch organizes this interactive setting on stage with Caliban and his young audiences. In the same vein, Caliban is ignored and humiliated on the island, he anticipates that he will be laughed at on stage. He directly addresses to the opinions of his audiences by being ready for listening to different comments that can be harsh and bitter. He daringly says, "You're thinking what an ugly man. [...] You're thinking Sir, Miss, why have we come here to see such an ugly man?" (p. 55). Crouch ironically ridicules his character's appearance and impels the audience to think about it, in fact he does not think this character is monstrous or frightening. In the prologue, by drawing attention to his physical appearance he puts on rubber to his face and asks the audience "Am I ugly now? Now? Am I?" (p. 55) then a 'yes' comes from audience that feeds Crouch's intention in this play. Crouch conveys his experience and his aim through these words:

One of my favourite moments in I, Caliban is when I cover my face in rubber bands and ask the audience to agree that I'm ugly. I then tell them that they'd be ugly if they'd had a life like mine. I get the audience to laugh at me; then I immediately get them to feel bad about laughing at me, and to understand why I am the way I am (Fairymonsterghost).

Crouch approaches Caliban from very different perspective and he does not approve that Caliban is a monster. He says, "lots of other characters in *The Tempest* describe Caliban as a monster. But I don't think he's a monster like the Abominable Snowman or Frankenstein's monster. I just think he's different from everyone else- and people who are different are often thought of as freaks" (<http://www.fairymonsterghost>). Crouch persistently dwells on how ugly Caliban looks in order to reveal this sickening feeling he experiences any time. Because of his ugly appearance and his outcast witch mother, Caliban is condemned to be alone and sorrowful outsider. Nonetheless Crouch allows for his sincere missing to his mother as a sample of his emotions that are valuable as any people. He talks to his audiences; "Her name was Sycorax. Much as your mum's name might be Pauline or Julie or Linda or Karen or Christine. [...] (*He takes mother's name form the audience*) But she was my mum. MY MUM. [...] *He leaves the stage and returns with a framed photograph*" (Crouch, 2011/1, p. 57). Crouch does not permit Caliban to be left alone with these emotions, he motivates the audience to think about their own mothers asking about their names and then with the help of the photograph of Caliban's mother the audience also feels more intimate to Caliban's feeling. In an empathetic way, the audience can see Caliban in another perspective as the seeker of any kind of love.

As it can be observed, this play *I, Caliban* is full of detections on stigmatisation, outcasting, humiliation, prejudice, and social barriers. Through this character Caliban, the young audience can re-evaluate human relations, nevertheless Crouch does not aim to preach his

audiences while exposing these issues. He turns the stage a fun place with Caliban's magic tricks performed accompanied by a cheesy music and with the revitalisation of the scenes with the contribution of young audiences. As Crouch says, "There's a bit of all of us in Caliban" (<http://www.fairymonsterghost>) but he knits his play unwearingly for his young audiences, they can explore fun and laughter, and also take lesson at the same time.

In his other Shakespeare adaptation play *I, Cinna (The Poet)* (2012), Crouch uses the stage like a workshop for his young audiences. At the beginning of the play, they are given a pen and a notebook, and in the course of the play they can use them according to the instruction of Crouch. Rather than presenting farcical comic representation, this play is staged in a serious but a collaborative atmosphere. The play starts with the scene from William Shakespeare's *Julius Caesar* (1599) where the little scene of the Cinna the poet takes place in the Act 3. Cinna the poet is killed by the citizens while he is going to attend the funeral of Caesar as his friend. The citizens mistakenly confuse him with the Cinna the conspirator and without listening to his rejections they kill him. Crouch starts his play where Shakespeare ends for Cinna the poet. In the tragedy, his unfortunate death is not taken account by anyone, and Crouch wishes to give a chance to announce his tragic death and to tell his story. In this solo show, he appears as the character Cinna the poet and the other characters are also vocalized by him through storytelling technique. During the play, the narration is supported by audio-visual materials like mobile phone, computer videos, and sound effects.

While Cinna is exposing the story of Caesar and Brutus, he invites the audience to correlate the fictional events with the current political events and ponder upon them. In the play, many incidents from the assassination of the Caesar, the attempts of Brutus for democracy, his misinterpretation by the people, the outrage of the public to their easy manipulated nature create discussable issues for the audience. As Sally Hales indicates, "Crouch weaves a rich tapestry of meaning that encompasses revolution, republicanism, democracy, the power of the written word, freedom and personal responsibility in a digital age" (Hales, 2020). Past events are carried on stage, moreover, they are organised like a bridge between past and present. Crouch reveals Caesar as the great general and Brutus as the great politician. While reading the news about Caesar coronation and ongoing riots, Cinna wants the audience to write "I am free" (Crouch, 2011/1, p. 20), then the words conspiracy, republic and equality are written together, and their meanings are questioned. He continues asking them to write the name of the country, the name of the leader, king, queen, dictator, and a name to describe him/her. This is a query time when the audience can think about the real world.

Cinna watches/reads the news on his mobile phone, and he transfers to the audience the information about the assassination of Caesar by the conspirators Cassius, Casca, Cinna and Brutus who kill Caesar with their daggers. The streets are full of terror and confusion. Crowds are furious with their hero's death and they want the reason of his assassination, they want to see their punishment. Cinna is indecisive about taking any step to show his ideas on the happenings around him; "what do poets do? Tell me? What is their purpose, to get involved or to stand on the sidelines? What do I do? The world is changing outside my door. Do I make myself part of that change?" (p. 37). Here additionally his individual responsibilities, Cinna questions the duties of the poets. How they should function in that kind of circumstance; should they take a side or be outsider to all these happenings? Cinna says "I have lost my voice as a poet. I want to write about love and freedom and peace, but the world won't let me" (p. 25). Cinna is not brave enough to put his ideas into words loudly, and the world is not peaceful enough for a safe and uneventful life. Cinna knows that he must stand upright and take responsibility as a poet, unfortunately he struggles to take any action and to raise his voice. He knows the power of the words mentioning the existence of 'powerful words' and 'the slave words' which can create heaven or hell. Anyway, his lack of self-confidence discourages him from taking a step further.

CINNA: *What can I do to stop that? How will my words change the world?*

And life will continue- the same corruption, the same stupidity, the same poverty, the same hunger. Hunger! (I, Cinna, p. 29).

Chaos is everywhere and Cinna thinks he couldn't achieve anything with his poems. Then he sees that the words of Brutus and then Mark Antony change everything. Firstly, Brutus speaks to the crowd and he defends republicanism, equality, and freedom for everyone by condemning dictatorship and tyranny. His words are highly effective on people, even so, the crowd is also impressed and influenced by Mark Antony's words who speaks later as a supporter of Caesar. People angrily head towards the conspirators to defeat them. Although Cinna as a poet sees himself as "a small man on the high tide of history" (p. 43), and refrains from taking big steps for himself and for society, Antony's speech proves how effective the poems can be and how the words can manipulate people so easily. Even though Cinna wishes to be away from chaos and riots, he finds himself in the centre of a big confusion. He encounters the angry citizens when he goes out and his name is confused the conspirator Cinna. Without listening to his explanation about his name, the crowd kills and tears into pieces Cinna the poet on the street. The unfortunate coincidence costs for Cinna's life; he is at the wrong place at the wrong time.

During the performance, Crouch gives an important task to the young audience. Cinna wants his audience to write their own poem entitled THE DEATH OF CINNA as a commemoration and also a warning for all the world:

CINNA: *Write why I die? For having the wrong name? For being in the wrong place at the wrong time? Was I innocent because I wouldn't get involved? Or I was guilty because I wouldn't involve? Write my last thought My last feelings [...] You have three minutes. Bring my death to life with your words* (I, Cinna, p. 45).

Each poem written about Cinna provides immortality for him and also, they are like mitigant for his tragic death: "My body is left in the street, twisted and broken. It is ignored by commuters and pecked at by crowds. Collected by council workers, I am slung into the back of a truck, placed in a common grave and consigned to eternity" (Crouch, 2011/1, p. 46). If Crouch does not give voice to Shakespeare's character Cinna, like the other minor characters of Shakespeare, most probably he will be shadowed by the nobility and priority of main characters of the original text. Now young audiences can ponder upon Cinna's victimisation in an accidental death, the power of words and the changing policies of the states.

Conclusion

For his Shakespeare adaptation plays *I, Caliban*; *I, Peaseblossom*; *I, Banquo*; *I, Malvolio* and then *I, Cinna (the Poet)*, Crouch opens the flexible limitless stages of contemporary theatre for these newly recreated characters and the young audience as the potential addressee. Crouch's plays are reformulated according to new aesthetics with the possibilities of different forms and rewritten plots, and additionally they achieve to build a historical bridge from past to present. Crouch also knows to unfold a critique for the status quo presented through the well-known stories. Shakespeare's perfection in dealing with the real human nature and true emotions of people enables him to appeal any people from educated elite groups to simple men (See. *The Norton Anthology*, 2005, p. 1059), since Shakespeare appeals all that group, now Crouch follows a different path and directs his attention to the young audience while adapting Shakespeare's plays to contemporary stage. Through his Shakespeare series and *I, Cinna*, as John Retallack says, "Crouch shows us that young people's theatre is alive, is aware of its heritage and is moving forward" (quoted in Crouch, 2011/1, p. 9). Accordingly, Crouch organises his adaptation plays by waving aside the rule of the strict fidelity to original text. Concerning his motivation to write these plays, Crouch produces his own theatre aesthetics and presents different theatrical experience in these plays to mix his young audiences into his plays mentally and physically. Along with the colourful and entertaining performances of the plays, a kind of didacticism is possibly felt since these plays focus on the crucial themes that impel the audience to think about them and to take lessons from the experiences of these fictional characters. While having fun with the comic atmosphere of the performances, simultaneously young audiences learn vital considerations related to the nature of human beings. Leaving aside any stigmatisation or marginalisation, these plays show the young audience that every individual is unique and precious. They can feel that these chosen secondary characters are the main characters in their own life stories, even though they are the minor invisible characters in someone's story.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Babbage, F. (2018). *Adaptation in Contemporary Theatre: Performing Literature*. Methuen Drama. [Crossref]
- Bristol Old Vic. *Company of Angels*. www.fairymonsterghost.co.uk. (Access Date: 20.02.2020).
- Cambridge English Dictionary. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/adaptation (Access Date: 15.05.2020).
- Cooper, H. (2010). *Shakespeare and the Medieval World*. Arden Shakespeare.
- Crouch, T. (2011/1). *I, Malvolio*. (int. J. Retallack), Oberon Modern Playwrights.
- Crouch, T. (2011/2). *I, Malvolio*: bringing Shakespeare to life for young audiences. *The Guardian*.
- Crouch, T. *I, Malvolio*. https://www.britishcouncil.cn/en/programmes/arts/upcoming-arts-activities/I, Malvolio. (Access Date: 20.02.2020).
- Fairymonsterghost. *I, Peaseblossom: Education & Activity Pack*. Bristol Old Vic Studio, Company of Angels. www.fairymonsterghost.co.uk (Access Date: 20.02.2020).
- Fairymonsterghost. *I, Caliban: Some Notes from the Playwright*. http://www.fairymonsterghost.co.uk/ghost.html (Access Date: 20.02.2020).
- Fisher, M. (2011). Tim Crouch Interview about *I, Malvolio*. Mark Fisher's Scottish Theatre Blog. http://scottishtheatre.blogspot.com/2011/09/tim-crouch-interview-about-i-malvolio.html (Access Date: 07. 06.2020).
- Greenblatt, S. (2008) *Shakespearean Tragedy, The Norton Shakespeare William*. W.W. Norton.
- Hales, S. (2010). *I, Cinna (The Poet) Review at Unicorn Theatre, London – 'a Fascinating Feat of Storytelling'*: https://www.thestage.co.uk/reviews/2020/i-cinna-review-at-unicorn-theatre-london/ (Access Date: 15.04.2020)
- Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A theory of Adaptation*. Routledge. [Crossref]
- Innes, C. (1993). *Avant Garde Theatre 1892-1992*. Routledge.
- Kristeva, J. (1986). "Word, Dialog and Novel", *The Kristeva Reader*. Toril Moi (Ed.). New York: Columbia University Press, (34-61).
- Leech, C. (1963). "The Implications of Tragedy", *Shakespeare's Tragedies; An Anthology of Modern Criticism*, Laurence Lerner (Ed.). Penguin Shakespeare Library.
- New York Times. (2013). '*Twelfth Night*' Twit Gets a Turn in the Spotlight. https://www.nytimes.com/2013/01/12/theater/tim-crouch-on-i-malvolio-his-one-man-show-at-the-duke.html (Access Date: 15.04.2020)
- Patrick, H. (2013). "Twelfth Night' Twit Gets a Turn in the Spotlight". Tim Crouch on 'I, Malvolio,' His One-Man Show at the Duke - The New York Times. (Access Date: 17.10.2020)
- Silverstone, C. (2011). *Shakespeare, Trauma and Contemporary Performance*. Taylor&Francis Group. [Crossref]
- Soncini, S. (2017). "This is you": Encountering Shakespeare with Tim Crouch. *Altre Modernità*, 22-35. [Crossref]
- Steiner, G. (2003). *Death of Tragedy*. Open Road Integrated Media.
- The Norton Anthology, English Literature*. (2005). W.W Norton & Company, Vol 6.
- Unicorn Theatre. *Beginners Teacher Resource Pack for Teachers Working with Pupils In Year 4 And Up Beginners, Where Did The Idea Originate?* https://www.unicorntheatre.com/files/1BEGINNERS%20teacher%20resources%20(FINAL).pdf (Access Date: 23.11.2020).

Geleneğin Tanıklığında Klasik Türk Şiirinde “Cimri Tipi” ve Sosyal Bir Eleştiri Unsuru Olarak “Cimrilik”

“Stingy Type” in Classical Turkish Poetry and “Stinginess” As a Social Criticism in The Witness of Tradition

Selim GÖK 

Karabük Üniversitesi, Sosyal
Bilimler Meslek Yüksekokulu,
Karabük, Türkiye

Karabük University, Social Sciences
Vocational School, Karabük, Turkey

öz

“El açıklığı”, “cömertlik”, “paylaşmayı sevmek” gelenek ve toplumumuzda kabul gören erdemlerdir. Aksine “eli sıkılık”, “malını paylaşmamak” ve “metaperest olmak” ise kültürümüzde tasvip edilmemektedir. Zira “Maldan veren, candan verir.” düsturuna uymadığından cimrilik edenlerin samimiyetinden de şüphe duyulmaktadır. Bu çerçevede bu çalışmada klasik Türk şiirine yansıyan yönüyle “cimri/lik” kavramı örnekli olarak tanımlanmakta, “cimrilerin yaygın tipolojileri” hakkında bir tafsilat sunulmaktadır. Hususen “cimri-cömert” kıyasıyla da toplumumuzdaki “kötü” ve “iyi” insan profillerinin izahı yapılmaktadır. Bu şekilde ana hatlarıyla toplumumuzdaki cimri ve cimrilğe dair söz varlığı tespit edilmekte; gelenek ve toplumun cimrilere bakışı klasik şiir perspektifiyle işlenmektedir. Erişilen metin örneklerinin tanıklığıyla da cimrilerin belirgin özellikleri; tarihî, dinî, edebî, psikolojik, sosyolojik kaynaklar, metaforlar gibi yazılı-yazısız kültür öğelerinin tanıklığında mukayeseli olarak tenkit edilmektedir. Böylece gelenek ve toplumumuzda cimrilere dair tespit edilen hâkim menfi bakışın sebepleri; buna bağlı olarak gelişen hiciv dili ve terminolojisinin de klasik Türk şiirine yansımaları işlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Eleştiri, Cömertlik, Pinti, Cimri

ABSTRACT

“Openhandedness”, “generosity”, “loving to share” are virtues accepted in our tradition and society. On the contrary, “stinginess”, “reluctancy of property sharing” and “greed for commodity” are not approved in our culture. As they do not comply with the “He who gives from the goods gives from the heart,” principle, there is also doubt about the sincerity of those who are stingy. Through this framework in the study, the concept of “stingy/being” as reflected in classical Turkish poetry is defined as an example, and detail is presented about “common typologies of misers”. In particular, the “bad” and “good” human profiles in our society are explained by the comparison of “stingy-generous”. In this way, the vocabulary relating to stingy and stinginess in our society is determined; tradition and society’s view of the stingy is handled with the perspective of classical poetry. With the evidence of the text examples accessed, the distinctive features of the stingy; historical, religious, literary, psychological, sociological sources, metaphors, etc., are criticized comparatively in the testimony of written and unwritten cultural elements. Along these lines, the reasons for the dominant negative view of the stingy in our tradition and society; the reflections of the satirical language and terminology that developed accordingly to the classical Turkish poetry are also discussed.

Keywords: Classical Turkish Poetry, Criticism, Generosity, Mean, Stingy

Geliş Tarihi/Received: 11.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 29.09.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Selim GÖK

E-posta: selim_gok@hotmail.com

Atıf: Gök, S. (2022) Geleneğin Tanıklığında Klasik Türk Şiirinde “Cimri Tipi” ve Sosyal Bir Eleştiri Unsuru Olarak “Cimrilik”. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 17-28.

Cite this article: Gök, S. (2022). “Stingy Type” in Classical Turkish Poetry and “Stinginess” As a Social Criticism in The Witness of Tradition. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 17-28.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş¹

Kültürümüzde ihtiyacı olana yardım etmek, aç olanı doyurmak ve çıplağı giydirmek sosyal sorumluluğun bir gereği kabul edilmektedir. Bu anlayışla kadim zamanlardan beri cemiyet hayatında ve topluma mâl olmuş eserlerde cömertlik erdemi yüceltilmekte; cimrilik davranışı ise yerilmektedir. Türk-İslam inanç sistemiyle desteklenen ve cömert olmanın faziletleri üzerine kurulan bu ittifak, toplumda cimrilik aleyhinde gelişen bir kanaati hâkim kılmaktadır.² Türk devlet geleneğinin kanunları vasıtasıyla adaleti tesis etmesi, eşit paylaşım ve zenginleşmeyi gözetmesi de bu düşüncüyü pekiştirmektedir.³ Bu çerçe-

1 Çalışmada kullanılan şiir örnekleri (*divan ismi, gazel (g.), kaside (k.) numarası/beyit numarası*), (*mesnevi ismi, beyit numarası*) şeklinde alıntılanmış ayrıca sayfa numarası belirtilmemiştir. Başvurulan kısaltmalar şu şekildedir: adı geçen eser: age., adı geçen madde: agmd., bak: bk., cilt: C., çeviren: çev., editör: ed., hazırlayan (lar): haz., sayfa: s., tercüme: terc., terki-bent: tkb., Türkiye Diyanet Vakfı: TDV.

2 İnsanları paylaşmaya teşvik eden, cimrilikten uzak tutarak Allah'a yaklaştırmayı amaçlayan “kurban, fitre ve zekât” gibi ibadetler bu noktada zikredilebilir. Zira “Kuran-ı Kerim”de insan nefsinin mayasında cimriliğin olduğundan (Nisâ-128) ve olumsuz duyguların cimrilik davranışıyla olan ilişkisinden bahsedilmektedir.² Ayrıntılı izah, tespitler ve tanıklar için bk. (Çağrı, 1993, s. 4-5).

3 Konuyla ilgili tafsilat için bk. (İnalçık, 1966, s. 263). Ayrıca Orhun Abideleri’nde Türk kağanının sosyal devlet, adalet ve cömertlik vurgusu yaptığı bölümleri bu hususta zikretmekte fayda vardır: “Tanrı buyurduğu için, devletim, kısmetim var olduğu için, ölecek milleti diriltip besledim. Çıplak milleti elbiseli kıldım. Fakir milleti zengin kıldım...” Ayrıca ayrıntılı örnek, tanık ve açıklamalar için bk. (Ergin 2009, s. 7, 15, 19, 43, 59). Uygurlar döneminde de toplum ve devlet iştirakiyle kurulan yardımlaşma sistemi, İslamiyet öncesinde Türklerde görülen “devlet” ve “halk” dayanışmasının yadsınamaz varlığını ortaya koymaktadır. Bahaeddin Ögel’in nakliyle Türk diyarına gelen yabancı elçiye göre: “Uygur ülkesinde fakir insan yoktu. Yiyecekleri olmayanların imdadına da devlet ve halk koşardı. Birçok insan, böyle içtimai bir yardım düzeniyle yaşardı. Bu sebeple de genç yaşta ölmüş olanlara pek rastlanmazdı.” Bu örnek nezaretindeki tafsilat için bk. (Ögel, 1992, s. 86).

vede “cimri(lik)” kavramının siyaset, din, inanış, içtimai ve iktisadi hayatın öğretilerine göre edebî camia ve eserlerdeki izdüşümü çok yönlü bir anlam dünyasıyla açıklanabilir. Bu nedenle klasik şiire yansımalarını daha iyi tetkik edebilmek amacıyla “metin-bağlam” irtibatından önce bu kavramın söz varlığı ve mana dünyasının ana hatlarıyla ortaya konulması gerekmektedir.

11 ila 19. yüzyıl klasik eserlerinde, cimriler için farklı dil ve bağlamlarda kullanılan ifadeler rastlanmaktadır. Bunlardan başlıcaları *bahîl*, *nâkes*, *hasîs* ve *cimrî*'dir. *Bahîl*; “hasis, cimri, tamahkâr, pinti” (Devellioğlu, 2016, s. 73)⁴ anlamında kullanılmaktadır. *Nâkes*; “cimri, pinti, insaniyetsiz, alçak” (Devellioğlu, 2016, s. 939), “adamlıktan uzak kişi” (Ergin, 1997, s. 219); “hor, hakir” (Yüce, 2014, s. 61) manasındadır ve olumsuzluk eki *nâ* ile “kişi” manasına gelen *kes*'ten mürekkeptir. *Hasîs* ise “nekes, cimri, pinti; alçak, değersiz, kıymetsiz; insanı küçülten” (Devellioğlu, 2016, s. 386) anlamlarını taşımaktadır. *Bahîl* ve *hasîs* Arapça, *nâkes* Farsçadır. Bu kelimeleri Türkçede anlam bakımından *kısınç*, *saran*, *berklîg*, *kıvrıga*, *korin*, *kısın*, *kısırkan*, *yarlıg* gibi bazı sözcükler karşılamaktadır.⁵ Kadim metinlerde rastlanan bu kelimelerin yanında günümüzde bilinirliği ve kullanımı daha yaygın olan *cimrî* (عَمْرِي) kelimesinin dilimize Farsçadan geçtiği görülmektedir. “Yoksul” (Steingass, 1998, s. 371); “cömert olmayan” (Özkırmımlı (tarihsiz), s. 207, 2011); “pinti” (Johnson, 1852, s. 437); “*miserabilis*, *pauper* (zavallı, pe-rişan.)” (Meninski, 1680, s. 1650); “*misikin*” (Şemseddin Sami, 1317: 481); “*sefih*, *dilenci*” (Öztürk & Örs, 2000, s. 121); “*hasis*, *hafif meşrep olan*” (Toparlı ve ark., 2016, s. 60); “*buhlün gayet pinti olanı*” (Toparlı, 2000, s. 80) olarak anlamlandırılan *cimrî*'ye *Tarama Sözlüğü*'nde “soysuz, adi, değersiz, sefil, ayak takımı, baldırı çıplak; züğürt” (Tarama 2009, 2, s. 774-775); *Derleme Sözlüğü*'nde “genç ve bilgisiz; görgüsüz, geliş-memiş, büyümemiş; atılgan, yaramaz; tüysüz, çıplak; iri yapılı bir cins tavuk” (Derleme, 2009, s. 974); *Güncel Türkçe Sözlük*'te ise “elindeki parayı harcamaya kıyamayan, bitli, eli sıkı, ekti, kısmık, kibritçi, mihşiciti, nekes, sıkı, varyemez” (Türk Dil Kurumu) manaları verilmiştir. Do-layısıyla cimrilere dair adlandırmalar, tanımlar, özellikler ve tipolojik tariflerin farklı dillerdeki değişik kişilik özelliklerini kapsayan bir kelime dünyasıyla açıklandığı görülmektedir. Bu nedenle bahsi geçen kelimelere ek olarak Arap ve Fars dillerinde cimrileri karşılayan bazı kelime-lerin özet bir derleme şeklinde sunulması, geniş perspektifte “cimri(lik)” merkezli söz varlığının tespitine katkı sağlayacaktır. Bu kelimeler “*ahrad* (pek tamahkâr, çok pinti); *ahseb* (çok hasis, cimri); *aslâd* (cimri, hasis, pinti); *azmend* (haris, tamahkâr); *âzûr/âzver* (haris, tamahkâr, pinti); *bahhal* (pek cimri; çok alçak adam); *bî-zer* (hasis, cimri, pinti); *câmidü'l-keff* (cimri, tamahkâr, eli sıkı); *denkes* (nâkes); *dest-beste* (eli bağlı, mec. cimri); *giran-kîse* (hasis, cimri, pinti); *gürisne-çeşm* (aç gözlü, cimri); *harîs* (tama'kâr, pek ziyade arzu ile talip); *hisabî* (hesabını iyi bilen; eli sıkı); *jekûz* (bahil ve hasis); *juft* (bahil ve mümsik); *kâse-fîs* (çanak yalayıcı, ekti ve cimri); *kem-kâse* (hasis ve bahil); *kenûd* (nan-kör, iyilik bilmez; asi, günahkâr; pinti, tamahkâr); *kuhen-kîse* (hasis ve bahil); *kûteh-dest* (kısık eli; keremsiz, hasis); *leîm* (alçak, aşağılık, cimri [kimse]); *liâm* (alçak, aşağılık, pinti [kimseler]); *lûkme-şumâr* (herkesin lokmasını sayan mec. hasis, pinti); *milzab/melâzib* (çok cimri, çok tamahkâr olan[lar]); *mesik* (bahil, hasis); *missik*; (çok cimri); *mubahhal* (cimri, pinti); *mümsik* (cimri, eli sıkı); *müzenned* (tamahkâr, eli sıkı); *nâ-cüvân-merd* (tamahkâr, pinti, cimri, eli sıkı); *nahham* (tamahkâr, cimri, pinti); *siyeh-kâse* (bahil ve hasis; kara çanaklı); *şahh* (bahil); *siyâh-dest* (haris, cimri, tamahkâr); *şahîh* (nâkes); *tamahkâr* (aç gözlü; tamahkâr, cimri); *teng-dest* (eli sıkı, cimri); *vagd* (alçak, adi, deni; hasis, tamahkâr); *zanîn* (bahil); *zerdost* (hasis, cimri, tamahkâr, pinti)”⁶ şeklinde sıralanabilir. Cimrilerin hüviyetlerini ortaya koyan bu söz varlığını zenginleştirmek mümkündür. Özetle bu çalışmada; başlangıcı bilinmeyen devirlerden bu yana sahip olunan varlıkların yönetimiyle ilgili kaygıların bir sonucu olarak ortaya çıkan cimrilik davranışının -edebiyat ve sosyal hayat bağlamında- klasik şiirlerdeki varlığı tespit ve tenkit edilmektedir. Elde edilen verilerle klasik şiirlerde işlenen cimri tipi üzerine örnekli ve mukayeseli bir değerlendirme yapılacaktır.

Toplum ve Şiirde “Cimri” Tipolojisi ve “Cömert” Algısı

“Cimri(lik)” teması, klasik şiirlerde olumsuz bir sosyal eleştiriyle işlenmektedir. Özellikle nasihatname türündeki eserlerde; güvenilir ve kötü mizaçlı kişiler olarak tarif edilen cimrilerin “el açıklığı, yardımseverlik, ikram etme” gibi geleneğimizdeki başat değerlere riayet etmediklerinden cemiyet hayatındaki saygınlıkları da tasvip edilmemektedir. Toplumsal kimlikleri dikkate alındığında cimrilerin bu davranışlarının altında yatan nedenler, bazı psikolojik ve sosyolojik unsurlarla açıklanabilir: Temelde bu davranış biçimi, “az harcamak” ve “çok biriktirmek” felsefesi üzerine kurulmuştur (Bal, 2019, s. 312). Sahip oldukları eşya, mal ve parayla kurdukları duygusal bağ da içinde buldukları güvensizlik hissiyle birleşerek cimrileri kişilik zafiyetine sürüklemektedir (Doğan Bulut ve ark., 2015, s. 324). Neticede onları, paylaşma erdeminden uzaklaştırarak biriktirmeye yönelten bu tutum; kişinin kendi maharetiyle elindeki varlıklardan mahrum kalması olarak açıklanmaktadır:

“Diyem sana bahîlün neyidügin
Sakınur kendüden kendü yidügin
Kazancın kendünün kendüye virmez
Eli baglu durur yimege irmez”
[Yûnus Emre. *Risâletü'n-Nushiyye*] (Tatçı, 1991, s. 88-89).

Bu noktada *Atabetü'l-Hakâyık*'ta cömertliğin övüldüğü ve cimriliğin yerildiği bölümdeki cimri tasvirini de zikretmekte fayda vardır. Zira cimri; “varlığını toplar, yemez içmez, sıkıca tutar. Sağ salimken (hayattayken) dostuna tuz tattırmaz (küçük bir şey bile ikram etmez), öldüğünde onun biriktirdikleri düşmanına kalır”:

“Bahıl nâ-kes otun tavar pasbanı
Yıgar yimez içmez tutar berk anı
Taturmaz eseninde tuz dostına
Ölür kalur âhir yiyür düşmanı”
[Edib Ahmed. *Atabetü'l-Hakâyık*] (Arat, 1992, s. 61).

4 Konuyla ilgili tanık eserler ve ayrıntılı örnekler için bk. (Arat, 1992, s. 61; Ata, 1998: s. 42-43; Eckmann ve ark., tarihsiz, s. 76, 173, 176, 200, 280; Yüce, 2014, s. 36).

5 Ayrıntılı bilgi, açıklama ve tanımlar için bk. (Clouston, 1972, s. 363, 529, 587, 661, 668-669, 853-854, 906-907; Ercilasun & Akkoyunlu 2014, s. 715, 805, 954; Kaçalin, s. 57, 80, 94, 97, 114, 127, 162, 238, 271, 333; Yüce, 2014, s. 36).

6 Konuyla ilgili lügat manaları; açıklama ve tanımlar için bk. (Çatıktaş, 2009, 1, s. 433; 3, s. 460; Devellioğlu, 2016, s. 20, 49, 66-67, 73, 126, 140, 334, 344, 386, 427, 499, 584, 610, 629, 634, 637, 704, 724, 727, 760, 769, 846, 928, 932, 935, 939, 960, 1202, 1319, 1376; Doktor Hüseyin Remzî, 1305, s. 540, 713; Düzenli, 2015, s. 64, 122; Yılmaz, 2019, s. 274, 310, 325, 1740, 2100, 2113, 2905).

Cimrilerin bu hâlinin aksine kadim geleneğin fert, aile ve cemiyete dair kabulleri ve insanları cömertliğe teşvik eden öğretileri, paylaşmanın toplumdaki önemini vurgulamaktadır. Çünkü toplumumuzdaki paylaşma kültürü, sözlü/yazılı kaynaklar ve dinî kurallarda da belirtilmiş üzere bu dünyada paylaşılanların ahrette bir karşılık bulacağı esasına dayanmaktadır.⁷ Hususen “*Ne verirken elinle o gelir seninle.*”; “*Az veren candan çok veren maldan.*” (Atasözleri-Online) gibi sık kullanılan atasözlerinin varlığı da bu anlayışın izlerine işaret etmektedir. Bu nedenle kültürümüzde eve gelen misafirin nasibiyle geleceği ve lokmayı paylaşmanın evdeki bereketi arttıracığı üzerine yaygın bir görüş ve inanış da bulunmaktadır:

“Cânib-i Hakdan konuk gelse sana
Kudretince edegör ikrâm ana
Sanma kendüden verirsin sen aş
Bu felekde kismetin yer her kişi
Kismetiyle hep gelir cümle gelen
Berekâtı yetişir sana kalan
Zâg gibi sofraña yalnız konmagıl
Hem konuksuz lokmaya el sunmagıl”
[Zarîfî. *Pendnâme*] (Arslan, 1994, s. 62).

Benzer şekilde *Divan-ı Lügati't-Türk*'te konuğun devlet ve uğur sayıldığı, misafir ağırlamakta yarışıldığı ve misafiri kötü ağırlamanın lanetli bir davranış olduğunu belirten ilgili kısımlar (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 40, 123, 308) da bu kültürün bir tanığı kabul edilebilir:

“bardı eren konuk körüp kutka sakar
kaldı yawuz oyuk körüp ewni yıkar”⁸
[Kaşgârlı Mahmud. *Divan-ı Lügati't Türk*] (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, 40).

“kolsa kalı ugrapan birgil takı azukluk
kargış kılur ümeler yunçig körüp konukluk”⁹
[Kaşgârlı Mahmud. *Divan-ı Lügati't Türk*] (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, 123).

Dede Korkut Kitabı'nda ise “...oldur ki yazıdan yabandan ive konuk gelse, er adam ivde olmasa ol anı yidürür içürür ağırılar azizler gönderür. Ol 'Âyişe Fâtıma soyıdur hânım.” (Ergin, 2008, s. 76) denilerek kocası yokken eve gelen misafiri ağırlayan kadınların övülmesi ise bu te-lakkiyi tescillemektedir. Günümüzde de bakiyelerine rastlanan bu anlayış ve uygulamaların varlığını; eli/sofrayı açık tutmak, cimrilikten kaçınmak öğütleriyle kadim eserlerden *Kitâb-ı Bostân-ı Nasâyih* ve *Fâl-ı Murgân*'da görmek mümkündür.¹⁰

“Sofrañ açuk ellerüñ açuk gerek
Gel hasıs olma yidür nân u nemek”
[Za'îfî. *Kitâb-ı Bostân-ı Nasâyih*] (Tokatlı, 1996, s. 27).

“Harc-ı mâl it olmagıl nâ-kes gibi
Gizleme yire anı âhes gibi”
[Za'îfî. *Fâl-ı Murgan*] (Kurnaz, 1997, s. 195).

Bahsi geçen bu “iyi ve cömert insan profili”nin dışında kalan hasis, cimri ve himmetten yoksun kişiler de sert eleştirilerin hedefindedir. Cimriliklerinden ötürü onların evlerinin önü boştur, şöretleri (tanınmışlıkları) yoktur ve kimse onları anmaz:

“Hasıs ü cimri vü dûn-himmet ola
Kapusı hâli vü bî-şöhret ola”
[Güvahî. *Pend-nâme*] (Hengirmen, 1990, s. 106-107).

Hatta bu şekilde kendilerini toplumdan uzaklaştıran cimrilerin para ve maddeye sahiplikle duydukları kısmi mutlulukları, zamanla sadece maddi varlıklardan mutlu olma anlayışına dönüşmektedir. Ahmet Rifat (öl. 1895), *Tasvîr-i Ahlâk* isimli eserinde bu durumun izahını yaparken cimrileri ipek böceğine benzetir. Kendi nefisini muhafaza etmek için kıymetli bir koza oluşturan ipek böceğinin zaten kısa olan hayatı bu kozayı yapmak için geçer ve öldüğünde bütün varlığı (kozası) başkasına kalır (Algül, 1975, s. 35). *Atabetü'l-Hakâyik*'taki cimri tipinin tarifile benzer bir özellik taşıyan bu metaforik izah, din ve inanç merkezli kaynaklarla da desteklenebilir. Bu hususta Âl-i İmrân Sûresi 180. ayet de şu şekildedir: “*Allah'ın kendilerine lütfundan verdiği nimetlerde cimrilik edenler, bunun, kendileri için hayırlı olduğunu sanmasınlar. Hayır! O kendileri için bir şerdir. Cimrilik ettikleri şey kıyamet gününde boyunlarına dolanacaktır...*” Ayrıca *Kur'an-ı Kerim*'deki başka ayetlerde cimrileri bekleyen akıbetlerden ve cömertlere verilecek mükâfatlardan sıklıkla bahsedildiği görülmektedir.¹¹ Çünkü “*cömertlik, dalları dünyaya uzanan cennet ağaçlarından bir ağaçtır. Kim onun dallarından birine tutunursa bu onu cennete götürür. Cimrilik ise dalları dünyaya uzanmış cehennem ağaçlarından bir ağaçtır. Kim de onun dallarından birine tutunursa bu da onu cehenneme sürükler!*” (Bey-

7 Bu konuda Zilzâl Sûresi 7 ve 8. ayetlere bk. “*Artık kim zerre ağırlığına bir hayır işlerse, onun mükâfatını görecektir. Kim de zerre ağırlığına bir kötülük işlerse, onun cezasını görecektir.*” Ayrıntılı bilgi için bk. (Altuntaş & Şahin, 2011).

8 “*Bir misafir bulunca onu devlet ve uğur sayanlar gitti, çölde bir işaret taşı veya korkuluk görünce, kendilerine misafir inmesin diye korkularından çadırlarını yıkanlar kaldı.*” (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 40).

9 “*Eğer bir misafir senden yiyecek isterse ve onun için sana gelirse ona ver, çünkü ağırlama kötü ise misafir ev sahibine lanet eder.*” (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 123).

10 Bu konudaki ayrıntılı izah ve benzer tanımlar için bk. (Bice, 2009: s. 63-65, 156, 299-300, 329; Çağrıncı, 2005, s. 171-172; Gölpınarlı, 1990: s. 424).

11 Bu konuyla ilgili *Kur'an-ı Kerim Meâlî*'ndeki ayetler şu şekildedir: “*Bunlar cimrilik eden, insanlara da cimriliği emreden ve Allah'ın, lütfundan kendilerine verdiği nimeti gizleyen kimselerdir. Biz de o nankörlere alçaltıcı bir azap hazırlamışızdır* (Nisâ-37); “*Eli sıkı olma, büsbütün eli açık da olma. Sonra kınanır ve çaresiz kalırsın.* (İsrâ-17); “*Kim nefsinin cimriliğinden, hırsından korunursa, işte onlar kurtuluşu erenlerin ta kendileridir.*” (Haşr-9); “*Hayır olarak her ne harcarsanız -hiç hakkınız yenmeden- karşılığı size tastamam ödenir.*” (Bakara-272); Benzer tanımlar için bk. (Tevbe-75, 76); (İsrâ-100); (Furkân-67, 68); (Ahzâb-18,19); (Muhammed-37, 38); (Necm-33, 34); (Hadîd-24); (Teğâbun-16); (Tekvîr-24); (Leyl-8, 9, 10), (Bakara-215, 273, 274). Ayrıca tanık hadisler için bk. (Kândehevî, 1987, s. 194-285).

hakî, 2003a, s. 307). Sunulan bu tanıklardaki gibi edebî metinlerde de cömertler cennetle müjdelenmekte; cimrilerinse boyunlarındaki ateşli zincirlerle cehennemde olacakları bilgisi verilmektedir:

“Cân viren üftâdenüñ kûyuñdur âhir menzili
Kimse takdîm olmadı cennetde cömerd üstine”
[Revânî. *Divan*] (Avşar, 2017, s. 382).

“Hayır u sehâ kılğanlar yetim köñlin alğanlar
Çehar-yârlar hemrâhı Kevser lebinde gördüm”
[H. Ahmed Yesevî. *Divan-ı Hikmet*] (Tatçı, 2017, s. 142).

“Sen dahi hayrâta sa'y eyle müdâm
Cennet ola meskenin rûz-ı kıyâm”
[Zarîfî. *Pendnâme*] (Arslan, 1994, s. 25).

“Duzah aytur: “Men artuk bahil kullar mende bar
Bahillerning boynıda otluğ zencir-kışen bar”
[H. Ahmed Yesevî. *Divan-ı Hikmet*] (Tatçı, 2017, s. 283).

Bu nedenle inanç perspektifinin toplumsal kanaatlerle aynı zeminde bulunduğu; cömert olmayı ve sosyal adaleti sağlamayı teşvik ettiği söylenebilir. Bu noktada *Nehcü'l-Ferâdis*'ten alınan aşağıdaki nakil de “*baylardan* (zenginlerden) *alıp dervişlere* (fakirlere) *vermeyi*” öğütleyen bir cömertlik kıtası kabul edilebilir:

“*Bir yolculuk esnasında Abdullah ibni Abbas'a misafir olduğu yerde bir dervişin sahip olduğu tek varlığı olan koyununu boğazlayıp ikram etmesi üzerine Abdullah ibni Abbas, dervişe beş yüz altın (o anda yanlarında olan altınların hepsini) vermek ister. Hizmetçisinin 'Ona iki koyun bahası versek yetmez mi, bu derviş bizim için bir koyun boğazladı.' demesi üzerine Abdullah ibni Abbas: 'Ey nacömert (cömert olmayan) neden bahillik (cimrilik) edersin? Bu miskin derviş bizden cömerttir. Bize kendine gerek olan bütün varını getirdi. Biz buna malımızdan bazısını vererek mi darlıktan kurtulacağız.' der ve dervişe beş yüz altın verirler.*”¹²

Bu nakle göre cömertliğin derecesi, ihtiyacı olana verilen mal veya paranın niceliğinden ziyade sahip olunan varlıkların ne kadarından feragat edildiğiyle ilgilidir. Dolayısıyla paylaşma esasına dayanan ve toplumumuzda bir erdem olarak görülen bu vasfın, giriş kısmında belirtilen ahret anlayışıyla da yakinen irtibatlı olduğu söylenebilir. Bu çerçevede nasihatnamelerde cömertliğin; cennete erişmek, iyi ad kazanmak ve hayr ile yâd edilmek için bir gereklilik olduğu da sıklıkla vurgulanmaktadır (Karaismailoğlu, 2019, s. 99):

“Fevt olunca nâmını hoş koyasın
Olmaya tutar yerin boş koyasın
Rahmet ile yâd edeler adını
Tâ kıyâmet haşre dek ecdâdını
Çok zamân unutmaya âlem seni
Anılasın hayr ile dinle beni”
[Zarîfî. *Pendnâme*] (Arslan, 1994, s. 25).

Buna rağmen hasisler, -nicelik hesabı yaparak- varlıklarını başkalarıyla paylaştıklarında onlardan eksileceğini düşünmektedir. Aksine Türk-İslam medeniyetindeki dinî kabuller, siyasi teamüller ve gelenek, varlıkların vermekle bereketleneceğini savunmaktadır. Bu dayanaklara göre toplumumuzda, hasislerin harcadıklarının (varlıklarından eksilenlerin) cömertlere göre daha fazla olduğuna inanılmakta; sahî yani cömertlerinse varlıklarına noksan gelmeyeceği ifade edilmektedir:

“Dîni İslâm kendüsi cömerd âdem
Yohsula etmek verür her dem be-dem”
[Şeyyâd Hamza. *Yûsuf ve Zelîhâ*] (Taş, s. 85).

“Hemîşe mâlına gelmez sahîleriñ noksân
Cihânda harcı hasîsiñ dahı ziyâde gider”
[Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim. *Divan*] (İnce, 1994, s. 312).

Görüldüğü üzere “*Veren el, alandan üstündür.*” (Türk Dil Kurumu, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü) anlayışı toplumda cömertliği teşvik eden bir kanaatin bakiyesidir. Bu vasıftan ötürü cömertler yüceltilmekte; cimriler ise sadece mallarını sakladıkları için değil Yaratıcı'nın emirlerine muhalif davranışlar sergiledikleri için de tenkit edilmektedir. Bahsi geçen bu ön kabuller ve cimriler hakkında toplumda oluşan intiba çerçevesinde edebî eserlerdeki cimri tipolojisine dair bazı tespitler ortaya konulabilir: Öncelikle cimrilerin hâlini maddi varlıkları “biriktirmek” ve “harcamamak” irtibatıyla davranış yönünden, “maddiyatı çok sevmek” ve “ihtirasa kapılarak insani değerleri yok saymak” şeklinde tutum odaklı olarak izah etmek mümkündür. Ahlak terminolojisinde *buhl* ve *şuhh* kelimelerinin mukayesesıyla açıklanan bu durum, cimriliğin seviyesini ortaya koymaktadır. *Buhl*, kişinin sahip olduğu varlıkları paylaşmaktan kaçınmasıdır ve daha davranışsaldır.¹³ *Şuhh* ise *buhl*'a göre daha şiddetli bir cimrilik hâlidir; sahip olunmayan varlıklar için bile cimrilik duymak, başkasının malına göz dikmek ve bunu bir huy haline getirmek olarak açıklanmaktadır (Çağrı, 1993, s. 4-5). Dolayısıyla taşıdıkları bu özelliklerle toplumda olumsuz bir

12 Ayrıntılı izah için bk. (Eckmann ve ark., tarihsiz: s. 172-175).

13 Cimriliğin dereceleriyle ilgili dinî izah ve kaynak eserler için bk. (Kurtubî, 1988, s. 187; Nair, 2002, s. 6-7).

intiba bırakan cimrilerin “metaperest, çıkarıcı, ruhi maraz yaşayan, alçak şahsiyetli, güvenilmez, hainlik eden, riyakâr, kötü mizaçlı ve kötü şöhretli...vb.” gibi hem davranış hem de tutum terkipli bazı sıfatlarla anıldıkları söylenebilir. Cimri tipinin bahsi geçen bu özelliklerine dair tafsilat şu şekildedir: Metaperestlik, cimrilerin bilinen en tipik özelliğidir. Para ve varlıklara erişme, onları muhafaza etme, onlarla övünme çabaları ihtiras boyutuna ulaştığından toplumda eleştirilerin hedefindedirler. “*Hamamcıya kirini, berbere saçını bırakmaz.*” (Yılmaz, 2019, s. 2481) denilerek eleştirilen cimrilerin çıkarıcı tutum ve davranışlar sergilemelerinin temel nedeni de bu metaperest dünya görüşleridir:

“Ya bu mâl eksilince ben öleyim
Gözüm görüriken niçe döyeyim (vireyim)
[Yûnus Emre *Risâletü'n-Nushiyye*] (Tatcı, 1991, s. 98).

Bu hususta Fars mitolojisinde “bûtimâr” kuşuna benzetmeyle yapılan cimri tarifini anmakta fayda vardır. Öyle ki “*bûtimâr, su kenarında bekler ve suyun tükeneceği korkusunu taşıdığından -susadığı halde- suyu içmeye korkarak kederlenir*” (Yılmaz, 2019, s. 2643). Bu örnek, hasislerin görünürde fark edilemeyen fakat iç dünyalarında saplantıya dönüşmüş bir ruhi hastalığa yakalandıklarının da delilidir:

“Buhûl bir kişidür her demde rencûr
Vücudı sag yürürken renc ile pür”
[Yûnus Emre. *Risâletü'n-Nushiyye*] (Tatcı, 1991, s. 87).

Maddeye olan tamahlarından ötürü çıkarları uğruna yalvarmaktan ve ağlamaktan da çekinmeyen bu kişiler, alçak şahsiyetli kimseler olarak tasvir edilmektedir:

“Ağlaya irdi buldı kadir her denî hasîs
Hâke atıldı kanda ki var cevheri dirîg”
[Rumelili Za'îfî. *Divan*] (Akarsu, 2011, s. 183)

Ayrıca *Maârif-nâme*'de Sinan Paşa (öl. 1486) cimrilerin riyakâr olduklarından bahseder. Onlar, cömert kimse görüntüsüne bürünmekte ve aslanan taraflarını toplumdaki gizlemektedir. Bu nedenle insanlar onların “*hiyânetini* (hainliğini) *görmezler, sanırlar ki emînedir* (güvenilirdir); *zâhirde cevâd* (cömert) *gözükür, ammâ bahîle* (nekes) *vü hasîse* (cimri) *vü zanînedir* (eli sıkıdır).¹⁴ Bu vasıflarından ötürü cimrilerin cemiyet hayatına dahil olmaları da istenmemektedir. “İpek böceği” metaforundaki gibi kendi varlığını koruma saplantısı olan ve ruhi bir açmazda kapılan cimrilerin kötü mizaçlı oluşları üzerine de bir eleştiri yapılmaktadır. Zira onların yaradılışları iyilik yapmalarına manidir ve onlardan iyilik beklemek nafiledir:

“Kimse eyelük görmedi 'âlemde nâ-kesden Belîg
Hâsıl olmaz mîve-i şîrîn nihâl-i mîşeden”
[Belîğ Mehmed Emin. *Divan*] (Demirel, 2005, s. 269).

“Edip sarf âb-ı rûyuñ umma lutf erbâb-ı hissetten
Ne denlü âb virseñ nahl-i huşke mîve-dâr olmaz”
[Fitnat Hanım. *Divan*] (Çeçen, 1996, s. 332).

Bu örnekler çerçevesinde; gelenek, inanış ve insana bakış biçimlerine olan muhalefetleri sebebiyle cimrilerin eleştirildikleri ve toplumdan doğal bir ayrışma yaşadıkları da söylenebilir. Bunların yanında zaman içinde cimrilere yönelik eleştiriler, onlara **kötü** bir **şöhret** de kazandırmıştır. Örneğin cimriliğiyle ünlenmiş olan Pinti Hamîd bu kişilerden biridir. “*16. yüzyıldan itibaren Türkçe edebî metinlerde adına rastlanan Pinti Hamîd; mal biriktiren, cimri, kimseyi görüp gözetmeyen bencil bir tiptir*” (Kurtoğlu, 2019, s. 737). Bu yönüyle ona “cimrilerin üstadı” dense yeridir. Hatta bu özelliğinden ötürü Cinânî'nin (öl.1595) *Cilâ'ü'l-kulûb* adlı mesnevisinden alınan aşağıdaki beyitlerde bir kişinin cimriliği sebebiyle eleştirildiği ve Pinti Hamîd ile kıyaslandığı görülmektedir:

“Meger var idi bir hasîs-i cihân
Ki olmuşdı meşhûr-ı devr-i zamân
Denâ'etde aña sagîr ü kebîr
Tutarlardı Pinti Hamîd'i nazîr
Olup buhl-ile nâdir-i rûzîgâr
Hasâsetde olmuşdı gûyâ himâr
Hudâvend-i esbâb u eskâl-idi
Hâr-ı bâr-ı emlâk ü emvâl-idi
Revâdur eger ana dîrsen eşek
Eşekden dahı bedter idi ne şek”
[Cinânî. *Cilâ'ü'l-kulûb*] (Özkan, 1990, s. 108-109).

Özetle elde edilen bilgiler, cimrilere dair bir kişilik haritası ortaya koymaktadır. Bu kişilik özelliklerine göre edebî metinlerdeki cimri eleştirilerinin kimi zaman tehzil üslubuyla kimi zaman da tahkire varan bir söylemle yapıldığı sonucuna ulaşılabılır.

Cömertlere Övgü, Cimrilere Sövgü

Tanrı'ya Yakınlık/Uzaklık Bağlamında Cimri(lik): Cimriliğin ve cimrilerin Türk-İslam toplumunda kabul görmemesinin bazı temel sebepleri vardır. Öncelikle toplumumuzda; Tanrı, varlıkların en cömerti kabul edilmekte ve insanlara verilen nimetlerin ilahî bir kaynaktan gelen hediyeler olduğuna inanılmaktadır (Gömeç, 2011, s. 61). Bu noktada tarihsel köklerine inildiğinde ilkçağlardan bu yana ritüele dayalı

inaniş sistemlerinde üstün sayılan güçlere sunulan kurban veya hediyelerin -Tanrı'nın verdiği nimetlere karşılık- birer minnet göstergesi olduğu görülür.¹⁵ Ayrıca İslamiyet'in kabullerine göre cömertliğin kaynağı ve en cömert varlık Yaratıcı'dır. Bu inanişba bağlı olarak toplumumuzda -Hak'tan halka doğru yayılan- bir "cömertlik hiyerarşisi"nden bahsetmek de mümkündür. Çünkü "Allah, cevâd'dır; yani cömerttir ve ihsan sahibidir, bu sebeple cömertliği ve güzel ahlakı sever" (Beyhakî, 2003b, s. 322). Dinî literatürdeki bu varlığına benzer şekilde edebî metinlerde de Yaratıcı'nın yüceliğı ve cömertliğinden sıklıkla bahsedildiğı görülmektedir:

"Dün ü gün kaygular yirsin n'ideyin yohsulın dirsin
Ol cömerddür rızkun virür kaygu yimek nendür senün"
[Yûnus Emre. *Divan*] (Timurtaş, 1972, s. 92).

"Yücelerden yücesin
Kimse bilmez nicesin
Görklü Tanrı"
(...)
"İmaratlar yapam senün için
Aç görsem toyurayım senün için
Yalıncağ görsem tonadayım senün için
(...)
Keremi çok kâdir Tanrı"
(...)
"...cömerdler cömerdi ganî Tanrı..."
[*Dede Korkut Kitabı- I*] (Ergin, 2008, s. 184, 190).

"Heç 'iyâlüm yok-durur 'iyâl dile
Tañrı cömerddür sözüñ kabûl kıla"
[Şeyyâd Hamza. *Yûsuf ve Zelhâ*] (Taş, 2017, s. 39).

Kaynağı Tanrı'ya dayandırılan cömertlik vasfının toplumdaki kişilerin şahsiyet özelliklerinden bir tanesi olması, cemiyette takdir görme ve içinde bulunulan topluma aidiyet duymanın bir ön koşulu sayılmaktadır. *Larousse Semboller Sözlüğü*'nde ifade edilen kutsi dayanaklara göre de Kâbil ve Hâbil kıyasıyla açıklanan bu durum, cömertliğin niteliğine bağlı olarak gelişen iyi ve kötü insan profillerini ortaya koymaktadır (Gardin ve ark., 2014, s. 312). Aynı zamanda *Pend-i Attâr*'da geçen "Kişi cömertlikle yücelik bulur, şükür nimeti fazlalaştırır."; "Cömertlikte kararlı olan, yüce olur; nimeti şükürle daha tam olur."; "Kimin âdeti cömertlik ve kerem olursa, halkın arasında muhterem olur." (Karaismailoğlu, 2019, s. 72) öğütleri, cömert ve cimri algısını içtimai hayat ve edebiyatta belirginleştirmektedir. Hususen meseleye "Yaratıcı'ya veya şeytan'a yakınlık" kıyasıyla da bir açıklık getirmek mümkündür. Zira *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevisinin tevhit bölümünde olumsuz pek çok vasfı karşılayan nâkesliğin, şeytanın bir sıfatı olduğu bilgisi verilmektedir. Onun fitratındaki bu özellik, bir kıstas kabul edildiğinde "cömert ve mert" in Yaratıcı'ya yakın kimseler; "cimri ve namert" in ise şeytana yakın kişiler için kullanılan sıfatlar olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu sıfatlar bağlamında cimrilik hakkında *Risâletü'n-Nushiyye*'de belirtilen kanaat de cimriliğin insanı Hak'tan ayırdığı yönündedir:

"Sücûd eylemeyen şeytânı bes
Ki dîv idi ol u aslıyla nâ-kes"
[Ahmedî. *Cemşîd ü Hurşîd*] (Akalın, 1975, s. 56).

"Bahîl olmak seni Hak'dan ayırdı
Kanı gayret hamiyet kanda vardı"
[Yûnus Emre. *Risâletü'n-Nushiyye*] (Tatçı, 1991, s. 90).

Mert/Nâmert Zıtlığında Cimri(lik): *Tuhfe-i Se-zebân*'da cömertlerin ihsan eden yüce bir şahsiyet olarak tarif edilirken nâkeslerden hicivle bahsedilmesinin bir sebebi de yukarıda bahsi geçen toplumsal kabuller ve içtimai hayatın öğretileridir. Buna bağlı olarak bu eserde de "cimri(lik)" kavramının "mert-nâmert" zıtlığında bir terminolojiyle açıklandığı görülmektedir:

"Cimri nâ-merd imiş öyle künbûs
De cevân-merd ü kerîme dühmûs"
[Hayret Mehmed Efendi. *Tuhfe-i Se-zebân*] (Düzenli, 2015, s. 60).

"Bil cömerd âdem cevân-merd ü cevâd
Nâ-kese dendi hasîs öyle şahîh"
[Hayret Mehmed Efendi. *Tuhfe-i Se-zebân*] (Düzenli, 2015, s. 64).

"Bil cömerd âdem cevân-merd ü cevâd
Buhlîla meşhûr olan nâ-kes zanîn"
[Hayret Mehmed Efendi. *Tuhfe-i Se-zebân*] (Düzenli, 2015, s. 122).

Yukarıdaki beyitlere ek olarak Yûnus Emre'nin (öl. 1320-21) ehil insanlarla birlikte olmayı, Tanrı'nın hüsn-i nazarından nasip alamamış cimri ve cahil kişilerden uzak durmayı öğütlediğı aşağıdaki beyti; insan nefsinin olumsuz kabul edilen bir odağa yönelmesinden demurmaktadır. Zira ona göre cimri kişi, maddeden başka kıymetleri görme yetisini kaybetmiş ve kalbî görüşten uzaklaşmıştır:

15 Konunun tarihi gelişimiyle ilgili tafsilat için bk. (Bekki, 1996, s. 17-18; Gömeç, 2011, s. 61-70).

“Eksük olman ehillerden kaçā görün câhillerden
Tanrı bîzâr bahillerden bahil dîdâr görür degül”
[Yûnus Emre. *Divan*] (Timurtaş, 1972, s. 98).

Yaratıcı'nın en cömert varlık kabul edilmesi esasına dayanan bir cömertlik hiyerarşisinin varlığından bahsedilmişti. Bu nedenle “cömert olma” ve “Yaratıcı'ya yakınlık” arasında kurulan irtibatla Hz. Peygamber'in cömertliği de -Yaratıcı'ya kurbiyetinden ötürü- sıklıkla zikredilmektedir. Çünkü dinî kabullere göre bahsi geçen bu hiyerarşinin Yaratıcı'dan sonraki bir alt basamağında Hz. Peygamber vardır. Onun ahrette şefaet etmesi için de cömert kimselere benzemek ve hasislerin sözüne uymamak gerektiği öğütlenmektedir:

“Her hasîsüñ sözine olsañ mutî”
Kanda olısar Rasûl saña şefî”
[Şeyh Eşref B. Ahmed. *Nasihât-nâme*] (Pehlivan, 2001, s. 39).

Siyasi Bir Eleştiri Unsuru Olarak Cimri(lik): Tanrısal bir kaynakla irtibatlandırılan cömertlik hiyerarşisinin siyasi ayağında ise cömert olma çabasını öncelikle sultanlar ve devlet adamlarında görmek mümkündür.¹⁶ Bu çaba, temelde İslamiyet'ten önceki devirlerde “kut”; Osmanlı hükümrانlığında da “hanedan soyunun kutsiyeti” ile açıklanan inanca dayandırılabilir (Roux, 2015, s. 90). Cömert olma ve cimrilikten sakınma isteğinin ilahî yönünü ortaya koyan bu inanç, edebî eserlerde de sıklıkla varlığını hissettirmektedir. Bu sebepten ötürü sultanlara sunulan kasidelerin hemen hepsinde onların ilahî lütfâ mazhar olması, -Tanrı'dan aldıkları güçle- halkına karşı cömert ve adil davranması temennilerine yer verilmektedir:

“Lutf-ı Hakk ile bugün oldı eyâ kân-ı kerem
Bir nice fazl senüñ şân-ı şerîfüñde ‘ayân”
[Bâkî. *Divan*] (Küçük, s. 7).

“Cihân-ı ma'delet kân-ı mürüvvet Hân Murâd ol kim
Vücûdı sâye-i lutf-ı îlâhîdür cihân üzre”
[Bâkî. *Divan*] (Küçük, s. 19).

Ayrıca Yaratıcı'nın dünyadaki hâkim gücünü temsil eden sultanların bu erdemleriyle nam salmaları ve tebaaya ihsanda bulunmaları, takdir edilme ve övülme sebebidir. Zira *Ferheng-i Şu'urî*'de belirtildiği üzere “*padişah dağıtıcı olmalıdır, cimri değil! Padişahlık hasleti ancak budur.*” (Yılmaz, 2019, s. 1553). Özellikle de mesleği şairlik olan kişiler için bu hasletin ayrı bir yeri vardır. Çünkü şairlerin sultandan aldıkları caizeler, sultanın cömertliği ve devletin gücünün bir tescili olmasının yanında ona sunulan methiyelerle şan ve şöhreti arttıran çok yönlü bir ihsan göstergesi hâline de gelmektedir:

“Sevindür ırgür ol mahzûnı şâhum 'îd-i maksûda
Kelâmın diñle vâfir iltifât it pâdişâhâne”
[Gelibolulu Mustafa Âlî. *Divanlar*] (Aksoyak, 2018, s. 173).

“Gel sehâ ıssı keremler kânı ol
Kâ'inâtın cânı ol cânânı ol
Halk içinde nâmın a'lâ eyleye
Eyliğini cümle âlem söyleye
Erdigince kudretin eyle sehâ
Rütben âlî eyleye Bârî Hudâ”
[Zarîfî. *Pendnâme*] (Arslan, 1994, s. 73).

Bunun aksine şairlerin; makam, mevki ve varlık gücünü elinde tutan fakat cömertlik vasfı taşımayan kimseleri işaret ederek siyasal ve toplumsal eleştiri yaptıkları da gözden kaçmamalıdır:

“Yaraşmaz saltanat mümsik herîfe
Yaluñuz kerkese degmez bu cîfe”
[Şeyhî. *Hüsrev ü Şîrin*] (Tülübaş, 2017, s. 481).

Bu eleştiriyle ilintili olarak Belîğ (öl. 1760-61) ve Yetîm'in (öl. 1553) yaşadıkları devirde ihtiyaç için başvurulacak ve hâlden anlayan bir kimse olmadığından yakındıkları görülmektedir:

“Asrımızda eylemiş her sadra bir nâ-kes ku'ûd
'Arz-ı hâcât idecek ehl-i sehâvet bulmadık”
[Belîğ Mehmed Emin. *Divan*] (Demirel, 2005, s. 243).

“Zelîl idüp niçe sâhib-vücûdı
Niçe nâ-keslere 'izzet virildi”
[Yetîm. *Divan*] (Aktaş, 1996, s. 478).

Bu nedenle nâkesler; mallarını paylaşmak bir yana arz olunan ihtiyacın giderilmesi noktasında da kayıtsız kalan, insaniyetli olma ve ihsan etme vasıflarını taşımayan kimseler olarak tasvir edilmektedir:

16 Bu bahiste Mesnevî'den alınan bölümü bir kıstas olarak paylaşmakta fayda vardır: “Gökyüzünün ekmeğinden de mahrum sofrasından da; Tanrı önüne bir kemik bile atmamış. Oysa sofraya yadım, Tanrı naibiyim, halife oğluyum diye bar bar bağırır. A kıvranıp duran gönülleri saf kişiler, haydın, gelin; gelin de cömertlik soframdaki hiçten doyaya yiye. (2285-2287)” (Gölpınarlı, 1990, s. 424).

“Pâye-yi ‘izzetde görseñ nâ-kesi
Hâcete varma aña dime kesi”
[Za’îfî. *Kitâb-ı Bostân-ı Nasâyih*] (Tokatlı, 1996, s. 43).

“Rahîmî her hasîse ihtiyâc ‘arz itme ‘âlemde
Ne bir ehl-i mürüvvet var ne bir kân-ı kerem kaldı”
[Kütahyalı Rahîmî. *Divan*] (Mermer, 2004, s. 350).

“Kef geçerse fakr ile her nâ-kese açmaz kefin
Nev’iyâ kâf-ı kanâ’atde ferâgat gözleyen”
[Nev’î. *Divan*] (Tulum & Tanyeri, 1977, s. 435).

“Künc-i gamda dimezem kimseye kat’â keselüm
Rahm idüp tâ ki dutmaya nâ-kes elüm”
[Mostarlı Hasan Ziyâ’î. *Divan*] (Gürgendereli, 2017, s. 155).

Bu eleştirilerin yanında Karamanlı Aynî (öl. 1490-94), “yuf” redifli beytiyle toplum ve siyaset eleştirisini yüksek perdeden yapmaktadır. Zira devletin kaynağının hasislere akmasına razı olmayan Aynî, bu durumdan duyduğu rahatsızlığı tahkire varan bir üslupla dile getirmektedir:

“Âb-ı devletden hayâtın her hasîsüñ tâzeler
Rîsmânına anuñ delvine vü çâhına yuf”
[Karamanlı Aynî. *Divan*] (Mermer, s. 435).

Bağdatlı Rûhî (öl. 1605-06) ise Aynî’nin eleştirisine farklı bir pencereden bakmaktadır. O, eleştirilerini nâkesten ziyade ondan lütf, ihsan ve iltimas bekleyen kişilere yönelmekte ve onları yuhalamaktadır. Ona göre bu kişiler, nâkeslere minnet ettikleri için acınacak halde dir ve onlardan bir farkları yoktur:

“Vay aña kim eyleye lâşeyden istimdâd-ı lutf
Yûf aña kim eyleye nâ-kesden ihsân iltimas”
[Bağdatlı Rûhî. *Divan*] (Ak, 2001, s. 657).

İstiğna Duygusu Bağlamında Cimri(lik): Tahkir diliyle yazılan yukarıdaki beyitlerin yanında istiğna duygusunu yansıtan tenkit beyitlerine de rastlamak mümkündür. Mesela Hayretî (öl.1534) aşağıdaki beytinde hasis (eli sıkı) kimselerin sofralarından nasip almayı tasvip etmez ve bu durumdaki kişileri sofrâ üzerinde uçuşan sineklere benzetir. Benzer bir hayal, *Kütahyalı Rahîmî Divanı*’nda da bulunmaktadır. Her iki şairin beytinde de “sofra-sinek” irtibatıyla hasislere minnet edenler eleştirilmekte ve kanaat etmenin yüceliğinden bahsedilmektedir:

“Gel hümâ gibi geçin bir üstühân-ı huşg ile
Her hasîsüñ hânına düşme mekes-vâr ey gönül”
[Hayretî. *Divan*] (Çavuşoğlu & Tanyeri, 1981, s. 285).

“Her hasîsüñ hânına olma meges gibi tufeyl
Ey gönül kâf-ı gınâda kâni’ ol ‘ankâ gibi”
[Kütahyalı Rahîmî. *Divan*] (Mermer, 2004, s. 337).

İstiğna tavrını yücelten bu beyitlere benzer şekilde aşağıdaki beyitlerde cimrilerin “ayağına kapanarak, alçalırcasına yalvarma”nın (Tanyeri, 1999, s. 33) onurlu bir davranış olmadığı ifade edilmektedir. Zira nâmerde muhtaç olmak, kanıksanacak bir hâl olarak kabul edilmez. Dolayısıyla nâkesten yardım ummak hoş karşılanmadığı gibi ona insanlık etmek ve ihsanda bulunmak da tasvip edilmez. Çünkü o, iyilikten anlayacak fitratta değildir; namerttir ve mizacı bozuktur:

“Her hasîsüñ koma sen rızık için ‘ayağına baş
Saña pâyüñ yetişür sunma yüri kimseye el”
[Zâtî. *Divan*] (Tarlan, 1970, 2, s. 332).

“Herkes ü nâ-kese ‘arz etme merâm-ı dilini
Kılma bî-hûde yere şîşe-i nâmusı şikest”
[Osman Nuri Paşa. *Divan*] (Kocabey, 2014, s. 176).

“Umma insâniyeti her nâ-kes ü bî-gânededen
İtmege merdümligi çün âşinâ eyler dirîg”
[Karamanlı Aynî. *Divan*] (Mermer, s. 432).

“Nâ-kese Sâlim mürüvvet eylemek bî-hûdedir
Eyligin zâyî’ eder nâ-merde ihsân eyleyen”
[Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim. *Divan*] (İnce, 1994, s. 381).

Hatta bu hususta *Hüsrev ü Şîrin*’de ifrada varan tespitler yapılmakta, utanması olan aç kişinin muhtaç bir vaziyette hasise el açmaktansa ölmeyi tercih edeceği belirtilmektedir:

“Ölümi yig görür ‘ârı olan ac
El açmaktan hasise h’âr u muhtâc”
[Şeyhî. *Hüsrev ü Şîrin*] (Tülübaş, 2017, s. 448).

Bu örnekler çerçevesinde “nâkes-ehl-i kerem” zıtlığında cemiyetteki “iyi” ve “kötü” kavramlarının tanımlandığını; cimrilerinse olumsuz temenni ve beddualarla anılan bir profil çizdiklerini söylemek mümkündür:

“Medh olur ehl-i kerem nâ-kese nefrîn virilür
Yaramaz dirler anuñ birine birine eyü”
[Rumelili Za'îfi. *Divan*] (Akarsu, 2011, s. 265).

Cimriliğiyle Meşhur Bazı Cimriler: Çalışmamızın bu bahsinde “Toplum ve Şiirde ‘Cimri’ Tipolojisi ve ‘Cömert’ Algısı” başlıklı bölümde anılan Pinti Hamîd hakkında Pala 2007, Kurtoğlu 2019 ve Kayaokay 2018’de bulunan bilgilere binaen cimriliği sebebiyle ağır eleştirilerin hedefi olan şair ve devlet adamlarından bazılarının adını zikretmek yerinde olacaktır. Bu kişilerden ilki şair Nâbî’dir (öl. 1712). Sükûnî (öl. 1690), onu cimrilikle itham etmekte ve sövgüye varan bir üslupla eleştirmektedir. Hatta Sükûnî’ye göre Nâbî’nin cimriliği, meşhur Pinti Hamîd’i bile geçmiştir:

“Merhabâ ey Nâbî-i çingâne-i âbist-gulâm
Ey rezâletle be-nâm u v’ey mezellet-ihtişâm
Râfizî-mezheb katırcı-meşreb ü kıbtî-revîş
Fâsık-ı bî-dîn erazîl-tab’ u nikbet-irtisâm
(...)
Şöhret-i Pinti Hamîd’i mahv kıldı hissetin
Habbezâ kim mel’anetde eylediñ tahsîl-i tâm” (Güzel, 2012, s. 318-319).

Cimrilikle itham edilen bir diğer şair ise Revânî’dir (öl. 1523). Onun Basîrî (öl. 1535) ile olan münakaşası da bu bahiste zikredilmelidir. Basîrî’ye göre “Revânî ile Pinti Hamîd’in ruhları bir arada yaratılmıştır. Pinti Hamîd’in ekmeği ne ise Revânî’nin suyu da öyledir”:

“Revânîyle meger Pinti Hamîd’ün
Bir aradan yaratılmış revânî
Velî Pinti Hamîd’ün nânı yine
İki ol denlidür âb-ı Revânî” (Sungurhan Eydurhan, s. 237).

Meşhur cimri hicviyelerinden biri de Taşlıcalı Yahyâ Bey (ö.1582) tarafından Sadrazam Rüstem Paşa’nın şahsına yazılmıştır. Ağır hakaretler içeren bu hicviyede Paşa’nın, “bir akçe için bile canını verebileceği, Pinti Hamîd’in ise ona göre daha cömert olduğu” ifade edilmektedir¹⁷:

“Oldı agzında zebânı ‘alev-i nâr-ı cahîm
Yüzi kutsuz sözi tatsuz ne halîm ü ne selfîm
(...)
Ol ugursuz olalı sadr-ı vezâretde mukim
Hiç bir ugurlı gazâ idemedi şâh-ı kerîm
(...)
Câyiz idi ola bir akçanun üstine şehîd
Bir sahî kimse idi ana göre Pinti Hamîd”
[Taşlıcalı Yahyâ Bey. *Divan*] (Çavuşoğlu, 1977, s. 171).

Nihai olarak cömertlerin methedilmesi, cimrilerinse tahkirini konu alan *Cömertlere Övgü, Cimrilere Sövgü* başlıklı bu bölümde cömertliğin yüce bir erdem olduğu ve tanrısal bir kaynağa dayandığı inancı, bazı temel sonuçlar ortaya koymaktadır: Öncelikle cömert ve iyi olarak tanımlanan kişiler “ehl-i kanaat, ehl-i mürüvvet ve ehl-i sehâvet...vb.”; cimri ve kötüler ise “nâkes, hasis, izzetten yoksun, hodbin...vb.” kimseler olarak tasvir edilmektedir. İkinci olarak makam, mevki ve varlık gücüne sahip olan kişilerin konumları gereği cömertlik vasfını en üst seviyede taşımaları beklenmekte, aksi davranışta bulunanların da tahkire varan bir dille eleştirildikleri görülmektedir.

“Cimri(lik)” Kelimesinin Günümüzde Kullanılan Yaygın Anlamı Dışındaki Anamlarına Dair Birkaç Değerlendirme

Metinlerin taranması esnasında “cimri” kelimesinin günümüzde kullanılan yaygın manası dışındaki anlamları barındıran birkaç tanığı da paylaşmak yerinde olacaktır. Çünkü günümüzde cimri; “istifçi, varlığını biriktiren, harcamayan ve paylaşmak istemeyen kimse” manalarını taşıyarak olumsuz bir anlamda kullanılmaktadır. Bunun aksine Mercimek Ahmet’in (öl. 1431-32) *Kâbusnâme* tercümesinde; “...ey oğul, eğer rızkından birine emanet bırakacaksan cömert kişiye bırakma, emanetini cimri olana bırak, çünkü cimri olan kişi tutumlu olur, saklar.” (Özkırımlı, s. 211) ifadelerinde geçen cimrinin; “kendisine emanet bırakılması tavsiye edilen, eli sıkı ve emaneti muhafaza eden biri” olduğu anlaşılmaktadır. Yine aynı eserde “...akçeyi çok kişi kazanır ancak saklamadığı için yine de cimrilikten kurtulmaz.” (Özkırımlı (tarihsiz), s. 207) ifadesinde geçen cimrilik kelimesi ise “yoksulluk, fakirlik” manasındadır. Benzer şekilde *Gülşen-i Envâr*’ın hatime bölümünde “harami-cimri” irtibatıyla işlenen; *Ahmed-i Dâî Divanı*’nda da “bir pulu yok” sıfatıyla pekiştirilen cimri kelimesinin ilk beyitte “yoksul kişileri” ikincisinde de “yoksul (derviş, derbeder)” sıfatını karşıladığı görülmektedir:

“Ben bu harâmîlere hiç uymadum
Cimrilerün eskilerin soymadum”
[Taşlıcalı Yahyâ. *Gülşen-i Envâr*] (Doğanyığıt, 1992, s. 187).

“Câm-ı cimşîd içene genc-i ferîdûn yitmez
Yâ anı bir pulı yok cimri yalınca mı içer”
[Ahmed-i Dâî. *Divan*] (Özmen, 2001, s. 191).

17 Bu konuda ayrıntılı örnek ve izahlar için (Pala, 2007), (Kurtoğlu, 2019) ve (Kayaokay, 2018)’e müracaat ediniz.

Bu beyitlerden yola çıkarak Osmanlı toplumundaki “fakir, yoksul” algısı irdelendiğinde, içtimai hayatta “fakir/fukara” tabirlerinin tebaadan ziyade çoğunlukla “yoksul, evsiz barsız yaşayan derbederler ve gezici dervişlerden oluşan taife” için kullanıldığı bilgisine ulaşılabılır (Yüce, 2014, s. 79). Ayrıca din ve inanç merkezli olarak fakir kavramı, mistik bir içeriğe de kavuşmuştur. Hatta “ilk sufiler “yoksulluk” anlamına gelen ‘fakr’ ile ‘Allah’a muhtaç olma’ anlamına gelen ‘fakr’ı birleştirerek bunu kendi meslekleri ve gayeleri hâline getirmişlerdir” (Uludağ, 1995, s. 133). Fakat bu dervişlerin bazıları istisnâ ve pejmürde bir hâlde yaşarken bazısının da toplumda tahrife neden olduğu bilinmektedir.

Farklı dönemlerde bu derviş meşrepli kişilerden oluşan gruplar; düzenli askerî birliklerin yanında, sınıra yakın yerlerde Osmanlı ordusuna insan kaynağı da sağlamaktaydı. Geçimlerini, himaye edildikleri beyler vasıtasıyla ve genellikle savaş ganimetiyle sağlayan bu akıncı grupları ise önemli bir askerî gücü ellerinde bulundurmaktaydı (İsen, 2009, s. 56-62). Fakat kendi muhitlerinde aykırı bir yaşantı süren bu birliklerden bazılarının sosyo-ekonomik durumları da oldukça vasattı. Bu nedenle yükselme döneminde fırsat hâline gelen bu asker gücünün bir kısmı, çöküş döneminde orduda ciddi bir zafiyet doğurmuştur (İlgürel, 2003, s. 149-150). Hatta halk arasında “baldırı çıplak” olarak da anılan “ayaktakımından, işsiz ve serseri” (Güncel Türkçe Sözlük-Online) yakıştırmaları yapılan bu kimselerin ciddi yağma faaliyetinde buldukları ve “fesat taifesi” olarak anıldıkları da bilinmektedir.¹⁸ Bu ön bilgilerle “cimri” sıfatının fakirler, kalenderler, leventler gibi derviş meşrepli kişiler için sıklıkla kullanılan; “derbeder, işsiz güçsüz, yoksul, dilenci” manalarının terkiibinden oluşan bir tanımlayıcı olduğu da söylenebilir:

“Hayâl-i genc-i vasluñ kılmag ile
Kemerde bay olur cimri kalender”
[Mesîhî. *Divan*] (Mengi, s. 168).

“Her yakasuz oñmaduk cimrî levendüñ höcresin
Rûşen eyler her gice şem’-i şebistânum benüm”
[Hayretî. *Divan*] (Çavuşoğlu & Tanyeri, 1981, s. 310).

Bu irtibatla kalenderî zümresinden derviş-meşrep bir asker şair olan (Canım, 2000, s. 240) Hayretî’nin (öl. 1534) cimriliğe sitemle birinci kişi ağzından yazdığı yek-âhenk gazeli (g. 239), cimriliğin “yoksulluk, fakirlik” merkezli anlamlarına dair önemli bir tanık olarak zikredilebilir. Şaire göre cimrilik ne kendisine ekme ne de atına yiyecek arpa bırakmıştır. Hatta şair, bu durumdan ötürü kendi canından bile usanmıştır. Bilahare ikinci ve sonraki beyitlerde Hayretî; altın ve gümüşü anarak ağladığından, isteklerine ulaşamadığından, bir yardım eli beklediğinden, pespaye bir duruma düştüğünden ve cimriliğin genç olanı ihtiyar bir hâlde getirdiğinden bahsetmektedir. Zaten tezki-reler ve edebî kaynaklardan alınan bilgiler de onun düşkünlüğü, fakirliği ve bahtsızlığından; sultan ve beylerden pek lütuf görmediğinden bahsetmektedir.¹⁹ Bu nedenle şairin kendi yoksulluğuna atıfla yazdığını düşündüğümüz bu gazelde; “cimrilik” kelimesinin “derbederlik, yoksulluk, dervişlik” manalarının terkiibinden oluşan bir anlam taşıdığı söylenebilir. Söz konusu gazel şu şekildedir:

“Atuma ne arpa kodı ne baña nân cimrilik
Hâsilı kendümden usandurdı yârân cimrilik
Sîm ü zer yâd eyledükçe rûy-ı zerdüm üstine
Gözlerüm yaşın revân eyler firâvân cimrilik
Ben ayakda kalmışa olmazsañ ey şeh dest-gîr
Eyledi pâmmâl idüp hâk ile yeksân cimrilik
Gevher-i maksûda dahi irmedi gavvâs-ı dil
Eyledi gerçi gözüm yaşını ‘ummân cimrilik
Vaz gelsem tañ mîdur mahbûb u meyden Hayretî
Nev-cuvân iken beni pîr itdi oğlan cimrilik”
[Hayretî. *Divan*] (Çavuşoğlu & Tanyeri, 1981, s. 280).

Neticede “cimri(lik)” eleştirilerinin sadece cimri kelimesinin günümüzde bilinen anlamına bağlı kalmadığı, farklı manaları da kapsayan bir çeşitliliğe sahip olduğu görülmektedir.

Sonuç

Sahip olduğu söz varlığı, toplumdaki algısı ve klasik şiirlere yansımaları çerçevesinde cimriliğin; kişilerin kendilerini güvende hissetme, biriktirmekten mutluluk duyma ve duygusal bir tatmin elde etme gibi isteklerine bağlı olarak gelişen bir davranış bozukluğu ve kişilik hastalığı olduğu tespit edilmiştir. Zira klasik eserlerde cimrilerin bir odağa yönelerek duygusal körlük yaşadıkları ve -kendi tutumları sebebiyle- varlık içerisinde yokluk çektikleri ifade edilmektedir. “İpek böceği” metaforundaki gibi yalnızlığı seçen cimri kimselerin toplum hayatını düzenleyen gelenek ve öğretilere muhalif olduklarından toplumdan menfi bir ayrıma yaşadıkları da görülmektedir. Ayrıyeten inanç ve ahlak sistemlerine göre toplumdaki “kötü insan” profilini temsil eden ve şeytana yakın bir yerde konumlandırılan cimriler, tahkir diliyle eleştirilmektedir. Bu nedenle genellikle “metaperest, ruhi marazı olan, çıkarıcı, alçak şahsiyetli, güvenilmez, riyakâr, kötü mizaçlı ve kötü şöretli...vb.” sıfatlarla anılan cimrilerin bu özellikleri, klasik şiirde “cimri/cimrilik” kavramları çevresinde gelişen olumsuz bir tipoloji oluşturmaktadır. Bahsi geçen bu eleştirilerle birlikte klasik şiirde cimrilere ve onlara minnet edenlere dair olumsuz bir bakışın olması, “cimri(lik)” özelinde gelişen bir hiciv dili ve terminolojisinin varlığını da ortaya koymaktadır. Ayrıca gerçek hayattaki cimrilerin edebiyata akseden tasavvurlarının farklı kişilik özellikleriyle terkibe uğrayarak “kurgusal bir cimri tipi”ni meydana getirdiği de gözden kaçmamalıdır. Bütün bu tespitlerle birlikte “cimri” kelimesinin günümüzde bilinen manasının dışında kadim eserlerde “emaneti muhafaza eden eli sıkı

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bk. (İlgürel, 2003, s. 149-150).

¹⁹ Bu husustaki izahlar için bk. (İsen, 1994: s. 208; Kılıç, 2010, s. 639; Sungurhan Eydurhan, s. 314-315, Tarlan, 1949: s. 25).

kimse” gibi olumlu bir kişilik tanımlayıcısı olduğu kimi zaman da “derbeder, yoksul, derviş” manalarını taşıyarak eleştirilere konu edildiği görülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Ak, C. (2001). *Bağdatlı Rûhî Divanı*. Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Akalın, M. (1975). *Ahmedî, Cemşid ü Hurşid*. (İnceleme-Metin), Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Akarsu, K. (2011). *Rumelili Za'îfî Divanı*. (Tenkitli Metin), Berikan Yayınevi.
- Aksoyak, İ. H. *Gelibolulu Mustafa Âlî-Divanlar*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 17.06.2020).
- Aktaş, A. (1996). *Yetim Divanı*. (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi.
- Algül, H. (1975). *Ahmet Rifat, Tasvir-i Ahlâk- Ahlak Sözlüğü*. Tercüman 1001 Temel Eser.
- Altuntaş, H., & Şahin, M. (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Arat, R. R. (1992). *Edib Ahmed bin Mahmud Yükneki, Atabetü'l-Hakâyık*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arslan, M. (1994). *Pendnâme*. Dilek Matbaacılık.
- Ata, A. (1998). *Nehcü'l-Ferâdis, Uştmahtarların Açuç Yolu, III-Dizin-Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Avşar, Z. (2017). *Revânî Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56143,revani-divanipdf.pdf> (Erişim Tarihi: 17.06. 2020).
- Bal, F. (2019). *Obsesif Kompulsif Bozukluk Kapsamında İstifçilik*. XI. International Balkan and Near Eastern Social Sciences Congress Series (IBANESS), 09-10 Mart 2019, Tekirdağ.
- Bekki, S. (1996). Türk Mitolojisinde Kurban. *Akademik Araştırmalar*, 1(3).
- Beyhakî, e. B. (2003a). El-Cûdu ve's-Sehâ, Şa'bu'l-İmân. *Mektebetü'r-Rüşd*, Riyad.
- Beyhakî, e. B. (2003b). Beyânu Mekârimi'l-Ahlâk. *es-Sünenü'l-Kübrâ, Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye*, Lübnan.
- Bice, H. (2009). *Hoca Ahmed Yesevî, Divan-ı Hikmet*. TDV Yayınları.
- Canım, R. (2000). *Latîfî, Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Clauson, G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, At The Clarendon Press.
- Çağrıncı, M. (1993). Cimrilik. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 8.
- Çağrıncı, M. (2005). Misafir. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 30.
- Çatıkkaş, M. A. (2009). *Şiirimizin Beyitler ve Mısralar Sözlüğü*. (Cilt 1-2-3), Sütun Yayınları.
- Çavuşoğlu, M. (1977). Taşlıcalı Yahya Bey, Divan Tenkidli Basım. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Çavuşoğlu, M., & Tanyeri, M. A. (1981). *Hayretî, Divan Tenkitli Basım*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Çeçen, H. (1996). *Fıtnat Hanım Hayatı, Sanatı ve Divanı*. (Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi.
- Demirel, H. G. (2005). 18. Yüzyıl Şairlerinden Belîğ Mehmed Emîn Divanı: İnceleme-Tenkitli Metin-Tahlili. (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi.
- Devellioğlu, F. (2016). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Aydın Kitabevi.
- Doğan Bulut, S.; Özdel, K., & Kısa, C. (2015). Belirtiden Bozukluğa İstifleme-Hoarding: from Symptom to Disorder. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry*, 7(3). [\[Crossref\]](#)
- Doğanyığıt, İ. (1992). *Taşlıcalı Yahya Bey, Gülşen-i Envâr*. (Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi.
- Doktor Hüseyin Remzi (1305). *Lugat-ı Remzî*, İstanbul.
- Düzenli, M. B. (2015). *Hayret Mehmed Efendi, Tuhfe-i Se-Zebân: İnceleme-Tenkitli Metin-Tıpkıbasım-Sözlük=Arapça-Farsça-Türkçe Manzum Lügat*. Erguvan Yayınevi.
- Eckmann, J.; Tezcan, S., & Zülfiyar, H. *Nehcü'l-Ferâdis, Uştmahtarların Açuç Yolu, II. Metin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ercilasun, A. B., & Akkoyunlu, Z. (2014). *Kâşgarlı Mahmud, Divan-ı Lügati't-Türk, Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, M. (1997). *Dede Korkut Kitabı-II, İndex-Gramer*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, M. (2008). *Dede Korkut Kitabı-I*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, M. (2009). *Orhun Abideleri*. Boğaziçi Yayınları.
- Gardin, N.; Olorenshaw, R.; Gardin, J., & Klein, O. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü*. (ed. Ö. F. Harman, İ. Taşpınar; çev. B. Akşit). Bilge Kültür Sanat.
- Gölpınarlı, A. (1990). *Mesnevî Tercemesi ve Şerhi*. İnkılap Kitabevi.
- Gömeç, S. (2011). *Kurban ve Bununla Alakalı Gelenekler, Şamanizm ve Eski Türk Dini*. Berikan Yayınevi.
- Gürgendereli, M. (2017). *Mostarlı Hasan Ziyâî Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56211,mostarli-hasan-ziyai-divanipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 17. 06. 2020).
- Güzel, B. (2012). *Kemiksiz-zâde Safvet Mustafa ve "Nuhbetü'l-Âsâr Min Ferâidi'l-Eş'âr" İsimli Şair Tezkiresi*. (Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi.
- Hengirmen, M. (1990). *Güvâhî, Pend-nâme, Öğütler ve Atasözleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İlgürel, M. (2003). *Levent*. TDV İslam Ansiklopedisi.
- İnalıcık, H. (1966). *Kutadgu Bilig'de Türk ve İran Siyaset Nazariye ve Gelenekleri, Reşid Rahmeti Arat İçin*. Ankara.
- İnce, A. (1994). *Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Divanı-Tenkitli Basım*. Yükseköğretim Kurulu Matbaası.
- İsen, M. (1994). *Gelibolulu Mustafa Âlî, Kühnü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*. (haz. M. İsen). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- İsen, M. (2009). "Akıncılığın Türk Kültür ve Edebiyatına Katkıları", *Varayım Gideyim Urumeline-Türk Edebiyatının Balkan Boyutu (Araştırma-İnceleme)*. Kapı Yayınları.
- Johnson, F. (1852). *A Dictionary, Persian, Arabic and English*. London.
- Kaçalın, M. S. *Yûsuf Hâs Hâcîp. Kutadgu Bilig*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10716,yusufhashacibkutadgubiligmustafakacalinpdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 27.05.2020).
- Kândehevî, M. Y. (1987). *Hayatü's-Sahâbe, Peygamberimiz ve İlk Müslümanlar*. (terc. S. Gülle). Divan Yayınları.
- Karaismailoğlu, A. (2019). *Bursalı Şeyh İsmail Hakkı Efendi, Pend-i Attâr (Pendnâme)*. Akçağ Yayınları.
- Kayaokay, İ. (2018). Divan Edebiyatında Bir Fıkra Tipi: Pinti Hamit. *Eurasian Academy of Sciences Social Sciences Journal*, 19.
- Kılıç, F. (2010). *Âşık Çelebi, Meşâ'irü's-Şu'arâ*. İstanbul Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Kocabay, S. (2014). *Osman Nuri Paşa Divanı*. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi.
- Kurnaz, C. (1997). "Za'îfî'nin Fâl-ı Murgân'ı", *Divan Edebiyatı Yazıları*. Akçağ Yayınları.
- Kurtoğlu, O. (2019). Klasik Edebiyatımızda Mizahi Bir Yergi Tipi: Pinti Hamîd. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu*, Ankara.
- Kurtubî, ebu A. M. b. A. (1988). *el-Câmî li Ahkâmî'l-Kur'ân*, Beyrut.
- Küçük, S. *Bâkî Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 03.05.2021)
- Mengi, M. *Mesîhî Divanı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/74203,mesih-divanipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 08.06.2021)
- Meninski, F. a M. (1680). *Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae-Arabicae- Persicae: Lexicon Turcico-Arabico-Persicum*. Volume 1, Viennae Austriae.
- Mermer, A. (2004). *Kütahyalı Rahîmî Divanı*. Sahaflar Kitap Sarayı.
- Mermer, A. *Karamanlı Aynî Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/78478,karamanli-ayni-divanipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Nair, A. (2002). *Kur'an'da Cimrilik Kavramı*. (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi.
- Ögel, B. (1992). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları-I*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, M. (1990). *Cinânî, Cilâ'ül-kulûb (Giriş-İnceleme-Metin-Sözlük)*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Özkırmı, A. *Keykâvus İlyasoğlu, Mercimek Ahmet, Kâbusnâme*. Tercüman 1001 Temel Eser, I.
- Özmen, M. (2001). *Ahmed-i Dâî Divanı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öztürk, M. & Örs, D. (2000). *Mütercim Âsım Efendi, Burhân-ı Katı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Pala, İ. (2007). *Âşina Güzeller*, LM Kitaplığı.
- Pehlivan, E. (2001). *Şeyh Eşref B. Ahmed Nasihat-nâme*. (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi.
- Roux, J. P. (2015). *Eski Türk Mitolojisi*, BilgeSu Yayınları.
- Steingass, F. (1998). *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. Beirut.
- Sungurhan Eydurran, A. *Kinalizade Hasan Çelebi. Tezkiret'ü's-Şu'arâ (Tenkitli Metin)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55834,kinalizade-hasan-celebipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Şemseddin Sâmî (1317). *Kâmûs-ı Türkî*, Dersaadet.
- Tanyeri, M. A. (1999). *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*. Akçağ Yayınları.
- Tarama Sözlüğü* (2009). 2. Cilt. Türk Dil Kurumu Yayınları,
- Tarlan, A. N. (1970). *Zâtî Divanı (Gazeller Kısmı)*. 2. Cilt. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1949). *Şiir Mecmualarında XVI ve XVIII. Asır Divan Şiiri, Revanî-Hayretî-Haverî-Ahî-Peyamî-Sanî*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Taş, İ. (2017) *Şeyyâd Hamza, Yûsuf ve Zelihâ (Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Sözlük)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56443,seyyad-hamza--yusuf-ve-zelihapdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 16.06.2020).
- Tatçı, M. (1991). *Risâletü'n-Nushîyye*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tatçı, M. (ed) (2017). *Dîvân-ı Hikmet Hoca Ahmed Yesevî*. Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Yayınları.
- Timurtaş, F. K. (1972). *Yunus Emre Divanı*. Tercüman 1001 Temel Eser.
- Tokatlı, Ü. (1996). *Pîr Mehmet b. Evrenos b. Nûreddîn Za'îfî, Kitâb-ı Bostân-ı Nasâyih*. Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Toparlı, R. (2000) *Ahmed Vefik Paşa, Lehçe-i Osmânî*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toparlı, R.; Eyöge Yılmaz, B., & Yılmaz, Y. (2016). *James W. Redhouse, Müntahabât-ı Lügât-i Osmâniyye*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tulum, M., & Tanyeri, M. A. (1977). *Nev'î, Divan-Tenkitli Basım*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tulum, M. (2013). *Sinan Paşa, Maârif-name-Özlü Sözler ve Öğütler Kitabı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Tülübaş, T. (2017). *Şeyhî Hüsvrev ü Şîrîn (Metin-Dil Özellikleri-Gramatikal Dizin)*. (Yüksek Lisans Tezi), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Türk Dil Kurumu. (2009) *Derleme Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2.
- Türk Dil Kurumu. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 12.05.2020).
- Türk Dil Kurumu. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 14.05.2020)
- Uludağ, S. (1995). *Fakr. TDV İslam Ansiklopedisi*, 12.
- Yılmaz, O. (2019). *Şu'ûrî Hasan Efendi, Lisânu'l-Acem, Ferheng-i Şu'ûrî*. (ed. D. Örs), Cilt 1, 2, 3, 4. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Yüce, N. (2014). *Zâmahşarî, Mukaddimetül-Edep: Hvârizm Türkçesi ile Tercümelî Şuşter Nüşhası*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Reşat Coşkun'un Façeta Adlı Öykü Kitabının Kahramanlar Bağlamında İncelenmesi

Analysis of the Story Book, Façeta, By Reşat Coşkun in Terms of Characters

Ahmet KARAKUŞ 

Atatürk Üniversitesi-ATATÖMER,
Erzurum, Türkiye

Atatürk University-ATATÖMER,
Erzurum, Turkey

ÖZ

Façeta adlı öykü kitabı 2018 yılında yayınlanmış olup yazarın yaşantısının yansımaları olan on yedi öyküden meydana gelmektedir. Öykülerdeki kahramanlar erdemli, ahlaklı, inançlı, dini doğru yaşamaya gayret eden, idealist, milliyetçi muhafazakar, tasavvuf ehli, yanlışları sorgulayan kişiler olarak görülmektedir. Kahramanların Erzurumlu kişilerden olması ise belirgin bir başka ayrıntıdır. Bu durumun sebebi olarak Reşat Coşkun'un Erzurumlu olması gösterilebilir. Bazı öykülerde ise kahramanlar yazarın mesleği olan öğretmen olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Ayrıca Façeta'da yazarın yaşadıkları, kahramanlar vasıtasıyla öykülere yansımıştır. Coşkun, Erzurumlu olduğu ve bu şehirde ikamet etmiş olduğu için öykülerinin kahramanları Erzurum'la ilgili gelenekleri, mekânları ve bu şehrin konuşma şeklini yer yer kullanmaktadır. Bu hususların yanında öykülerde geçen kahramanların deyimleri de belirgin bir şekilde kullandığı görülmektedir. Façeta adlı eserde bazı öykülerde ise aynı kahramanların yer alması dikkat çeken bir başka unsurdur.

Anahtar Kelimeler: Erzurum, Sorgulama, Milliyetçilik, Tasavvuf, Öğretmen

ABSTRACT

The story book called Faceta was published in 2018 and consists of seventeen stories that are the reflection of the author's life. The heroes in the stories are seen as the ones who are virtuous, moral, faithful, try to live the religion correctly, idealist, nationalist conservative, Sufi people, and question mistakes. The fact that the heroes are from Erzurum is another obvious detail. The reason for that can be explained as the fact that Reşat Coşkun is from Erzurum. In some stories, the protagonists appear as the teacher, who is the author's profession. In addition, the experiences of the author in Faceta are reflected in the stories through the heroes. Since Coşkun is from Erzurum and resides in this city, the protagonists of his stories use the traditions, places and way of speaking of Erzurum from time to time. In addition to these issues, it is seen that the heroes in the stories also use idioms prominently. It is another remarkable element that the same heroes take place in some stories in the work Faceta.

Keywords: Erzurum, Inquiry, Nationalism, Sufism, Teacher

Giriş

25 Ağustos 2021 tarihinde elim bir kaza sonucu vefat eden Reşat Coşkun'un birçok öykü kitabının yanında şiir kitapları da bulunmaktadır. Öykü kitaplarından biri olan *Façeta* 2018 yılında yayınlanmıştır. Bu eserde on yedi adet öykü yer almakta, bu öykülerin çoğu dipnotlarla desteklenmektedir. Bu dipnotlandırmaların ise emekli Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni Mehmet Emin Alper tarafından yapıldığı yazar tarafından ifade edilmiştir (R. Coşkun ile kişisel iletişim 31.05.2021). Bu dipnotlar öykülerde yer alan kahramanların ahlaki öncülüklerini bilgilerle perçinlemekte, ayet-i kerimeler ve hadis-i şeriflerle desteklemektedir. Ayrıca bu dipnotlandırmalar ile çeşitli düşünceler okuyucuyla paylaşılmaktadır. Bu paylaşımlar Mehmet Emin Alper'e ait olduğu gibi Reşat Coşkun'un fikirlerine âdeta bir şerh olması açısından ve yazarın kitabına bu açıklamaları koymasından dolayı bu düşüncelerin Coşkun'a da ait olduğu ifade edilebilir. Bu açıdan bakıldığında zaman *Façeta* adlı öykü kitabı bir taraftan kurguya dayalı bir tür iken diğer taraftan da bir fikir kitabı özelliği taşımaktadır.

Bu incelemede on yedi öyküde geçen kahramanların ortak özellikleri maddeler hâlinde ele alınıp, öykülerden örnekler verilerek açıklanacaktır. Bu başlıklar "Doğru Din ve İnançlı Kahramanlar", "Milliyetçi Kahramanlar", "Sorgulayan Kahramanlar", "Öğretmen Kahramanlar", "Mutasavvıf Kahramanlar", "Erzurumlu Kahramanlar" ile "Deyimleri Kullanan Kahramanlar" şeklinde olup bu yedi madde incelenmeye çalışılacaktır.

Doğru Din ve İnançlı Kahramanlar

Façeta kelimesi, "*Elmasın yontulmuş yüzlerinden her biri*" (Türk Dil Kurumu, 2019, s. 846) anlamına gelmekte olup bu çalışmada ele alınan öykü kitabının ismi olarak verilmesinin sebebi ise öyküdeki kahramanların façeta gibi değerli ve keskin olmalarından kaynaklanmaktadır (R. Coşkun ile kişisel iletişim 31.05.2021). Öykülerin geneline bakıldığında zaman bu kahramanlar; erdemli, ahlaklı, hakkı ve hukuku bilen, merhametli, milliyetçi, vatansız ve inançlı kişilerdir. Bu kahramanlar "Âl-i İmrân suresinin "*Gevşeklik*

Geliş Tarihi/Received: 21.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 08.10.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Ahmet KARAKUŞ
E-posta: ahmet.karakus@atauni.edu.tr

Atf: Karakuş, A. (2022) Reşat Coşkun'un Façeta Adlı Öykü Kitabının Kahramanlar Bağlamında İncelenmesi. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 29-35.

Cite this article: Karakuş, A (2022). Analysis of the Story Book, Façeta, By Reşat Coşkun in Terms of Characters. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 29-35.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

göstermeyin, üzüntüye kapılmayın. Eğer inanmışsanız, üstün gelecek olan sizsiniz” (Karaman ve ark., 2015, s. 63) şeklinde meal verilen 139. ayet-i kerimesini hatırlatan ve bu çizgide hareket etmeye çalışan karakterlerdir.

Coşkun'un bu eserde doğru bir din anlayışını vermeye gayret edindiği görülünce, çeşitli ayet ile hadislerden bahis açılması ve dipnotlarda açıklamasının yapılması da yazar için din mefhumunun değerli bir kavram olduğunu göstermektedir. Öykülerde geçen bazı olayların da temelini dine dayanması, yazardaki inanç hassasiyetini veren bir başka argümandır. Coşkun'un tasavvuf erbabı (R. Coşkun ile kişisel iletişim 31.05.2021) bir yazar olması da kahramanlarına erdem, ahlak ve inanç kisvesini büründürmesinde etkin bir ayrıntıdır.

Kur'an'ı ve sünneti kendisine bir rehber olarak gördüğünü ifade eden Coşkun'un (R. Coşkun ile kişisel görüşme 31.05.2021) bu hassasiyeti kahramanlarına da yansımıştır. Erzurum'un, Erzurumlu'nun, yöresel ağzın belirgin olarak kullanıldığı *Façeta*'nın birçok öyküsünde olduğu gibi “Duruş – Yahut – Toprak Konuşur” adlı öyküde “*İmam Şafi: ‘Peygamberimizden sabit olan bir şey, o hususta ilim sahibi olan herkesi kat’i olarak bağlar. Çünkü Allah Müslümanlara Resulüne tabi olmayı farz kılmıştır. Ayrıca Resulüne muhalefet hakkını hiç kimseye tanımamıştır’ buyuruyor. Bu sözler öylesine söylenmiş sözler mi?’* (Coşkun, 2018, s. 54) ifadeleri bilinçli bir şekilde öyküde yer almakta ve bu sözlerin boş yere kullanılmadığı vurgulanmaktadır. Ayrıca bu cümleler okuyucuyu ayet ve hadislere götürmektedir. “*Ey iman edenler! Allah’a itaat edin. Peygamber’e ve sizden olan ülülemlere (idarecilere) de itaat edin. Eğer bir hususta anlaşmazlığa düşerseniz -Allah’a ve ahirete gerçekten inanıyorsanız- onu, Allah’a ve Resul’e götürün (Onların talimatına göre halledin); bu hem hayırlı hem de netice bakımından daha güzeldir’*” (Karaman ve ark., 2015, s. 82) şeklindeki Nisâ suresi 59. ayette, Allah Teala ve Hz. Peygamber’in yanında yöneticilere de uymanın gerekliliği vurgulanmaktadır. “*Ey iman edenler! Allah’a itaat edin, Peygamber’e itaat edin. İşlerinizi boşa çıkarmayın’*” (Karaman, 2015, s. 501) mealindeki Muhammed suresi 33. ayet-i kerimede ise Yaratıcı'nın ve Hz. Peygamber'in kullar için bir rehber olduğu, onların yolundan gidilmesi gerekliliği uyarı şeklinde verilmektedir. “*Ey iman edenler! Allah’a ve Resulü’ne itaat edin, işittiğiniz hâlde O’ndan yüz çevirmeyin’*” (Karaman, 2015, s. 168) şeklinde verilen Enfâl suresi 20. ayetinde de yine Allah'ın ve Peygamber'in sözlerine uymak ve onlardan vazgeçmemek gerektiği emrolunmuştur. Bu ayetlerde olduğu gibi Kur'an'ın birçok yerinde Allah Teala tarafından kendisine ve Resulü'ne itaatın önemi vurgulanmış olup yazar da bu ayetlerin öncülüğünde İmam Şafi'yi öyküsünde konuşturmuştur. Kur'an ve hadis bağlamında düşünüldüğü zaman, İslâm dininin çizgisinde bir bakış açısının yazarda olduğunu şu satırlar göstermektedir: “*... Kur'an tefsirinde hadisi ve sünneti kaynak almamanın anlaşmazlıklara sebep olduğunu söylüyorsunuz. Bundan ne anlayacağız? Kur'an-ı Kerim'i, bize nakledilen sahih olup olmadığını bilmediğimiz hadislere göre mi anlayacağız, yoksa bize hadis ve sünnet diye nakledilenleri Kur'an-ı Kerim'e göre mi anlayacağız? Bence bu ikincisi. Çünkü şüphesiz ve 'mübin' olan, yani kendisinden asla şüphe edilemeyecek ve apaçık olan, Kur'an-ı Kerim'dir. Kendisinden asla şüphe edilemez; çünkü o, kıyamete kadar Allah'ın koruması altındadır. Bence anlaşmazlıkların en büyük sebebi Kur'an-ı Kerim'in anlaşılmasında’*” (Coşkun, 2018, s. 55-56). Yazarın öykü eksenini etrafında verdiği bu fikirlere bakıldığı zaman Coşkun'un sadece Kur'an çizgisinde ve son dönemlerin popüler söylemi olan “Kur'an bize yeter” anlayışı ile hareket ettiği düşüncesi oluşmaktadır. Fakat yazarın bu düşüncede olmadığı anlatımın devamında hadislerin ve sünnetin de gerekliliğine vurgu yapmasından anlaşılmaktadır: “*Tabii ben tefsirlerde sahih olmaları şartıyla hadislerin ve sünnetin kullanılmasının hayırlı olacağına inanıyorum. Ayetlerin bildirdiklerinin Hazreti Peygamber'in uygulamalarından örneklerle anlatılması, Kur'an-ı Kerim'i anlamamızda bize önemli bir kolaylık sağlayacaktır’*” (s. 56).

Kahramanların edeb, erkân ve dürüstlüğe önemseyen, inancı ön plana çıkarmış kişiler olmasından dolayı Saff sûresi'nin “*Ey iman edenler! Yapmayacağınız şeyleri niçin söylüyorsunuz? Yapmayacağınız şeyleri söylemeniz, Allah katında büyük bir nefretle karşılaşır’*” (Karaman ve ark., 2015, s. 551) şeklindeki 2 ve 3. âyetlerini şiar edinmiş oldukları kitabın geneline bakıldığı zaman anlaşılmaktadır.

Milliyetçi Kahramanlar

Façeta'nın kahramanlarında din mefhumunun kıymetinin yanında vatansızlık duygusu da yer almaktadır. Kahramanlar doğru bir inancın peşinde oldukları gibi vatan savunmasında da bulunan kişilerdendir. *Façeta*'nın birçok öyküsünde vatan ve din kavramlarının beraber işlenmesinde “*Allah, yalnız sizinle din uğrunda savaşanları, sizi yurtlarınızdan çıkarırları ve çıkarılmanız için onlara yardım edenleri dost edinmenizi yasaklar. Kim onlarla dost olursa işte zalimler onlardır’*” (Karaman ve ark., 2015, s. 549) şeklinde Mümtehin suresi 9. ayette mealen vatan kavramının İslam nezdinde değerli oluşunun verilmesinden de kaynaklandığı ifade edilebilir. “*Tevhidin Bayrağı’*” öyküsü bunlardan bir tanesidir: “*... Bu ikinci namazı; Rauf'un, onun imametinde kıldığı son namazdı. Başlangıçtan bugüne kadarki bütün şehitler ve özellikle de Türk milletini bölmeye çalışan eşkiyaya karşı mücadele eden Mehmetçikler için topluca dua ettiler. Duadan sonra da dağılmayan cemaat ile Allah Dostu arasında bir sohbet başladı. Allah Dostu, sohbetinde her zaman olduğu gibi yine insanlıktan, insanî değerlerden, sevgiden ve doğruluktan bahsetti’*” (Coşkun, 2018, s. 146, 147). Bu satırlar hem Allah ve Resulüne itaat etmenin değerini veren hem de şehitliğin kıymetini belirten “*Kim Allah'a ve Resul'e itaat ederse işte onlar, Allah'ın kendilerine lütuflarda bulunduğu peygamberler, sıddıklar, şehitler ve salih kişilerle beraberdir. Bunlar ne güzel arkadaşları!’*” (Karaman ve ark., 2015, s. 84) şeklinde meal verilen Nisâ suresi 69. ayeti akla getirmektedir. Ayetlere ve hadislere gidilmesi yahut öykülerin bu kaynakları hatırlatmasının sebebi öykülerin genelinde din kavramına ve tasavvuf müessesesine önem atfedilmesindedir ki yukarıdaki satırlarda görülen “Allah Dostu” yazarın müntesibi olduğu Hafız Mustafa Uzgur'u hatırlatmaktadır. Bu konu hakkında da Coşkun, intisabını ve buradaki tasavvuf büyüğünün Hafız Mustafa Uzgur olduğunu nakletmiştir (R. Coşkun ile kişisel iletişim 05.06. 2021).

“*Duruş – Yahut – Toprak Konuşur’*” öyküsünde geçen “*Türk'ün hersavaşı ve ister yurt içinde olsun, ister yurt dışında; teröre karşı yaptığımız her operasyon 'Attığın zaman sen atmadın, O attı' mealindeki ayeti kerimenin aydınlığı içinde gerçekleşiyor. Tarih boyunca dediğimizi, bugün de diyoruz: ‘Sefer bizim, zafer Hakk'ın!..’*” (Coşkun, 2018, s. 35) ifadelerinde de vatansız bir duruş sergilenirken yazar vatan duygusuna din boyutuyla bu öyküde de baktığını göstermektedir. Öykülerde ibadet, ayet, mürşit gibi kavramlara hassasiyetli yer verilmesi aslında yazarın bu konulara verdiği ehemmiyeti göstermektedir. Ancak asıl husus Coşkun için dinin doğru bir şekilde yaşanmasıdır ki başından sonuna değin kahramanları da insani ve İslamî bir çizgide olmaya gayret eden, yaptıkları bu yaşantı tarzını gösteren insanlardır.

Millet sevgisi ve Türk milletinden övgüyle bahseden kahramanlar bu hususu yine din çerçevesinde vermektedirler. “*Tevhid'in Bayrağı’*”nın “*... Bu çerçeveye göre, Allah'ın hayırlarla nasiplendirdiği insanlar olduğu gibi milletler de vardı. Bu milletlerin biri ve belki de birincisi Türk milletiydi. O, henüz toplu olarak Müslüman olduğu 11. yüzyılda yazılan ilk lügatlerinden birinde bile kendisin, 'Allah'ın Ordusu' olarak tanı-*

mış ve bütün bir tarihiyle de bunun gerçek olduğunu göstermişti. Derviş, bu milleti yok saymayı ve sevmemeyi haksızlık olarak, haksızlığı ise Hak'sızlık olarak görüyordu" (s.129) şeklindeki kısmında Türk milletinin İslam'ın hizmetkârı olduğu verilmiştir. Ayrıca dervişin de Türk milletine haksızlık içinde bulunmanın Cenab-ı Hak'tan uzaklaşmaya delalet olduğunu savunması, tarihe bakıldığında Türk milletinin Allah Teala için çokça mücadele etmesinden; İslam'ı birçok beldeye yayarak dinin koruyucusu olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Ayrıca bu satırlarda okuyucuya bilgi verildiği gibi tasavvufun da yine ön plana çıkarılmasının sebebi yazarın bu anlayışa karşı olumlu tavır ve tasavvufa bakış açısından dolayıdır.

Vatan sevgisinin ve şehitliğin öykülerde belirginliğinin yanında yine Türk milletine verilen önem "Duruş – Yahut – Toprak Konuşur"un şu satırlarında da vatan savunmasının önemini vurgulamak ve okuyucuya ders vermek amacıyla yazıldığı ifade edilebilir: *Yıllar önce mahalle-den ortak arkadaşları Kâzım'a da izninin yarısında 'Gitme' demişlerdi, 'Bak, gidersen çocuğun yetim kalacak'. Kâzım, öyle bir cevap vermişti ki hiç kimse de 'gitme' demeye mecal kalmamıştı. Bu cevabı verirken Kâzım'ın bakışlarında uyanan kıvılcım, hiç gitmedi Şaban'ın gözle-rinden. Kâzım, şöyle cevap vermişti: Ben gitmezsem Türk milleti yetim kalacak!..*" (s. 47) Öykünün devamı ise "Allah yolunda öldürülenlere 'ölüler' demeyin. Bilakis onlar diridirler, lakin siz anlayamazsınız" (Karaman ve ark., 2015, s. 23) şeklindeki Bakara suresinin 154. ayetini akla getirmektedir: "Bir yıl kadar sonra, Kâzım, al bayrağa bürülü bir tabutta geri dönmüştü. Yani herkes böyle görüyordu. Şaban ise yıllar yılı, Kâzım'ın hâlâ oralarda olduğunu bildi, Türk milleti yetim kalmaması diye..." (Coşkun, 2008, s. 47)

Sorgulayan Kahramanlar

Façeta'nın kahramanlarının bir başka özelliği ise doğru olanı uygulamak adına, yanlışlara karşı eleştirel bir yaklaşımla hareket etmeleridir. Yazarın kahramanlarıyla ortaya koymak istediği aslında kendi duruşudur. Çünkü bazı öykülerde öğretmenlik mesleğini ve yaşadıklarının yansıdığı hissedilmektedir ki bu konuda aynı fikirde olduğunu ve bazı kahramanların kendisinin olduğu yazar tarafından beyan edilmiştir (R. Coşkun ile kişisel iletişim 05.06.2021)

Reşat Coşkun'un öykülerinde kahramanlarla bazı olumsuz durumları eleştirdiği görülmektedir. Eleştiriler daha düzgün bir insan olma ve daha erdemli bir toplum oluşturmak için çabalamak gerektiğindedir. Ayrıca eleştiri yine doğru bir din amacılığıdır. Bu husus "Çerçeve (Mahallenin Kaya Abisi)" adlı öyküde görülmektedir. Bu öykünün "Sen yıllarca çalış çabala, sonra bir gecede dövizdeki artışla sabaha beş parasız çık. Nasip olmayınca böyle oluyor diye de kendini avut" (Coşkun, 2008, s. 71) şeklindeki satırlarında -aslında teslimiyetin bir göstergesi olan- "nasip" kavramı toplumsal bakışın yanlış olduğuna dair eleştirel bir görüşle verilmektedir. Ekonomi ile din bir arada verilerek bazı iktisadi olaylardan dolayı bozulan ekonomiyi kişinin kendini rahatlatması adına dine bağlaması ironik bir şekilde verilmiştir. "Tornacı" adlı öyküde ise eleştiri milli ekonomi bağlamında yapılmaktadır: "Akli almıyordu; nasıl olur da bir tank kulesi kutusunu koca bir ülke tamir edemezdi?" (s. 217) Yazara göre milli ekonomi için çaba sağlamak âdeti bir savaştır ve yapılması gereken ise mücadeledir, milli üretimdir: "Evet, artık her yer cephe. Ekonominin olduğu her yer cephe. Biz o pahalı yedek parçaları burada üreterek ülkemizin o parçaları dışarıdan almak için ödeyeceği paraların ülkemizde kalmasını sağlıyoruz. Ülkemiz, dışarıya parası çıkmadığı ve o parçaları da burada yapabildiği için güçlü oluyor. sözlerini hatırladı. Yatağında kıvrandı durdu... Aynı anda Yüzbaşı, yıllardan beri yüreğinde duyduğu 'Yapabiliriz, yapabiliriz' sesini bu defa çok daha güçlü bir şekilde duymuştu. Şimdi bu sese Atatürk'ün 'Bu milletle neler yapılmaz ki!' sözleri de karışıyordu" (s. 217-219) Bu satırlarda Coşkun'un öykülerinde vermeye gayret ettiği değerlerden olan millet sevgisi ve övgüsü de ayrıca görülmektedir.

Reşat Coşkun'un hikâyelerinde İslam dini ve emirleri ön plana çıkmaktadır. Bu unsurların hemen her öyküde yer alması yazarın bu nosyonlara önem verdiğini ve okuyucuya fikriyatını yansıttığı, bazı değerleri aşılacak istediği izlenimini uyandırmaktadır. Yazarın eleştirdiği kesimlerden biri de siyasetçilerdir ve bu eleştirinin sebebinin de yine din, özelde de fıkıh olduğu görülmektedir. Yazar, kahramanının vasıtasıyla güncel bir meseleye, inanan ve hassas bir Müslüman olarak yaklaşmaktadır. Mesele ise dövizdir ve bu konuya birçok yerde değinilmektedir. Bunlardan biri de "Çerçeve (Mahallenin Kaya Abisi)"nde yer alan şu anlatıdır: "O, aslında dövizle yapılan işleri hiç sevmeyiz, bu tür işleri de doğru bulmazdı. Ona göre bir maddi değer ölçüsü olan para, kulların yoktan var edemeyeceği, vardan da yok edemeyecekleri bir ölçüyüdü. Bir ticaret adamı olarak iyi bildirdi ki yerde rastgele bulunan beş kuruşta bile, bilinmeyen bir yerdeki bilinmeyen bir insanın alın terinin gözyaşlarına benzeyen ıslaklığı parlamaktadır. Bu gözyaşlarına benzeyen ıslaklık, o beş kuruşun, alın teri sahibine ulaşmasıyla kuruyacaktır. O, dövizdeki kur farklarıyla kendiliğindenmiş gibi görünen kazançları haram sayar, aynı sebeple oluşan zararları ise bilinmeyen yerlerdeki bilinmeyen insanların emeğine ihanet olarak görürdü. Bu yüzden, çok sevmesine ve saygı duymasına rağmen, döviz kullanımını yasal hâle getiren siyasetçilere karşı içinde daima bir kırgınlık duyardı" (s. 73-74). Yazarın burada siyasetçilere bakışı ve özellikle "çok sevmesine ve saygı duymasına rağmen" ifadesinde bir ironi olduğu sezilenmektedir. Bu ironi, riya olarak görülebilecek bir davranıştan dolayı "Çıracık" adlı öyküde de görülmektedir. Yazarın öykülerinde belirgin olan bir başka husus; emek, ekonomi ve ekonomi üzerinden yaptığı eleştiri, bu öykü ile gösteriş yaparak bazı değerleri kaybeden esnaf vasıtasıyla verilmektedir: "Pazartesi olunca, tamircide çıraklardan bir kişi eksikti. Lokantacı, Dursun lokantaya gelmeyince Mehmet Ustanın cuma günü Çelimsiz Dursun yemek yesin diye verdiği parayı iade etmek için yazıhaneye gitti. Giderken de çalışanlarına, müşterilerine de duyuracak şekilde yazıhaneye gidış sebebini söylemeyi ihmal etmedi. Mehmet Usta bile, lokantacıyı dürüstlüğünden dolayı tebrik etmekten kendini alamadı" (s. 92). Buradaki ironiyle yapılan eleştiri, öyküde görülebildiği gibi anlatının hemen sonuna dipnot verilmesinden de anlaşılabilir: "Allah rızası için yapılan bir eylemde, Allah'tan başka bir tanık da çağırmak, o hayırlı eylemin hayrını yaralar, incitir; o eylemi nefsin propagandası yapar, kibir hanesine yazar. Özellikle ramazanlarda görüyoruz; falan şirketin filan partiye, cemaate veya tarikata mensup patronu, babasının hayrı için kamyonlardan yardım paketleri dağıttırıyor. Aşağıda ise bir paket alabilmek için birbirleriyle kavga eden insanlar..." (s. 92) Façeta, kurgu merkezli bir eser olmanın yanında kitabın birçok öyküsünde yer alan dipnotlar gibi buradaki haşiyeler de yapıtı fikir türünde de bir eser konumuna getirmektedir. Kurgu olan öyküler ile fikir temelli dipnotların ayrı kalemler tarafından yazıldığı üsluptan da anlaşılabilir. Ayrıca yazarın hikâyelerde yaptığı eleştiri dipnotlarla da yapılarak yazar için problem olarak öykülerde var olan mesele, iki kere vurgulanmış olmaktadır. Bu dipnotlarda yapılan eleştiri sadece siyasetçilere değil, samimi olmayan her Müslümana karşı yapılmıştır. Yazar, tasavvuf erbabı olmasına rağmen tarikat mensubu kişilerden dahi riya yapanlara karşı yapılan bu eleştiriye, öyküsü içinde yer vermesi, aslolanın tasavvufa intisaptan ziyade bilinçli ve samimi bir derviş, riyakâr olmayan ve ihlaslı bir Müslüman olup kulun övgüsüne değil, Allah'ın rızasına talip olmak gerektiğidir. Bu, öykülerdeki vurgudan ve dipnotlardaki açıklamalardan anlaşılabilir. Eleştiri, "Kaçış" adlı öyküde ise dine ve ke-

lama samimi bir şekilde bağlanmayan Müslümanlardır: “*Ne diyor bizim halkımız zaman zaman konuşmaları arasında? ‘Nefsinden daha aşağısı yoktur’ diyor. İşte Kur’an ahlakı. Arkadaşlar... Gerçi son zamanlarda buna bir ‘ama...’ ekleyenler de görülüyor değil ya. Arkadaşlar, bu sözün ‘aması’ olmaz; bu sözün ‘aması’ bu sözü kaldırır atar; sözü söyleyeni, sözü inkâr eden durumuna düşürür...*” (s. 256) Bu satırlardan eleştiriyi yapan kişinin din adına tavizkâr olmayan biri olduğu ve bu kişinin bir imam, yahut bir mürşit olduğu hissedilmektedir. Bunun cevabı öyküde şöyle geçmektedir: “*Vakfın bu haftaki konuşmacısı, halk arasında Küplüce İmamı olarak da bilinen Hafız-ı Kur’an, âlim, fazıl ve sûfi karakterli emekli bir cami imamı; aynı zamanda vakfın temsilciliğini yürüten ihtiyar bir şahsiyetti*” (s. 254). Bu şahsiyetin yazarın mürşidi olan Hafız Mustafa Uzgur olduğu yaptığımız görüşme ile yazar tarafından ifade edilmiştir (R. Coşkun ile kişisel görüşme 05.06.2021).

Öğretmen Kahramanlar

Reşat Coşkun, Erzurum başta olmak üzere çeşitli şehirlerde öğretmen olarak görev yapmıştır. Kendisi Coğrafya öğretmenidir ancak edebiyatla, özellikle öykü ve şiirle meşgul olmuş ve bu türlerde birçok kitap çıkarmış ayrıca çeşitli gazete ve dergilerde de eserleri neşredilmiştir. *Façeta* adlı öyküde de bazı kahramanlar öğretmendir. Bu öğretmenlerin aslında kendisi olduğunu yapılan görüşmede yazar doğrulamıştır (R. Coşkun ile kişisel iletişim 05.06.2021). Bu öykülerde de din ve eleştiri belirgin bir şekilde görülmektedir. “*Müfettiş*” adlı hikâyede toplumun mesleklere bakış açısı, sözel alanlarda Hukuk Fakültesi’nin popülerliği ve toplumun öğretmenliğe tutumu öykünün ilk satırlarında görülmektedir: “*Her ne kadar çevresi ‘Hukuk oku hâkim, savcı veya avukat ol’ demiştiyse de o, bütün teklifleri elinin tersiyle bir kenara itmiş; öğretmen olmayı yeğlemişti*” (Coşkun, 2008, s. 149). Yazarın öğretmenlik mesleğine olan ilgisinin ve öğretmenliğe karşı etrafındaki olumsuz tutumların aksine bu mesleği tercih etmesi ve yaşadığı bu duygunun öğretmenlik mesleği ile alakalı bir öyküsüne girmesi onda bıraktığı etkiyi göstermektedir. Ayrıca bu, toplumun, özellikle de yakın çevrenin meslek seçiminde öğrenci üzerindeki etkisi hatta baskısı gerçeğini yansıtmaktadır. Türkiye geneline bakıldığı zaman istatistiksel olmasa da genel kanaat olarak ailelerin çoğunda çocuğu sevdiği mesleği seçmesi yerine toplum nezdinde geçerli ve saygın kabul edilen meslekleri tercih etmesi için yapılan baskılar bilinmektedir. Yazar da yaşadıklarını öyküleştirerek toplumun bu problemine değinmiş ve çok az kişinin yapabildiği bir şeyi yapmış, bireysel tercihi üzerinde ısrarcı olduğunu, belki de olunması gerektiğini okuyuculara vurgulamıştır. Öykünün devamında yer alan “*Bu tercihten ötürü, fakülteye başladığı ilk günlerde, bakışlarıyla aynı sınıfta öğrenim gördüğü öğrenciler kendisini rahatsız etmişlerdi. Hatta başka bölümlerden öğrenciler bile, hukuku kazanacakken birincilikle fakülteye yerleşen salağın kim olduğunu merak ederek gelip gördükten sonra, yanında pis pis gülerken uzaklaşmışlardı*” (s. 149) satırlarında ise sadece ailenin etkisi değil, öğrenciler arasında da ideal olan meslek yerine toplum nezdinde popüler olanın kabulü görülmektedir. Gençlerin kendilerini ötededikleri, sevdikleri şeyler yerine toplumca seçilmiş mesleklerin doğru olduğuna kendilerini dahi inandıkları gerçeği verilmektedir. Reşat Coşkun yaşananlardan, bireyin kendisinin önemli olmasından ve ayrıca Saff suresinin 2 ve 3. ayetlerinin (bk. Karaman ve ark., 2015, s. 551) yol göstericiliğinden dolayı bu ve diğer öykülerde yaşadıklarını yazdığını belirtmiştir. (R. Coşkun ile kişisel iletişim 07.06.2021) Yazar bu öyküde 1990’lı yıllarda okullarda uygulanan kredili sisteme ve sınıfların kalabalık olmasına eleştirel bir şekilde yaklaşmış (s. 150), müfettişlere ve bürokratlara karşı eleştirisini ise şu şekilde yapmıştır: “*Öğretmenlerin neler çektiğini görmüş ve yaşamış olsunkar ki gerekli düzenlemeleri ona göre yapsınlar Ankara’da alınan kararların sahada uygulamasının ne denli imkânsız olduğunu bilsinler!*” (Coşkun, 2018, s. 155) Yaşananlarla beraber müfettiş de hatanın farkına varmış ve kredili sistemin yanlış olduğunu vurgulayarak o da bu eleştiriyi katılmıştır: “*Naif Öğretmen’e doğru dönen müfettiş: ‘Ne dinlemesi? Ne dersi? Senin o sınıfa girmen bile bir lütuftur! Ankara’ya varır varmaz bu sistemin değişmesi yönünde bir teklif hazırlayıp vereceğim.’ dedi*” (s. 156). Kredili sistemin olduğu yıllarda karşılaşılan olumsuzluklardan dolayı özellikle öğretmen ve öğrenci çevresinde eleştirilen bu sistemin bir öğretmen olan yazarı derinden etkilemesi yıllar sonra bu sistemin olumsuzluğunu öyküleştirilmesine sebep olduğu söylenebilir. “*Riyakâr – Yahut Şubatın Otuzu*” adlı öyküde ise yine öğretmenlik ve Türkiye’nin bir dönemi, 28 Şubat, yansıtılmıştır. Yazar, eleştirisini ilk önce velilere yapmaktadır. Çünkü ona göre 27 Şubat’ta imanını kurtarsın diye İmam Hatip okullarına gönderilen çocukların 28 Şubat’ta başka okullara alındığını ironiyle vermektedir (s. 237-238). Bu eleştirisini daha sonra kültür öğretmenlerine yapmaktadır. Bu süreçte bazı bürokratlardan oluşan politikacıların İmam Hatipleri hedef almalarından dolayı kültür öğretmenlerinin cazip tekliflerle özel okullara gittiklerini, bu teklifin ona da yapıldığını fakat kendisinin kabul etmediğini ve İmam Hatip’te kaldığını ifade etmiştir (s. 238). Yazarın daha sonraki eleştirisi ise meslek öğretmenlerinedir. Öğrencilerin onun dersinde saçlarını açıp açamayacakları sorulur. Çünkü bazı meslek öğretmenleri açtırarak bazıları kapattırmaktadır (s. 241-242). Faruk Öğretmen’in yani yazarın öğrencilere söyledikleri ise öykülerinin genelinde vurgulanarak istediği doğru dinin yaşanmasını yazar tarafından söylenmiştir: “*Niyetimize bakacağız, bir... Kalbimize bakacağız, iki... Kur’an-ı Kerim’in bazı ayetlerini alırken, diğer bazı ayetlerini ihmal etmeyeceğiz, üç... Adama göre değil, Kuran ve sahih sünnete göre hareket edeceğiz, dört... Asla haksızlık etmeyeceğiz ve haksızlıklara göz yummayacağız, beş... Her şey gibi bedenimiz de Allah’ın emanetidir, emanete hıyanet etmeyeceğiz, sakınıp kıskanacağız. Örtümüz ne olursa olsun, bu sakınıp kıskanma bilincinin gerektirdiği örtü olacak, sekiz... Şimdi isteyen istediği gibi başörtüsü kullansın, isteyen de kullanmasın. Her iki durumda da sorumlu benim...*” (s. 243-244) Yazarın eleştirisi bir başka meslek öğretmenine karşı devam etmektedir. Bu meslek öğretmeni, Faruk’un sınıfta söylediklerinden dolayı ona kızmış, burası kültürçülerin değil, bizim çöplüğümüz diyerek Faruk’a sinirlenmiş, işten atılma korkusuyla öğrencilerin saçlarını açtırmıştır. Bir kültür öğretmeni olan Faruk ise kızların başörtülerine karışmadığı ve açtırmadığı için meslek öğretmeni tarafından eleştirilmiştir. Gün geçmiştir, İmam Hatiplere serbestlik gelince 28 Şubat sürecinde eleştiri yapan meslek öğretmeni müdür olmuştur ve Faruk Öğretmen’i önceki yaşananlardan kimseye bahsetmemesi için tehdit etmiştir (s. 245-251). Bu öyküde Faruk’un kültür öğretmeni olmasıyla Reşat Coşkun’un da kültür öğretmeni -Coğrafya- oluşu ve o dönemde İmam Hatip’te görev yapması buradaki öğretmenin de kendisi olduğunu göstermiş olup yazar da bunun doğru olduğunu teyit etmiştir (R. Coşkun ile kişisel iletişim 07.06.2021).

Mutasavvıf Kahramanlar

Tasavvuf, Türk toplumu tarafından benimsenmiş manevi bir yaşam tarzı olup bu yaşam biçimi edebî türlere de yansımıştır. Özellikle son yıllarda Türkiye’de sanat çevreleri tarafından mutasavvıfane bir tarzda ürünlerin verildiği görülmektedir. Bu ürünler bazen yazarın intisaplı bir derviş olmasından da kaynaklanmaktadır. Reşat Coşkun’un öykülerinde tasavvufi yaşama yer vermesi, Hafız Mustafa Uzgur’a olan intisabından dolayıdır. Yani öykülerdeki tasavvuf, özenti ile ortaya koyulmuş bir tema olmayıp ehl-i tarik yaşamın ve tecrübelerin ürünüdür. Ayrıca genel olarak öykülerin sade bir dille yazılması da tasavvufun gerekliliğindedir. Çünkü bu, mutasavvıfların halk anlasını diye açık konuşmalarını, yazarın örnek almasının sonucudur. (R. Coşkun ile kişisel iletişim 06.06.2021). Tasavvuf özellikle “*Tevhidin Bayrağı*”nda

belirgin olarak görülmektedir. Öykünün ilk satırları dervişin dünyaya, dünyaya ait olanlara bakışını vermesi açısından dikkat çekici olup, dervişane bir üslup görülmektedir: “*Dervişin keşkülüne bağı delik bir kuruş düştü merhamet emanetçisinin elinden: ‘Al bunu, sana ait değil’ dedi. Derviş: ‘Aldım, lakin senden değil’ dedi*” (Coşkun, 2018, s. 122). Bu satırlar Kur’ân-ı Kerim’in Nisâ suresi 126. ayet-i kerimesini hatırlatmaktadır. Ayetin meali şu şekildedir: “Göklerde ve yerde ne varsa hepsi Allah’ındır ve Allah her şeyi kuşatmıştır. (Hiçbir şey O’nun ilim ve kudretinin dışında kalmaz)” (Karaman ve ark., 2015, s. 93). Öykünün devamında geçen “... *Hem yaşayarak öğrenmişti ki dolu mide ile dolu kalp, aynı gövdede pek de anlaşıyorlardı*” (Coşkun, 2018, s. 124) ifadesi ise din ve tasavvuf kurumunu beraber değerlendirmekte ve bu iki değer birlikteliğini vurgulamaktadır. Çünkü “dolu mide” Âdemoğlu, *mideden daha şerli bir kap doldurmaz. Âdemoğluna belini doğrultacak birkaç lokmacık yeterlidir. Ancak illa da yapacaksa bari onu üçe ayırsın: Üçte birini yemeğe, üçte birini suya, üçte birini de nefesine.*” (Tirmizi, 1998, Zühd 47; İbn Mâce, Et’ime 50) şeklindeki hadis-i şerifi verirken dini; “dolu gönül” ise mutasavvıflar için en temel ıstılahlarından olan gönül kavramıyla tasavvufu vermektedir. Öykünün devamında ise yine dervişler için söylenile gelen “bir lokma bir hırka” deyişi ön plana çıkmaktadır: “*Elinde avucunda ne varsa vermekten başka yapabildiği tek şey, gönüllü olarak ‘bir lokma bir hırka’ olma*” (Coşkun, 2018, s. 126-127). Burada yazar dervişlerin maddeye değer vermediklerini vurgulamakta, onlar için aslanan hayatın ahiret yaşamı olduğunu ön plana çıkarmaktadır. Şu hususa da değinmek gerekir ki “*Tasavvufta aslananın maddeyi, yani dünya hevesini terk etmek olduğu bilinmektedir. Bunu yaparken dünyayı tamamen bir tarafa atmak istenmez. Zaten Cuma suresi 10. âyette ‘Namaz kılınca artık yeryüzüne dağılın ve Allah’ın lütfundan isteyin. Allah’ı çok zikredin; umulur ki kurtuluşa erersiniz.’* (Karaman ve ark., 2015, s. 554) şeklinde bu açığa Allah tarafından ifade edilmiştir. Hiçbir mutasavvıf, ayete muhalif olarak kendine özgü dinî kurallar oluşturup, halk arasında ya da bazı entelektüel camialarda zannedildiği gibi ‘bir lokma bir hırka’ felsefesinde ömrünü çilehanede geçirmeyerek rızkını temin etme telaşında olmak durumundadır. Amaç rızkını yani dünyada kimseye muhtaç olmamayı sağlarken tamamen dünya hevesinde olmamaktır. Dünyanın geçici olduğu bilincine varmaktır. Aslananın acının, tatlının, neşenin, hüznün... dünyanın ve uhranın sahibi Allah’a muhabbet olduğu bilincine varmaktır” (Karakuş, 2018, s. 282). Yazarın “bir lokma bir hırka” kelam-ı kibar ile vermek istediği şeyin aslında bu muhabbet olduğu gibi bu deyimdeki amacın dervişin manevi zenginliği olduğu da şu satırlardan anlaşılabilir: “*Keşkül, muhtaç olduğunun değil, ‘müstağni’ olmadığına işaretiydi sadece*” (Coşkun, 2018, s. 127). Bu ifade dervişlerin maddede de itidalli davrandıklarıdır. Yine “Tevhidin Bayrağı”nda tasavvuf belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu öyküde Allah dostu, Çamlıca Tepesi’ndeki vericileri göstermekte (s. 137) ve “*Yaratılmış her şey gibi bunlar da kendi dilleriyle Allah’ı zikrediyorlar, evladım*” (s. 137) demektedir. Burada tasavvufta ilgili iki önemli unsur görülmektedir. İlki insanoğlunun, hayvanatın, nebatatın ve cematatın zikrinin verilmesidir. İkincisi ise “evladım” ifadesidir ki bilindiği üzere tasavvufta müşhit için mürit manevi evlattır. Bu olayın yaşanmış olduğu yazar tarafından belirtildiği (R. Coşkun ile kişisel iletişim 07.06.2021). Bu husus da yazarın öykülerinin yaşanmışlıkların yansıması olduğunu gösteren bir başka örnektir. “Samimiyet” adlı öyküde ise verilen sözün önemi anlatılmaktadır. Bu, sadece din ve tasavvuf için ehemmiyetli bir davranış değil, insan olan herkes için geçerli bir zorunluluktur. Ancak burada Pir Hacı Bektaş-ı Veli’den sözün değerini aktaran kahraman ile tasavvuf verilmektedir: “*Oğlum sen yürü birliğine git. Sakın verdiğim sözü tutmayacağımı dert etme. Bu can bu tende olduğu müddetçe gücümün yettiği miktarda o şifalı otlardan toplayacağım. Hacı Bektaş ne demiş? Öl söz verme, öl sözünden dönme*” (s. 190). “Kaçış” adlı öyküde ise Coşkun’un öykülerinde belirgin olan eleştiri ve öğretmenlik kavramlarıyla beraber tasavvuf verilmektedir. Burada da kahraman mutasavvıftır, müşhit-i kamildir. Bu ise “evladım” nidasından anlaşılabilir. Bu öyküde tasavvufta baş olma hevesi eleştirilmiş olup yazarın öğretmenliğine de vurgu yapılmaktadır: “*Bu yola koyulan, dünyayı yüklenmeyecek, evladım. Senin yerinde olsam asla bu yolda ‘baş’ olmayı kabul etmem. Zaten okulda insanlarla yeterince uğraşıyorsun. Bu yolda insanın en büyük felaketi ‘baş olma sevdasıdır’ demişti*” (s. 261). “Kaçış”ın şu satırlarında ise yazar hem hocasından/müşhidinden öğrendiği, iradesini başkasına vermeme adına, siyaset eleştirisi yapmakta ve kahramanın öğretmenliği yine vurgulanmaktadır. “Riyakâr – Yahut Şubatın Otuzu” öyküsünde olduğu gibi burada da öğretmenin adı Faruk’tur: “*İradesini bir insana terk ederek insan olarak da Müslüman olarak da sorumluluklarını bir kimseye devrettikleri duygusuna kapılanlara şiddetle muhalefet eder, siyasi kanaatini danışanlara hiçbir şekilde kanaat belirtmezdi. Faruk Öğretmen, Hoca’sından böyle görmüş, böyle öğrenmişti*” (s. 262). Öyküde yazar, müşhid ve Faruk Öğretmen vasıtasıyla birey olmayı, kendini bir tarafa bırakıp başkalarının peşinden gitmemeyi vurgulamıştır. Ayrıca Coşkun’un öykülerinde kahramanlar erdemli, inançlı, karakterli, ahlaklı ve hakkaniyetlidirler. Faruk isminin “Hz. Ömer’in lakabı. [Haklıyı haksızdan ayırt ederek adaleti tam yerine getirmekle ün kazandığı için ‘faruk’ kelimesiyle adlandırılmıştır]” (Devellioğlu, 2000, s. 251) şeklinde tarif yapılmaktadır. Bu sebepten dolayı öğretmenin ismi bazı öykülerde bu vurguyu yapmak için bilinçli olarak koyulmuştur.

Erzurumlu Kahramanlar ve Ağız Kullanımı

Yaşadıklarını yazma anlayışında olan Reşat Coşkun, Erzurumlu olduğu ve bu şehirde yaşamış olduğu için yerellik, öykülerinin belirgin özelliklerindedir. “Arafalık – Yahut – Sarı Yapraklar” öyküsünde yazar yine eleştiri yapmakta ve doğru din anlayışını burada da vermekte ve yerelliği birçok öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de kullanmaktadır: “*Zamanın, mekânı Hazreti Resul’den uzaklaştırdığı zannedildikçe saraylara benzetilen camilerin kapılarında, eksi yirmi – yirmi beş derece soğuklar altında avuç açmış bekleyen yavruları, kimsesiz kadınları, sakat erkekleri düşündü. Bu düşüncenin verdiği acı ile yüreğinden göz pınarlarına taşan gözyaşlarına mani olamadı. Murat Paşa’dan yanık bir sesle okunan ezan da onun gibi ağılıyordu sanki. Sabah namazı için camiye yöneldi*” (Coşkun, 2018, s. 8-9). Bu satırlarda Erzurum’da cemaati çok olan, şehrin merkezinde yer alan ve halk inanışına göre ikindi namazlarında Hızır Aleyhisselam’ın geldiği düşünülen “Murat Paşa Camii” ile yerellik verilmektedir. Bu husus, bazı geleneklerin yer almasıyla da Coşkun’un öykülerine girmiştir. Erzurum’da Ramazan ve Kurban Bayramlarının arife gününde çocuklar ev ev dolaşır, Erzurum ağzıyla “Arafalığımızı ver.” diyerek ev sahiplerinden yemiş isterler. Ev sahipleri de çocukların poşetlerine daha çok fıstık olmak üzere kuruyemiş, çikolata türü yiyecekler koyarlar. Bu olayı Coşkun aynı öyküde şu şekilde vermektedir: “*Erkenden kalkan çocuklar, beledikleri günün gelmiş olmasının sevinciyle evleri dolaşıyorlardı. Tıklattıkları kapı açılıyor, ev halkından birisi, çocukların hoşuna giden fıstık, fındık veya çikolata dolu bir kapla çıkıyor, çocukların, ‘Arafalığımızı isterim’ dileklerine, avuçlarına doldurduğu yemişleri vererek onları sevindiriyordu*” (s. 17).

Erzurum’daki birçok köye Ermeni çeteleri tarafından mezalim yapıldığı bilinmektedir. Bu durum toplum içinde travma oluşturmuş, halk arasında bazı kelimelerin kullanımında bu husus etkili olmuştur. Yazarın “Duruş – Yahut – Toprak Konuşur” adlı öyküsünde mizah içerikli bir şekilde Ermeni mezalimine değinilerek de yerellik işlenmiştir: “*Şaban ağabeyi, yemeğin tozunu attırdın. Şimdi Ermeniler gelse seni doğrudan sabunhaneye götürürler.*”

-Niye götüreceklemiş?

-Neye olacak, sabun yapmaya. Senin gibi bir azmana bunun yapıldığını gören halk da sesini çıkarmadan teslim olurdu.

-Yapsınlar, oğlum! Sabun yapsınlar. Yemin ederim ki köpürmezdim!" (s. 67).

Ağız kullanımı gerek şair gerek yazar birçok edebiyatçı tarafından eserlerde kullanılmaktadır. Bu; sanatçının halka inmesi, halkı gözlemlemesi ya da hakir görmesinden kaynaklanmaktadır. *Façeta*'da ağız kullanımı gerek hikayelerde gerekse de dipnotlarda ve birçok yerde görülmektedir. Bu kullanım halkı hakir görmekten değil, yazarın Erzurumlu olmasından ve de gözlemlerinden dolayıdır. Bu öykülerden biri de "Ramazan Bereketi"dir. Erzurum'da hala için bibi, teyze için eze gibi kullanımların yanında amca için de emi şeklinde akrabalık ismi kullanılmaktadır. Bu kullanım bu öyküdeki kahramanlardan Himmet için "*Himmet Emi, çocuk çayını içerken derin bir ah çekti.*" (s. 164) örneğinde olduğu gibi birçok yerde geçmektedir. Fakat "*Himmet Emmi: Ramazan; çaylarımızı içerken seninle sohbet etmek istedim...*" (s. 166) ve "*Himmet Emmi, bunları söyledikten sonra, bir an durdu ve bir şey hatırlamış gibi devam etti:..*" (s. 167) örneklerinde görüldüğü gibi birçok kullanımda bu ifade Erzurum'da söylenen emi şeklinde değil, Orta Anadolu'da kullanılan emmi şekliyle yazılmıştır. Bunu bir yazım hatası olarak görmek gerekir. Bir başka ağız kullanımı ise "Hırsız" öyküsünde oğlum anlamında kullanılan ula[ola] nidası "*Ula kerata, bu filozof gibi kafanla seni nasıl kandırdılar?*" (s. 112) şeklinde görülmektedir. Ağız kullanımını "Arafalık – Yahut – Sarı Yapraklar" öyküsünde ise Mehmet Emin Alper -Dipnotların yazımının M. E. Alper tarafından yapıldığı yazar tarafından belirtilmiştir (R. Coşkun ile kişisel iletişim 11.06.2021)- dipnotta açıklama olarak vermiştir: "*Adam gibi adam demezlerdi de aynı anlamda 'törelî adam' yani töreye sahip olan adam derlerdi*" (s. 11). Ağız kullanımı "törelî adam"da olduğu gibi "Düldül'ün Sadakati" adlı öyküde de görülmektedir. Erzurum'da endazeli diye bir sözcük kullanılmaktadır ki bu neşe ile sallanarak yürüme ifadelerinin karşılığıdır. "Endazeli endazeli yürüyor.", "Bir endazeyle yürüyor." gibi kullanımlar Erzurum'da çokça duyulmaktadır. Öyküde ise bu ağız kullanımı şu şekilde verilmiştir: "*Hamam kapısından endazeli adımlarla Düldül'ün çıkışı oradakilere derin bir nefes aldırdı*" (s. 105). Bir başka kullanım ise "Hırsız"dadır. Erzurum'da ileri gelenler için ağa kullanımı değil, bey kullanımı tercih edilmektedir. Ayrıca "Hırsız beyler borçlu" şeklinde hayret içerikli bir söz verilmektedir ki aslında bu sözün anlamı "Hırsız o kadar ustadır ve yüzsüzdür ki beyleri bile borçlu eder, beylere bile baskın çıkar." şeklinde ve "Yavuz hırsız ev sahibini bastırır." atasözünün kullanımıyla eş değerdir. Öyküde bu ağız kullanımı "*Kendisine beyler borçluydu. Başkalarının emeğine, alın terine ve gayretine saygı duymadan onların ürünlerini, onların haberi ve rızası olmadan bir anda kendisinin yapmayı sevmişti*" (s. 106) şeklinde verilmiştir. *Façeta*'da bir başka yöresel kullanım ise çok sinirlenmek, öfkelenmeye yer aramak anlamında "mendilsiz oynamak" ifadesi ile "Memur" adlı öyküde şu şekilde kullanılmaktadır: "*Sonra önünde duran soruşturma evraklarından birisini inceleyip emin olduktan sonra memura alıp okuması için uzattı. Sinirden âdeta mendilsiz oynayanlara benziyordu*" (s. 116).

Deyimleri Kullanan Kahramanlar

Deyimler bilindiği üzere çeşitli kuralları olan ama temelinde ifadeyi daha etkili bir şekilde verme amacı ile kullanılan sözlerdir. Bazı şair ve yazarlar verdikleri ürünlerinde deyimleri belirgin bir şekilde kullanmaktadırlar. Özellikle öykülerde deyim kullanımı hayatla, toplumla iç içeliğin bir göstergesi olup okuyucuyu etkilemek, sözü değerli kılmak amacıyla kullanılabilir. Bu incelemede başlık olarak verilmesinin sebebi ise *Façeta*'nın hemen her sayfasında deyim kullanımının yapılmasından dolayı deyimlerin dikkat çekmesindedir. Buradaki amaç ise genellikle kurgunun iç içe olduğu öykülerdeki kahramanların sözleri vasıtasıyla yazarın ifadelerinden okuyucunun etkilenmesine sebep olmaktadır. "Riyakâr -Yahut- Şubatın Otuzu" adlı öykünün kahramanı Faruk'un annesinin onu kayda götürdüğünü ama kaydını yaptırmadan dönmek zorunda kaldığını anlatan "*Annesi elinden tutmuş, yetim kalan oğlunu daha iyi bir insan olsun diye bu okula yazdırmaya götürmüştü. Kayıt yaptırmadan gerisin geri dönmüştü*" (s. 235). şeklindeki satırlarda bir başka deyimle ifade edilirse "Eli boş dönmek" anlamında "Gerisin geri dönmek" deyimini kullanılmıştır. Yine aynı öyküde kahramanlardan Faruk için söylenen "Fransız kalmak" deyiminin kökeni yazar tarafından şu şekilde verilmektedir: "*O yıllarda zenginler İngilizce, orta halliler Almanca, garibanlar ise Fransızcaya razı olmak zorundaydı. Biz 'Fransız kaldık' deyimini bundan kaynaklanıyordu. Faruk da Fransız kalanlardandı*" (s. 235, 236). Bu öyküde yazarın belirgin özelliklerinden biri olan eleştiri de yapılmaktadır. Burada 1990'lı yılların başlarında sadece İngilizce'nin mecburi ders hâline getirilmesinin hemen öncesinde Türkiye'de uygulanan dil eğitiminin eleştirildiği görülmektedir. "Kaçış" adlı öykü de deyimlerin kullanıldığı hikâyelerden biridir. "Ağızdan çıkana kulağı duymamak" deyimini ne söylediğini bilmemek, düşüncesizce ya da tamamen bilmeden, anlamadan konuşmak anlamındadır. - "Riyakâr – Yahut Şubatın Otuzu" ve "Kaçış" gibi bazı öykülerde aynı kişi, Faruk Öğretmen, kahramandır. Bu kişinin ise yazarın kendisi olduğu Reşat Coşkun tarafından ifade edilmiştir. (R. Coşkun ile kişisel iletişim 11.06.2021)- Faruk Öğretmen'e davulcu tarafından bu deyim şöyle yakıştırılmıştır: "*Kardeşim, git başımdan. Sen deli misin? Ben bu davula yıllarımı verdim. Hele senin dediğine bak; tıngırdatayım. Ağızdan çıkana kulağın duyuyor mu?*" (s. 268) "Neyim Düştü" adlı öykünün şu kısmında ise bir şeye katkısı olmak anlamında "Çorbada tuzu olmak", bir hususun başka bir hususa oranla daha az olduğunu belirtmek anlamında "Devede kulak kalmak" deyimleri Coşkun'un diğer öykülerinde de belirgin olan öğretmen kahramanın dilinden verilmiştir. Buradaki öğretmen ise Faruk değil, Burhan Öğretmendir (s. 159): "*Ev bir düğüne hazırlanırcasına temizlenmişti. Eşyalar yerli yerince yerleştirilmişti: 'Demek ki çorbasında tuzumuz olmuş. Hâlâ tuzun hatırını bilenler de var. Ne yalan söyleyeyim, kendi adıma duyduğum sevinç, ülkem adına duyduğum sevincin yanında devede kulak kalır. Şükürler olsun ki memleketimin çıkarları deve, benim çıkarlarım onun yanında daima kulak oldu,' dedi*" (s. 160).

Sonuç

Reşat Coşkun'un on yedi öyküden oluşan *Façeta* adlı kitabında yer alan hikâyeler yaşanmışlığı ve tecrübelerin yansımasıdır. Öykülerde geçen kahramanlar yazarın ya kendisidir ya çevresidir ya da gözlemediği kişilerdir. Bazen Faruk bazen Burhan Öğretmen olarak okuyucunun karşısına çıkan yazar bazen Erzurum'un renkli simalarından Gülamberi ve atını öyküleştiren bazen de bir davulcuyla yaşadığı anısını öykülerine taşır. Fakat öykülerindeki kahramanların ortak özelliği ahlaklı, erdemli, dürüst, yanlış bildiklerini eleştirmekten çekinmeyen, onurlu, dini doğru bir şekilde yaşayan, dürüst, mütebedeyin, milliyetçi muhafazakar ama bağınaz olmayan kişilerdir. Ayrıca yazarın birçok öyküsünde dipnot şeklinde açıklamaların yapıldığı görülmektedir. Bu açıklamaları yapan kişi ise emekli Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni, şair ve yazar Mehmet Emin Alper'dir. *Façeta* adlı öykü kitabında bu dipnotların yer alması, eserin öykü kitabı özelliğinin yanında öyküleri açıklayan, düşüncelere yer veren bir fikir kitabı olarak da okuyucu için öğretici bir özellik taşımasını sağlamaktadır.

Reşat Coşkun, *Façeta*'da okuyucuya kurgusal bir tat verdiği gibi doğru bir yaşantı için doğru bir din ve erdemli olmak gerekliliğini de vurgulamaktadır. *Façeta*'nın bir başka özelliği ise bazı kahramanlarının yani yazarın kendisini yansıttığı öykülerde müntesip bir kişi olmasından dolayı mutasavvıf bir kimlikle ve mürşid-i kamille, kendi hocasıyla, okuyucuya tasavvufi bazı değerleri vermeye çalışmasıdır. Öykülerde dikkat çeken başka bir husus ise Erzurumlu olan ve Erzurum'da ikamet etmiş olan yazarın memleketinin çeşitli mekânlarına, değerlerine, kültürüne, gelenek ve göreneklerine ve de konuşmasına yer vermesidir. Öykülerde önemli bir başka unsur da deyimlerin belirgin bir şekilde kullanımınıdır ki hemen her öyküde çokça deyim yer aldığı görülmektedir. Reşat Coşkun 'un öyküleriyle okuyucuyu köklü kültürüne döndürmek adına mesaj vermek kaygısında olduğu da bir başka husustur.

Façeta adlı öykü kitabı salt kurgunun verildiği bir eser değildir. Kurgunun içinde yaşanmışlıklar yer almaktadır. Bu eserin kurgu ekseninde yazılan otobiyografik ve yazarın etkilendiği kişilerle ilgili bilgilerin verildiği biyografik bir yönünün de olduğunu söylemek gerekir. Ancak *Façeta*'ya tamamen yaşantıların yansımasının ürünü de demek yanlış olacaktır. Eserde kurgu ve gerçeklik âdeta harmanlanmış bir şekildedir.

Erdemli insan olma vurgusu ile yazıldığı görülen eserin hemen bütün öykülerinde bu özelliğin ya da olması istenen davranışın kahramanlar vasıtasıyla verildiği anlaşılmaktadır. Eserin temelini bu olduğu yargısı öykülerin genelinde erdem mefhumunun işlenmesinden dolayı yanlış olmayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Coşkun, R. (2018). *Façeta*. Aktif Yayınevi.
- Devellioğlu, F. (2000). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. (17. baskı). Aydın Kitabevi Yayınları.
- İbn Mâce, Ebû Abdillâh el-Kazvî. *Sünen*. Muhammed Fuâd Abdalbâkî (Thk.). El-Mektebetü'l-İslâmiyye.
- Karakuş, Ahmet. (2018). *Tasavvuf Bağlamında Türk Şiirinin Serüveni: Tanzimat'tan Günümüze*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Karaman, H., Özek A., Dönmez, İ. K., Çağrırcı, M., Gümüş S., & Turgut, A. (2015). *Kur'ân-ı Kerim Açıklamalı Meâli*. (3. baskı). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tirmizî (1998). *Sünenü't-Tirmizî*. Beşşâr Avvâd Ma'rûf (Thk.). Dâru'l-Ğarbi'l-İslâmî.
- Türk Dil Kurumu. (2019). *Türkçe Sözlük* (11. baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.

COVID-19 Pandemi Sürecinde Kadına Yönelik Şiddet Olgularının Değerlendirilmesi: Erzurum İli Aziziye ve Aşkale İlçeleri Örneği

Evaluation of Cases of Violence Against Women during the COVID-19 Pandemic Process: The Case of Erzurum Provinces Aziziye and Aşkale Districts

Coşkun EKE¹ 
Rıdvan KÜÇÜKALİ² 

¹Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Bilim Tarihi Ana Bilim Dalı, Erzurum, Türkiye

²Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bilim Tarihi, Erzurum, Türkiye

¹Department of History of Philosophy, Atatürk University, Institute of Social Sciences, Erzurum, Turkey

²Ataturk University, Faculty of Letters, History of Philosophy, Erzurum, Turkey

Öz

Şiddet toplumdaki her kesim ve bireyi etkileyen bir olgu olsa da özellikle bazı grupları daha da derinden etkileyebilmektedir. Şiddet özellikle savunmasız durumda bulunan kadın, çocuk ve yaşlıları derinden etkileyerek psikolojik, duygusal ve davranışsal sorunlara yol açabilmektedir. Üstelik şiddet oldukça sık görülebilmekte, toplumsal olgu ve olaylarla yakın ilişki içerisinde bulunabilmektedir. Bu olgulardan biri de son yıllarda yaşanan COVID-19 pandemidir. Bu düşünceden hareketle araştırmada, COVID-19 pandemisinde kadınlara yönelik şiddet olaylarının ele alınıp incelenmesi amaçlanmıştır. Retrospektif araştırma tekniği ile gerçekleştirilen araştırmada Erzurum ili Aziziye Sosyal Hizmet Merkezi Müdürlüğü'ne bağlı olan ilçelerde (Aziziye ve Aşkale ilçeleri) kuruma başvuran kadınlarla çalışma gerçekleştirilmiştir. Araştırmada Mart 2020 tarihine kadar olan başvuru kayıtları ile Mart 2020-Mart 2021'deki dosya kayıtları incelenmiştir. Kayıtlar incelenirken merkeze başvuran kadınların evlenme yaşı, medeni durumu, boşanma sürecinde olup olmadıkları, çocuk sahibi olup olmama, uğradıkları şiddet türleri, şiddet sonrası yaşadıklarına yönelik bilgiler COVID-19 pandemi süreci ile ilişkilendirilerek analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: COVID-19 Pandemisi, Aile, Şiddet Türleri, Şiddet

ABSTRACT

Although violence is a phenomenon that affects every segment and individual society, it can be affect some groups more deeply violence can cause psychological, emotional and behavioral problems by deeply affecting especially vulnerable women, children and the elderly. Moreover, violence can be seen quite frequently and can be found in close relationship with social facts and events. One of these cases is the COVID-19 pandemic, which has been experienced in recent years. Based on this idea, it was aimed to examine and analyze the violence against women in the COVID-19 pandemic. The study, which was carried out with the retrospective research technique, was carried out with the file records of the women who applied to the institution in the districts (Aziziye and Aşkale districts) affiliated to the Erzurum Province Aziziye Social Service Center Directorate. In the research, application records until March 2020 and file records between March 2020 and March 2021 were examined.

Keywords: COVID-19 Pandemic, Family, Types of Violence, Violence

Giriş

Şiddet, varlığını çok eski zamanlardan beri devam ettiren sosyal bir olgu olarak ele alınabilir. Bunun altında ise şiddetin kökeni yer almaktadır. Bir başka deyişle şiddetin kökeninde bulunan saldırganlık duygusu, insanın hayatta kalmasını kolaylaştırmış, yaşamını devam ettirmesinde önemli rol oynamıştır (Doğan, 2012). Nitekim ilk insanlar karınlarını doyurmak, yaşamını devam ettirebilmek için vahşi hayvanları öldürmüştür. İlk etapta doğada yer alan ve yabani hayata karşı sergilenen şiddet davranışları zaman içinde toplumun her kesimine dağılmıştır (Güleç ve ark, 2012; Türel ve ark., 2018). Şiddet en genel anlamıyla, şiddet uygulayan kişinin şiddet uyguladığı kişinin canına ya da malına bilerek zarar vermek, karşıdaki kişiyi yaralamak, öldürmek amacıyla gerçekleştirdiği güç kullanımlarını ifade etmek için kullanılan bir terimdir (Kaminer ve ark., 2013; Özerkman, 2012). Şiddette temel amaç karşıdaki kişiye zarar vermek olduğu için farklı şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Şiddet türlerine bakıldığında herkes tarafından bilinen fiziksel şiddet oldukça yoğun şekilde görülse de duygusal, psikolojik, cinsel ve ekonomik şiddet türlerinin de azımsanmayacak boyutta olduğu da görülmektedir. Şiddet türlerinden fiziksel şiddet ölümle sonuçlanan ya da çok ağır yaralanmalarla sonuçlanan bıçakla/silahla yaralama, vurma gibi eylemleri kapsamaktadır. Özellikle aile içinde kadın ve çocuklara yönelik yoğun olarak uygulanan fiziksel şiddet sonucunda, fiziksel şiddet uygulanan kişilerin kendilerini değersiz olarak hissettikleri, özgüven kaybı yaşadıkları ve korku, kaygı gibi duygusal problemlerin yoğun oranda görüldüğü belirlenmiştir (Uluocak ve ark., 2014).

Geliş Tarihi/Received: 25.08.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 19.10.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Coşkun EKE
E-posta: coskun_eke@hotmail.com

Atf: Eke, C., & Küçükali, R. (2022). COVID-19 Pandemi Sürecinde Kadına Yönelik Şiddet Olgularının Değerlendirilmesi: Erzurum İli Aziziye ve Aşkale İlçeleri Örneği. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 36-42.

Cite this article: Eke, C., & Küçükali, R. (2022) Evaluation of Cases of Violence Against Women during the COVID-19 Pandemic Process: The Case of Erzurum Provinces Aziziye and Aşkale Districts. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 36-42.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Cinsel şiddet ise kurbanın iradesi dışında gerçekleşen her türlü cinsel içerikli eylemi kapsamaktadır. Cinsel şiddet dile getirilmesi en zor olan ve etkileri ciddi travmalara neden olan şiddet türleri içinde yer almaktadır (Akkaş & Uyanık, 2016). Fiziksel ve cinsel şiddetin yanında görülen diğer şiddet türlerinden biri de psikolojik/duygusal şiddettir. Psikolojik şiddet ise aile içinde kurbanın yok sayılması, duygu, düşünce ve fikirlerin önemsenmemesi, aşağılanması, alay edilmesi, küçük düşürülmesi gibi sözlü ya da sözsüz davranışları kapsamaktadır. Psikolojik şiddet sonucunda, özgüven, özsaygı, benlik algısında ciddi problemler ortaya çıkarak, duygusal ve davranışsal problemlere hatta intihara kadar devam eden sonuçları ortaya çıkarabilmektedir (Uluocak ve ark., 2014). Şiddet türleri arasında yer alan son şiddet türü ise ekonomik şiddettir. Ekonomik şiddet en genel anlamda, ailedeki kurban durumundaki bireylerin temel ihtiyaçlarının karşılanmaması, eğitim ve sağlık ihtiyaçlarının göz ardı edilerek, kurban durumunda olan bireylerin çalıştırılması şeklinde tanımlanmaktadır. Hatta bazı ekonomik şiddet vakalarında şiddeti uygulayan kişi, kurban konumunda olan kişinin çalışarak elde ettiği maddi varlığına el koyabilmektedir (Akkaş & Uyanık, 2016; Uluocak ve ark., 2014). Şiddet uygulanan her bireyin üzerinde ciddi sonuçlar ortaya çıkarabilmektedir. Özellikle bu şiddetin bireylerin en güvenilir ortamı olan ailede ortaya çıkması ise geri dönüşü olmayan sonuçlara yol açabilmektedir (Açıkgöz, 2015; Akpınar, 2011; Campbell, 2002; Coker ve ark., 2000; Dişçigil, 2003; El-Bassel ve ark., 2000; Gleason, 1993; Krahe ve ark., 2005; Matheson ve ark., 2007; Okutan, 2007; Onnar, 2020; Pico-Alfonso, 2005; Roberts ve ark., 1998; Vahip & Doğan Avşargil, 2006).

Toplumdaki en küçük ama oldukça önemli sosyal topluluk olan aile, bireylerinin psikolojik, fizyolojik ve duygusal ihtiyaçlarını karşılamakla sorumludur. Aile, bireylerinin ihtiyaçlarını karşılarken saygı, sevgi, empati ve etkili iletişim yöntemlerini kullanmaktadır (Tepeli, 2018). Her ne kadar ailede üyelerin birbirlerine saygı, sevgi gibi duygularla yaklaşması hayati olsa da bazen bu durumu ortadan kaldırabilecek durumlarla karşılaşabilmektedir. Bazen bireylerin içinde buldukları şartlar ve olanaklar önce bireyin psikolojik ve fizyolojik iyi oluş durumunu bozmakta, bu iyi oluş durumunun bozulması ise tüm aileye yansyarak, aile içinde şiddeti ortaya çıkarabilmektedir (Aydoğdu ve ark., 2012). Bireylerin iyi oluş durumunu bozan önemli etkenlerden biri de 2020 yılından itibaren etkisini gösteren COVID-19 pandemisidir.

2019 Aralık ayının sonunda Çin'in Wuhan kentinde solunum yolu şikayetleriyle başlayan ve kısa sürede yayılan ve ölümlerle sonuçlanan COVID-19, Dünya Sağlık Örgütü tarafından pandemik olarak ilan edilmiş ve tüm dünyada bir an önce önlem alınması için uygulamaların devreye sokulmasıyla sonuçlanmıştır (Qui ve ark., 2020). Bu uygulamalar esnek çalışma sistemlerinin, karantina uygulamalarının getirilmesi, okulların ve işyerlerinin kapatılması gibi uygulamalar olmuştur (Cluver ve ark., 2020; Russell ve ark., 2020; URL 1; URL 2). Ancak aile bireylerinin iş yerlerinin kapatılması, sosyal iletişimin azalması, sürekli bir arada bulunmak zorunda kalınması, hastalığın bilinmezliğinin getirdiği kaygı, endişe ve korkular da ailede şiddet olgularının sıklıkla yaşanmasına neden olmuştur. Aile içi şiddetten ise en fazla oranda savunmasız durumda olan kadınlar ve çocuklar etkilenmişlerdir (Bullinger ve ark., 2020; Leslie & Wilson, 2020; United Nations Development Programme, 2020). Yapılan araştırmalarda COVID-19 pandemisinde kadına yönelik şiddetin arttığına yönelik bulgulara rastlanmıştır (Agencia AFP, 2020; Avrupa Konseyi, 2020; Bradbury-Jones & Isham, 2020; Bulgurcuoğlu ve Kelebek Küçükarslan, 2021; Cluver ve ark., 2020; Mazza ve ark., 2020; Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, 2020; Toplumsal Cinayet, 2020; Yılmaz ve Aydın Doğan, 2021). Bir başka ifadeyle tüm dünyayı etkileyen COVID-19 pandemisinde yaşanan şiddet olayları belirli bir dönemde incelenmiş, pandemi öncesi ve sonrasındaki şiddet olaylarının ele alınmasının birlikte yapıldığı çalışmalara rastlanmamıştır. Bu düşünceden hareketle araştırmada COVID-19 pandemi sürecinde kadına yönelik şiddet olaylarının ele alınıp önceki dönemdeki şiddet olaylarıyla karşılaştırılarak incelenmesi amaçlanmıştır. Belirlenen bu ana amaç etrafında aşağıdaki sorular ele alınarak incelenmiştir.

- COVID-19 pandemi sürecinde kadına yönelik şiddet olgularında artış olmuş mudur?
- Kadına yönelik şiddet olgularında hangi şiddet türleri yoğunlukla ortaya çıkmıştır?
- Kadına yönelik şiddet olgularından sonra ailede ne tür değişimler yaşanmıştır?

Belirlenen ana amaç ve bu amaç etrafında şekillenen problemlere verilecek yanıtların alan yazına katkı sağlayarak, kadına yönelik çalışmaların iyileştirilmesinde artışa neden olacağı düşüncesi araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

Yöntem

Araştırma Modeli

COVID-19 pandemi sürecinde kadına yönelik şiddet olaylarının ele alınıp incelenmesi amacıyla gerçekleştirilen araştırmada Kohort araştırmalarından Retrospektif araştırma yöntemi kullanılmıştır. Retrospektif araştırma yönteminde, araştırma verileri güncel tarihten önceki dönemlerde toplanmaktadır. Retrospektif araştırmalarda belli bir sonucun yol açtığı düşünülen faktör yine belli bir dönem aralığında incelenmektedir (Erçetin & Açıkalın, 2020). Bu kapsamda aile içinde kadına yönelik şiddet olgularında retrospektif araştırma yöntemi ve doküman analizi tekniği ile veriler toplanmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmada aile içinde kadına yönelik şiddet vakalarının tespitinde Erzurum ili Aziziye İlçesi Sosyal Hizmet Merkez Müdürlüğü'ne bağlı olan iki ilçedeki (Aziziye ve Aşkale İlçeleri) şiddete yönelik dosyalar 1 Mart 2020 tarihine kadar olan dosyalar ve 1 Mart 2020 ve 1 Mart 2021 tarihleri arasındaki dosyalar incelenmiştir. İncelenen dosyalarda yer alan kadınlara yönelik bilgiler aşağıda sunulmuştur.

1 Mart 2020 tarihinden önce aile içi şiddetten dolayı 17 başvuru yapılmıştır. Bu olgularda kadınların evlenme yaşlarının en fazla oranda 18 yaş ve altı (n=4), 18-20 yaş (n=4), 21- 25 yaş (n=4) olduğu belirlenirken, bu oranları sırasıyla 26-30 yaş (n=2), 31 ve üzerinde yaş (n=1) olan kadınların izlediği belirlenmiştir. Merkeze başvuran kadınların çocuk sayıları incelendiğinde en fazla oranda dört ve üzerinde çocuğu olan (n=7) kadın varken, bu oranı bir çocuklu (n=2), iki çocuklu (n=2), üç çocuklu (n=2) kadınlar izlemiştir. Çocuğu olmayan (n=3) kadın bulunmaktadır. Çocuk sayısına bakıldığında toplamda (n=42) varken, çocuklardan kız (n=22), erkek (n=20) çocuk bulunmaktadır. Çocuklardan aile içi şiddete tanık olan (n=9) çocuk varken, bu çocuklardan (n=4) kendileri şiddete maruz kalmıştır.

1 Mart 2020- 1 Mart 2021 tarihleri arasında bir başka ifadeyle COVID-19 pandemi sürecinde merkeze başvuru sayısı artmıştır (n=23). Bu süreçte merkeze başvuran kadınların evlenme yaşlarına bakıldığında en fazla oranda (n=9) 18-20 yaşında yapılan evlilikler olduğu, bu

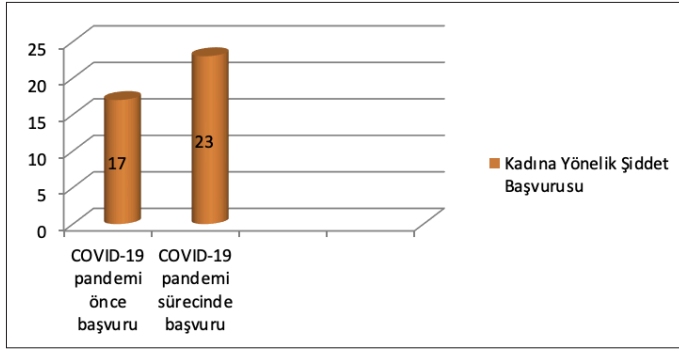
oranı sırasıyla 21- 25 yaş (n=6), 26-30 yaş (n=4), 18 yaş altı (n=3) ve 31 ve üzerinde yaş (n=1) yapılan evliliklerin izlediği saptanmıştır. Kadınların çocuk sayısına bakıldığında en fazla oranda üç çocuklu ailelerin (n=7) olduğu, bu oranı sırasıyla iki çocuklu (n=6), bir çocuklu (n=4), dört ve üzeri çocuklu aileler (n=2) izlediği saptanmıştır. Kadınların (n=4) çocuğu bulunmamaktadır. 44 çocuğu erkek (n=23) ve kız (n=21) oluşturmaktadır. Çocukların (n=16) aile içi şiddete şahitlik ederken, şiddete maruz kalan (n=7) çocuk bulunmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada veriler araştırmacılar tarafından oluşturulan formla toplanmıştır. Formda kadınların evlenme yaşları, boşanma süreci, çocuk sayısı, çocukların cinsiyeti, şiddet türleri, şiddet sonrası ailenin birlikte yaşama/yaşamama durumu, şiddetin görüldüğü dönemde kadınların medeni durumlarının ne olduğunu belirlemeye yönelik sorular bulunmaktadır.

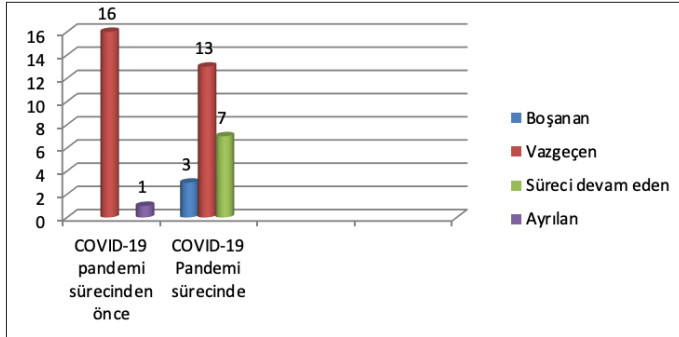
Veri Toplama Yöntemi

Araştırma için 18.02.2021 tarih ve 27 sayılı Etik Kurulu izni Atatürk Üniversitesi tarafından alınmış olup sonra Erzurum Aziziye Sosyal Hizmet Merkez Müdürlüğü'nden kurum izni alınmıştır. Kurum izninden sonra kayıtlı olan dosyalardaki olgular incelenmiştir.



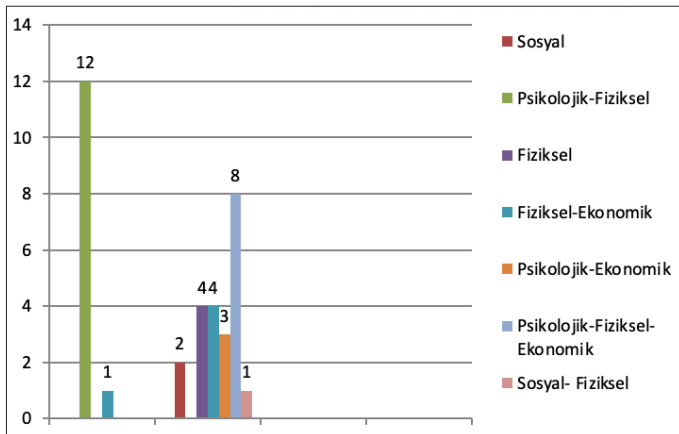
Şekil 1.

Kadına Yönelik Şiddet Başvurusu



Şekil 2.

Şiddet Sırasında Kadınların Medeni Durumları



Şekil 3.

Şiddetin Yaşandığı Süreçte Boşanma Süreci

Verilerin Analizi

Dosyalarda yer alan kayıtlar için ilk olarak kadınlara ve ailelere yönelik sosyodemografik özellikler için betimsel analizler yapılmış, kadına yönelik şiddet olaylarının ne olduğu örnek cümlelerle verilmiştir.

Bulgular

COVID-19 pandemi sürecinde kadına yönelik şiddet olgularının incelenmesi amacıyla yapılan araştırmanın bulgularına aşağıda yer verilmiştir.

Araştırmada ilk olarak Sosyal Hizmet Merkezi Müdürlüğü'ne kadına yönelik şiddet olgularıyla başvuran kadınların sayısı incelenmiştir. Elde edilen sonuçlar aşağıda sunulmuştur.

Şekil 1'de kadına yönelik şiddet başvurusunun dağılımı görülmektedir. Şekle göre merkeze başvuran kadınların sayısı COVID-19 pandemi sürecinden önce (n=17) iken, COVID-19 pandemi sürecinde (n=23) artış göstermiştir.

Kadınların şiddet yaşandığı dönemde medeni durumlarına yönelik bilgiler Şekil 2'de sunulmuştur.

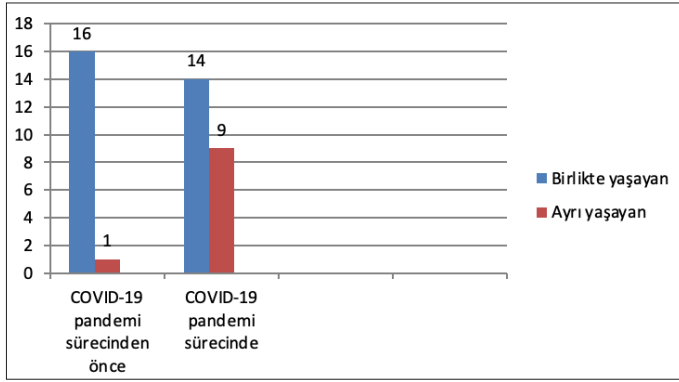
Şekil 2'de kadınların şiddet uygulandığı süreçteki medeni durumlarının dağılımı görülmektedir. Şekle göre COVID-19 pandemi sürecinden önce şiddetin uygulandığı süreçte kadınların en fazla oranda evli (n=15) olduğu, bunu sırasıyla nişanlı (n=1) ve boşanmış (n=1) kadınların izlediği görülmektedir. COVID-19 pandemisinde ise kadınların en fazla oranda evli (n=23) olduğu görülmektedir.

Kadınların şiddetin yaşandığı süreçte boşanma durumlarına yönelik dağılımlar Şekil 3'de sunulmuştur.

Şekil 3'de kadınlara şiddet uygulandığı dönemdeki boşanma süreçleri görülmektedir. Şekle göre kadınların COVID-19 öncesinde en fazla oranda boşanmadan (n=16) vazgeçtikleri görülürken, ayrılan (n=1) kadın olduğu görülmektedir. COVID-19 pandemi sürecinde ise en fazla oranda kadınların boşanmadan vazgeçtikleri (n=13) görülürken, bu oranı sırasıyla sürecin devam ettiği (n=7) kadınlar ve boşanan (n=1) kadınların izlediği belirlenmiştir.

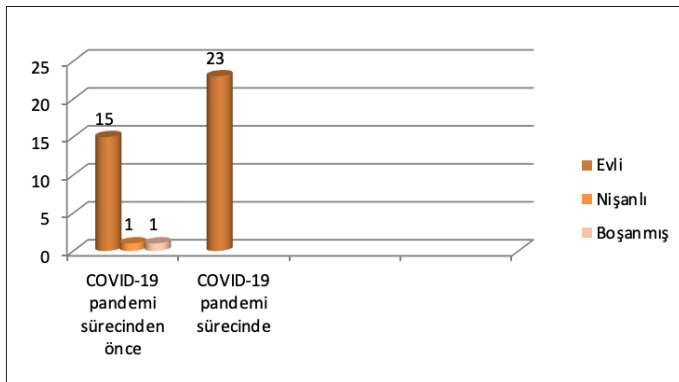
Araştırmada kadına yönelik uygulanan şiddet türlerinin ne olduğunun incelenmesi amacıyla yapılan analize yönelik dağılımlar Şekil 4'de sunulmuştur.

Şekil 4'te kadınlara uygulanan şiddet türleri görülmektedir. Şekle göre kadınların COVID-19 pandemi sürecinden önce en fazla oranda psikolojik- fiziksel şiddete (n=12) uğradıkları görülürken, bunu fiziksel- ekonomik şiddet (n=1) izlemiştir. COVID-19 pandemi sürecinde ise kadınların en fazla oranda psikolojik, fiziksel ve ekonomik şiddetin uygulandığı (n=9), bunu sırasıyla fiziksel- ekonomik şiddet (n=4), fiziksel şiddet (n=4), psikolojik- ekonomik şiddet



Şekil 4.

Kadınlara Uygulanan Şiddet Türleri



Şekil 5.

Şiddet olayından sonra kadınların yaşam biçimleri

ladiktan ve insan sağlığı üzerinde istenmeyen sonuçlar ortaya çıktığı andan itibaren, daha kötü sonuçların ortaya çıkmasının önlenmesi açısından işyerleri kapatılmış, karantina zorunluluğu getirilmiştir. Tüm bunlar gelirin azalmasına ve aile bireylerinin zamanlarının çoğunluğunu evde geçirmeleriyle sonuçlanmıştır. Aile bireylerinin uzun sürelerle bir arada olması her ne kadar olumlu bir sonuç olarak görülse de, insanların alışıldık yaşamlarının bozulmasına, kendilerini gerçekleştirme ve sosyal olma duygularına zarar vermiş, basında yer alan haberlerin dinlenmesi ve bilinmezlikle birleştiğinde aile bireylerinin olumsuz olaylara dayanma eşiklerini düşürmüş, duygusal problemler yaşanmasına neden olabilmıştır (Bulut & Yıldırım, 2020; Mengin ve ark., 2020; Van Gelder ve ark., 2020). Bu duygu durumları ise evin reisi olarak görülen erkeğin eşine ve çocuklarına şiddet uygulamasıyla sonuçlanabilmıştır (Peterman ve ark., 2020; Viera ve ark., 2020). Araştırma sonucuna benzer şekilde pandemi sürecinde kadına yönelik şiddet olgularının hem yurt dışında (Agencia AFP, 2020; Avrupa Konseyi, 2020; Birleşmiş Milletler Raportörü, 2020a, 2020b; Bradbury-Jones & Isham, 2020; Euronews, 2020; Usher ve ark., 2020; Wanqing, 2020); hem de yurt içinde arttığı belirlenmiştir (Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, 2020; TKDF, 2020; Toplumsal Cinayet, 2020; UNDP, 2020).

Araştırma sonucunda gerek COVID-19 pandemi sürecinden önce, gerekse COVID-19 pandemi sürecinde kadınların şiddete uğradıkları anda yüksek oranda evli oldukları, şiddetin yaşandığı süreçte yüksek yoğunlukta boşanma davalarından vazgeçtikleri ve şiddet sonrasında da kadınların yine yüksek oranda şiddet uygulayan eşleriyle bir arada yaşamaya devam ettikleri saptanmıştır. Bu durumun toplumda kadına ve erkeğe yüklenen rollere bağlanarak açıklanabileceği düşünülmektedir. Geleneksel ataerkil toplumlar içinde yer alan Türkiye'de çocuk dünyaya geldiğinden itibaren cinsiyetlerine göre çocuğa yüklenen rol ve sorumluluklar değişmekte ve çocuklar çok erken yaşlardan itibaren rol-model olarak aldıkları ebeveynlerinin birbirlerine karşı olan davranışlarından gerekse yetiştirilme tutumlarından etkilenerek büyümektedir. Bu tarz bir yetiştirme tarzında genellikle erkeğin her zaman güçlü olması, kadına hükmetmesi, kadını kontrol etmesi, hatta gerektiğinde kadına şiddet uygulaması normal olarak görülmektedir. Kadınların da bu anlayışa paralel olarak erkeğe boyun eğmesi, erkeğin isteklerini yerine getirmesi, erkek tarafından uygulanan şiddete göz yumması beklenmektedir (Okutan, 2007). Böyle bir durum ise araştırma sonucunda da görüldüğü gibi kadınların şiddete rağmen, evliliklerini devam ettirmeleriyle sonuçlanabilmektedir (Çalışkan ve Çevik, 2018). Yapılan araştırmalarda da kadınların erkeklerden şiddet görmelerine rağmen, aynı evde yaşamaya devam ettikleri, boşanmayı düşünmediklerine yönelik sonuçlara ulaşılmıştır (Ayhan ve Özkan, 2016; Çalışkan ve Çevik, 2018; Öztürk ve Toprak, 2017; Yanık ve ark., 2014).

Araştırma sonucunda son olarak ulaşılan bulgu kadına yönelik uygulanan şiddet türlerinin ne olduğudur. Kadınlara COVID-19 pandemi sürecinden önce psikolojik ve fiziksel şiddetin yüksek oranda uygulandığı, COVID-19 pandemi sürecinde ise psikolojik, fiziksel ve ekonomik şiddet uygulandığı saptanmıştır. Kadın mağdurların ifadelerinde bunu görmek mümkündür. Nitekim kadınlar, eşlerinden gelen şiddete yönelik olarak seni öldürürüm, ayaklarını kırarım, kapı orada çık git, ben size bakmaya mecbur değilim ifadelerini sürekli duyduklarını ifade

(n=3), sosyal şiddet (n=2), sosyal- fiziksel şiddet (n=1) izlediği belirlenmiştir. Kadınların eşlerinden duydukları şiddete yönelik cümleler incelendiğinde E₁ "Beni polisle mi korkutuyorsun."; E₄ "Annenle gidersen ayaklarını kırarım."; E₁₀ "Senin gibi kadının Allah belasını versin."; E₁₄ "Sülaleni vuracağım, devlet bana bir şey yapamaz."; E₂₀ "Bak, kadın seni öldürürüm, seni tanıdığım güne lanet olsun zaten boşayacağım." ifadelerini sıklıkla duydukları dikkati çekmektedir. Kadınların ise bu iletişim tarzına yönelik düşüncelerinin en fazla "ölmek istemiyorum", "Bir gün düzelir diye bekledim." şeklinde olduğu saptanmıştır.

Araştırmada son olarak kadınların şiddetten sonra yaşamlarının nasıl değiştiği olmuştur. Elde edilen sonuçlar Şekil 5'de sunulmuştur.

Şekil 5'de kadınlara uygulanan şiddetten sonra kadınların yaşamlarındaki değişimlerin dağılımı görülmektedir. Şekle göre COVID-19 pandemi sürecinden önce kadınların şiddet sonrası en fazla oranda birlikte yaşamaya devam ettikleri (n=16) belirlenirken, bunu ayrı yaşayan kadınların (n=1) izlediği saptanmıştır. COVID-19 pandemi sürecinde de benzer şekilde şiddetten sonra kadınların birlikte yaşamaya devam ettikleri (n=14) ve bunu daha az oranda ayrı yaşayan kadınların (n=9) izlediği saptanmıştır.

Tartışma

COVID-19 pandemi sürecinde kadına yönelik şiddet olgularının belirlenmesi amacıyla yapılan araştırma sonucunda, Erzurum İli Aziziye Sosyal Hizmet Merkez Müdürlüğü'ne yapılan başvuruların pandemi öncesinde 17 vaka olarak belirlenirken, pandemi süreci sonrasında 23 olduğu bir başka ifadeyle pandemi döneminde arttığı belirlenmiştir. Bu durumu küresel salgın haline gelen COVID-19 pandemisinin insanlar üzerinde yaptığı duygusal sorunlarla, karantina sürecinde evde bulunma zorunluluğu ile açıklamanın mümkün olduğu düşünülmektedir. Nitekim COVID-19 salgını baş-

etmişlerdir. Bunlar ise hem fiziksel, hem psikolojik, hem de ekonomik şiddeti içinde barındıran örnekler arasında yer almaktadır. Şiddet türleri içerisinde en fazla oranda görülen psikolojik ve fiziksel şiddette temel amacın, kurbanın zayıflıklarına vurgu yapılarak onun üzerinde egemenlik kurmak isteği olduğu vurgulanmaktadır (Akkaş & Uyanık, 2016). Bu noktada erkeğin kadın üzerindeki toplumsal gücünü kanıtlayabilmesi ve bir bakıma çocukluk döneminden itibaren kendisine biçilen kadının efendisi rolünü gerçekleştirme yolu olarak şiddeti kullandığı (Çalışkan & Çevik, 2018) buna bağlı olarak da kadınlara psikolojik ve fiziksel şiddeti yoğun olarak uyguladığı ve bunun araştırma sonucuna yansıdığı görülmektedir. Yapılan araştırmalarda da kadına yönelik en fazla oranda psikolojik ve fiziksel şiddet vakalarının görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır (Aksakal & Atasayar, 2011; Çalışkan & Çevik, 2018; Faramarzi ve ark., 2014; Guljan ve ark., 2012; Güler ve ark., 2005; Gürkan & Coşar, 2009; Kishor & Johnson, 2004; Kocacık & Çağlayandereli, 2009; Vahip & Doğan Avşargil, 2006; Yanık ve ark., 2014; Yetim & Şahin, 2008). Araştırmada özellikle COVID-19 pandemi sürecinde kadına yönelik ekonomik şiddetin arttığı da saptanmıştır. Ekonomik şiddet yaşanan süreçte maddi olanakların azalması ve bunun sonucunda da diğer şiddet olgularının nedenlerinde de görüldüğü gibi kurban rolünde olan kadın üzerindeki erkeğin egemenlik istekleriyle açıklanabilir. Nitekim ekonomik şiddette maddi kaynakların ya da paranın kadın üzerinde yaptırım gücü olarak kullanılması söz konusudur (Gökkaya, 2011). COVID-19 pandemi sürecinde işyerlerinin kapatılmasıyla gelirden düşme yaşanabilmiş, buna paralel olarak hijyenin sağlanmasına yönelik ek tedbirler, ailenin maddi gücünü zorlayabilmiştir (Özçakmak & Var, 2020). İfade edilen bu durum ise aile içinde normalleştirilen şiddet olgularının ekonomik şiddete evrilmesiyle sonuçlanabilmiştir. Fidan (2020) yaptığı araştırmada pandemi sürecinde kadına yönelik ekonomik şiddetin arttığı sonucuna ulaşmıştır.

Sonuç

COVID-19 pandemi sürecinde kadına yönelik şiddet olgularının belirlenmesi amacıyla yapılan araştırma sonucunda, aile içinde kadına yönelik şiddetin pandemi döneminde arttığı, kadınların pandemi öncesinde ve pandemi döneminde şiddete uğradıkları süreçte evli oldukları, boşanmadan vazgeçtikleri ve eşleriyle birlikte yaşamaya devam ettikleri sonucuna ulaşılmıştır. Kadına yönelik COVID-19 pandemi sürecinden önce en fazla psikolojik ve fiziksel şiddetin, COVID-19 pandemi sürecinde psikolojik, fiziksel ve ekonomik şiddetin uygulandığı belirlenmiştir. Araştırmadan elde edilen sonuçlara dayanarak aşağıdaki önerilerde bulunmak mümkündür.

- Kadına yönelik şiddet olgularının önlenmesinde ailelere büyük rol ve sorumluluk düşmektedir. Bunun için ailelere yönelik anne-baba tutumları ve çocuklar üzerindeki etkileri, aile içi iletişim, ailede disiplin yöntemleri, problem çözme yöntemleri konusunda aile eğitimlerinin verilmesi,
- Kadınların psikolojik durumları ve özgüvenlerinde yaşadıkları sorunlar ya da bugüne kadar yetiştirilme biçimleri onların şiddet karşısında ne yapacaklarını bilememelerine ve şiddetin devam etmesine neden olmaktadır. Tüm bu olumsuz durumların önlenmesine yönelik kadınlara danışmanlık hizmetlerine ulaşılabilirliğin kolaylaştırılması ve kadınları güçlendirmeye yönelik programlarının etkililik temelinde eğitimlerle verilmesi,
- Aile içi şiddette genel olarak erkeklerin şiddet uygulayıcısı olduğu belirlenmiştir. Bu nedenle erkeklere problem çözme ve etkili iletişim yöntemlerinin nasıl olacağına yönelik bilgilendirmelerin iş yerlerinde düzenlenecek hizmet içi eğitimler ya da kamu spotları şeklinde verilmesi,
- Ailede kadınlarla birlikte çocuklarda aile içi şiddet olgularında risk altındadır. Aile içi şiddete maruz kalan çocukların duygusal ve davranışsal durumlarının daha yakından ve detaylı araştırma teknikleriyle incelenmesi önerilebilir.

Etik Kurul Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Atatürk Üniversitesi'nden 18.02.2021 tarih ve 27 sayılı ile alınmış olup Erzurum Aziziye Sosyal Hizmet Merkez Müdürlüğü'nden kurum izni alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir - R.K.; Tasarım - C.E.; Denetleme - R.K.; Kaynaklar - C.E.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi - C.E.; Analiz ve/veya Yorum - C.E.; Literatür Taraması - R.K., C.E.; Yazıyı Yazan - C.E.; Eleştirel İnceleme - R.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval for this study was obtained from Atatürk University with the date 18.02.2021 and number 27, and institutional permission was obtained from Erzurum Aziziye Social Service Central Directorate.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - R.K.; Design - C.E.; Supervision - R.K.; Resources - C.E.; Data Collection and/or Processing - C.E.; Analysis and/or Interpretation - C.E.; Literature Search - R.K., C.E.; Writing Manuscript - C.E.; Critical Review - R.K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Açıkgöz, H. (2015). *Zonguldak İl Merkezinde Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetin Yaygınlığı, Şiddet Türleri, Şiddet Algısı ve Kadınların Şiddete Yönelik Tutumları*. (Yayınlanmamış Tıpta Uzmanlık Tezi), Bülent Ecevit Üniversitesi.
- Agencia AFP (2020). *Cuorantena con el "enemigo": La violencia contro mujeres en Latinoamerica-Diario El Heraldo*. <https://www.elhara.do.hn/mundo/370694-%c3%a9grica> (Erişim Tarihi: 25.05.2021).
- Akkaş, İ., & Uyanık, Z. (2016). Kadına Yönelik Şiddet. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 6(1), 32-42.

- Akpınar, O. (2011). *Aile İçi Şiddete Maruz Kalan Kadınların Aile İçi Şiddetle Başa Çıkma Özyeterliği Düzeylerinin Bazı Değişkenlere Göre Yordanması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksakal, H., & Atasayar, M. (2011). Aile içi Kadına Yönelik Şiddetin Biyo-Psiko-Sosyal Sonuçları Üzerine Bir Çalışma. *Akademik Bakış Dergisi*, 26, 1-12.
- Avrupa Konseyi (2020). *Protecting and Empowering Children During the COVID-19 Pandemic*. <https://www.coe.int/en/web/children/COVID-19> (Erişim Tarihi: 01.06.2021).
- Aydoğdu, A., Kocaman Yıldırım, N., Özkan, M., & Özkan, S. (2012). Gelişimsel ve Durumsal Krize Müdahale: Olgu Sunumu. *Psikiyatri Hemşireliği Dergisi*, 3(2), 92-97.
- Ayhan, F., & Özkan, B. (2016). Aile İçi Şiddetin Ergenler Üzerine Etkisi. *Journal of Human Social Science*, 3(13), 3753-3767. [\[Crossref\]](#)
- Birleşmiş Milletler Raportörü (2020a). *Estados devam combater violencia domestica na quarantena por COVID-19*. <https://nacoesunidas.org/relato-ra-da-onu-estados-devam-combater-violencia-domestica-na-quarantena-por-COVID-19/> (Erişim Tarihi: 07.06.2020).
- Birleşmiş Milletler Raportörü (2020b). *Violencia machista durante el confinamiento ha tenido un repunte "horroroso"*. <https://www.france24.com/es/20200406-repunte-violencia-maschista-cuorantena-coronavirus-mujeres-victimas> (Erişim Tarihi: 07.06.2020).
- Bradbury-Jones, C., & Isham, L. (2020). The Pandemic Paradox: The consequences of COVID-19 on Domestic Violence. *Journal Clinical Nursing*, 29, 2047-2049. [\[Crossref\]](#)
- Bulgurcuoğlu, S. E., & Kelebek Küçükarslan, G. (2021). COVID-19 Pandemisinde (Yeniden) İnşa Edilen Mekanda Kadına Yönelik Ev İçi Şiddeti Anlamak. *Haçettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 39(1), 71-83. [\[Crossref\]](#)
- Bullinger, L. R., Carr, J. B., & Packham, A. (2020). COVID-19 and Crime: Effects of Stay-at-Home Orders on Domestic Violence. *National Bureau of Economic Research Working Paper*, 27667, 1-45. [\[Crossref\]](#)
- Bulut, M., & Yıldırım, N. (2020). COVID-19 Pandemisinin Cinsel Sağlık ve Yaşam Kalitesine Etkileri. *Türkiye Klinikleri*, 58-65.
- Campbell, J. C. (2002). Health Consequences of Intimate Partner Violence. *The Lancet*, 359(13), 1331-1336. [\[Crossref\]](#)
- Cluver, L., Lachman-McLaren, J., Wessels, I., & Bachman, G. (2020). Parenting in a Time of COVID-19. *Corresponding*. DOI: 10.1016/50140-6736(20)30736-4. [\[Crossref\]](#)
- Coker, A. L., Smith, P. H., McKeown, R. E., & King M.J. (2000). Frequency and Correlates of Intimate Partner Violence by Type: Physical, Sexual, and Psychological Battering. *American Journal of Public Health*, 90(4), 553-559. [\[Crossref\]](#)
- Çalışkan, H., & Çevik, E. İ. (2018). Kadına Yönelik Şiddetin Belirleyicileri: Türkiye Örneği. *BJSS Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(14), 218-233.
- Dişçigil, A. G. (2003). *Aile İçi Şiddet Gören Kadınlarda Psikiyatrik Bozukluklar: Bir Psikiyatri Polikliniği Örneği*. (Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi), İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi.
- Doğan, İ. (2012). *Sosyoloji Kavramlar ve Sorunlar*. Pegem Akademi.
- El-Bassel, N., Gilbert, L., Schilling, R., & Wada, T. (2000). Drug Abuse and Partner Violence Among Women in Methadone Treatment. *Journal of Family Violence*, 15(3), 209-228. [\[Crossref\]](#)
- Erçetin, Ş. Ş., & Açıkalın, N. Ş. (2020). Bilimsel Araştırmalarda Temel Yaklaşımlar Araştırma Modelleri ve Desenleri. (ed. Ş. Ş. Erçetin). *Araştırma Teknikleri*. Nobel Yayıncılık, 29-46. [\[Crossref\]](#)
- Euronews (2020). *Domestic Violence Cases Jump 30% During Lockdown in France* Euronews. <https://www.euronews.com/2020/03/28/domestic-violence-cases-jump-during-lockdown-in-france> (Erişim Tarihi: 08.06.2021).
- Faromarzi, M., Esmailzadeh, S., & Mosavi, S. A. (2004). A Comparison of Abused and non-Abused Women's Definitions of Domestic Violence and Attitudes to Acceptance of Male Dominance. *European Journal of Obstetrics & Gynecology and Reproductive Biology*, 122, 225-231. [\[Crossref\]](#)
- Fidan, A. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Çerçevesinde Zorluklar, Eğilimler, Olanaklar: Diyarbakır'da Pandemi ve Kadın*. DİSA.
- Gleason, W. J. (1993). Mental Disorders in Battered Women: An Empirical Study. *Violence and Victims*, 8, 53-68. [\[Crossref\]](#)
- Gökkaya, V. B. (2011). Türkiye'de Kadına Yönelik Ekonomik Şiddet. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 12(2), 101-112.
- Guljan, D., Şimşek, H., & Günay, T. (2012). Evli erkeklerde eşlerine yönelik şiddet ve ilişkili etmenler. *Türkiye Halk Sağlığı Dergisi*, 10(3), 151-159.
- Güleç, H., Topaloğlu, M., Ünsel, D., & Altıntaş, M. (2012). Bir Kısır Döngüsünde Şiddet. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4(1), 112-137.
- Güler, N., Tel, H., & Özkan Tuncay, F. Ö. (2005). Kadının aile içinde Yaşanan Şiddete Bakışı. *Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 27(2), 51-56.
- Gürkan, Ö.C. ve Coşar, F. (2009). Ekonomik Şiddetin Kadın Yaşamındaki Etkileri. *Maltepe Üniversitesi Hemşirelik Bilimi ve Sanatı Dergisi*, 2(3), 124-129.
- Kaminer, D., Hardy, A., Heath, K., Masdell, J., & Bawa, U. (2012). Gender Patterns in the Contribution of Different Types of Violence to Posttraumatic Stress Symptoms Among South African Urban. *Youth Child Abuse Neglect*, 37, 320-330. [\[Crossref\]](#)
- Kishor, S., & Johnson, K. (2004). *Profiling Domestic Violence: A Multi Country Study*. ORC Macro.
- Kocacık, F., & Çağlayandereli, M. (2009). Ailede Kadına Yönelik Şiddet: Denizli İli Örneği. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 6(2), 24-43.
- Krahé, B., Bieneck, S., & Möller, I. (2005). Understanding Gender and Intimate Partner Violence from an International Perspective. *Sex Roles*, 52(11- 12), 807-827. [\[Crossref\]](#)
- Leslie, E., & Wilson, R. (2020). Sheltering in Place and Domestic Violence: Evidence from Calls for Service During COVID-19. *Journal of Public Economics, Forthcoming*, 189, 1-25. [\[Crossref\]](#)
- Matheson, K., Skomorovsky, A., Fiocco, A., & Anisman, H. (2007). The Limits of 'Adaptive' Coping: Well-Being and Mood Reactions to Stressors Among Women in Abusive Dating Relationship. *Stress*, 10(1), 75- 91. [\[Crossref\]](#)
- Mazza, M., Morano, G., Lai, C., Janiri, L., & Sani, G. (2020). Danger in Danger: Interpersonal Violence During COVID-19 Quarantine. *Psychiatry Research*, 289, 113046. [\[Crossref\]](#)
- Mengin, A., Alle, M.C., Rolling, J., Ligler, F., Schroder, C., Lalonne, L., Berna, F., Jardri, R., Vaiva, G., Geoffroy, P.A., Brunault, P., Thibaut, F., Chevance, A., & Giersch, A. (2020). Consequences Psychopathologies of Confinement. *Encephale*, 46(3), 43-52. [\[Crossref\]](#)
- Mor Çatı Kadın Sığınma Vakfı (2020). *Koronavirus Salgını Süresince Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele İzleme Raporu*. <https://morcati.org.tr/wp-content/uploads/2020/06/koronavirus-salgini-suresince-kys-rapor.pdf> (Erişim Tarihi: 10.06.2021).
- Okutan, N. (2007). *Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet: Van'da Kadınların Şiddet Deneyimleri, Şiddeti Doğuran Koşullar ve Baş Etme Biçimleri: Şiddetin Kadın Sağlığına Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- Onnar, N. (2020). *Aile İçi Şiddete Maruz Kalan Kadınların Kendilik Algısı, Aile İçi Şiddetle Başa Çıkma Özyeterliği ve Stresle Başa Çıkma Tarzlarının İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Özçakmak, S., & Var, I. (2020). COVID-19 Salgının Yayılmasını Önleyici Hijyen Uygulamaları. *Akademik Gıda*, 18(4), 433-441. [\[Crossref\]](#)
- Özerkman, N. (2012). Toplumsal Bir Olgu Olarak Şiddet. *Akademik Bakış Dergisi*, 28, 1-19.
- Öztürk, G.Z., & Toprak, D. (2017). Kadın Sağlık Personellerinin Kadına Yönelik Şiddet Hakkında Bilgi, Tutum ve Davranışları. *Konuralp Tıp Dergisi*, 9(1), 58-62.
- Peterman, A., Potts, A., O'Donnell, M., Thompson, K., Shah, N., Oertelt-Prigione, S., & Van Gelder, N. (2020). Pandemics and Violence Against Women and Children. *Center for Global Development Working Paper*. <https://www.un.org/sexualviolenceinconflict/wp-content/uploads/2020/05/press/pandemics-and-violence-against-women-and-children/pandemics-and-vawg-april2.pdf> (Erişim Tarihi: 15.06.2021).

- Pico-Alfonso, M. A. (2005). Psychological İntimate Partner Violence: The Major Predictor of Posttraumatic Stress Disorder in Abused Women. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 29, 181–193. [\[Crossref\]](#)
- Qui, J., Shen, B., Zhao, M., Wang, Z., Xie, B., & Yu, Y. (2020). A Nationwide Survey of Psychological Distress Among Chinese People in The COVID-19 Epidemic: Implications and Policy Recommendations. *General Psychiatry*, 33, 1-3. [\[Crossref\]](#)
- Roberts, G. L., Lawrence, J. M., Williams, G. M., & Raphael, B. (1998). The Impact of Domestic Violence on Women's Mental Health. *Australian and New Zealand Journal of Public Health*, 22(7), 796–801. [\[Crossref\]](#)
- Russell, M. V., Russell, S. J., Craker, H., Packer, J. Ward, J., Stansfield, C., Mytton, O., Bonell, C., & Booy, R. (2020). School Closure and Management Practices During Coronavirus Outbreaks Including COVID-19: A Rapid Systematic Review. *Lancet Child Adolescence Health*, 4, 397-404. [\[Crossref\]](#)
- Stewart, D. E., & Robinson, G. E. (1998). A Review of Domestic Violence and Women's Mental Health. *Archives of Women's Mental Health*, 1(2), 83– 89. [\[Crossref\]](#)
- Tepeli, K. (2018). Ailenin Tanımı, Türleri ve İşlevleri. (ed. K. Tepeli, E. Durualp). *Aile Yaşam Döngüsü*. Ankara: Hedef Yayınları, 14-38.
- TKDF (2020). *TKDF'den vahim tablo: Koronavirus günlerinde kadına yönelik şiddet yüzde 80 oranında arttı*. <https://www.evrenselnet.com/haber/401726/tkdf-den-vahim-tablo-koronavirus-gunlerinde-kadina-yonelik-siddet-yuzde-80-artti> (Erişim Tarihi: 16.06.2021).
- Toplumsal Cinayet (2020). *Karantinada kadına yönelik şiddet yüzde 27,8 oranında arttı*. <https://dokuz8haber.net/toplumsalcinayet/karantinada-kadina-yonelik-siddet-yuzde-27.8-oraninda-artti> (Erişim Tarihi: 16.06.2021).
- Türel, F. İ., Öztürk, E., & Çalıcı, C. (2018). *Psikotarih Açısından Toplumsal Şiddet Olaylarının Grup Dinamikleri ve Psikolojisi*. Turaz Akademi.
- Uluocak, Ş., Gökulu, G., Bilir, O., Karacık, N.E., Özbay, D. (2014). *Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Kadına Yönelik Şiddet*. Paradigma Akademi.
- United Nations Development Programme (UNDP) (2020). *COVID-19 Global Gender Response Tracker*. <https://data.undp.org/gendertracker/>
URL 1.: <https://COVID19bilgi.saglik.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 19.06.2021).
- URL 2.: <https://www2.deloitte.com/content/dom/Deloitte/tr/Documents/consulting/kuresel-COVID-19-salginin-turkiyede-farkli-kategorilere-etkileri.pdf> (Erişim Tarihi: 21.06.2021).
- Usher, K., Bhullar, N., Durkin, J., Gyamfi, N., Jackson, D. (2020). Family Violence and COVID-19: Increased Vulnerability and Reduced Options for Support. *International Journal of Mental Health Nursing*, 29(4), 549-552. [\[Crossref\]](#)
- Vahip, I., & Doğan Avşargil, Ö. D. (2006). Aile İçi Fiziksel Şiddet ve Kadın Hastalarımız. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 17(2), 107-114.
- Van Gelder, N., Peterman, A., Poots, A., O'Donnell, M., Thompson, K., Shah, N., & Oertelt-Prigione, S. (2020). COVID-19 Reducing The Risk of Infection Might Increase the Risk of Intimate Partner Violence. *EClinical Medicine*, 21. [\[Crossref\]](#)
- Vieria, P. R., Garcia, L. P., & Maciel, E. L. N. (2020). Isolamento social e o aumento da violencia domestica: O que isso nas revela? *Revista Brasileira de Epidemiologia*, 23, e200033. [\[Crossref\]](#)
- Wanqing, Z. (2020). Domestic Violence Cases Surger During COVID-19 Epidemic. *Sixth Tone [Internet]* https://www.unwomen.org/en/what-we-do/ending-violence/world_report/en/full-enpdf
- Yanık, A., Hanbaba, Z., Soygür, S., Ayaltı, B., & Doğan, M. (2014). Kadına Yönelik Şiddet Davranışlarının Değerlendirilmesi: Türkiye'den Kanıt. *Electronic Journal of Vocational Colleges*, 4(4), 104-111. [\[Crossref\]](#)
- Yetim, D., & Şahin, E.M. (2008). Aile Hekimliğinde Kadına Yönelik Şiddete Yaklaşım. *Aile Hekimliği Dergisi*, 2(2), 48-53. <https://doi.org/10.47327/unikasaglik.15>
- Yılmaz, E. ve Aydın Doğan, R. (2021). COVID-19 Pandemisi Nedeniyle Yaşanılan Toplumsal İzolasyonun Aile İçi ve Kadına Yönelik Şiddet Üzerine Etkisi. *Uniko Sağlık Bilimleri Dergisi*, 1(1), 39-48.

Utilisation De La Bande Dessinée Dans L'enseignement De Langue Étrangère Aux Enfants: L'exemple Du "Petit Prince" D'Antoine De Saint-Exupéry

Use of Comic Books in Foreign Language Teaching to Children: The Example of Antoine de Saint-Exupéry's "Little Prince"

Çocuklara Yabancı Dil Öğretiminde Çizgi Romanların Kullanılması: Antoine de Saint-Exupéry'nin "Küçük Prensi" Örneği

Ali YAĞLI 

Ondokuz Mayıs University, Faculty of Education, Samsun, Turkey

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Samsun, Türkiye



Bu çalışma O.M.Ü Uluslararası 100. Yılı Eğitim Sempozyumunda sunulan bildirinin genişletilmiş ve Fransızca olarak hazırlanmış şeklidir.

Geliş Tarihi/Received: 26.08.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 09.11.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Ali YAĞLI

E-posta: ayagli@omu.edu.tr

Atf: Yağlı, A. (2022) Utilisation De La Bande Dessinée Dans L'enseignement De Langue Etrangere Aux Enfants: L'exemple Du "Petit Prince" D'Antoine De Saint-Exupery. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 43-50.

Cite this article: Yağlı, A (2022). Use of Comic Books in Foreign Language Teaching to Children: The Example of Antoine de Saint-Exupéry's "Little Prince" *Journal of Literature and Humanities*, 68, 43-50.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

RÉSUMÉ

Les livres d'histoires illustrées et les bandes dessinées font partie des oeuvres que les enfants aiment lire. Le récit, qui se dégage avec l'aspect attractif et ludique des images de la bande dessinée, complété par le texte, offre aux enfants, en s'amusant, la possibilité d'apprendre. L'utilisation de la bande dessinée dans l'enseignement de langue étrangère facilite le travail des apprenants et des enseignants car c'est à la fois accessible, économique et pratique. Les bandes dessinées contribuent non seulement au développement des expressions verbales de l'élève, mais contribuent également au développement des compétences en écriture et du vocabulaire. Grâce aux bulles dans lesquelles les gestes et les expressions faciales sont beaucoup utilisés, l'élève peut plus facilement comprendre les expressions qu'il rencontre pour la première fois. Les bandes dessinées sont des productions qui contiennent beaucoup de visuels au niveau de leur création. Pour cette raison, leur présentation visuelle plutôt que les sujets de l'histoire affecte les enfants. L'utilisation de la bande dessinée dans l'enseignement des langues étrangères doit être considérée comme un matériau nécessitant une attention et des soins. Bénéficier des histoires de héros que les enfants ont déjà connues à partir de dessins animés ou de la bande dessinée peut grandement contribuer au processus d'apprentissage. Ainsi, dans cette étude, nous avons voulu étudier l'utilisation de la bande dessinée intitulée Le Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry dans l'enseignement de langue étrangère, considérant que les enfants ne sont pas étrangers aux péripéties du Petit Prince. Le but de cette étude est de souligner comment développer la lecture, l'expression orale et écrite des élèves par l'utilisation de la bande dessinée mentionnée.

Mots-clés: Bandes Dessinées, Enseignement de Langue Étrangère, Petit Prince

ABSTRACT

Illustrated storybooks and comic books are some of the things children like to read. The story, which emerges with the attractive and playful aspect of the images of the comic strip, supplemented by the text, offers children, while having fun, the possibility of learning. The use of comics in foreign language teaching facilitates the work of learners and teachers because it is accessible, economical and practical. Comics not only contribute to the development of student's verbal expressions, but also contribute to the development of writing skills and vocabulary. Thanks to the bubbles in which gestures and facial expressions are used a lot, the student can more easily understand the expressions he encounters for the first time. Comics are productions that contain a lot of visuals in their creation. For this reason, their visual presentation rather than the subjects of the story affects children. The use of comics in the teaching of foreign languages must be considered as material requiring attention and care. Benefiting from the stories of heroes that children have already experienced from cartoons or comics can greatly contribute to the learning process. Thus, in this study, we wanted to study the use of the comic strip entitled The Little Prince by Antoine de Saint-Exupéry in foreign language teaching, considering that children are no strangers to the adventures of the Little Prince. The purpose of this study is to highlight how to develop the reading, oral and written expression of students through the use of the mentioned comic strip.

Keywords: Comics, Foreign Language Teaching, Little Prince

öz

Resimli masal kitapları ve çizgi romanlar çocukların ilgiyle okudukları yapıtlar arasında yer alır. Çizgi romanlarda resimlerin çekici görüntüsünün metinlerle tamamlanmasıyla ortaya çıkan anlatı çocuklara eğlenerek öğrenme fırsatı sunar. Yabancı dil öğretiminde çizgi romandan faydalanmak hem ekonomik hem de pratik olmasından dolayı yabancı dil öğretmenleri ve öğrencilerinin işini bir hayli kolaylaştırmaktadır. Çizgi roman öğrencinin sadece sözel ifadelerinin gelişmesine değil, aynı zamanda yazma becerisi ve sözcük dağarcığının gelişmesine de katkı sağlar. Vücut dilinin sıkça kullanıldığı baloncuklar yardımıyla öğrenci ilk kez karşılaştığı ifadeleri daha kolay anlayabilir. Çizgi romanlar, yapımları gereği çok fazla görsellik taşıyan araçlar oldukları için iletilen konulardan çok bunların sunulmuş şekilleri çocukları etkilemektedir. Bu yüzden yabancı dil öğretiminde de çizgi romanların kullanımı ayrı bir özen gerektirir. Çocukların daha önceden çizgi filmlerden ya da kitaplardan tanıdığı kahramanların hikâyelerinden faydalanmak öğrenme sürecine büyük katkı sağlayabilir. Bu yüzden bizde bu çalışmamızda Antoine de Saint-Exupéry'nin Küçük Prenses adlı çizgi romanını çocukların hikâyesine yabancı olmadıklarını düşünerek yabancı dil öğretiminde kullanılabileceğini göstermeye çalıştık. Çalışmada amacımız söz konusu çizgi romanın kullanımıyla öğrencilerin okuma, yazma ve konuşma becerilerinin nasıl geliştirileceği göstermek.

Keywords: Çizgi Roman, Yabancı Dil Öğretimi, Küçük Prenses

Introduction

De nos jours, il n'est pas facile d'attirer l'attention des enfants sur les livres, car les outils de communication médiatiques tels que la télévision, l'ordinateur, le téléphone portable, la tablette et Internet ont un pouvoir trop captivant sur les enfants. Les livres d'histoires illustrées et les bandes dessinées ont une place privilégiée dans l'orientation des enfants vers les livres, car ils contiennent une riche synthèse d'images-textes. "Lire un roman, c'est lire du texte, alors que lire une BD, c'est lire à la fois le texte et les illustrations. Certains auteurs ont d'ailleurs déjà exprimé le fait que la BD exigerait une lecture plus active et participative de la part du lecteur" (Gregoire, 2012, s. 40). C'est pourquoi la lecture de bandes dessinées devient souvent un grand plaisir et un divertissement pour les enfants. Parce que les enfants peuvent facilement trouver ce qu'ils veulent voir dans les petites images sur les panneaux de dessins animés. Les bandes dessinées, avec la puissance effective des images et du texte, peuvent non seulement augmenter la motivation à lire chez les enfants, mais aussi leur offrir des activités utiles et amusantes. Un lecteur possédant une compréhension forte peut lire des phrases non verbales et porter un jugement en les comparant aux phrases verbales de l'interlocuteur. Par conséquent, les expressions du visage, les lignes du corps et les mouvements des personnages de la bande dessinée ont une importance particulière pour le lecteur. Comme toute autre langue, le langage corporel se compose de mots de phrases et de signes de ponctuation. Chaque geste est comme un seul mot, et un mot peut avoir plusieurs sens. Vous ne pouvez comprendre que le sens complet d'un mot lorsque vous l'utilisez dans une phrase avec d'autres mots. Les actions sont également exprimées dans des phrases, et de cette manière, elles disent inévitablement la vérité sur le comportement ou les sentiments d'une personne (Pease, 1997, s. 17). Un lecteur possédant une compréhension forte peut lire des phrases non verbales et porter un jugement en les comparant aux phrases verbales de l'autre personne. Par conséquent, les lignes du corps et les mouvements des personnages de la bande dessinée ont une importance particulière pour le lecteur. Les événements, sentiments et pensées qui interpellent le lecteur dans les bandes dessinées développent non seulement l'imagination des élèves, mais leur donnent également des perspectives différentes à savoir comprendre le monde qui nous entoure ou s'éloigner de lui.

La bande dessinée n'est pas seulement un outil de culture de masse, mais aussi un outil d'art visuel et communicatif qui transmet des messages divertissants en utilisant l'humour et la satire. Avec son pouvoir artistique et éducatif, la bande dessinée possède des structures de communication spéciales telles que des images, des actions, des mots, des discours et des expressions parmi les genres littéraires. Cependant, le rythme de l'action et de la narration dans l'histoire est assez rapide par rapport au roman. Par conséquent, dans le récit où il n'y a pas beaucoup de phrases longues, et grâce aux dialogues et aux explications courtes insérées par l'auteur de la BD, cela peut attirer des jeunes qui n'aiment pas lire. Grâce au texte et aux images, le lecteur est en interaction visuelle avec l'histoire. "La BD, en laissant un espace à construire entre chaque dessin, permet au lecteur de construire le sens, tout en lui donnant le temps de réfléchir à ce qu'il lit" (Dacheux, 2011, s. 240).

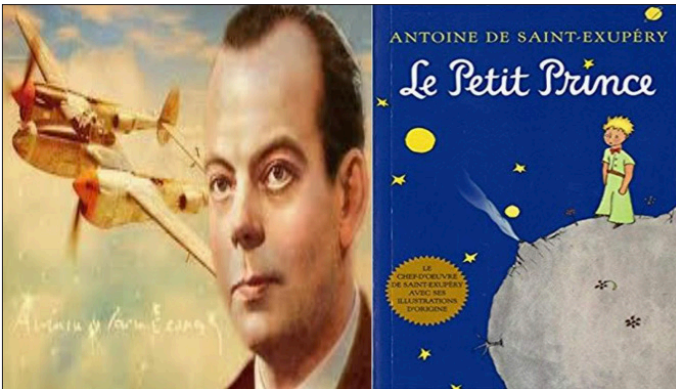


Image 1.
Saint-Exupéry et son oeuvre *Petit Prince*

Quand nous avons observé et analysé quelques études sur l'utilisation de la bande dessinée dans l'enseignement de langue étrangère, nous avons vu que la BD n'améliore pas seulement la compétence en lecture et en écriture chez les enfants mais aussi elle fait progresser leur compétence socio-culturelle.

Dans son étude intitulée "Teacher perceptions of graphic novels" (Perceptions des enseignants sur les romans graphiques), Block (2013) a constaté que la majorité des enseignants pensaient que les bandes dessinées étaient bénéfiques pour les élèves et elles doivent être utilisées pendant les cours. Lochmanová fait voir que "la bande dessinée stimule la créativité des apprenants. Ils ont possibilité de créer les histoires selon leur fantaisie et en même temps pratiquer la langue française" (2014, s. 69). Selon Vahida "Dans le programme scolaire, la BD constitue le moyen le plus facilitant pour la compréhension et l'acquisition du français. En effet, son utilisation donne naissance à une relation forte entre

les trois éléments de la classe: l'enseignant, l'élève et la BD. Elle rend la tâche de l'enseignant facile et efficace avec l'élève qui le suit attentivement" (2014, s. 15).

Öz et Efecioglu (2015) dans leur étude intitulée "Bande dessinée: une approche alternative de l'enseignement de l'anglais comme langue étrangère" ils ont constaté que la BD n'a pas seulement augmenté la motivation à lire chez les enfants, mais aussi elle leur a offert des activités utiles et amusantes. De plus, les résultats ont révélé que la BD a grandement façonné et influencé la pensée critique et les dispositifs littéraires, ainsi que les compétences d'apprentissage du vocabulaire des participants. Aydoğu (2015), dans son étude intitulée "la BD: un exemple d'exploitation en classe de FLE" montre qu'elle est l'un des meilleurs prétextes pour créer une vraie communication interaction dans la classe. Et il souligne que la BD augmente la créativité des étudiants. Üstün et Pilav (2016), dans leur étude intitulée "L'effet des bandes dessinées sur le niveau d'apprentissage dans l'enseignement du turc," ont constaté qu'il y avait une différence significative dans les niveaux de compréhension des étudiants lorsqu'ils lisent le texte sous forme de bandes dessinées.

Tomescu (2009), dans son étude intitulée "la BD en classe de FLE? Pourquoi Pas!, exprime que la BD représente certainement un phénomène de civilisation, qui donne la possibilité aux apprenants d'une langue étrangère de mieux comprendre un comportement culturel spécifique. Elle souligne que la BD aide les apprenants à améliorer leur compétence socio-culturelle. Wafaa (2020) remarque que la BD a une place très importante dans l'apprentissage du français langue étrangère. Il parle de l'utilité de la BD dans la séance de compréhension orale en tant que support pédagogique. Pourtant la BD motive l'apprenant pour apprendre à dialoguer grâce à ses bulles riches en énoncés et qui permettent de comprendre les personnages. La bande dessinée, dans laquelle l'émotion prend vie en images, a un aspect à la fois visuel, sonore et en même temps dynamique. Il véhicule l'image, le son et le mouvement, mais contrairement au film, il le fait sous une forme statique et graphique. Il y a des sons mais on ne les entend pas, il y a du mouvement mais rien ne bouge. Les réflexions sonores sont utilisées pour expliquer le côté auditif de l'histoire, c'est-à-dire le côté non-dit (Outinen, 2009).

Comme les visuels contribueront au développement du vocabulaire lors de la lecture, l'enfant lit le livre sans s'ennuyer. Les images offriront une grande commodité au lecteur, en particulier pour comprendre les expressions abstraites. Étant donné que certains concepts et expressions nouvellement appris seront transférés à travers des personnages de dessins animés, l'enfant peut acquérir différentes compétences sur cette base. Les gestes, mimiques et symboles, qui ne sont pas inclus dans la langue écrite, sont accompagnés de visuels dans les bandes dessinées de sorte que les concepts difficiles seront compris plus facilement. Dans la BD, on voit "un langage rapide et qui fait choc, c'est-à-dire qu'il dit en peu de temps ce qu'un pamphlet, un journal tout entier mettrait une heure, deux heures, six heures à dire" (Paul et André, 1977, s. 98). Selon Yağlı, "La bande dessinée peut aider les enfants à acquérir de meilleures habitudes de lecture. Elle leur permet de sortir d'une vie monotone et dure et de découvrir des choses nouvelles à travers des événements fictifs. Grâce à la combinaison du texte et de l'image, la bande dessinée est un support authentique pour développer la lecture, l'acquisition du langage et l'imagination chez l'enfant" (2017, s. 583-588).

L'illustration est considérée comme un élément important qui complète l'histoire, en particulier dans les livres qui plaisent aux enfants. Par conséquent, il n'est pas possible de trouver des livres d'histoires sans images aujourd'hui. L'écrivain français Saint-Exupéry, en écrivant son œuvre *Le Petit Prince*, a pensé que la combinaison de l'image et du texte rapprochait le lecteur de l'histoire, il a peint l'œuvre lui-même et a essayé de compléter les messages qu'il voulait faire passer par des images. En plus de s'adresser aux petits et aux adultes, des réflexions philosophiques remarquables ont été faites sur la vie, le bonheur, l'amitié et l'amour dans le travail. L'histoire a également une particularité en ce sens qu'elle met l'accent sur le fait de voir les choses qui se passent autour de nous plutôt que de les regarder.

Méthode

Cette étude est une recherche qualitative. Dans la recherche, les études sur la bande dessinée ont été évaluées à l'aide de la méthode d'analyse de documents, qui est incluse dans la méthode de recherche qualitative. Les travaux en question ont été acceptés comme documents, et cette étude a été créée en analysant les informations obtenues. Dans la recherche qualitative (N'da, 2015), le chercheur part (à partir de ses propres expériences ou de celles des autres), identifie des situations typiques d'un phénomène à étudier, et les analyse pour les comprendre. Dans ce contexte, *Le Petit Prince* a été choisi comme matériau pouvant être utilisé dans l'enseignement des langues étrangères sous forme de bande dessinée. Il a été indiqué pourquoi le travail en question devrait être utilisé comme matériau et certaines déterminations ont été faites en examinant les études pertinentes.

Pourquoi utiliser la bande dessinée dans l'enseignement des langues étrangères?

Parce que les bandes dessinées sont utilisées dans l'éducation des enfants dans de nombreux domaines tels que la sociologie, les sciences, la santé, les mathématiques, la théologie, l'enseignement de la langue maternelle et des langues étrangères. Étant donné que les bandes dessinées sont à la fois à des prix bon marché, donc abordables et facilement accessibles, elles peuvent attirer plus facilement l'attention des enseignants et des élèves. Avec le mélange des dialogues et des images dans les panneaux, les enfants lisent et comprennent le sujet avec plaisir. Des phrases courtes dans des bulles peuvent améliorer non seulement les compétences expressives des enfants, mais aussi leur pouvoir de perception. En soutenant les expressions du texte avec des éléments visuels, ils passent plus facilement à un environnement d'apprentissage actif. Dans de nombreux pays, les éducateurs déclarent que l'effet de l'illustration sur les enfants dans les histoires possède des résultats positifs et que les enfants préfèrent généralement les livres d'images. Les images peuvent aider à comprendre des mots inconnus et à expliquer certains concepts abstraits, en particulier chez les enfants dyslexiques qui ont des difficultés dans les compétences de la lecture.

L'importance de l'utilisation de la bande dessinée dans l'enseignement des langues étrangères, à la fois en version imprimée et numérique, a été démontrée par des études expérimentales. Selon Kilickaya et Krajka (2012), dans presque toutes les publications de recherche sur la bande dessinée, il a été révélé que les participants faisaient preuve d'attitudes positives et appréciaient les activités. Dans ses recherches, Schäfer (2017) a déclaré que les bandes dessinées créées par les étudiants eux-mêmes les ont éloignés de la passivité.

Il a déclaré que les étudiants sont plus motivés pour la leçon en créant leurs propres produits et qu'ils se donnent également des commentaires en partageant ce qu'ils ont fait avec leurs amis. Selon Themelis et Sime (2020), les bandes dessinées peuvent être utilisées pour motiver les élèves qui réussissent et ceux qui échouent et pour améliorer leurs compétences linguistiques, leur littératie critique et visuelle. "La bande dessinée est potentiellement un moyen de combler le fossé entre la langue/culture et la langue cible." Clydesdale (2008) a souligné que la bande dessinée est très importante, amusante et permanente dans l'apprentissage d'une langue seconde, à la fois en tant qu'enseignant d'anglais et en tant qu'apprenant de français. Il a décrit à la fois une expérience qu'il a eue et une activité qu'il a fait faire à ses élèves. Il a déclaré qu'il considérait la bande dessinée comme un pont dans l'enseignement des langues (Cité par Tekin et Genç, 2021).

La présentation du *Petit Prince*

L'écrivain français Saint-Exupéry a écrit son livre *Le Petit Prince* en 1943 alors qu'il était en exil en Amérique. Il a exposé ses réflexions sur des valeurs universelles comme l'amour et l'amitié, ainsi que l'enfance qu'il n'a pas vécu dans son pays natal depuis son exil. Là où les mots sont abstraits et parfois insuffisants, l'auteur a construit son récit en entraînant le lecteur dans l'histoire avec 46 aquarelles. Il conclut son ouvrage en faisant une dédicace à Léon Werth quand il était petit garçon et qu'il dévouait à son ami son amitié éternel et une admiration à tel point qu'il le prenait en exemple (Exupéry, 1987, s. 4-5).

L'histoire commence par l'atterrissage forcé de l'avion de l'auteur dans le désert à la suite d'un dysfonctionnement de son moteur alors qu'il survolait le désert du Grand Sahara en Afrique. Le pilote, laissé seul au milieu du désert, n'a personne pour le secourir. Le pilote, qui s'endort bientôt d'épuisement, se réveille avec une toute petite voix d'enfant avec le lever du soleil. L'enfant devant lui est le Petit Prince venu d'une autre planète. Le Petit Prince demande au pilote de lui dessiner un mouton. Bien que le pilote pense qu'il est dans un rêve, il est confus, mais la voix qu'il entend est également réelle. Le pilote a voulu se débarrasser du garçon en disant "Je ne suis pas très bon en peinture" avec une grande surprise. En tout cas, le pilote n'a pas pu développer cette compétence lorsqu'il était enfant à cause des propos critiques des adultes. Le Petit Prince insiste sur le dessin du mouton et répète la même question. Désespéré, l'écrivain veut se débarrasser du garçon en redessinant le Boa constrictor qu'il a dessiné quand il avait six ans. L'auteur a fait le dessin en question à l'âge de six ans et l'a montré à des adultes. Ils ont également dit qu'ils n'aimaient pas beaucoup la photo, qu'elle ressemblait même à un chapeau. C'est pourquoi l'écrivain a perdu sa volonté de peindre. Car tous les grands lui avaient conseillé d'arrêter de dessiner et de se concentrer plutôt sur l'histoire, la géographie, les mathématiques et la grammaire.

Le Petit Prince n'a pas aimé le dessin du pilote et a dit: "Je ne veux pas que tu me dessines un éléphant dans un boa constrictor, veux-tu dessiner un mouton? il répète sa question. L'auteur voit que le Petit Prince ne comprend rien à ce tableau comme les adultes et lui dessine un mouton. Cependant, le Petit Prince n'aime pas non plus ce dessin. Le pilote dessine alors une boîte et dit que le mouton est également dans cette boîte. Enfin le Petit Prince aime cette photo. Ainsi commence une amitié entre le Petit Prince et le pilote. Le pilote essaie de mieux connaître ce petit garçon d'une autre planète et de résoudre son mystère. Le Petit Prince parle de sa planète natale et de ses voyages sur d'autres planètes. À la suite de ces voyages, il a pu "voir ce que l'adulte a perdu la faculté de voir" (Jan, 1984, s. 91).

Le Petit Prince raconte au pilote les métiers, les comportements et les modes de vie des personnes vivant sur d'autres planètes. Il parle d'un roi, "habillé de pourpre et d'hermine, sur un trône très simple et cependant majestueux," qui pense à posséder le pouvoir de tout gérer (Exupéry, 1987, s. 36). Il parle des affaires d'un vaniteux, du comportement arrogant d'un homme d'affaires qui s'occupe constamment des chiffres, d'un allumeur de réverbères qui considère qu'il est indispensable d'allumer une lanterne tout le temps, et du comportement d'un ivrogne qui boit constamment. Sur la dernière planète où il est allé a rencontré un explorateur parlant de ses inventions. Il va au monde avec ses suggestions. Il apprivoise un renard qu'il rencontre ici et se lie d'amitié avec lui. "Tout le dialogue entre le Renard et le Petit Prince nous enseigne que l'amitié vraie est confiance et confiance réciproques, approche et découverte progressive de l'âme, cela dans un climat de fragilité, de pudeur qu'un rien suffit à troubler" (Held, 1985, s. 223).

Grâce à la parole mystérieuse enseignée par le renard, le Petit Prince comprend la vraie raison d'être: "On peut voir avec le meilleur du cœur, les yeux ne voient pas ce qu'ils devraient voir." Ces mots rappellent au Petit Prince qu'il doit retourner sur sa planète natale, car il se souvient qu'il a une rose à soigner. Afin de retourner sur sa planète, le petit prince se tourne vers le serpent, qui peut résoudre tous les mystères. Le Petit Prince retourne sur sa planète, laissant le pilote narrateur seul. Finalement, le pilote parvient à réparer son avion et quitte le désert, espérant revoir le Petit Prince. Au cours des journées passées ensemble, le pilote apprend la valeur des sentiments, les peurs, les doutes et "la sagesse enfantine" du Petit Prince grâce à son voyage et la vie décrite sur sa planète; à partir de toutes ces informations, Antoine de Saint-Exupéry se met à écrire son histoire (Image 2).

Fiche Pédagogique

Sujet: Le Petit Prince et le Pilote

Objectifs: Développer la lecture, l'expression orale et écrite.

Niveau: A1

Dans les applications des objectifs énoncés ci-dessus, l'enseignant peut déterminer une méthode pour la finalité et les buts qu'ils recherchent, qu'il s'agisse d'un travail de groupe ou d'un travail individuel. Pour l'étude, l'enseignant choisit un panneau de bande dessinée du Petit Prince pour les élèves et peut effacer le texte inscrit dans les bulles puis leur demander de les remplir. Il peut motiver les élèves à travailler en écrivant des mots, des expressions et aussi des dialogues liés au sujet, tels que le désert, l'avion, la rencontre. Si le travail collaboratif est effectué, chaque groupe peut créer un fil narratif, des dialogues et des péripéties et ensuite lire leur production écrite oralisée à toute la classe. Ensuite, l'enseignant peut demander aux élèves de répéter le sujet en donnant la partie originale de l'échantillon de la bande dessinée. Ainsi, les élèves peuvent comparer le texte original avec leur propre texte. Un travail d'introduction

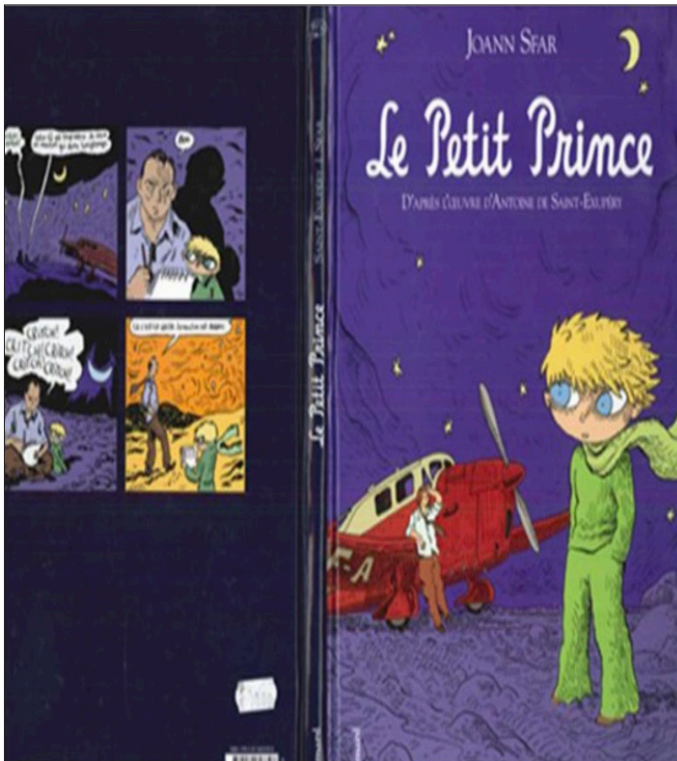


Image 2.
La couverture de la BD

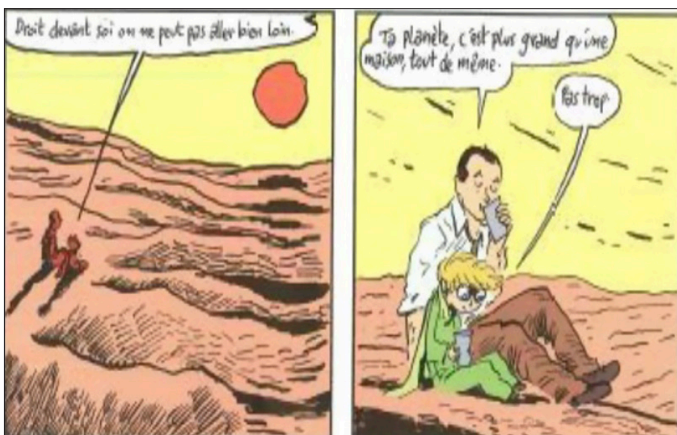


Image 3.
Petit Prince et Pilote dans le désert

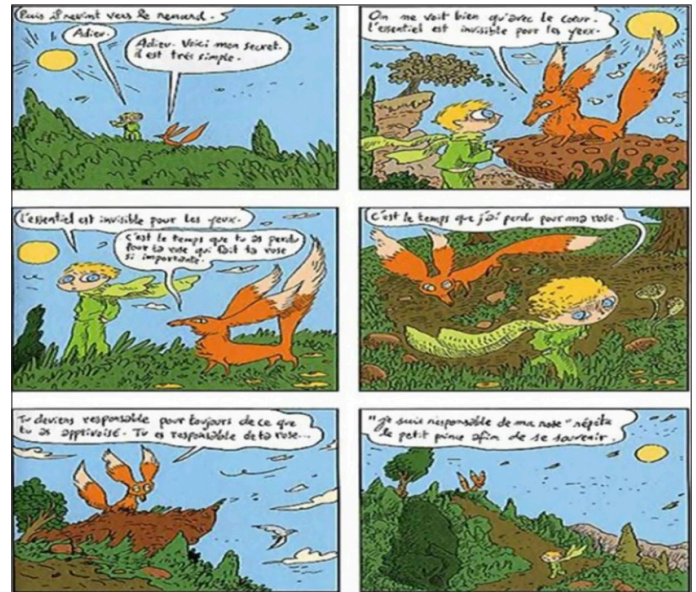


Image 4.
Le Petit Prince avec le Renard

peut également être fait sous la forme de comment créer le début de l'histoire dans le premier exemple de travail (produire un incipit). Ou bien, puisque l'histoire n'est pas encore terminée, on peut demander aux élèves de continuer (produire un excipit ou la suite de la bande dessinée originelle). Comme le résultat peut être différent pour chacun à travers leurs travaux pédagogiques, une atmosphère qui permettra aux étudiants de parler davantage et d'interagir est ainsi créée (Image 3).

Dans une autre activité pédagogique, l'enseignant peut changer l'ordre des images sur le panneau et demander aux élèves de les arranger. Ensuite, on peut demander aux élèves de remplir les bulles des images qu'ils ont alignées. De cette façon, chaque élève essaie de mettre de l'ordre dans l'histoire en la visualisant dans sa mémoire à partir des images. Avec le travail d'illustration, la compétence de compréhension, et d'écriture de l'élève peuvent être améliorées. En tant qu'activité pour le développement des compétences orales, des exercices de lecture d'images et d'interprétation peuvent être effectués. La conversation peut être créée en posant des questions sur l'image dans chaque cadre: Où sont le Petit Prince et le Pilote? Que font-ils? Que voyez-vous d'autre sur la photo? Pourquoi le Petit Prince et le Pilote sont-ils là-bas? Présentez Le Petit Prince et Pilote en regardant la photo, que pensez-vous d'eux?

Avec de telles questions, différentes pensées des élèves sur les images et les personnages peuvent être révélées. En écrivant des questions et des réponses mutuelles au tableau, les compétences en rédaction sont également améliorées. Les élèves peuvent créer des jeux de phrases vrai/faux ou mixtes en utilisant le texte ou les images.

Voilà un questionnaire que nous pouvons soumettre aux élèves:

1. A l'âge de six ans, l'auteur voulait devenir: a) Pilote b) Avocat c) Peintre
2. L'auteur est tombé en panne: a) Dans le désert du Sahara b) Dans le désert de Thar c) Dans le désert de Victoria
3. Le dernier dessin accepté par le Petit Prince est: a) Un mouton avec des cornes b) Un mouton dans une casse c) Un mouton géant
4. D'après l'auteur, qui a découvert la planète B612 a) Un astronometurc b) Un astronome hongrois c) Un astronomealgérien
5. D'où vient le Petit Prince? a) D'une planète désertique b) D'une planète presque aussi petite qu'une maison
6. Le petit prince aime: a) Une fleur b) Un mouton c) Un avion
7. Quel animal voulait être apprivoisé: a) Un mouton b) Un serpent c) Un renard
8. Combien de planètes le petit prince a-t-il visité? a) cinq b) six c) neuf

9. Le roi veut nommer le petit prince: a) Ministre de Justice b) Général c) Préfet
 10. Pourquoi le buveur boit: a) pour oublier ses ennuis b) pour oublier sa honte c) pour oublier ses problèmes (Image 4).

Fiche pédagogique

Sujet: Le Petit Prince et le renard

Objectif: Améliorer la lecture, l'expression orale et écrite.

Niveau: A1

La suite de l'histoire sera plus amusante pour les élèves car ils ont effectué suffisamment d'exercices sur la première page. Dans la deuxième application, l'enseignant peut demander aux élèves de découper et de mélanger les images séparément et de les mettre dans l'ordre. Pendant l'activité d'apprentissage, les mots et les notions centrales du sujet peuvent être écrits au tableau. L'amitié, la domestication, la planète, le désert, la forêt et certains noms d'animaux peuvent être soulignés. De cette façon, on n'évite de trop s'éloigner du contenu de l'histoire.

L'enseignant peut poser comme question: avez-vous déjà apprivoisé un animal? Où se réalise la rencontre? Le Petit Prince a-t-il déjà rencontré un animal sur la Terre? Qu'est-ce que le renard pense sur les gens? Comment se réalise l'apprivoisement du renard par le Petit Prince? Des études informatives peuvent être faites sur le mouton, le renard et le serpent mentionnées dans d'autres parties de l'histoire. Par ailleurs, il est possible de faire des activités pour étudier la bande dessinée à partir de questions et de réponses avec les élèves dans le contexte du sujet et par rapport aux autres images données. Quand la lecture de la bande dessinée est maîtrisée, chaque élève peut trouver des noms, des verbes, des adjectifs et des adverbes dans les carrés et les bulles de l'image et partager son travail avec son camarade. Les élèves qui développent des perspectives différentes rendent un travail plus significatif. L'enseignant peut donner aux élèves quelques pages de bulles vierges pour continuer l'histoire à la maison ou bien la fin de l'histoire peut être faite à la maison et partagée plus tard en classe. Les élèves peuvent terminer l'histoire à leur guise en développant différentes idées. Afin d'améliorer la lecture, l'histoire sur les panneaux de dessins animés peut être jouée comme drame en classe. Les élèves peuvent également améliorer leurs prononciations en faisant des lectures personnelles à haute voix.

Lorsqu' une étude de niveau A2 est effectuée, nous pouvons essayer d'en créer une similaire basée sur les exemples de bandes dessinées dans le but de développer des compétences d'écriture chez les élèves. L'adaptation d'un texte en bande dessinée est une autre façon de rendre efficace les processus d'écriture et les travaux pratiques des élèves. Réécrire l'image avec le texte est à la fois stimulant et enrichissant pour les élèves. De plus, si les élèves ont des histoires similaires au sujet de la bande dessinée appliquée, ils peuvent avoir la possibilité de s'entraîner avec ces récits. Ils peuvent refaire l'histoire au format bande dessinée avec des images qu'ils peuvent trouver sur Internet. Le site web, <http://www.pixton.com>, fournit un matériel visuel très riche /diversifié pour cette étude.

Üstün et Pilav décrivent les compétences linguistiques qui peuvent être développées avec des bandes dessinées comme suit:

1. Lecture: Les visuels de bandes dessinées offrent une grande commodité pour enrichir le vocabulaire des élèves et améliorer leurs compétences en lecture. Les informations qui devraient être enseignées à tous les niveaux rassemblent les élèves avec de nouveaux mots à travers la bande dessinée et facilitent la compréhension d'expressions abstraites telles que les états émotionnels.
2. Écrire: Les bandes dessinées ont un effet important sur le développement des compétences d'écriture des élèves en tant qu'exemple de texte. Les différents événements, sentiments, pensées et rêves décrits dans les bandes dessinées augmentent la créativité des élèves. Les exercices d'écriture qui commencent par écrire de courts dialogues au niveau A1 leur permettront d'écrire plus facilement des textes longs aux niveaux ultérieurs.
3. Parler et écouter:
Des activités telles que l'expression visuelle, la lecture à haute voix, le drame, les jeux de rôle et la discussion développent les deux compétences. Les bandes dessinées sont un outil efficace dans les études de prononciation de base.
4. Grammaire: Les bandes dessinées sont des textes qui facilitent la compréhension de nombreuses règles de l'enseignement de la grammaire à partir du contexte de la phrase. Elles peuvent être utilisées pour l'expression modale, directe et indirecte.

Les bandes dessinées constituent un support adéquat pour les élèves dans le renforcement de l'acquisition des règles de grammaire. Les règles apprises dans la classe sont répétées à la fois visuellement et verbalement à travers les dialogues des héros de bandes dessinées. L'enseignant peut demander aux élèves de trouver les impératifs, les verbes, les adjectifs et les adverbes dans une bande dessinée qu'ils donnent en devoir. Tous les verbes de l'histoire sont donnés entre parenthèses sous forme d'infinitifs, et les élèves peuvent être invités à les trouver au présent, au passé ou au futur, selon la situation. De plus, ils peuvent améliorer leurs compétences dans la construction syntaxique en mémorisant les mots des personnages. De même, ils peuvent faire des commentaires sur des comportements linguistiques non verbaux tels que des gestes, des expressions faciales, qui sont fréquemment rencontrés dans les bandes dessinées. Étant donné que ces éléments sont des expressions visuelles qui ne peuvent être expliquées verbalement dans l'histoire, ils attirent également l'attention des élèves. De plus, les élèves peuvent regarder le dessin animé dans la langue cible pour améliorer leurs compétences en écoute et en expression orale. Des activités de questions-réponses peuvent également être réalisées sur le dessin animé. Nous pouvons créer un sujet et une nouvelle intrigue dans un dessin animé, une bande dessinée ou un support similaire créé par les élèves pour leur développement linguistique dans la classe.

Les élèves peuvent écrire de nouveaux scénarios en s'incluant dans la fiction de l'histoire en fonction de la situation des sujets. Ces scénarios simples peuvent également contribuer positivement à l'expression orale et à l'écoute. Les dialogues nourris visuellement peuvent être à la fois divertissants et instructifs avec une activité théâtrale et une lecture à haute voix. Les élèves peuvent facilement

comprendre et utiliser des procédés d'écriture telles que l'expression directe, l'expression indirecte et les phrases impératives grâce à la bande dessinée. De plus, ces activités contribuent de manière significative au développement de la prononciation des élèves. Aucune doute que de bons résultats peuvent être obtenus lorsque les applications mentionnées ci-dessus sont faites en fonction des niveaux de langue des élèves.

Conclusion et Recommandations

Avec la combinaison harmonieuse de l'image et du texte, la bande dessinée est un support original pour la lecture, le développement du langage et l'enrichissement de l'imagination des enfants. Le langage de la bande dessinée est différent des autres genres narratifs car il est véhiculé sous différentes formes géométriques telles que des carrés, des rectangles et des bulles. En d'autres termes, le langage de la bande dessinée a émergé comme une structure symbolique décrivant une pensée ou un événement avec des formes significatives constituées de figures régulières et systématiques ainsi que de mots. Dans les bandes dessinées, au lieu de longues descriptions, des expressions courtes, des utilisations concises dans un langage familier, des phrases d'exclamation et interrogatives courtes et des symboles spéciaux qui les accompagnent sont plus courants. Il est possible de voir de nombreuses applications artistiques telles que les répétitions, l'agrandissement, l'exagération, la dramatisation, les flashbacks, les gros plans, le montage en trames linéaires. L'une des caractéristiques les plus importantes de la bande dessinée est que la combinaison d'images et d'écriture offre au lecteur une opportunité de lecture facile, rapide et compréhensible.

Le Petit Prince est un roman unique qui peut plaire aussi bien aux enfants qu'aux adultes, bien que son titre soit concis, son récit est très étoffé. De ce fait, en utilisant le format bande dessinée dans l'enseignement des langues étrangères, les élèves gagneront de nombreux avantages. Car grâce à elle, ils apprennent la nature, les gens, l'amitié, l'amour, le bonheur, le monde des plantes et des animaux: en somme, la valeur de la vie. Dans l'histoire, il est souligné que la réalisation de concepts abstraits tels que l'amour et l'amitié, où la vérité ne peut être vue qu'avec l'œil du cœur, cette vision n'est possible qu'avec le fait d'aimer. L'auteur donne des messages importants au lecteur à travers les métaphores qu'il utilise et les événements qu'il incarne. Dans *Le Petit Prince*, les enfants sont encouragés à rêver et il est souligné que le rêve aura des effets positifs sur le développement des compétences cognitives de l'enfant. De plus, certaines valeurs telles que la scientificité, l'esthétique, l'assiduité, la bienveillance, le respect, la sensibilité, l'amitié, la responsabilité, l'honnêteté, l'amour sont véhiculées au lecteur à travers les personnages.

Dans ce contexte, nous pouvons lister les suggestions pour les enseignants et les apprenants comme suit:

- La bande dessinée est intéressante pour le lecteur car elle contient de courtes expressions verbales et visuelles communicatives, ce qui accélère l'apprentissage.
- La bande dessinée peut être utilisée confortablement dans les cours de langues étrangères car c'est un livre économique, facile à lire et à trouver.
- Elle peut être facilement utilisée par les enseignants et les élèves comme un support utile dans l'apprentissage des langues étrangères, grâce au pouvoir expressif efficace des images, des dialogues et de la facilité de la langue.
- Grâce à la bande dessinée, les élèves peuvent non seulement améliorer leurs compétences en lecture et en écriture, mais aussi avoir la possibilité de parler et de s'exercer.
- Étant donné que la bande dessinée est une présentation illustrée du langage parlé et de l'écriture oralisée comme le théâtre, c'est un support qui permet de gagner et de gérer mieux le temps dans les activités pédagogiques en classe.
- Lors de l'apprentissage d'une langue étrangère, outre les leçons et les pratiques en classe, des lectures pour augmenter le niveau d'échange peuvent être faites avec la bande dessinée.
- La bande dessinée peut accélérer le processus de lecture, d'apprentissage et de parole de l'élève, ainsi que lui offrir différentes perspectives culturelles.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Bibliographie

- Aydoğu, C. (2015). La Bande dessinée: Un exemple d'exploitation en classe de FLE. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18, 33.
- Block, K. (2013). *Teacher perceptions of graphic novels*. (Graduate Research Papers), University of Northern Iowa.
- Dacheux, E. (2011). *La BD reflet ou critique du social?* Hal: L'harmattan.,
- Exupery de Saint, A. (1987). *Le Petit Prince*. Gallimard.
- Gregoire, M. (2012). *La Bande dessinée et l'enseignement du français*. Mémoire: Université du Québec à Rimouski.
- Held, J. (1985). *Connaître et Choisir les Livres pour Enfants*. Hachette.
- Jan, I. (1984). *La Littérature Infantine, Collection "Enfance heureuse"*. Les éditions ouvrières.

- Joann, S. (2016). *Le Petit Prince d'après l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry*. Gallimard.
- Lochmanová, Z. (2014). *L'enseignement du FLE avec les Bandes Dessinées*. Západočeská Univerzita v Plzni Fakulta Filozofická.
- Outinen, Y. L. (2009). *L'influence des Onomatopées Anglaises sur les Onomatopées Françaises et Finnoises dans la Bande Dessinée*. Mémoire de Licence, Université de Jyväskylä Institut des langues modernes et classiques Philologie romane.
- Öz, H., & Efecioglu, E. (2015). Çizgi Romanlar: İngilizcenin yabancı dil olarak öğretiminde alternatif bir yaklaşım. *Dil ve Dilbilim Çalışmaları Dergisi*, 11, 1. **[Crossref]**
- Paul, G., & Akoun, A. (1977). La Bande Dessinée: Un nouveau langage? Interview de Paul Gillan. *Communication et Langages*, 34, 94–105.
- Pease, A. (1997). *Beden Dili*. (çev. Y. Özben). Rota
- N'da, Paul (2015). *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines*. L'Harmattan.
- Tekin, E., & Genç, O. İ. (2021). Çizgi romanların yabancı dil öğretiminde kullanımı üzerine bir inceleme. *Anasay*, 5(17), pp.105-124.
- Tomescu, A. M. (2009). *La BD en classe de FLE? Pourquoi pas!* Université de Pitești, Studii Şi Cercetăti Filologice – Seria Limbi Străine Aplicate.
- Uslu Üstten, A., & Pilav, S. (2016). Temel Seviyede yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde çizgi Romanların öğrenme düzeyine etkisi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 4(4), 599–606.
- Vahida, B. (2014). *La Bande dessinée et l'apprentissage de l'oral dans une classe de FLE*. Mémoire, Université Kasdi Merbah Ouargla Faculté des Lettres et des langues Departement des Lettres et Langue Françaises.
- Wafaa, K. (2020). *La Bande Dessinée comme Support Didactique dans l'enseignement/Apprentissage de la Compétence Orale en Classe du FLE*. Mémoire, Université Abdelhamid Ibn Badis Faculté des Lettres et des langues Etrangères Département de Français Langues Etrangères.
- Yağlı, A. (2017). Deux Dimensions Fonctionnelles Majeures de la Bande Dessinée: Ludique et Pédagogique. *Asos, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(49), 582–589.

Références Internet

- Peintures: <https://www.google.com/search?q=petit+prince&source>
<https://www.google.com/search?q=saint+exupery&source=ln>
<https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/si>

Niğde Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin

A Group Terracotta Figurines From Niğde Museum

Barış Emre SÖNMEZ 

Nevşehir Hacı Bektaş Veli
Üniversitesi, Avanos Güzel
Sanatlar MYO, Mimari Restorasyon
Programı, Nevşehir, Türkiye

*Nevşehir Hacı Bektaş Veli
University, Avanos Vocational
School of Fine Arts, Architectural
Restoration Programme, Nevşehir,
Turkey*

Öz

Bu çalışma Niğde Müzesi'nde bulunmakta olan Arkaik, Hellenistik ve Roma İmparatorluk Dönemi'ne ait terrakotta figürinlerden oluşmaktadır. Terrakotta figürinler yoğun bir şekilde adak nesnesi olarak kullanılmaktadır. Müze içerisinde değerlendirmeye alınmış olan dört adet figürin bulunmaktadır. Bu figürinler ise Kourotrophos, Giyimli Ephebos, Kadın Figürini ve Tanrıçalardan oluşmaktadır. Terrakotta figürinler farklı tarihlendirilmiş örnekler ile karşılaştırılarak stilistik, tipolojik ve ikonografik bir değerlendirilmesi yapılmış olup, Arkaik, Hellenistik ve Roma İmparatorluk Dönemi'nde yapılmış olduğu tespit edilmiştir. Figürinler müzeye satın alma yolu ile kazandırılmış olduğundan eserlerin bulunduğu yapı ya da yapılar hakkında kesin bir bilgiye ulaşmak zordur. Niğde, Kapadokya Bölgesi içerisinde yer alan önemli bir yerleşim alanıdır; ancak sistematik arkeolojik bir kazının bulunmaması bölgenin sahip olduğu Yunan ve Roma İmparatorluk Dönemi ile ilgili bilgilerimizi sınırlandırmaktadır. Bu nedenle müzenin envanterinde yer alan eserlerin incelenerek gerekli çalışmaların yapılması ve bilimsel yayınlara dönüştürülmesi kentin Yunan ve Roma İmparatorluk Dönemi içerisindeki sosyal, kültürel ve inanç yapısına önemli katkıları olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hellenistik Dönem, Niğde Müzesi, Roma İmparatorluk Dönemi, Terrakotta, Adak Heykelciği

ABSTRACT

This study, The Archaic, Hellenistic and Roman Imperial Period terracotta figurines in the Niğde Museum. Terracotta figurines are used extensively as votive objects. There are four figurines that have been evaluated in the museum. These figurines are Kourotrophos, Dressed Ephebos, Female Figurine and Goddess Figurine. By comparing terracotta figurines with different dated samples, a stylistic, typological and iconographic evaluation was made and it was determined that they were made in the Archaic, Hellenistic and Roman Imperial Period. Since terracotta figurines have been acquired by the museum, it is difficult to obtain precise information about the structure or structures where the artifacts are found. Niğde is an important residential area within the Cappadocia Region; however, the absence of a systematic archaeological excavation limits our knowledge of the Greek and Roman Imperial Period of the region. For this reason, examining the works in the museum's inventory and making the necessary studies and transforming them into scientific publications will make important contributions to the social, cultural and religious structure of the city in Greek and the Roman Empire Period.

Keywords: Hellenistic Period, Niğde Museum, Roman Imperial Period, Terracotta, Votive Statues

Giriş¹

Müze koleksiyonunda bulunmakta olan (Sergi ve depo) terrakotta figürinlerden dört adeti çalışma içerisinde değerlendirilmiştir. Bunlar, Kourotrophos, Giyimli Ephebos, Kadın Figürini ve Tanrıça'dır. En erken örnek Arkaik Dönem'e (Kategori (Kat). No. 3), diğer örnekler ise Hellenistik (Kat. No. 1-2) ve Roma Dönemi'ne (Kat. No. 4) aittir. Eserler farklı tarih ve şekillerde müzeye kazandırılmış olup, buluntu yerleri belli değildir. Figürinler kentteki Yunan ve Roma Dönemi sosyal, kültürel ve inanç yapısının değerlendirilmesine ışık tutması açısından önemlidir. Eserler teknik özelliklerine göre incelenmiş ve ayrıntılı bir biçimde de tanımlanması; ayrıca ikonografik değerlendirilmesi de yapılmıştır. Figürlerin adlandırılması, kökeni ve ilk örnekler üzerine farklı görüşlere yer verilmiştir. Daha sonra müzedeki figürinlerin özellikleri, duruşları ve tiplerine değinilmiş, diğer örnekler ile karşılaştırılarak tarihlenmesi yapılmıştır.

Niğde Arkeoloji Müzesi'nde bulunan bu figürinler, dönemin koroplastik sanatının özellikleri yanında, ikonografik zenginlikleri ile dikkat çekmektedir. Terrakotta figürinler, Antik Dönem içerisinde gündelik eşya olarak kullanılmaları yanında mezarlarda, kutsal alanlarda veya tapınaklarda tanrı ya da tanrıçaya adak eşyası olarak bırakılma gibi çok farklı amaçlarla da kullanılmışlardır. Değerlendirme kapsamında ele alınan eserler dini bir ritüelin parçası ya da adak nesnesi olarak değerlendirilmelidir.

Niğde Arkeoloji Müzesi'nde bulunmakta olan terrakotta figürinlerin yapımında kullanılmakta kil grupları Munsell kil kataloğunun 5-7,5 YR kategorilerinde bulunmakta olan kırmızımsı sarı ile pembe renk skalasında bulunmaktadır. Bu figürinlerin yapımında kullanılmakta olan kilin gözenekli ve bol mika yapısına sahip olduğu görülmüştür. Değerlendirme kapsamında bulunmakta olan eserler Arkaik, Hellenistik ve

Geliş Tarihi/Received: 25.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.11.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Barış Emre SÖNMEZ
E-posta: besonmez@nevsehir.edu.tr

Atf: Sönmez, B. E. (2022). Niğde Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 51-57.

Cite this article: Sönmez, B. E. (2022). A Group Terracotta Figurines from Niğde Museum. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 51-57.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Bu çalışma, Niğde Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Müze Müdürlüğü'nün E-70385764-152.99-1210664 izni kapsamında hazırlanmıştır. Katkılarından dolayı müze müdür vekili Sayın Yakup ÜNLÜLER'e teşekkür ederim.



Resim 1.



Resim 2.



Resim 3.



Resim 4.

Roma Dönemlerine ait olup, çift kalıp ve içi boş (Kat. No. 1-4) olarak üretilmiştir. Terrakotta figürinlerinin arka kısmı genellikle kaba şekilde bırakılmıştır. Fırınlama sırasında oluşabilecek patlamaya karşın figürinlerin alt kısmına veya arka kısmına ufak açıklıklar yapılmaktadır. Eserlerin alt kısımdaki açıklar dikdörtgen biçiminde yapılmakta olduğu gibi, arka kısmında yuvarlak pişirme (Kat. No. 1-3) delikleri de bulunmaktadır. Diğer figürin (Kat. No. 4) parça biçiminde ele geçmiş olup, pişirme deliği ile ilgili bilgiye ulaşılamamaktadır.

Terrakotta figürinler farklı yüzey kalıplama teknikleri ile renklendirildikleri veya süslandikleri bilinmektedir (Yıldız & Şakar, 2017, s. 402). Bunlardan ilki astarlamadır. Bu işlem ile terrakotta figürinin tamamı beyaz astar tabakası ile kaplanmaktadır. Bu astar beyaz kireç içerikli astardır. İnce bir tabaka biçiminde sürülür daha sonra ise kurumaya bırakılır. İkincisi ise figürin kuruduktan sonra boyama işlemidir (Özbay, 2019, s. 10).

İkonografik Değerlendirme

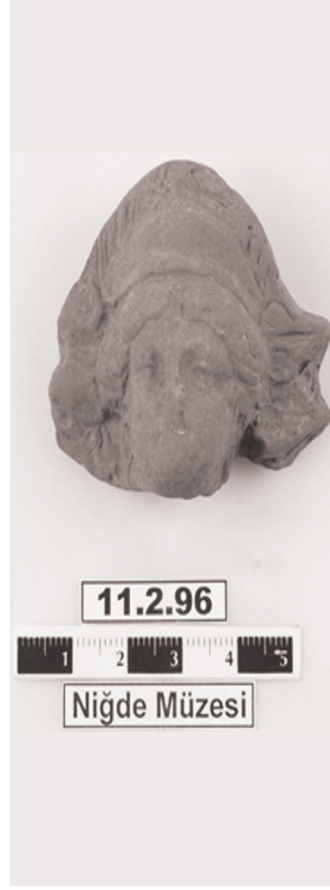
Kourotrophos (Kat. No. 1; Resim 1-2) erken dönemlerden itibaren farklı biçimlerde üretilmiş ve farklı amaçlar için kullanılmıştır. Bu figürinler diğer terrakotta figürinleri gibi mezarlara ölüm hediyesi olarak veya kutsal alanlara adak için bırakılmıştır. Ayrıca ev içi tapınım gerçekleştirme amacıyla da üretilmişlerdir (Firat, 2009, s. 172). Anlam olarak Kourotrophos "Çocuk emzirme" anlamına gelmektedir. Bu anlam bağlamında kucağında çocuk tutan kadın figürleri için bu isim verilmektedir. Bu figürin Yunan Pantheonunda Ge, Athena, Demeter, Persephone, Hera, Artemis, Asklepios, Apollon ve Kybele gibi kadınların, genç kızların, doğumun ve çocukların koruyucusu niteliğini üstlenen Kourotrophos tanrı ve tanrıçaları ile ilişkilendirilmektedir (Papageorgiou, 2005, s. 9-21; Pedrucci, 2020, s. 146). Kourotrophos figürinleri çocuğun tanrıça ile birlikte betimlemesinin yanı sıra; çocuğun anne veya sütanne ile birlikte betimlenmesi görülmektedir (Özbay, 2019, s. 67). Bu kült ve inanç sisteminin Akhalar tarafından Yunanlılara geldiği; bunun Minos, Mısır ve doğu kültürlerinde aranması gerektiği belirtilmiştir (Budin, 2010, s. 91-94; Hadzisteliou-Price, 1978, s. 5). Bu figürinin kökeni doğu unsurlarına dayandırılmakla birlikte; özellikle Hellenistik Dönemle Antik Yunan'da ön plana çıktığı (Firat, 2009, s. 173); her ne kadar doğulu köken ile ilişkilendirilse de zaman içerisinde Yunan kültürüne adapte edildiği görülmektedir (French, 1971, s. 142-144). Erken Hellenistik Dönemle birlikte terrakotta figürinlerin konusu içerisine girmekte olan yaşayanların günlük yaşamları içindeki betimlemelerin bu figür grubuna da dahil edildiği görülmektedir. Çocuklu ölümlü bir anneye veya doğumun ve bereketin sembolü olabilecek bir tanrıçaya karşılık gelmektedir (Ammerman, 2007, s. 138). Bunlar mezarlık alanlarının yanında atribütütlü ya da atribütüsüz olarak yapılmakta ve kutsal alanlara da bırakılmaktadır (Hadzisteliou-Price, 1978, s. 220-221). Bu figürinler çocuğun bakımı, korunması ve eğitimi ile ilgili olarak adanmış ya da çocuk sahibi olmak isteyen kadınların da bu nedenle tanrılardan yardım istedikleri için yapıldıkları bilinmektedir (Çevirici Coşkun, 2010, s. 183; Pedrucci, 2020, s. 147). Kourotrophoslar *kthtonik* özellikleri de kendi içinde taşımaktadır. Bu inanç yapısı içinde yaşamın yeryüzünden gelmesi ve yer altına gitmesi ile ilişkilendirilmektedir. Hayatın kaynağı başlangıçta hamiledir ve bununla birlikte çocuğun dünyaya gelmesi, sağlıklı bir biçimde büyütülmesi ve en sonunda ölmesi ile birlikte diğer dünya da bulunan ruhların hayatları ile ilişkilidir (Bulba, 2019, s. 131).



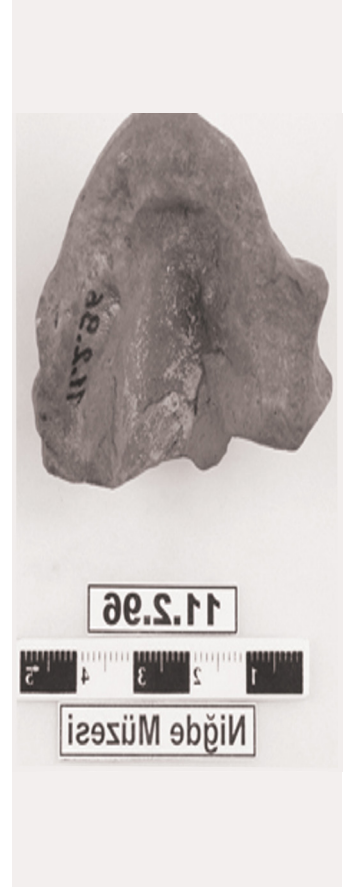
Resim 5.



Resim 6.



Resim 7.



Resim 8.

Ephebos figürünü (Kat. No. 2; Resim 3-4), Hellenistik Dönem'den itibaren farklı biçimlerde üretilmiş ve kullanılmıştır. Spor faaliyetlerinde bulunan genç delikanlıları temsil etmektedir (Özgan, 1995, s. 114). Bu figürinler genç yaşta ölmüş ve sağlığında *gymnasium*da etkinliklerde bulunmuş olan kişiler için mezar hediyesi olarak değerlendirilmektedir (Işın, 2007, s. 55). *Ephebos*, düzgün konuşan, daha sonraki ergenliklerinde eğitim almış genç erkeklerdir. Genellikle bir ya da iki yıl, askeri, fiziki ve genellikle kamu tarafından atanan öğretmenler altında entelektüel disiplin eğitimi de alırlar. M.Ö dördüncü yüzyıldan itibaren kendine saygı duyan her Yunan şehri, bir *ephebate*'ye (*ephebeia*) sahipti. Genç erkeklerle geleneksel yurttaşlık ve Yunan değerleri konusunda eğitim verildi. M.Ö. dördüncü yüzyılın ilk on yılındaki kökenlerinden, vatandaş eğitimi sistemleri yavaş yavaş tüm Akdeniz dünyasına yayılmıştır. En erken bilinen *ephebate*, tam anlamıyla kalıcı, ayrı, kamu kurumu vatandaş gençlerin zorunlu jimnastik ve askeri eğitime tabi tutulduğu birlikte yasal olarak kurulmuş ve bu Atina'da uygulanmıştır. M.Ö. 383 ile 373 yılları arasında Atinalılar, daha önce var olan; ancak can çekişen aristokrat savaşçıları genç erkekleri eğitmek ve işe almak için bir araç haline getirdiler. M.Ö. üçüncü yüzyılın başlarından sonra, *ephebate* askeri amacını yitirmiş ve giderek artan bir şekilde vurgu askeriyeden kaydı için bir yükseköğrenim kurumuna benzeyen 'liberal sanatlarda' eğitime yönelik eğitime almaya başlamıştır. Bazı silah eğitimi devam etmesine rağmen Roma Dönemi'ne kadar *ephebate* hiçbir zaman eski kimliğini kazanamamıştır (Kennell, 2009, s. 323-324).

Hellenistik Dönem'de *gymnasium* atletizm için bir mekan olarak hizmet etmekten daha fazlası liberal sanatlarda eğitim ve öğretim, bir şehrin seçkinlerinin ve *ephebos* (genç üyelerinin) etkili katılım için gerekli olduğu düşünülen beceriler konusunda eğitim aldığı yerlerdi (Hatzopoulos, 2004, s. 92).

Kadın figürünü (Kat. No. 3; Resim 5-6), Üst Paleolitik Devir'den itibaren görülmektedir. Bu figürin erken dönemlerde çıplak ve iri bir vücut yapısına sahip olup, elleri ya göğüs üzerinde birleştirilmiş ya da göğüslerini tutmuştur. Bu şekilde betimlenme amaçları bereketlilik ve üreme ile ilişkilendirilmiştir (Kansu, 1946, s. 192). Kadın ya da tanrıça figürlerinin bu şekilde betimlenmesi daha sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Mezopotamya'da Sümerlerde İnanna, Akkadlar ve sonrası Sami kavimlerinde İştar, Suriye ve Filistin'de Astarte (Ashtoreth), Anadolu'da Friglerde Kybele, Yunanlılarda Afrodite ve Romalılarda ana tanrıça ile ilişkilendirilmiştir. Çıplak betimlemelerinin yanında giyinik betimlemelerin de yapıldığı bilinmektedir. Figürünün bu tipolojik özelliği Yunan kültürü ile ilgili olduğu belirtilmektedir (Topçu, 2010, s. 20-21).

Stil ve Tarihlendirme

Kourotrophos figürinleri Mısır'a kadar dayanmakta olup, bunların erken örneğini Thessalia Sesklo kültüründe görmekteyiz (Hadzisteliou-Price, 1978, s. 221). Myken zamanında bu figürinlerin üretimi artmış ve farklı alt tiplere ayrılmıştır. Figürinler oturur biçimde veya ayakta durur biçimde betimlenmekte olup, taşımakta olduğu çocuk ise farklı pozisyonlarda tutulmaktadır. Müzede bulunmakta olan

Kourotrophos figürünün yüzeyinde ciddi aşınmalar görülmekte bu da stilistik özelliklerinin belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Yüzün oval ve dolgun bir şekilde işlendiği seçilebilmektedir. Figür cepheden işlenmiş olup, baş kısmı dik bir biçimde verilmiş; ayrıca *hymation*un baş kısmında soyutlanmış olarak verilmesi gibi özelliklerden hareketle eseri Hellenistik Dönem (?) içerisine tarihleyebiliriz. Sol kolu ile çocuk taşıyan giyinik kadın figürleri Seleucia'da, Babylon'da bulunan Greko-Parth stili figürler arasında Hellenistik Dönem tabakaları da bulunmaktadır (Özbay, 2019, s. 66). Kat. No. 1'in stil ve tarihlendirilmesinde Kaunos Demeter Kutsal Alanında bulunan Kourotrophos figürüdür (Bulba, 2019, s. 131). Eserin yüzeyinde de aşınmalar olmakla birlikte tipolojik ve stil açısından eserin özellikleri belirlenebilmektedir. Bu figüründe de vücut ağırlığı sol tarafa binmesi ile birlikte sol kalça ve omuzun yukarıya doğru kalktığı görülmektedir. Vücut uzuvları *hymation* altından seçilebilmektedir. Vücut hareketinin sol bacak üzerine binmesi ile birlikte vücutta "S" hareketi belirgin olarak görülebilmektedir. Yüz oval ve dolgun bir şekilde verilmiş olup baş kısmı dik bir biçimde verilmiştir. Kumaş kıvrımlarının birbirine paralel işlendiği görülmektedir. Afyonkarahisar Müzesi'nde bulunmakta olan Kourotrophos figürünü (Özbay, 2019, s. 65, Kat. No.48) bu örnek içerisinde değerlendirilebilir. Yüz oval ve dolgun bir şekilde verilmiş olup, baş kısmı dik bir biçimde verilmiştir. Vücut uzuvları *hymation* altından seçilebilmektedir. Figürünün sol tarafında kucağında taşıdığı bebek figürünü sağ eli taşımakta; ancak aşınma nedeni ile bebeğin ayrıntıları seçilememektedir. Eserin benzer örneklerinden biri ise Paestum'da bulunmuş olan Kourotrophos figürünü (Ammerman, 2007, s. 138, Resim 7-9). Bu figüründe de vücut ağırlığı sol tarafa binmesi ile birlikte sol kalça ve omuzun yukarıya doğru kalktığı görülmektedir. Vücut uzuvları *hymation* altından seçilebilmektedir. Vücut hareketinin sol bacak üzerine binmesi ile birlikte vücutta "S" hareketi belirgin olarak görülebilmektedir. Yüz oval ve dolgun bir şekilde verilmiş olup, baş kısmı dik bir biçimde verilmiştir. Kumaş kıvrımlarının birbirine paralel işlendiği görülmektedir. Figürünün yuvarlak ve dolgun şekli, Geç Klasik Erken Hellenistik Dönem kadın figürlerinde başın dik duruşu, *hymation*un başta soyutlanmış olarak verilmesi, vücudun üst kısmının kıyafet altında kaybolması ve vücut ağırlığının sol tarafa vermesi ile birlikte oluşan "S" hareketi ile birlikte eserimizi M.Ö. 3-2. yüzyıl tarihleri arasına önerebiliriz.

Epebos tipi figürlerin en erken örnekleri Batı Anadolu'da görülmektedir (Çekilmez, 2015, s. 378). Spor faaliyetinden sonra terin soğumaması için üzerine *khlamys* almış bir sporcu göstermektedir. Elbise sağ omuz üzerinde düğmeyle tutturulur ve sağ kol hariç vücudu tamamen sarar (Kat. No. 2; Resim 3-4). Figürün sol eliyle göğüs üzerinde elbiseyi tutarken sağ el mantonun dökülen kıvrımlarını tutmaktadır. Gövde yapısı oldukça basit bir şekilde işlenmiş olup, neredeyse dört köşe bir görünüm kazanmıştır. *Khlamys* üzerinde yatay ve dikey kıvrımlar dikkat çekmektedir. Ağır, yünlü ve kalın bir kumaş yapısına sahip olduğundan elbise üzerinde kıvrım hareketliliği azdır. Kat. No. 2'nin stil ve tarihlendirilmesinde Tralleis *epebosu*'dur (Özgan, 2018, s. 91, Fig. 98a). Eserin stil açısından özellikleri ile eserimizi karşılaştırabiliriz. Tralleis'teki yapının *khlamys* düz konturlu olup, diz kapaklarının üstüne kadar inmiştir. Bacaklar birbirine çapraz biçimde verilmiştir. Bu eserde de sağ kol elbisenin altından aşağıya doğru sarkıtılmış ve sol kol ise dirsekten bükülüp sol eli göğüs üzerine yerleştirilmiştir. Saçlar kısa yüzeysel ve kuru betimlenirken; yüz etli, dolgun, yumuşak ve hareketli verilmiştir. Bu stilistik özellikleri eserimiz ile benzerlik taşımaktadır. Eserin benzer örneklerinden biri ise büyük ve küçük Herculaneum tanrıçalarıdır (Smith, 2002, s. 77, Fig. 88-89). Yüz oval ve dolgun bir şekilde verilmiş olup, baş kısmı sağa (Büyük Herculaneum) sola (Küçük Herculaneum) ve öne doğru dönük bir biçimde verilmiştir. Üst göz kapakları geniş ve aşağıya doğru düşük verilmiştir. Hafif dolgun ve küçük ağız kapalı olmayıp dudaklar dolgun ve yumuşak verilmiştir. Figürünün yuvarlak ve dolgun şekli, saçlar kısa, yüzeysel ve kuru betimlenirken; yüz etli, dolgun, yumuşak ve hareketli verilmiştir. Figürünün tipolojik özelliği, *khlamys* vücudu sarması ve kıvrım yapısı sayesinde eseri MÖ 3-2. yüzyıl tarihleri arasına önerebiliriz.

Kat. No. 3'deki kadın figürünü yuvarlak bir kaide üzerinde ayakta ve cepheden verilerek işlenmiştir. Figürünün üzerinde ne olduğu anlaşılmasayan sade bir giysi vardır. Giymiş olduğu kıyafet ayak bileklerine kadar uzanmakta olup göğüs kısmında "V" kıvrımlar oluşturmaktadır. Yüz oval ve dolgun bir şekilde verilmiş olup, baş kısmı cepheden verilmiştir. Sakin bir yüz ifadesi, badem şeklindeki gözler, küçük bir burun, dolgun dudaklar ve çıkıntılı bir çene ile betimlenmektedir. Çanakkale Müzesi Frank Calvert koleksiyonunda Neandria'da bulunan Ayakta Duran Kadın (Kaplan, 2009, Lev. 75) stilistik açıdan benzerlik göstermektedir. Ayrıntısız işlenmiş ve fazla plastik olmayan özelliklere sahiptir. Vücut uzuvları bitişik olarak verilmiş olup, kollar dirsekten bükülerek göğüs üzerinde birleştirilmiştir. Eserin tipolojik ve stilistik benzer örneklerinden biri ise Oylum Höyük'te bulunmuş olan kadın figürüdür (Topçu, 2010, s. 75, Lev. 3.1). Gözler iri badem şeklinde, burun ve ağız küçüktür. Kollar dirsekten bükülerek göğüs üzerinde birleştirilmiştir. Metropolitan Museum'da Ayakta Duran Kadın (Karageorghis, 1998, s. 51, No. 119; Myres, 1914, s.351) figürünü tipolojik ve stilistik benzer örneklerdir. Gözler iri badem şeklinde, burun ve ağız küçüktür. Kollar dirsekten bükülerek göğüs üzerinde birleştirilmiştir. Kyme Doğu Nekropolü (Habaş Kurtarma Kazısı 2010 Yılı) bulunun figürün stilistik benzer örneklerinden biridir (Taşpınar & Çekilmez, 2020, s. 49-52, Fig. 1-4). Figürünün yüzünü dolgun, gözler badem şeklinde, kıyafet kıvrımlarının sade, bacakları bitişik ve ayaklar hareketsiz biçimde verilmiştir. Figürünün yüz dolgunluğu, badem şeklinde verilmiş olan göz yapısı, plastik olmayan vücut yapısı, bacakların bitişik ve ayakların hareketsiz biçimde verilmesi nedeniyle eserimizi MÖ 560-550 yılları arasına önerebiliriz.

Kat. No. 4'deki Tanrıça figürünün yüzü oval ve dolgun, baş kısmı hafif sağa ve yukarıya doğru dönük olarak verilmiştir. Üst göz kapakları kalın bir şekilde verilmiş ve hafif oyulmuş göz bebeklerinin üstüne doğru gelmiş; ağız kısmı kapalı ve yağlı bir çene ile betimlenmektedir. Aydın Müzesi'nde bulunan kadın portresi (Saraçoğlu, 2004, s. 197, Lev. 31, Fig. 6) ile stilistik olarak benzerlik göstermektedir. Saçlar kabarık bir biçimde verilmiş ve yanlarda hacim kazanmış olup, kulakları kapatmıştır. Göz bebekleri matkapla oyularak hafifçe yukarı çekilmiştir. Göz kapakları pupillaya doğru genişçe indirilmiştir. Perge'de (Özgan, 2013, s. 276, Res. 291 a-b) ve İznik'te bulunan Lucilla portreleri (İnan & Rosenbaum, 1966, Pl. XXXIV, Fig. 3-4) ile stilistik olarak karşılaştırabiliriz. Her iki eserin göz kapakları ve göz bebeklerinin işleniş benzerdir. Kalın, etli olan göz kapakları pupillaya doğru genişçe indirilmiştir. Saçların iki yana doğru taranması ile birlikte alına üçgen, küçük ve dar bir alana oluşturmuştur. İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki Genç Faustina (Özgan, 2013, s. 243, Res. 259 a-b-c) portre büstü karşılaştıracağımız diğer bir eserdir. Yüzü oval ve dolgun, baş kısmı hafif sağa ve yukarıya doğru dönük olarak verilmiştir. Üst göz kapakları kalın bir şekilde verilmiş ve hafif oyulmuş göz bebeklerinin üstüne doğru gelmiş; ağız kısmı kapalı ve yağlı bir çene ile betimlenmektedir. Figürünün kalın, etli olan göz kapakları pupillaya doğru genişçe biçimde verilmesi eserimizi M.S. 160-180 yılları arasına önerebiliriz.

Sonuç

Müzedede bulunmuş figürinleri içeren bu çalışma kentlin koroplastik sanatının sunulması amaçlanmış ve belirlenen amaç doğrultusunda figürinler teknik özellikleri, tipolojisi, ikonografik özellikleri, stili ve dönem özellikleri ile bütün olarak değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmelerde figürinlerin MÖ 560-550 ile M.S. 160-180 yılları arasında gelişim gösterdikleri tespit edilmiştir.

Figürinlerin üretim tekniği, hamuru, astar ve boya yapısı ile kile yapılan katkıları, kalıp özellikleri, kaide ve pişirme deliği tiplerinin incelenmesi üretim geleneği ve ürünlerinin ortaya çıkarılmasında belirleyici olmuştur. Hamur yapısı ve kil özellikleri belirlenirken geleneksel yöntemlere başvurulmuş ve gözlem yoluyla incelenmiştir. Eserler üzerinde yapılan teknik incelemeler sonucunda kırmızımsı sarı ile pembe renk skalasında hamurun kullanıldığı; ayrıca kilin gözenekli ve bol mika yapısına sahip olduğu görülmüştür.

Figürinlerin tümü kalıp ile şekillendirilerek yapılmıştır. Figürinler döküm ve yarı döküm olmak üzere iki farklı teknik kullanılarak üretilmiştir. Hellenistik Dönem figürinleri ön ve arka kalıp dışında çok sayıda farklı kalıplar kullanılarak üretilmiş olmasına rağmen Roma İmparatorluk Dönemi figürinleri genellikle ön ve arka ayrı olmak üzere iki kalıpla yapılmıştır. Terrakotta figürinlerin arka yüzde yer alan pişirme deliği dikkat çekmekte olup, küçük yuvarlak formlar belirlenmiştir. Eserlerde kaide tipi yuvarlak olarak tespit edilmiştir. Bunlardan en erkeni Arkaik Dönem'e en geçi ise MS 2. yüzyılın 3. çeyreğine tarihlendirilmiştir. Eserlerin tipolojik gruplamasında Kourotrophos, Giyimli Ephebos, Kadın Figürini ve Tanrıça'dır. Bu figürlerin adak nesnelere olarak ön plana çıkar. Grup, dinsel ve ikonografik olarak değerlendirilmesi ile kent ve bölge içerisindeki yerin önemi ortaya çıkmıştır.

Niğde Müzesi'nde yer almakta olan terrakotta figürinleri ele aldığımız çalışma adak ve gömü geleneklerinin anlaşılması açısından yararlı olmuştur. Özellikle dini figürinlerin belirleyici rol oynaması önemlidir. Yapılacak kazı ve araştırma çalışmalarında bulunacak olan figürinler bu çalışmanın da dâhil olduğu yeni bilgilere zemin hazırlayacaktır. Özellikle toplu buluntu ya da adak çukuru gibi tarihlenebilecek kesin verilere sahip figürin gruplarının bulunması, kentlin koroplastik sanatını daha iyi yorumlamamıza imkân sağlayacaktır. Terrakotta figürinler herhangi bir arkeolojik kazı sonucu değil; müzeye satın alma yolu ile kazandırılmış olduğunda eserlerin bulunduğu yapı ya da yapılar hakkında kesin bir bilgiye ulaşmak zordur.

Katalog

Katalog No: 1 Levha No: 1 Resim: 1-2

Eserin Adı: Kourotrophos Figürini

Müze Envanter No: 10.2.96

Bulunduğu Yer: Emirgazi

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma/20.12.1996

Ölçüler: Y. 17,6 cm, G. 5,2 cm.

Kil: Mikalı, kırmızımsı sarı kil, 5YR 7/6. Yüzeyde beyaz astar izleri görülmektedir.

Korunma Durumu – Teknik ve İşçilik: Çift kalıptan içi boş olarak üretilmiştir. Figürinin tamamı korunmuş biçimde ulaşımıştır. Arka kısmında yuvarlak pişirme deliği bulunmaktadır. Figürinin özellikle yüz kısmında aşınmalar görülmekte; bu neden dolayı detaylar net seçilememektedir.

Eserin Tanımı: Figürinin tamamına yakın olarak korunmuş olmasına karşın eserin belli yüzeylerinde aşınmalar görülmekte; ancak elbise detayları ile birlikte stilistik özelliklerinin belirlenmesini yapılabilmektedir. Figür ayakta ve cepheden verilerek işlenmiştir. Yüz oval ve dolgun bir şekilde verilmiş olup baş kısmı dik bir biçimde verilmiştir. Sağ bacak hareketli sol bacak ise taşıyıcı olarak verilmiştir. Hareketli olan sağ bacak dizini hafifçe içe doğru bükülmektedir. Sağ kol dirsekten bükülerek sol kucağında taşımakta olduğu çocuğun elini tutmaktadır. Sol kol ise sarılı olduğu hymation içerisinden öne karın kısmına doğru çıkmıştır. Bir khiton ve bunun üstüne ise hymation giymiştir. Khiton, hymation altından dikey bir şekilde kaide kısmına kadar uzanmaktadır. Hymation baş ve boynu örtmüş olup, göğüs altından itibaren vücudu sıkıca sarmıştır. Vücuda sıkıca sarılmış olan hymationun altı kısmından vücut hatları seçilebilmektedir. Kumaş kıvrımları birbirine paralel işlendiği görülmektedir. Figürinin sol kolu üzerinde hymationa sarılmış şekilde bebek figürünü taşıdığı görülmektedir. Figürünün yüzü izleyiciye doğru dönük olup, ayrıntıları aşınmalar nedeni ile birlikte seçilememektedir. Figürinin arka kısmı işlenmemiştir.

Tipolojik Benzerler: Ammerman, 2007, s. 138, Fig.7.8/9; Pisani, 2006, s. 344, Pl.33.f; Bulba, 2019, s. 131, Lev.4; Özbay, 2019, s. 65, Kat.No.48.

Tarih: M.Ö. 3.-2. yüzyıl

Katalog No: 2 Levha No: 1 Resim: 3-4

Eserin Adı: Giyimli Ephebos

Müze Envanter No: 10.1.96

Bulunduğu Yer: Emirgazi

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma/20.12.1996

Ölçüler: Y. 15 cm, G. 4,3 cm.

Kil: Mikalı, kırmızımsı sarı kil, 5YR 7/6. Yüzeyde beyaz astar izleri görülmektedir.

Korunma Durumu – Teknik ve İşçilik: Çift kalıptan içi boş olarak üretilmiştir. Üç parça durumunda ele geçen figürün kırık kırığa gelecek biçiminde birleştirilmiştir. Arka kısmında yuvarlak pişirme deliği bulunmaktadır. Figürünün özellikle yüz kısmında aşınmalar görülmekte; bu neden dolayı detaylar net seçilememektedir.

Eserin Tanımı: Figürünün tamamına yakın olarak korunmuş olmasına karşın eserin belli yüzeylerinde aşınmalar görülmekte; ancak elbise detayları ile birlikte stilistik özelliklerinin belirlenmesini yapılabilmektedir. Figür yuvarlak bir kaide üzerinde ayakta ve cepheden verilerek işlenmiştir. Yüz oval ve dolgun bir şekilde verilmiş olup baş kısmı sola ve öne doğru dönük bir biçimde verilmiştir. Sol bacak hareketli sağ bacak ise taşıyıcı olarak verilmiştir. Hareketli olan sol bacak dizini hafifçe içe doğru bükülmektedir. Sağ kol dirsekten bükülerek göbek hizasında giymiş olduğu *khlamys*'i tutmuş ve sağ doğru çekmektedir. Sağ kolunun üst kısmında çok az bir yer açık kalmıştır. Sol kol ise konturlardan da görüleceği gibi sarılı olduğu *khlamys* içerisinden dirsekten bükülerek göğüs kısmında doğru çıkmıştır. Figürün *khlamys* giymiş olup dizkapağının alt kısmına kadar uzanmaktadır. *Khlamys* sağ omuz üstünde bir *clips* ile tutturulmuştur. Vücuda sarılmış olan *khlamys* altından vücut hatları seçilebilmektedir. Kumaş kıvrımları sağ ve sol kolların hareketine bağlı olarak birbirine paralel işlendiği görülmektedir. *Khlamys* göbek kısmında aşağıya doğru hafif bir döküm yapmaktadır. Figürünün yüzü izleyiciye doğru dönük olup, ayrıntıları aşınmalar nedeni ile birlikte seçilememektedir. Figürünün arka kısmı işlenmemiştir.

Tipolojik Benzerler: Özgan, 2018, s. 91, Res. 98a; Thompson, 1963, s. 88, Pl.32; Kleiner, 1984, s. 114, Taf. 24-25.

Tarih: M.Ö. 3.-2. Yüzyıl

Katalog No: 3 Levha No: 2 Resim: 5-6

Eserin Adı: Kadın Figürini

Müze Envanter No: 6.1.97

Bulunduğu Yer: Bor

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma/28.04.1997

Ölçüler: Y. 27,1 cm, G. 10 cm

Kil: Mika ve kum katkılı pembe kil, 5YR 7/4. Yüzeyde beyaz astar izleri görülmektedir.

Korunma Durumu – Teknik ve İşçilik: Çift kalıptan içi boş olarak üretilmiştir. Figürünün tamamı korunmuş biçimde ulaşımıştır. Arka kısmında yuvarlak pişirme deliği bulunmaktadır. Yüzeyde aşınmalar görülmekte; bu neden dolayı detaylar net seçilememektedir.

Eserin Tanımı: Figürünün tamamına yakın olarak korunmuş olmasına karşın eserin yüzeyinde aşınmalar görülmekte bu da stilistik özelliklerinin belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Figür yuvarlak bir kaide üzerinde ayakta ve cepheden verilerek işlenmiştir. Figürünün üzerinde ne olduğu anlaşılabilen sade bir giysi vardır. Giymiş olduğu kıyafet ayak bileklerine kadar uzanmakta olup göğüs kısmında “V” kıvrımlar oluşturmaktadır. Yüz oval ve dolgun bir şekilde verilmiş olup baş kısmı cepheden verilmiştir. Sakin bir yüz ifadesi, badem şeklindeki gözler, küçük bir burun, dolgun dudaklar ve çıkıntılı bir çene ile betimlenmektedir. Vücuda yapışık olarak uzanan kollar dirseklerden bükülmüş ve eller göğüsleri tutmaktadır. Giysinin altından vücut hareketleri seçilememektedir. Figürünün arka kısmı işlenmemiştir.

Tipolojik Benzerler: Karageorghis, 1998, s. 51, No: 119; Alexander, 1934, s. 126; Myres, 1914, s. 351, 2145,2166; Ammerman, 1991, s. 218, 222, Fig. 17, 19; Taşpınar ve Çekilmez, 2020, s. 49-52, Fig. 1-4.

Tarih: M.Ö. 560-550

Katalog No: 4 Levha No: 2 Resim: 7-8

Eserin Adı: Tanrıça Figürini

Müze Envanter No: 11.2.96

Bulunduğu Yer: ?

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma/23.12.1996

Ölçüler: Y. 4,6 cm, G. 5,1 cm.

Kil: Mika ve ince kum katkılı kırmızımsı sarı kil, 7,5YR 6/6-8. Yüzeyde beyaz astar izleri görülmektedir.

Korunma Durumu – Teknik ve İşçilik: Çift kalıptan içi boş olarak üretilmiştir. Figürünün sadece baş kısmı korunmuş biçimde ulaşımıştır. Yüzeyde aşınmalar görülmekte; bu neden dolayı detaylar net seçilememektedir.

Eserin Tanımı: Figürünün sadece baş kısmı korunmuş olup, yüzeyinde aşınmalar görülmekte bu da stilistik özelliklerinin belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Yüz oval ve dolgun baş kısmı hafif sağa ve yukarıya doğru dönük olarak verilmiştir. Üst göz kapakları kalın bir şekilde verilmiş ve hafif oyulmuş göz bebeklerinin üstüne doğru gelmiş; bu da baygınlık ve dalgın bir ifade sağlamıştır. Yüzde Hellenistik Döneme özgü *pathetik* bir ifade yer almaktadır. Ağz kısmı kapalı ve yağlı bir çene ile betimlenmektedir. Alnın ortasından ikiye ayrılan saçlar dalgalı bir şekilde arkaya doğru uzanmaktadır. Saçların iki yana doğru taranması ile birlikte altına üçgen, küçük ve dar bir alana oluşturmuştur. Kulaklar saçların altında görülmemektedir. Başında bir *stephane* bulunmaktadır.

Tipolojik Benzerler: İnan–Rosenbaum 1966, Pl. XXXIV, Fig. 3-4; Vermeule 1968, s. 277 vd, Fig. 147; Kleiner 1992, s. 270 vd.; Dinç, 2015, s. 58, Kat. Nr.: 21.

Tarih: M.S. 160-180

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Alexander, C. (1934). A Greek Terracotta Statuette. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 29(7), 126. [Crossref]
- Ammerman, R. M. (1991). The Naked Standing Goddess: A Group of Archaic Terracotta Figurines from Paestum. *American Journal of Archaeology*, 95(2), 203-230. [Crossref]
- Ammerman, R. M. (2007). Children at Risk: Votive Terracottas and the Welfare of Infants at Paestum". *Hesperia Supplements*, 41, 131-151.
- Budin, S. L. (2010). A New Look at the Mavrospelio Kourotrophos. *Aegean Archaeology*, 9, 91-103.
- Bulba, M. (2019). Kaunos Demeter Kutsal Alanı: Terakota Buluntular. *Cedrus*, VII, 123-167. [Crossref]
- Çekilmez, M. (2015). "Hyllarima'dan Bir Grup Figürin". *OLBA*, XXIII, s. 371-395.
- Çevirici Coşkun, F. (2010). Adana, Mersin ve Silifke Müzelerinde Bulunan Kourorophos Figürinleri. 4. *Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu 25-27 Haziran 2010*. Tepebaşı Belediyesi, 181-197.
- Dinç, M. (2015). Manisa Müzesi'ndeki Hellenistik-Roma Dönemi Heykeller. (ed. S. Durugönül). *Manisa Müzesi Heykeltraşlık Eserleri*. Mersin Üniversitesi KAAM Yayınları, 3, 27-96.
- Firat, M. (2009). İzmir Arkeoloji Müzesi'nden Bir Grup Terracotta Figürin. *Colloquium Anatolicum*, VIII, s. 171-198.
- French, E. (1971). The Development of Mycenaean Terracotta Figurines. *The Annual of the British School at Athens*, 66, 101-187. [Crossref]
- Hadzisteliou-Price, T. (1978). *Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*. Brill.
- Hatzopoulos, M. (2004). La Formation Militaire Dans les Gymnases Hellénistiques. (ed. D. Kah, P. Scholtz). *In Das Hellenistische Gymnasion*. Akademie Verlag, 91-96. [Crossref]
- Işın, G. (2007). *Patara Terrakotaları Hellenistik ve Erken Roma Dönemleri*. Ege Yayınları.
- İnan, J., & Rosenbaum, E. (1966). *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor I*. The Oxford University Press.
- Kansu, Ş. A. (1946). İnsanlığın Kaynakları ve İlk Medeniyetler. Türk Tarih Kurumu.
- Kaplan, D. (2009). Çanakkale Arkeoloji Müzesi Frank Calvert Koleksiyonu Terracotta Figürinleri. (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karageorghis, V. (1998). *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus: The Cypro-Archaic Period Small Female Figurines*. A.G. Leventis Foundation, 5/119.
- Kennell, N. (2004). The Greek Ephebate in The Roman Period. *International Journal of The History of Sport*, 26(2), 323-342. [Crossref]
- Kleiner, G. (1984). Tanagrafiguren: Untersuchungen zur Hellenistischen Kunst und Geschichte. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 15. Georg Reimer.
- Kleiner, D. E. E. (1992). *Roman Sculpture*. Yale University Press. [Crossref]
- Myres, J. L. (1914). *Handbook of The Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus*. The Metropolitan Museum of Art, No: 2147, 350.
- Özbay, A. (2019). Kadın Figürinleri. (ed. G. Coşkun), *Afyonkarahisar Müzesi Terracotta Figürinleri*. Bilgin Kültür Sanat Yayıncılık, 56-76.
- Özgan, R. (1995). Die Griechischen und Römischen Skulpturen aus Tralleis, Forschungsstelle Asia Minor im Seminar für Alte Geschichte der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. AMS, Dr. Rudolf Habelt Verlag, 15.
- Özgan, R. (2013). *Roma Portre Sanatı II*. Ege Yayınları.
- Özgan, R. (2018). *Hellenistik Devir Heykeltraşlığı III*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Papageorgiou, I. (2005). Eine reitende Kourotrophos-Göttin geometrischer Zeit im Benaki-Museum. *AM*, 120, 1-38.
- Pedrucci, G. (2020). Kourotrophia and Mothering Figures: Conceiving and Raising an Infant as a Collective Process in the Greek, Etruscan, and Roman Worlds. Some Religious Evidences in Narratives and Art. *Open Theology*, 6, 145-166. [Crossref]
- Pisani, M. (2006). The Collection of Terracotta Figurines in the British School at Athens. *The Annual of the British School at Athens*, 101, 269-368. [Crossref]
- Saraçoğlu, A. (2004). Aydın Müzesi'nden Bir Grup Portre Üzerine Gözlemler. *OLBA*, X, 185-211.
- Smith, R. R. R. (2002). *Hellenistik Heykel*. Homer Yayınları.
- Taşpınar, P., & Çekilmez, M. (2020). Kyme Doğu Nekropolü (Habaş Kurtarma Kazısı 2010 Yılı) Arkaik Dönem Figürinleri. *Lycus Dergisi*, 1, 45-68.
- Thompson, D. B. (1963). A Clay Model of an Ephebe. *Hesperia: The Journal of The American School of Classical Studies at Athens*, 32/1, 88-90. [Crossref]
- Topçu, Y. S. (2010). *Oylum Höyük Terracotta Figürinleri*. (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Vermeule, C. C. (1968). *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*. Harvard University Press. [Crossref]
- Yıldız, V., & Şakar, G. (2017). Akhisar Arkeoloji Müzesi'nden Bir Grup Pişmiş Toprak Figürin. *MCBÜ*, 15(1), 397-430. [Crossref]

Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'ne Göre Bitlis Şehri Yer Adları

Bitlis City Place Names According to Evliya Çelebi's Seyahatnâme

Adnan ALKAN 

Siirt Üniversitesi, Fen Edebiyat
Fakültesi, Coğrafya Bölümü, Siirt,
Türkiye

Department of Geography, Siirt
University, Faculty of Arts and
Sciences, Siirt, Turkey

ÖZ

Bu çalışmada, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme* adlı eserinde geçen Bitlis şehri ile ilgili yer adları ele alınmış ve coğrafi bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. XVII. yüzyılda yazılmış olan *Seyahatnâme* kültür, tarih ve coğrafya açısından önemli bir eserdir. XVII. yüzyılda Bitlis şehri ile ilgili doyurucu bilgiler veren *Seyahatnâme*, kültürel ve tarihi coğrafya araştırmaları için zengin bir kaynaktır. Çalışmada, Bitlis şehrindeki yer adlarının XVII. yüzyıl ile günümüzdeki yapısı irdelenmiş, adlandırmada etkili olan unsurlar ele alınmıştır. Çalışmanın temel amacı, Bitlis şehrindeki yer adlarını inceleyerek yakın geçmişten günümüze yörenin tarihi ve kültürel coğrafyasına ait bazı izleri ortaya çıkarmaktır. Çalışmada elde edilen bulgulara göre *Seyahatnâme*'de geçen yer adlarının bir kısmının günümüzde kullanılmadığı, bazı yer adlarının değişime uğradığı, bazılarının ise olduğu gibi kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca ilgili eserde yer adlarının isimlendirilmesinde dini öğeler ile kişi, soy, aşiret isimlerinin adlandırmada etkili olduğu belirlenmiştir. Sonuç olarak *Seyahatnâme*'nin toponimik açıdan zengin bir kaynak olduğu ve Bitlis şehrinin tarihi ve kültürel coğrafyasına ışık tuttuğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bitlis, Evliya Çelebi, Coğrafya, Yer Adları, *Seyahatnâme*

ABSTRACT

In this study, place names related to the city of Bitlis mentioned in Evliya Çelebi's book *Seyahatnâme* were handled and evaluated from a geographical point of view. *Seyahatnâme* was written in the seventeenth century and is an important work in terms of culture, history and geography. *Seyahatnâme*, a rich source for cultural and historical geography research, XVII. century gives satisfactory information about the city of Bitlis. In the study, the seventeenth century and the present structure of the place names in the city of Bitlis were examined, and the factors that were effective in naming were discussed. The main purpose of the study is to examine the place names in the city of Bitlis and to reveal some traces of the historical and cultural geography of the region from the recent past to the present. According to the findings obtained in the study, it is understood that some of the place names in the *Seyahatnâme* are not used today, some names have changed, and some are used as they are. In addition, it has been determined that religious elements and person, lineage and tribe names are effective in naming place names in *Seyahatnâme*. As a result, it is understood that *Seyahatnâme* is a toponomically rich source and sheds light on the historical and cultural geography the city of Bitlis.

Keywords: Bitlis, Evliya Çelebi, Geography, Place Names, *Seyahatnâme*

Giriş

Yer adları üzerine yapılan çalışmalar, dilbilimin özel isimleri inceleyen bir kolu olan onomastik ve onun bir alt dalı olan toponimi (yer adları bilimi) tarafından yürütülmektedir (Acar, 2012, s. 447). Bir yerin coğrafi, tarihi, kültürel yapısını ve genel karakterini tanıma ve tanıtmada yer adları büyük bir rol oynar (Alagöz, 1984, s. 11). Toplumların üzerinde yaşadığı mekânın tarihi geçmişi ve coğrafi özellikleri hakkında önemli ipuçları taşıyan yer adları, insanlığa ve uygarlığa dair derin izler yansıtırlar (Fuchs, 2015, s. 11; Tucci ve ark., 2011, s. 370; Tunçel, 2000, s. 23; Uygur, 1967, s. 502). Yer adları, toplumların coğrafi mekânla bütünleşmesinin önemli göstergelerinden olup bir coğrafyanın vatan haline gelmesinde ilk ve en önemli aşamayı oluşturur (Akar, 2006, s. 51; Erinc, 1989, s. 9; Helleland, 2012, s. 98; Kayserili, 2015, s. 654). Toplumlar, üzerinde yaşadıkları ve hâkimiyet kurdukları sahalardaki yerleşmelere isim verirken yerleşmenin bulunduğu mekânın fiziki özelliklerinin yanı sıra beşerî ve iktisadi özelliklerini de dikkate almakta ve o yerleşmeye kendi dil, kültür, örf ve adetlerine en uygun isimleri vermektedir (Deniz & Ersöz, 2020, s. 528; Öz, 2007, s. 21-22). İnsanoğlu içinde bulunduğu coğrafyanın kendisine sunduğu imkânlar ölçüsünde yaşamını şekillendirmiş, beşerî hayatı içerisinde duygu ve düşüncelerini etrafına yansıtarak çeşitli adlandırmalar yapmıştır. Bu adlandırmaların niçin yapıldığı zaman içerisinde araştırmacıların dikkatini çekmiş ve böylece adbilimi ortaya çıkmıştır (İbret & Topal, 2020, s. 42). Adbilimin bir alt kolu olarak gelişmeye başlayan yer adları bilimi, yalnızca dilbilimin konusu olarak kalmamış, aynı zamanda tarih, coğrafya, sosyoloji, etnografya, antropoloji gibi farklı bilim dallarının da ilgilendikleri bir alan olarak dikkati çekmiştir (Aliağaoğlu & Uğur 2018, s. 3; Kayserili, 2015, s. 654; Yılmaz, 2019, s. 1444). Birçok bilimin araştırma sahasına giren toponimi, özellikle dilbilimciler, tarihi coğrafya, bölge ve şehir tarihleri üzerinde çalışan tarihçi ve coğrafyacılar için büyük öneme sahiptir (Kütükoğlu, 2012, s. 147).

Geliş Tarihi/Received: 08.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 24.11.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Adnan ALKAN
E-posta: ad_alkan@hotmail.com

Atf: Alkan, A. (2022). Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'ne Göre Bitlis Şehri Yer Adları. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 58-66.

Cite this article: Alkan, A. (2022). Bitlis City Place Names According to Evliya Çelebi's *Seyahatnâme*. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 58-66.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Kültürel açıdan dünyanın en zengin bölgelerinden biri olan Anadolu, çok sayıda dine, etnik yapıya ve medeniyete beşiklik yapmıştır. Kuşkusuz bu durum, yer adları açısından da son derece çeşitli ve zengin dil malzemesinin ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Türklerin Anadolu'ya iskânıyla birlikte yerleşimlere Türkçe adların verilmesi bu çeşitliliği arttırmış, ayrıca yabancı adlarda büyük ölçüde yerleş-tirmeler olmuştur (Güner & Ertürk, 2004, s. 40; Naci, 2010, s. 2). Türkler yeni aldıkları topraklara yerleştikleri zaman, buradaki coğrafyayı çeşitli özelliklerine göre adlandırdıkları gibi anayurtlarından tanıdıkları yer adlarıyla da anmak istemişlerdir. Böylece, Anadolu ve Rumeli topraklarında Özbekistan, Kazakistan, Türkmenistan, Kırgızistan, Azerbaycan ve başka Türk ülkelerindeki yer adları artmaya başlamıştır (Gülensoy, 1998, s. 41).

Öte yandan yer adları varoluş gereği geçmiş dönemlere ait adlar olduklarından bunların tespitinde ve anlamlandırılmasında tarihi metinler büyük bir öneme sahiptir. Bu bakımdan Anadolu'da Bizans ve Osmanlı metinleri, yer adları açısından çok zengin malzemeler barındırmaktadır (Akar, 2012, s. 16). Anadolu'daki yer adları çalışmalarında bu metinlerin incelenmesi ve analiz edilmesi, büyük bir önem taşımaktadır. Günümüzde birçok yer ve yerleşme adının Osmanlı ve Bizans dönemlerine dayandığı dikkate alındığında, bu dönemlerdeki metinler üzerinde yapılan çalışmalar yer adbilimi açısından oldukça kıymetlidir. Bu konuda özellikle coğrafi bakış açısını yansıtan ve arşiv vesikaları kullanılarak daha önceki dönemlere ilişkin çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların başında Gümüşçü (2002) tarafından XVI. Yüzyıl Anadolu'sunda Oğuz Boy Adlı Yerleşmeler isimli çalışma gelmektedir. Osmanlı arşiv belgeleri ve bunlara dayalı çalışmalar taranarak yapılan bu çalışma, Anadolu'da XVI. yüzyılda adını 24 Oğuz boyundan alan yerleşme isimlerini ele alan oldukça önemli bir çalışmadır. Yiğit ve Salan'ın (2013) XVI. Yüzyıl Çerkeş Kazası Köylerinin Lokalizasyonu ve Toponimik Analizi adlı çalışması, tahrir defterleri ve topografya haritalarından yararlanılarak XVI. yüzyılda Çerkeş Kazası'nda yer alan köylerin toponimik analizini konu edinmiştir. Bu çalışma da birincil kaynakların kullanıldığı oldukça önemli bir eserdir. Yiğit'in (2017) XVI. Yüzyıl Türkiye'sinde Ahi Adlı Yerleşmeler isimli bir diğer çalışmasında da XVI. yüzyıl Türkiye'sinde ahi adlı yerleşmelerin coğrafi dağılışı ele alınmıştır. Tahrir defterlerinin kaynak olarak kullanıldığı bu çalışmada ahilik toponimik bakış açısı ile ele alınarak değerlendirilmiştir. Gümüşçü ve Yiğit'in (2020) Toponimiye Mührünü Vuran Selçuklular: 1/200.000 Ölçekli Türkiye Topografya Haritalarındaki Han ve Kervansaray Adlı/Ekli Yer ve Yerleşme İsimleri Üzerinden Bir Değerlendirme adlı çalışma, Türkiye'de yakın zamanda Tarihi Coğrafya ve Toponimi ile ilgili yapılan en önemli çalışmalardan biridir. Bugünkü Türkiye sınırları içerisinde kalan Selçuklu dönemi han ve kervansaray adlı/ekli yerleşme adları 1/200 000 ölçekli topografya haritalarında belirlenerek tarihi ulaşım coğrafyası açısından değerlendirilmiştir.

Kuşkusuz Anadolu'da yer adları çalışmalarında başvuru önemli metinlerin başında seyahatnameler gelmektedir. Gezinlerin gezip gördüğü yerleri anlattığı eserler olarak seyahatnameler, bilhassa tarih ve sosyoloji araştırmaları için paha biçilmez eserlerdir. Seyahat edilen yerlerin tarihi, sanatsal, sosyo-kültürel, ekonomik, dini, ilmi, fikri, mimari ve siyasi yönleriyle ilgili çok önemli bilgiler veren seyahatnameler, tarihin ve toplumsal hayatın çoğu kimse için gizli kalan yönlerini açığa çıkarmaları bakımından kıymetli hazineler değerinde kaynaklardır (Okumuş, 2019, s. 391). Anadolu'nun 17. yüzyıldaki tarihi, kültürel, coğrafi, siyasi ve folklorik yapısı hakkında çok önemli bilgiler veren Evliya Çelebi ve 10 ciltlik eseri *Seyahatnâme* de söz konusu hazinelerden olup bir başyapıt niteliğindedir.

Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinin zengin içeriği arasında yer adları da önemli bir yer oluşturmaktadır. Bu çalışmada *Seyahatnâme*'de geçen Bitlis şehri yer adları ele alınmıştır. Evliya Çelebi'nin 10 ciltlik eserinde en fazla bahsettiği şehirlere biri olan Bitlis, 17. yüzyılda çok zengin bir kültürel yapıya sahipti. *Seyahatnâme*'de geçen yer adları söz konusu zenginliği açıkça ortaya koymaktadır.

Evliya Çelebi ve Seyahatnâme

Osmanlı Devleti'nin en önemli ve en hassas dönemlerinden 17. yüzyılda yaşamış olan Evliya Çelebi, 10 Muharrem 1020 (25 Mart 1611) tarihinde İstanbul'da doğmuştur (Köhler, 1989, s. 7; Okumuş, 2008, s. 188). Evliya Çelebi'nin babası, Saray-ı Âmire kuyumcubası Derviş Mehmet Zilli Efendi olup aslen Kütahyalı olduğu tahmin edilmektedir. Annesi Abaza cariyelerindendir ve Osmanlı sarayında Derviş Mehmet Ağa ile evlendirilmiştir. Evliya Çelebi, ana tarafından Melek Ahmet Paşa, Defterdarzâde Mehmet ve İbşir Mustafa Paşa gibi Osmanlı paşaları ile akrabadır. Ancak Melek Ahmet Paşa, diğerlerine göre Evliya Çelebi'ye çok daha yakın olup annesinin yeğeni veya teyzesadesidir (Öz, 2007, s. 11). Evliya Çelebi, sıbyan mektebinde okuduktan sonra Şeyhülislam Hamid Efendi, Ahfeş Efendi ve Sadizade gibi hocalardan öğrenim görmüş, ayrıca Evliya Efendi'den Kuran dersi almış ve hafız olmuştur (Dağlı, 1994, s. 18; Köhler, 1989, s. 8). İyi bir eğitim gördüğü anlaşılan Evliya Çelebi, babasından hüsnü hat, hakkaklık vb. sanatları öğrenmiş, küçük yaşlarda babasının anlattığı hikâyelerden etkilenerek seyahat etmeye heves etmiştir. Ünlü gezgin, seyahatlerinin sebebini 1630 yılında gördüğü bir rüya ile ilişkilendirmiştir. Buna göre, Evliya Çelebi bir gece rüyasında Hz. Muhammed'i görmüş ve onu görmüş olmanın verdiği heyecanla "Şefaata ya *Resulallah*" yerine "*Seyahat ya Resulallah*" demiştir. Fakat Hz. Muhammed onu hem şefaate hem de seyahatle tebşir etmiştir. Daha sonra Evliya Çelebi gördüğü rüyayı Kasımpaşa Mevlevi Şeyhi Abdullah Dede'ye tabir ettirmiş ve onun da tavsiyesine uyarak yaklaşık kırk yıl sürecek meşhur gezisine başlamıştır (İlgürel, 1995, s. 530).

Evliya Çelebi, yirmi yaşına girdiği 1631 yılından itibaren İstanbul ve çevresine gezilere başlamıştır. Bazen yalnız bazen bir müezzin ya da sekreterlik yapan saray memurlarıyla geziler yapmıştır. 1635 yılının ramazan ayında Ayasofya'da hafızlık ederken güzel sesiyle Sultan IV. Murad'ın beğenisini kazanmıştır. Bu nedenle Sultan onu musahip olarak saraya aldırılmıştır. Burada musiki, hat, ilm-i nahiv, tecvit dersleri almıştır (Köhler, 1989, s. 8; Öz, 2007, s. 11). Bütün bunların yanında Evliya Çelebi'nin hayatındaki dönüm noktalarından biri akrabası ve yol arkadaşı olan Melek Ahmet Paşa ile olan yakınlığıdır. Bu yakınlık Evliya Çelebi'nin kırk yılı aşan ve ardı arkası kesilmeyen seyahatler yapmasına yardımcı olmuştur.

Osmanlı sivil nesir yazıcılığının en önemli temsilcisi ve Osmanlı'nın en meşhur seyyahı olan Evliya Çelebi, kırk yıl boyunca Osmanlı coğrafyasının hemen hemen bütün yerleşim birimlerini dolaşarak 10 ciltlik *Seyahatnâme*'yi kaleme almıştır. XVII. yüzyıl Türkçesinin en hacimli metinlerinin başında gelen *Seyahatnâme*, yaklaşık 24 milyon km²'lik coğrafyanın kültür envanteri ve sosyal tarihi sayılabilecek bir başyapıt olup tarih, coğrafya, edebiyat, dil, folklor, botanik, zooloji gibi birçok alana ait çok sayıda veri içermektedir (Akar, 2012, s. 16). Türk ve İslam tarihinin en görkemli eserlerinden biri olan *Seyahatnâme*, Evliya Çelebi'nin birbirini takip eden seyahatlerine göre kronolojik sırayla düzenlenmiş ciltlerden meydana gelmiştir (Cunbur, 1984, s. 201). Ciltlere ayrılmakla birlikte bütünlük içinde bir yapı arz etmektedir. Yazar

sağlam yapılı olduğunu anlatmaktadır. Ayrıca seyyah, Bitlis'in ulema yurdu, fazıllar kaynağı, salihler ve şairler meskeni bir şehir olduğunu; 5.000 hanede 40.000 kişinin yaşadığını; 2.100 dükkân, 17 Müslüman ve 11 Ermeni mahallesinin olduğunu belirtmiştir (Evliya Çelebi, 2013, s. 97; Okumuş, 2019, s. 395). Bununla beraber Bitlis'te Tebriz, İsfahan ve Nahcivanlı bahçıvanların hazırladığı yaklaşık 10.000 bahçe vardı. Bu bahçelerin en güzelleri Jakobitlerin (çoğu Ermeni) elindeydi ve meyve yetiştiriciliği yapıyorlardı. Bazı bahçelerin yılda 8.000 altın gelir getirdikleri oluyordu.

Bu dönemde Bitlis'te el sanatları da doruk noktasına yükselmişti. Dericilik ve boyacılık çok gelişmişti. Özellikle o dönemlerde Avrupa'nın işlemlerini henüz bilmediği sahtiyan derileri ünlüydü. Bunlar Avrupa'ya ihraç ediliyordu. Bir başka özellik ise bitkilerden imal edilen sarı renkli esperek boyasının kullanılmasıydı (Evliya Çelebi, 2013, s. 4/72-96; Köhler, 1989, s. 42). Bitlis ile ilgili bazı bilgileri 1655 yılında Bitlis'i ziyaret eden Fransız seyyah Tavernier de vermektedir. Tavernier, Bitlis'e seyahat etmenin çok güzel bir olay olduğundan bahsetmiştir. Bitlis Beyi ve halkının konukseverliğine vurgu yapan Tavernier, güçlü bir idare ile mamur bir kentin var olduğunu ifade etmektedir (Tavernier, 2010, s. 289-291).

Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'de Bitlis şehri, Bitlis Beyliği ve Abdal Han ile ilgili çok detaylı bilgiler vermektedir. *Seyahatnâme*'de Bitlis ile ilgili kısımlar çoğunlukla 4. ciltte, biraz da 5. ciltte yer almaktadır. Seyyah-ı Âlem olarak adlandırılan Evliya Çelebi'nin Bitlis ile yolu Melek Ahmed Paşa sayesinde kesişmiştir. Melek Ahmed Paşa, 1650'li yılların başında Osmanlı sarayında çeşitli görevlerde bulunurken Evliya Çelebi de onun yakın çalıştığı kişilerden biri olmuş ve Paşa'nın verdiği birçok görevi yerine getirmiştir. 1655 yılının şubat ayında Melek Ahmed Paşa Van beylerbeyliğine atanmıştır. Aynı yılın mart ayında Paşa, maiyetindekilerle birlikte Van'a gitmek için yola çıkmış, Paşa Beypazarı yakınlarında iken Evliya Çelebi onlara dahil olmuştur. Daha sonra Paşa, Evliya Çelebi'yi birtakım görevler için Diyarbakır'a göndermiştir. Bu görevleri tamamlayan Evliya Çelebi, 1655 yılının mayıs ayı sonlarında Melek Ahmed Paşa'ya Bitlis-Diyarbakır arasındaki bir noktada katılmıştır.

Öte yandan Evliya Çelebi, Bitlis'i üç defa ziyaret etmiştir. İlk ziyareti yukarıda da belirtildiği gibi Melek Ahmed Paşa ile birlikte Diyarbakır'dan Van'a doğru giderken 1655 yılının mayıs sonlarında gerçekleşmiştir. Hazzo mevkiinde Melek Ahmed Paşa ile buluşan Evliya Çelebi, buradan Van'a gitmek için Paşa ve maiyetindekilerle birlikte yola koyulmuş, yol üzerinde bulunan Bitlis'e uğramışlardır. Bitlis'in girişinde Melek Ahmed Paşa ve kafilesi, Bitlis Hanı Abdal Han tarafından karşılanmış ve on gün boyunca Bitlis'te Han tarafından misafir edilmişlerdir. Evliya Çelebi bu misafirlik vesilesiyle Abdal Han ve Bitlis ile ilgili çok detaylı bilgiler vermektedir. Han'ı açık görüşlü ve hezarfen biri olarak niteleyen Evliya Çelebi, ayrıca Han'ın iyi bir yönetici, fikri ve ilmi yönü çok güçlü, eğlenceyi seven, misafirperver ve çok iyi bir cerrah olduğunu ifade etmektedir (Dankoff, 1990, s. 5-6; Evliya Çelebi, 2013, s. 81-86; Okumuş, 2019, s. 399).

Evliya Çelebi ve Melek Ahmed Paşa, Bitlis'te Han tarafından on gün ağırlandıktan sonra Van'a geçmişlerdir. Melek Ahmed Paşa, Van'a yerleştikten bir süre sonra bölgedeki bazı beyler ve ileri gelenler Abdal Han'ı Paşa'ya şikâyet etmeye başlamış, Han'ı bozgunculuk, yağma ve isyankârlıkla suçlamışlardır. Paşa ile Han arasında geçmişten gelen bazı anlaşmazlıklar da bulunmaktaydı. Söz konusu kıskırtmalar ve geçmişte yaşanan problemlerin de etkisi ile Paşa, Han üzerine sefer yapma kararı almıştır. 1655 yılının temmuz sonlarında Melek Ahmed Paşa komutasındaki büyük bir Osmanlı ordusu Bitlis'i kuşatmıştır. Bu kuşatmada Paşa'ya Evliya Çelebi de eşlik etmiştir. Dolayısıyla Evliya Çelebi'nin yolu ikinci sefer Bitlis'e düşmüştür. Seyyah, bu kuşatmayı ve Bitlis'te Han'ın mağlup edilmesini de uzun uzadıya anlatmaktadır. Paşa komutasındaki Osmanlı ordusu büyük çarpışmalar neticesinde Bitlis'i ele geçirmiştir. Abdal Han ise bu çarpışmalardan sonra kaçmak zorunda kalmış, yerine ise oğlu Ziyaeddin tahta geçirilmiştir. Han'ın dillere destan sarayı yağmalanırken, binlerce el yazması kitabı ve değerli eşyası mezatta satılmıştır. Evliya Çelebi'nin yolu üçüncü defa Bitlis'e bir yıl sonra yani 1656 yılının kışında düşmüştür. Melek Ahmed Paşa'nın vergisini tahsil etmek için Van'dan Bitlis'e gelen seyyah, Bitlis'e vardığında Abdal Han'ı tekrar emirliğin başında bulmuş ve rehin olarak Han'la bir süre zaman geçirmiştir. Bu süre zarfında da Bitlis şehri ve hanlık ile ilgili birtakım bilgiler vermektedir (Beyazıt, 2011, s. 69). Evliya Çelebi'nin 17. yüzyılda Bitlis'te geçirmiş olduğu zamanlar ve bunların *Seyahatnâme*'sinde yer alması, kültürel ve tarihi coğrafya açısından son derece önemli olup bu dönemi anlatan bundan daha doyurucu başka bir kaynak bulunmamaktadır.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın temel amacı, 17. yüzyılda yaşamış Osmanlı seyyahı Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinde geçen Bitlis şehri ile ilgili yer adlarını inceleyerek Bitlis'in tarihi coğrafyası, kültürel ve toplumsal yapısına ışık tutarak adlandırmada etkili olan unsurları ortaya koymaktır. Çalışma ile amaçlanan bir başka husus ise *Seyahatnâme*'de geçen yer adlarını günümüz yer adları ile mukayese ederek yer adlarının geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümü ortaya koymaktır. Bu sayede Bitlis'in 1600'lü yılları ile günümüzdeki toponimik ve toplumsal gelişim süreçleri de izlenerek şehrin kültürel tarihine katkı sağlamak amaçlanmıştır. Kuşkusuz yer adları dil, tarih, folklor, coğrafya gibi birçok bilimin araştırma konusu içerisinde yer almaktadır. Bu çalışmada yer adları coğrafi bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Çalışmada ilgili amaç doğrultusunda *Seyahatnâme*'nin daha iyi analiz edilmesi için orijinal el yazması nüshalarına sadık kalınarak Yapı Kredi Yayınları tarafından hazırlanan *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi* adlı eser kullanılmıştır. 2013 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı'ya hazırlanan nüshalar, *Seyahatnâme*'nin orijinal halinin günümüz Türkçesiyle anlaşılması hususunda çok önemli bir işlev görmüştür. Bundan dolayı *Seyahatnâme*'nin toponimik analizi yapılırken ilgili nüshalar tercih edilmiştir. *Seyahatnâme*'de Bitlis yer adları incelenirken *Seyahatnâme*'nin 4. ve 5. ciltlerinde geçen Bitlis şehri ile ilgili anlatımları titizlikle incelenmiştir. Eserde ilgili yerlerde Bitlis şehri ile ilgili mevki, yer, konum bildiren bütün adlar incelenmiş ve sınıflandırılmıştır. Buna göre doğal, beşeri ve ekonomik özelliğe göre nitelendirilmiş adlar gruplandırılmış ve isimlendirilmede etkili olan unsurlar ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Seyahatnâme'de Geçen Yer Adları

Seyahatnâme'de Bitlis şehri ile ilgili yer, konum, mevki, mahal bildiren 115 yer adı geçmektedir. Söz konusu yer adlarının tamamına yakını doğal, beşeri ve ekonomik coğrafyaya ait öğelerden oluşmaktadır. *Seyahatnâme*'de dağ, dere, göl, çayır, ova, boğaz, düzlük gibi

fiziki coğrafya ait yer adları ile kale, şehir, mahalle, meydan, çarşı, cami, mektep, han, hamam, köprü, bağ, ziyaret, saray gibi beşeri ve ekonomik coğrafyaya ait yer adları geçmektedir. Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'de Bitlis şehrini anlatırken 9 dağ, 17 dere, 1 göl, 2 çayır, 1 ova, 3 kale, 1 şehir, 19 mahalle, 1 meydan, 2 çarşı, 3 cami, 13 mescit, 8 han, 7 hamam, 9 köprü, 2 mevki, 8 bağ, 4 ziyaret yeri, 3 saray, 1 mektep ve 1 boğazdan bahsetmektedir. *Seyahatnâme*'de Bitlis ile ilgili yer adlarının %27'si fiziki coğrafya ile ilgili unsurlardan, %73'ü ise beşeri ve ekonomik coğrafya ile ilgili öğelerden oluşmaktadır.

Evliya Çelebi Bitlis ile ilgili bilgi verirken Avih, Taklaban, Nemrud, Mudiki, Büyük Dehdivan, Alçak (Küçük) Dehdivan, Güzeldere ve Ziriki gibi dağlardan bahsetmektedir. Bu dağların tamamına yakını günümüzde de hemen hemen aynı adlarla anılmaktadır. *Seyahatnâme*'de özellikle Dehdivan, Taklaban gibi dağlar ile ilgili çeşitli bilgiler de verilmektedir. Eserde Bitlis ile ilgili en fazla geçen yer adlarının başında dereler gelmektedir. Bitlis, Avih, İskender, Husul, Deliklikaya, Ayn el Barit, Taklaban, Takşut, Kara, Değirmen (Sendefe), Gayya, Güzeldere, Kasap Çesmesi, Cehennem, Kasap, Sengi Har, Değirmenler *Seyahatnâme*'de geçen dere adlarıdır. Bu derelerden Bitlis, Avih, Aynul Barut, Taklaban, Değirmen gibi dereler aynı adla varlıklarını bugün de korumaktadır. Ayrıca *Seyahatnâme*'de Han gölü; Cendere, Çalış gibi çayır-lar ile Kasap Çeşmesi Boğazı ve Rahova Ovası'ndan bahsedilmektedir. Özellikle Evliya Çelebi Han Gölcüğü ve Rahova Ovası'ndan ayrıntılı bir şekilde bahsetmektedir.

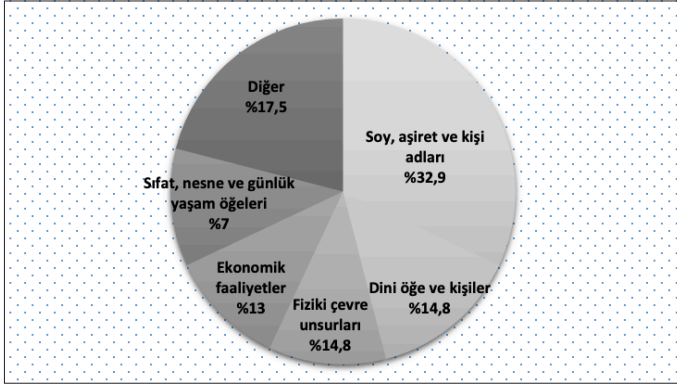
Seyahatnâme'de idari statüsü olan birçok yer ve yerleşme adı da geçmektedir. Bu bağlamda Evliya Çelebi Bitlis (Bedlis) şehri; Kefender, Ziriki, İskenderi Bedlis gibi kaleler ile Hüsrev Paşa, Şam, Zindan, Çorum, Çinedar, Kızılmescid, Şeyh Hasan, Çeyrek, Kücür, Gökmeşyan, Kömüs, Taklaban, Takşut, Arab Köprüsü, Avul Meydanı, Karadere, Avih, Değirmen, Han Bağı mahalleleri gibi idari statüsü olan yerlerden ve adlarından bahsetmektedir. Özellikle *Seyahatnâme*'de Bitlis (Bedlis) şehri ve İskenderi Bedlis Kalesi gibi idari yapılar ile ilgili detaylı bilgiler yer almaktadır. Ayrıca Evliya Çelebi, Bitlis şehrinde 11 gayrimüslim, 19 da Müslümanların yaşadığı toplam 40 mahalleden bahsederken, sadece Müslümanların oturduğu mahalle adlarını vermektedir. Bu mahallelerden Hüsrev Paşa, Kızılmescid, Şeyh Hasan, Gökmeşyan, Kömüs, Takşut, Arab Köprüsü, Avul Meydanı, Avih gibileri idari yapısı ve adını günümüzde de korumaktadır.

Evliya Çelebi Bitlis şehri ile ilgili bilgiler verirken meydan, çarşı, han, hamam, saray ve köprü gibi şehre ait bazı yapılardan da bahsetmektedir. *Seyahatnâme*'de Bitlis şehri hakkında bilgi verilirken, adını Çevgan oyunundan alan ve aynı zamanda bu adla anılan Çevgan Meydanı, Hüsrev Paşa ve Debbaghane çarşılarından bahsedilmektedir. Şehirde han ve hamamlar hakkında da ayrıntılı bilgiler verilirken; Mutaflar, Paşa, Hatuniye, Hüsrev Paşa, Şerefhan, Büyük han, Papşen, Zerde gibi hanlar ile Han, Han Sarayı, Budak Bey, Şerefhan, Debbagh-lar Merdivenli, Hüsrev Paşa, Bağ gibi hamamların şehir yaşamında önemli bir yere sahip olduğu belirtilmektedir. Ayrıca Belkis, Keydefa, Büyük Han sarayları hakkında da detaylı anlatımlar bulunmaktadır. Ortasından Bitlis Çayı gibi bir akarsuyun geçtiği Bitlis şehrinde köprü-ler ulaşım açısından önemli bir işlev görmektedir. *Seyahatnâme*'de Hatuniye, Husul Nehri, Ayn el Barit, Han Bağı, Arab, Karadere Mahal-lesi, Avih Dere, Kücür Mahallesi, Değirmen Mahallesi köprülerinden bahsedilirken nerede buldukları ile ilgili bilgiler de yer almaktadır.

Evliya Çelebi Bitlis şehrini tasvir ederken bağların önemli bir sayıda olduğundan bahsetmektedir. 10.000'e yakın bağın bulunduğunu nakleden Evliya Çelebi, bunlar içerisinde Han (İrem), Avih, Şirek, Bağdu, Emirek, Araplı, Haydar, Kara Murad bağlarının en büyük ve en meşhurları olduğunu vurgulamaktadır. Eserde Bitlis şehrindeki dini mekân adları ve buldukları yer ile ilgili de birtakım bilgiler veril-mektedir. Evliya Çelebi Bitlis'te Saraçhane, Şerefeddin ve Şeref Han adlı 3 cami, Kureysi, Alemdar, Memi Dede, Şeyhülharab, Şeyh İbra-him, Ayn el Barit, Efseloğlu, Şeyh Hasan, Ömer Kethuda, Mağara, Zeydan, Molla Kasım, Gök Meydan adlı 13 mescit ve Hüsrev Ağa, Şeyhul Garib, Şeyh Hasan El Kanahi, Şeyh Alemdar isimli 4 ziyaretgâhın olduğunu ifade etmektedir. Seyyah camilerin günlük hayatın çok önemli bir yerinde olduğunu ve bu mekânlarda ibadetin yanında sohbetler yapıldığını, satranç gibi oyunların da oynandığını belirtmektedir.

Tablo 1.
Seyahatnâme'de Geçen Bitlis Şehri Yer Adları

Adının Kaynağı	Adlar
Dağ	Ziriki, Dehdivan, Avih, Taklaban, Güzeldere, Nemrud, Mudiki, Büyük Dehdivan, Alçak Dehdivan
Dere (Nehir)	Bitlis, Avih, İskender, Husul, Deliklikaya, Ayn el Barit, Taklaban, Takşut, Kara, Değirmen (Sendefe), Gayya, Güzeldere, Kasap Çesmesi, Cehennem, Kasap, Sengi Har, Değirmenler
Göl	Han
Çayır-Bayır	Çemender, Çalış
Ova-Düzlük	Rahova
Kale	Kefender, Ziriki, İskenderi Bitlis
Şehir	Bitlis (Bedlis)
Mahalle	Hüsrev Paşa, Şam, Zindan, Çorum, Çinedar, Kızılmescid, Şeyh Hasan, Çeyrek, Kücür, Gökmeşyan, Kömüs, Taklaban, Takşut, Arab Köprüsü, Avul Meydanı, Karadere, Avih, Değirmen, Han Bağı
Meydan	Çevgan
Çarşı	Hüsrev Paşa, Debbaghane
Cami	Saraçhane, Şerefeddin, Şeref Han
Mescit	Kureysi, Alemdar, Memi Dede, Şeyhülharab, Şeyh İbrahim, Ayn el Barit, Efseloğlu, Şeyh Hasan, Ömer Kethuda, Mağara, Zeydan, Molla Kasım, Gök Meydan
Han	Mutaflar, Paşa, Hatuniye, Hüsrev Paşa, Şerefhan, Büyük han, Papşen, Zerde
Hamam	Han, Han Sarayı, Budak Bey, Şerefhan, Debbaghlar Merdivenli, Hüsrev Paşa, Bağ
Köprü	Hatuniye, Husul Nehri, Ayn el Barit, Han Bağı, Arab, Karadere Mahallesi, Avih Dere, Kücür Mahallesi, Değirmen Mahallesi
Mevkii	Kasap Çeşmesi Deresi, Güzeldere
Bağ	Han (İrem), Avih, Şirek, Bağdu, Emirek, Araplı, Haydar, Kara Murad
Ziyaret	Hüsrev Ağa, Şeyhul Garib, Şeyh Hasan El Kanahi, Şeyh Alemdar
Boğaz	Kasap Çeşmesi
Saray	Belkis, Keydefa, Büyük
Mektep	Hatuniye



Şekil 2.

Seyahatnâme'de Geçen Bitlis Yer Adlarının İsimlendirilmesinde Etkili Olan Unsurların Dağılımı Grafiği

sembol ve kişilerin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında fiziki çevre unsurları ile ekonomik faaliyetlerin de yer adlarının adlandırılmasında etkili oldukları anlaşılmaktadır.

Sahada Nemrud, Bitlis, Mudiki, İskender, Sengi Har, Han, Çemender, İskenderi Bitlis, Hüsrevpaşa, Çinedar, Arab Köprüsü, Hüsrev Paşa, Şerefeddin, Şerefhan, Kureyşi, Efseloğlu, Ömer Kethüda, Zeydan, Paşa, Budak Bey, Arab, Belkis, Hatuniye gibi yer adları soy veya kişi adlarından oluşmaktadır. Özellikle Bitlis'te yüzlerce yıl hüküm süren Şerefhan ailesi üyelerinin adlarının birçok yer adına verildiği görülmektedir. Bunun yanında birçok Osmanlı paşası ve yöneticisinin de adı yer isimlerine verilmiştir. Hüsrev Paşa, Hüsrev Ağa, Budak Bey gibi şehre önemli hizmetleri olan Osmanlı yöneticilerinin yer adlandırmalarının kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Bitlis Beyliği'ne hizmet etmiş yönetici ve önde gelen kişi isimlerinin de yer adlarında kullanıldığı görülmektedir. Çemender, Çinedar, Emirek, Ömer Kethuda ve Bağdu gibi isimler bu şekilde verilen adlandırmaya örnek gösterilebilir. Bunların yanında bazı aşiret ya da soy adlarının da yer isimlendirmelerinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bitlis'te Kureyşi, Arab, Zeydan, Mudiki, Efseloğlu gibi yer adları, aşiret veya soy ismine dayanmaktadır. Sahada Cehennem, Gayya, Memi Dede, Molla Kasım, Şeyh Hasan, Şeyh Alemdar gibi dini sembol ve kişilerin de yoğun bir şekilde yerlerin isimlendirilmesinde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle dini semboller içerisinde cehennem ve onunla ilişkili anlatım ve yer isimlerinin XVII. yüzyılda Bitlis'te yaygın bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca yörenin ve bölgenin önemli din bilginleri ve ulvi olarak görülen kişilerin isimlerinin birçok yer adında kullanıldığı görülmektedir. Hatuniye, Şeyhul Garip, Şeyh Hasan, Molla Kasım, Şeyh Alemdar gibi isimlendirmelerin kaynağı dini ermiş ve bilginler olduğu görülmektedir.

Seyahatnâme'de geçen yer adlarında kişi ve dini unsurların yanında doğal çevreye ait öğelerin de sıklıkla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Çeşme, dere, kaya, mağara gibi doğal çevre elemanları yer adlarında kullanılmıştır. Güzeldere, Deliklikaya, Kasap Çeşmesi, Mağara, Ayn el Barit, Kara Dere, Kasap Çeşmesi Deresi, Husul Nehri, Avih Dere, Gök Meydan, Dehdivan, Büyük Dehdivan, Alçak Dehdivan gibi yer adları, bu adlandırmalara örnek teşkil etmektedir. *Seyahatnâme'de* adını doğal çevre özelliklerinden alan yer adları içerisinde en fazla kullanılan isimlerin başında su kaynakları gelmektedir. Özellikle çay, dere ve kaynaklar ile bunların adları sıklıkla yer isimlerinde kullanılmıştır. Kara Dere, Güzeldere, Kasap Çeşmesi, Husul, Ayn el Barit gibi isimlerin kaynağı hidrografik özelliklere dayanmaktadır. Hidrografik özelliklerin yanında jeomorfolojik öge veya özelliklerin de yer adlarının isimlendirilmesinde kullanıldığı görülmektedir. Bu gruplandırılarda en önemli örnekleri Deliklikaya ile Dehdivan oluşturmaktadır. Bitlis şehrinin hemen güneyinde yer alan ve karstik kökenli traverten bir kayacık olan Deliklikaya, adını kayacığın delikli bir özellikte olmasından almıştır ve adını bulunduğu mevkiye vermiştir. Ayrıca şehrin doğusunda yer alan Dehdivan bugünkü adıyla Dideban Dağı, adını şehrin en yüksek zirvesi olduğunu tescil etmek için almıştır. Dideban kelimesinin fonetiği incelendiğinde Osmanlıcada dide gözcü, gözleyen, ban da kelimeye çoğul yapmak için kullanılır. Dolayısıyla Dideban kelimesi gözetleme ya da gözcülük yapılan yüksek yer anlamına gelmektedir. Günümüzde Dideban Dağı şehrin en önemli sembollerinden biridir.

Eserde Bitlis ile ilgili yer adlarının bir kısmının adlandırılmasında ekonomik faaliyetlerin etkili olduğu görülmektedir. Bağ, Şirek, Han Bağ gibi tarımla ilgili isimler ile Değirmen, Debbağhane, Debbağlar Merdivenli, Saraçhane, Kasap ve Kücür gibi günlük ekonomik yaşam ile ilgili isimler adını ekonomik faaliyetlerden almıştır. Özellikle hayvan derisi işleyen kişi ve yerler olan debbağhane ile at takımları ve at araba eşyalarının satıldığı saraçhane gibi işyerleri ile kasaplık gibi bazı meslek grupları ve bunları icra edenlerin isimleri yer adlarında kullanılmıştır. Ayrıca dokumacılıkta kullanılan bir tür malzeme olan Kücür isminin de yer adlarında kullanıldığı anlaşılmaktadır. *Seyahatnâme'de* ekonomik faaliyetlerle ilişkili en fazla geçen yer adlarının başında bağcılık ile ilgili olanları gelmektedir. XVII. yüzyılda Bitlis şehrinde bağcılık önemli bir ekonomik faaliyet olup, birçok yer adına da kaynaklık yapmıştır. Han, Han Bağ gibi adlar, Şerefhanlar ailesine ait bağları belirtmek için kullanılırken, Şirek yer adı ise Ermenilere ait bağlara verilen isimlerden biridir.

Sahada bunların yanında Kara, Çalış, Çeyrek, Büyük, Zindan, Taklaban gibi yer adlarının isimlendirilmesinde nesne, eşya ve sıfat vb. unsurlar belirleyici olmuştur. *Seyahatnâme'de* Kara, Çalış, Çeyrek, Büyük gibi yer adlarının kaynağı nicelik veya nitelik belirten sıfatlardan gelmektedir. Taklaban adını hal bildiren bir eylemden alırken, mahkûmların tutulduğu yer olan Zindan terimi de yer adlarında kullanılmıştır.

Tablo 2.
Seyahatnâme'de Geçen Bitlis Şehri Yer Adlarının İsimlendirilmesinde Etkili Olan Unsurlar

Fiziki Çevre Unsurlarından Adını Alan Yer Adları	Soy, Aşiret ve Kişilerden Adını Alan Yer Adları	Dini Öğeler ve Kişilerden Adını Alan Yer Adları	Ekonomik Faaliyetlerden Adını Alan Yer Adları	Sıfat, Nesne vb. Adını Alan Yer Adları	Diğer Yer Adları
Güzeldere, Deliklikaya, Kasap Çeşmesi, Mağara, Ayn el Barit, Kara Dere, Kasap Çeşmesi Deresi, Husul Nehri, Avih Dere, Gök Meydan, Dehdivan, Büyük Dehdivan, Alçak Dehdivan	Nemrud, Bitlis, Mudiki, İskender, Sengi Har, Han, Çemender, İskenderi Bitlis, Hüsrevpaşa, Çinedar, Arab Köprüsü, Hüsrev Paşa, Şerefeddin, Şerefhan, Kureysi, Efseloğlu, Ömer Kethüda, Zeydan, Paşa, Budak Bey, Arab, Hatuniye, Emirek, Bağdu, Araplı, Haydar, Kara Murad, Hüsrev Ağa, Belkis	Cehennem, Kızilmescid, Şeyh Hasan, Alemdar, Memi Dede, Şeyhülharab, Şeyh İbrahim, Şeyh Hasan, Molla Kasım, Şeyhul Garib, Şeyh Hasan El Kanahi, Şeyh Alemdar, Gayya	Değirmen (Sendefe), Kasap, Değirmenler, Debbaghane, Saraçhane, Debbaghlar Merdivenli, Bağ, Han Bağı, Şirek Kücür, Kücür Mahallesi	Kara, Çalış, Çeyrek, Taklaban, Zindan, Büyük	Ziriki, Sübhan, Avih, Husul, Takşut, Rahova, Kefender, Şam, Çorum, Kömüs, Avul Meydanı, Çevgan, Papşen, Zerde, Keydefa,

Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*'de Bitlis şehri ile ilgili birçok konuda anlatımlarda bulunurken bazı yer adlarının adını nasıl aldığı ile ilgili de önemli bilgiler vermektedir. Bu adların başında da Bitlis (Bedlis) ve İskender ismi gelmektedir. Seyyah Bitlis isminin Makedonya Kralı Büyük İskender'in komutanlarından Bedlis'ten, İskender isminin de Büyük İskender'den geldiğini ifade etmektedir. Buna göre Büyük İskender bir hastalığına çare bulmak için uğraşırken, Şat (Dicle) Suyu'nun hastalığına iyi geldiğini keşfetmiş ve suyun kaynağını bulana kadar uğraşmıştır. Sonunda Şat Nehri'nin bir kolu olan Bitlis Çayı'nın olduğu yere kadar gelmiştir. Geldikten sonra Bitlis Çayı'nın bir kolunun bugünkü Avih Deresi, bir kolunun da Bugünkü Kömüs (İskender) Deresi olarak ikiye ayrıldığını görmüştür. Kömüs (İskender) Deresi'ni takip edip suyun kaynağına kadar gitmiş ve bu kaynakla şifa bulmuştur. Bu yüzden seyyah bu dereye İskender Suyu dendiğini ifade etmektedir. Büyük İskender Bitlis'te şifa bulduktan sonra Bedlis adlı komutanına Bitlis'in bulunduğu yerde büyük bir kale yapılması emreder ve "öyle bir kale yap ki ben dahi ele geçiremeyeyim" şeklinde buyruk verir. Bunun üzerine Bedlis büyük bir kale inşa eder ve İskender döndüğünde gerçekten kaleyi ele geçiremez. Ancak sulh yoluyla anlaşılıp kaleyi de Bedlis adlı komutanına vermiştir. Bu yüzden Evliya Çelebi Bitlis adının Bedlis'ten türediğini belirtmektedir (Evliya Çelebi, 2013, s. 4/70-71).

Öte yandan Evliya Çelebi'nin bu anlatımına rağmen kaynaklarda Büyük İskender'in Bitlis şehrine uğradığına dair hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Evliya Çelebi'nin bu anlatımlarını daha çok Makdisi ve Şerefname'nin yazarı Şerefhan'a dayandırmaktadır (Zeydanlıoğlu, 2017). Dolayısıyla Bitlis şehri ve kalesinin tam olarak ne zaman ve kimler tarafından kurulduğu ile ilgili net bir bilgi bulunmamaktadır. Buna rağmen Bitlis tarih boyunca farklı dönemlerde çeşitli isimlerle anılmıştır. Asurlular Vaisis, Bit-Liz, Persler ve Yunanlılar Bad-Lis veya Bad-Lais, Bizanslılar Bal-Lais-on, Babaleison veya Baleş, Araplar Bad-Lis, Ermeniler Pageş veya Pagışi olarak şehri adlandırmışlardır. Asur dilinde Bit kelimesi yurt, Bet kelimesi kale manasında kullanılmış, BitLiz demek Liz'in Yurdu, Bet-Lis demek ise Liz'in Kalesi manasına gelmektedir (Okumuş, 2018, s. 394). Dolayısıyla Bitlis şehri ve kalesinin ilk nüvelerinin Asur ve Urartuların mücadele içerisinde olduğu döneme yani M.Ö. 2000'li yıllara kadar dayandığını belirtmek mümkündür (Arıncı, 1995, s. 75).

Seyahatnâme'de Dehdivan Dağı ile Taklaban Dağı'nın adlarını nasıl aldıkları ile ilgili bilgiler de verilmektedir. Evliya Çelebi, Dehdivan'ın adını Büyük İskender'in Bedlis adlı komutanının yaptırdığı kaleyi kuşatırken aldığını belirtmektedir. Buna göre İskender kaleyi Bedlis'in elinden almak için dağın bulunduğu yerde on gün toplantı yapıp divan kurmuştur. Bu yüzden dağa on divan anlamına gelen Dehdivan adı verilmiştir (Evliya Çelebi, 2013, s. 4/76). Bu bilgi de Bitlis isminde olduğu gibi doğru değildir. Büyük İskender'in Bitlis'e hiç uğramadığı dikkate alındığında, Evliya Çelebi'nin anlatımının aksine Dehdivan ya da bugünkü ismiyle Dideban adı başka bir anlama gelmektedir. Kelimenin fonetiği incelendiğinde daha önce ifade edildiği üzere Osmanlıca gözetleme veya gözcülük yapılan tepe anlamına gelmektedir. Seyyah Taklaban adının, dağın çok dik ve sarp olması sebebiyle dağdan düşenlerin Bitlis şehrine kadar takla atarak ve yuvarlanarak düşüklerinden dolayı verildiğini anlatmaktadır (Evliya Çelebi, 2013, s. 4/162). Sahadaki bir diğer yer adı olan Çevgan Meydanı da seyyahın anlatımına göre adını Bitlis'te oynanan Çevgan oyunundan almıştır.

Seyahatnâme'de geçen Bitlis şehri yer adlarının ne kadarının günümüze ulaştığı, kültürel coğrafya açısından oldukça önemlidir. Buna göre *Seyahatnâme*'de geçen Bitlis ile ilgili yer adlarının 60'u yani %52,2'si ya aynı şekilde ya da fonetiği çok az değişerek günümüze kadar ulaşırken, 55'inin ise yani %47,8'inin günümüzde kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Günümüze ulaşan yer adları içerisinde Bitlis, Avih, Deliklikaya, Güzeldere, Rahova, Hüsrev Paşa, Kızilmescid, Şeyh Hasan, Hüsrev Ağa, Gökmeşdan, Kömüs, Taklaban, Arab Köprüsü, Avul Meydanı, Kureysi, Alemdar, Memi Dede, Aynül Barut, Zeydan, Paşa, Hatuniye, Şerefhan, Papşen, Şeyhul Garib, Şeyh Hasan El Kanahi, Şeyh Alemdar gibi yer adları aynı şekilde varlığını sürdürmektedir. *Seyahatnâme*'deki yer adlarının bazıları ise bir veya birkaç harfi değişerek günümüze ulaşmıştır. Dehdivan, Mudiki, Takşut, Zindan gibi yer adları bu şekilde değişime uğrayarak günümüze gelmiştir. Örneğin Dehdivan ismi günümüzde Dideban, Mudiki ismi Mutki, Takşut ismi Takşut, Zindan ismi Zeydan olarak değişime uğrayıp günümüze taşınmıştır.

Diğer yandan *Seyahatnâme*'de yer alan bazı yer adlarının ise günümüze ulaşmadığı tespit edilmiştir. Husul, Gayya, Kasap Çeşmesi, Sengi Har, Çemender, Çalış, Şam, Çorum, Çinedar, Kücür, Karadere, Çevgan, Debbaghane, Saraçhane, Ömer Kethuda, Mağara, Zerde, Budak Bey, Bağdu, Şirek, Emirek, Araplı, Haydar, Kara Murad, Kasap Çeşmesi, Belkis, Keydefa, Çeyrek, Han Bağı, Debbaghlar Merdivenli, Şerefeddin gibi yer adlarının günümüze ulaşmadığı ve herhangi bir yer ya da mevki adı olarak kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Sonuç

Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si, 17. yüzyılda Bitlis şehri ile ilgili çok önemli bilgiler ihtiva etmektedir. Eser, ilgili dönemde Bitlis'in siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel ve coğrafi yapısını ortaya koyan çok zengin bir kültür hazinesi niteliğindedir. Denilebilir ki, *Seyahatnâme* 17. yüzyılda Bitlis'i anlatan en önemli eser konumundadır. *Seyahatnâme*'nin zengin içeriği içerisinde Bitlis ile ilgili yer adları da yer almaktadır. Bu dönemdeki yer adları hem o günkü toplumsal yapıyı anlamada hem de günümüz kültürünün anlaşılmasında çok önemli bir işlev görmektedir.

Seyahatnâme'de yer, mevki bildiren toplam 121 yer adı tespit edilmiştir. Bu yer adlarının büyük bir kısmı dere, dağ, mahalle, mescit, han ve hamam isimlerinden oluşmuştur. Özellikle mahalle, dere ve dini mekân adları eserde sıklıkla geçen adlardır. Bu adlar yörenin 17. yüzyıldaki doğal, idari ve dini yapısı hakkında çok önemli bilgiler vermektedir. 17. yüzyılda Bitlis şehri, farklı din ve etnik gruplardan oluşan çok

zengin bir toplumsal yapıya sahip olduğu için bu zenginlik yer adlarında da kendini göstermiş ve Türkçe, Arapça, Kürtçe, Farsça, Ermenice kaynaklı birçok yer adı ortaya çıkmıştır.

Bitlis şehri ile ilgili *Seyahatnâme*'de geçen yer adlarının isimlendirilmesinde etkili olan faktörlere bakıldığında kişi ve aşiret isimleri, dini öğeler ve doğal çevre özellikleri adlandırmada en fazla kullanılan unsurlardır. Özellikle kişi, aşiret ve dini öğelerin adlandırmada etkili olması, yörede yaygın olan yönetim sistemi ve toplumsal yapının güçlü oluşu ile doğrudan ilişkilidir. Zira Bitlis'te yüzlerce yıl hüküm süren Şerefhan ailesi, Bitlis'e kültürel olarak damga vurmuştur. Yer adlarının önemli bir kısmının kaynağı da söz konusu ailedir. Bunun yanında Bitlis'te geçmişten günümüze kadar uzanan bir dini eğitim geleneği var olup bu gelenek bugün de varlığını sürdürmektedir. Dini öğeler, *Seyahatnâme*'de geçen birçok yer adının da kaynağını oluşturmaktadır. Birçok bölgede yer adlarının adlandırılmasında doğal çevre özelliklerinin etkili olduğu bilinmektedir. Bitlis'te de 17. yüzyıl yer adlarının bir kısmının kaynağı doğal çevre özellikleri olup o günkü insanların bir coğrafyacı gözüyle yerleri adlandırdıkları anlaşılmaktadır.

Çalışmada elde edilen önemli sonuçlardan biri de *Seyahatnâme*'de geçen Bitlis şehri yer adlarının önemli bir kısmının ya aynı şekilde ya da çok az değişime uğrayarak günümüze kadar ulaştığıdır. Sahada bu şekilde günümüze ulaşan yer adlarının oranı %60'a yakındır. Kuşkusuz bu durum, yörede yüzyıllardan beri var olan geleneksel halk kültürünün günümüzde de çok güçlü olduğunu kanıtlamaktadır. Aynı şekilde 17. yüzyılda Bitlis'in toplumsal ve kültürel yapısına yön veren birçok faktörün bugün de benzer biçimde etkili olduğu ve dinamizmini koruduğu anlaşılmaktadır. Yöredeki güçlü dini yapı ve kurumlar ile aşiret olgusunun bugünkü varlığı bu olguyu desteklemektedir.

Sonuç olarak *Seyahatnâme*'nin toponimik açıdan zengin bir kaynak olduğu ve Bitlis şehrinin tarihi ve kültürel coğrafyasına ışık tutan çok önemli bir eser olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışma, Bitlis'in tarihi coğrafyasına katkı sunmayı hedeflerken benzer çalışmaların artması *Seyahatnâme* ve Bitlis ile ilgili çok zengin kültürel mirasın açığa çıkarılması hususunda çok önemli katkılar yapacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Akar, A. (2006). Renge Bağlı Yer Adlandırmalarında Muğla Örneği. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20, 51-63.
- Acar, A. (2012). *Midyat Köy Adları Üzerine Bazı Düşünceler*. Uluslararası Midyat Sempozyumu, 7-9 Ekim 2011, Mardin, 447-465.
- Akar, A. (2012). *Yer Adları Bilimi Bakımından Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. Doğumunun 400. Yılında Uluslararası Evliya Çelebi Sempozyumu, (ed. Yusuf Akçay). Gelişim Üniversitesi Yayınları.
- Alagöz, C. (1984). *Türkiye Yer Adları Üzerine Bazı Düşünceler*. Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri, (11-13 Eylül 1984). Milli Folklor Araştırmaları Dairesi Yay. No.60, Seminer-Kongre Bildirileri Dizisi: 17, 275-278.
- Alanoğlu, M. (2018). *Bitlis'e Han Olmak: Osmanlı Klasik Döneminde Bitlis Beyliğine Atanma Surecine Dair Notlar*. Tarihi ve Kültürel Yönleri ile Bitlis (ed. M. İnbaşı, M. Demirtaş). Bitlis Eren Üniversitesi Yayınları, 1, 319-334.
- Alay, O. (2018). Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Bitlis Halk Kültürü. *Turkish Academic Research Review*, 3(2), s. 11-26. <https://doi.org/10.30622/tarr.453087>
- Aliağaoğlu, A., & Uğur, A. (2018). Şehirsel Toponimi: Erzurum'da Cadde Adları. *Balkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(40), 1-26.
- [Crossref]
- Alkan, A. (2017). Siirt İlinin Eski Köy Adları Üzerine Coğrafi Bir İnceleme. *Türk Coğrafya Dergisi*, 68, 63-76. [Crossref]
- Arıncı, K. (1995). Geçmişteki Önemi Azalmış Kent Yerleşmelerine Bir Örnek: Bitlis. *East Geography Journal*, 1, 67-95.
- Beyazıt, Y. (2011). Evliya Çelebi'nin Sunduğu Önemli Bir Portre: Bitlis Hanı Abdal Han. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10, 67-82.
- Cunbur, M. (1984). *Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Yer Adları*. Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri (11-13 Eylül 1984) Milli Folklor Araştırmaları Dairesi Yay. No.60, Seminer-Kongre Bildirileri Dizisi: 17, 201-217.
- Dağlı, Y. (1994). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin 1. Cildi'ndeki Yer ve Şahıs İsimleri İndeksi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Dili Anabilim Dalı.
- Dankoff, R. (1990). *Evliya Çelebi in Bitlis, The Relevant Section of the Seyahatname Edited with Translation, Commentary and Introduction*. E. J. Brill.
- Dankoff, R. (2009). Çağının Sıra Dışı Yazarı Evliya Çelebi. (haz. N. Tezcan). Yapı Kredi Yayınları.
- Deniz, T., & Ersöz, D. (2020). Safranbolu Şehri Yer Adları: Mekân, Kimlik ve Kültür. *International Journal of Geography and Geography Education*, 42, 427-542. [Crossref]
- Eriç, S. (1989). Güneydoğu Avrupa'da Türkçe Ekzonimler. İ.Ü. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni, 6, 9-13.
- Evliya Çelebi, (2013). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi 1 (1-6 kitap)*. (haz. S. A. Kahraman, Y. Dağlı). Yapı Kredi Yayınları.
- Fuchs, S. (2015). History and Heritage of Two Midwestern Towns: A Toponymic-Material Approach. *Journal of Historical Geography*, 48, 11-25. [Crossref]
- Gülensoy, T. (1998). Anadolu Yer Adlarına Genel Bir Bakış. *Folkloristik*. Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, 41-48.
- Gümüşçü, O. (2002). XVI. Yüzyıl Anadolu'sunda Oğuz Boy Adlı Yerleşmeler. *Yeni Türkiye Yayınları*, VI, 598-610.
- Gümüşçü, O., & Yiğit, İ. (2020). Toponimiye Mührünü Vuran Selçuklular: 1/200.000 Ölçekli Türkiye Topografya Haritalarındaki Han ve Kervansaray Adlı/Ekli Yer ve Yerleşme İsimleri Üzerinden Bir Değerlendirme. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi (SEMA)*, 5, 97-109. [Crossref]
- Güner, İ., & Ertürk, M. (2004). Türkiye İl Merkezi Kent Adlarının Kaynakları Üzerine Bir Araştırma. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12, 39-62.

- Helleland, B., Ore, C. E., & Wikström, S. (2012). Names and Identities. *Oslo Studies in Language*, 4(2), 95-116. [Crossref]
- İbret, B. Ü., & Topal, E. (2020). Yer Adları Açısından Bir İnceleme: Tosya'da (Kastamonu) Yer Adları. *Folklor/Edebiyat*, 26(101), 41-54.
- İlgürel, M. (1995). Evliya Çelebi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11, 529-532.
- Kardaş, S. (2018). Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Muş ve Çevresi. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8/15, 377-397. [Crossref]
- Kayserili, A. (2015). *Erzurum Şehri'nde Yer Adları Üzerine Bir Deneme*. Coğrafyaya Adanmış Bir Ömür Prof. Dr. Hayati Doğanay. Atatürk Üniversitesi Yayınları. No:1056.
- Kılıç, O. (1999). Yurtluk Ocaklık ve Hükümet Sancaklar Üzerine Bazı Tespitler. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)*, 10(10), 119-137. [Crossref]
- Kılıç, O. (2018). *Kuruluşundan 1864 Vilayet Nizamnamesi'ne Kadar Bitlis'in Osmanlı İdari Taksimatı İçerisindeki Yeri Üzerine Bir Değerlendirmesi*. Tarihi ve Kültürel Yönleri ile Bitlis (ed. M. İnbaşı, M. Demirtaş). Bitlis Eren Üniversitesi Yayınları, 1, 335-346.
- Köhler, W. (1989). *Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Bitlis ve Halkı*. (çev. H. Işık). Alan Yayınları.
- Kütükoğlu, M. S. (2012). Osmanlıdan Günümüze Yer Adları. *BELLETEM*, 76(275), 147-166. [Crossref]
- Naci, H. N. (2010). Anadolu'da Türklere Ait Yer İsimleri. *Türkiyat Mecmuası*, 2, 243-260.
- Okumuş, E. (2008). Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sinde Tatvan ve Çevresi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 24, 187-216.
- Okumuş, E. (2019). *Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde Bitlis ve Çevresi*. Tarihi ve Kültürel Yönleri ile Bitlis, (ed. M. İnbaşı, M. Demirtaş). Bitlis Eren Üniversitesi Yayınları. 2, 391-421.
- Öz, S. (2007). *Evliya Çelebi Seyahatnamesine Göre Anadolu'da Yer Adları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tavernier, J. B. (2010). *Tavernier Seyahatnamesi*. (haz. A. Berktaş; çev. T. Tunçdoğan). Kitap Yayınları.
- Tezcan, N. (2009). *Seyahatname*. TDV İslam Ansiklopedisi, 37.
- Tucci M., Ronza R.W., & Giordano A., (2011). Fragments from Many Past: Layering the Toponymic Tapestry of Milan. *Journal of Historical Geography*, 37, 370-384. [Crossref]
- Tunçel, H. (2000). Türkiye'de İsmi Değiştirilen Köyler. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 23-34.
- Ulugana, S. (2015). Bitlis Mirliği Tarihinde Abdal Han Dönemi. *Kürt Tarihi Dergisi*, 20, 52-57.
- Uygur, N. (1967). Yer Adları. *Türk Dili Dergisi*, 187, 495-502.
- Yılmaz Çıldam, S. (2019). Toponomi (Yer Adları) Açısından Siirt'te Mahalle Adları. *Current Perspectives in Social Sciences*, 23(4), 1443-1458.
- Yiğit, İ. (2017). XVI. Yüzyıl Türkiye'sinde Ahi Adlı Yerleşmeler, *ZfWT*, 9(3), 251-267.
- Yiğit, İ., & Salan M. (2013). "XVI. Yüzyıl Çerkeş Kazası Köylerinin Lokalizasyonu ve Toponimik Analizi", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(6), 959-973. [Crossref]
- Zeydanlıoğlu, B. (2017). *Bitlis Kalesi'nin Büyük İskender ile alakası var mı?* Bitlisname, <http://www.bitlisname.com/2017/02/26/bitlis-kalesinin-buyuk-iskender-ile-alakasi-var-mi/> (Erişim Tarihi: 09.11.2021).

Ontolojik Analiz Yöntemiyle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" Şiirinin İncelenmesi

The Study of Ahmet Hamdi Tanpınar's Poem "Time In Bursa" With Ontological Analysis Methods

Özlem SÜRÜCÜ 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Erzurum, Türkiye

Department of Turkish Language
and Literature, Atatürk University,
Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

ÖZ

Varlık felsefesi olarak ortaya çıkan ontoloji kavramı, daha sonra kuramcılar eliyle alanını genişleterek sanata da sıçramıştır. Sanatta ontoloji, ele aldığı sanat eserinin türüne göre şekillenerek ve varlıktan estetiğe yayılarak çok geniş bir alana sahip olmuştur. Ontolojik analiz, ilk olarak Roman Ingarden'in ortaya attığı, daha sonra Nicolai Hartmann tarafından düzenlenerek geliştirilen bir çözümleme yöntemidir. Türk edebiyatına sanat ontolojisini ve Ingarden ile Hartmann'ın teorilerini tanıtan isim İsmail Tunali olmuştur. Edebiyatta ontolojik analiz yöntemi, eseri hem ses hem de anlam bakımından tabakalara ayırarak incelemeyi ve sanatçının eserindeki aksini araştırmayı amaçlar. Bu anlamda yöntem, eserin çokboyutlu yapısını göstermeye ve estetiksel değerini ortaya koymaya yöneliktir. Bu çalışmada Türk edebiyatının önemli isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Bursa'da Zaman* şiiri, ontolojik analiz yöntemiyle ele alınacak, şiirin ses ve anlam yönü, sanatçının eserine yansıyan yönleriyle birlikte varlık tabakalarına ayrılarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Varlık, Tabaka, Ontoloji, Şiir

ABSTRACT

The concept of ontology, which emerged as the philosophy of existence, later expanded its field with the help of theorists and leapt to art. Ontology in art has been shaped according to the kind of artwork it deals with and spreaded its area from existence up to aesthetics. Ontological analysis is an analysis method that was first introduced by Roman Ingarden and later processed and developed by Nicolai Hartmann. İsmail Tunali introduced the ontology of art and Ingarden's and Hartmann's theories to the Turkish literature. The ontological analysis method in literature aims to analyze the work by dividing it into layers in terms of both sound and meaning and to investigate the artist's reflection in the work. In this sense, the method is aimed at showing the multidimensional structure of the work and revealing its aesthetic value. The present study aimed to investigate the poem of Ahmet Hamdi Tanpınar, one of the important names in the Turkish literature, "Time in Bursa" with the method of ontological analysis, and the sound and meaning aspect of the poem will be analyzed by dividing into layers of existence reflected to the work.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Existence, Layer, Ontology, Poem

Giriş

Ontoloji, Sanat Ontolojisi

Ontoloji, var olanı ve varlığın bütününe kendine konu alan, 20. yüzyılda Nicolai Hartmann'ın kurduğu ve geliştirdiği bir kavramdır. Modern bir felsefe anlayışı olsa da ontoloji kavramları ve onun işaret ettiği sorunlar modern ve çağdaş sayılmazlar. Aristoteles'ten bu yana var olanı adlandırmaya çalışma çabası vardır. Ontolojiyi eski ve modern şeklinde iki başlığa ayıran İsmail Tunali'ye göre eski ontoloji, varlığı genelliği içinde, yani var olanın en yüksek cinslerini ele alır. Bu tutum da reel varlığı bir kenara bırakarak onların kavramlarını, cinslerini ve özlerini incelemeye sonuçlanır. Dolayısıyla bir ideal varlık mantığı olarak kalır. İdeal mantık da hiçbir zaman reel varlığa ulaştırmaz. Eski ontolojide mantık alanı ile ontolojik alan birbirine karışmıştır. Modern ontoloji ise somut olan, var olandan hareket eder. Fakat bunu yaparken de ne mantıktan hareket eder, ne de mantıkdışı bir tavır alır. Var olan, yalnızca var olan şeydir. İnsan varlıklarının reel dünyası içinde yaşamakta ve böyle bir dünya tarafından çevrelenmektedir. İnsanın görevi, kendi başına var olan varlığı incelemek ve araştırmak olmalıdır (Tunali, 2002, s. 11-16).

Sanat ontolojisi ise aslında modern bir kavram olmasına rağmen iki karakteristik noktadan beslenir. Biri Aristoteles'in *Poetika*'sında denediği çözüm, diğeri ise fenomenolojik estetiğin sanat eserine bakışıdır. Sanatı "mimesis", yani taklit etme olarak algılayan Aristoteles'e göre şairler, gerçek olanı veya mitoslara uygun şeyleri taklit etmeliler yahut olmaları lazım gelen şeyleri tasvir etmelidirler. Buna göre bir sanat eseri ya gerçekliği anlatacak veya taklit edecek, ya da gerçek olmayan, ama gerçek olması mümkün olan bir şeyi tasvir edecektir. Bir diğer karakteristik nokta olan fenomenolojik estetiğe göre ise, sanat eserinden duyulan estetik haz, insanı sanatın ve sanat eserinin çözülmesine götüren bir yol olmalıdır. Önemli olan sanat eseri değil, bizim aktivitemiz, duygularımız ve duyduğumuz hazdır. Bu görüş estetik objeye değil, estetik duygulara yönelik hareket eder (Tunali, 2002, s. 47-50).

Geliş Tarihi/Received: 11.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 04.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Özlem SÜRÜCÜ
E-posta: ozlem.surucu@atauni.edu.tr

Atf: Sürücü, Ö. (2022). Ontolojik Analiz Yöntemiyle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" Şiirinin İncelenmesi. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 67-73.

Cite this article: Sürücü, Ö. (2022). The Study of Ahmet Hamdi Tanpınar's Poem "Time In Bursa" With Ontological Analysis Methods. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 67-73.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



Estetik, ontik bir bütün olarak irreal varlığın reel varlık içindeki görüntüsüdür. Sanat eseri, yani estetik obje de reel bir ön yapıda irreal bir arka yapının görünüşüdür. Burada reel, duyuşsal bir varlık iken irreal, duyuştü bir varlık âlemidir. Bu âlem hayat, ruh, mana gibi varlık tabakalarından meydana gelmiştir (Tunalı, 2012, s. 164).

Varlık yapısı bakımından ise tabakalardan oluşan sanat eseri, ontik bir bütün ve çoksesli bir yapıdır. Varlık tarzı bakımından çeşitlilik gösteren sanat eserinin varlığı bu çeşitliliğe dayanır. Tabakalar fikrini sanatta ve edebiyatta ilk uygulayan Roman Ingarden'dir. Ingarden'e göre edebî eser birçok heterojen tabakadan meydana gelir ve her tabaka birbirinden farklıdır. Çünkü her tabaka farklı bir materyale dayanır ve bu materyallerin de eserin kuruluşu bakımından ayrı bir fonksiyonu vardır. Buna karşın edebî eser, öylesine bir araya gelmiş elemanlar topluluğu değil, aksine, birliği tek tek tabakaların özelliğinde temellenen organik bir yapıdır (Ingarden'den akt. Tunalı, 2002, s. 87-89).

Ingarden'e göre edebî eserin iç birliğinin korunması ve onun ana yapısının muhafaza edilmesi için zorunlu olan dört tabaka vardır: "1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları; 2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası; 3. Farklı şematik görüşler tabakası; ve son olarak da 4. Tasvir edilen şeylerin (nesne, insan ve olaylar) ve onların alınıyazılarının tabakası." (Ingarden'den akt. Tunalı, 2002, s. 87-90).

Tabakalar teorisini Ingarden'den sonra ele alan Nicolai Hartmann'a göre edebî eser, biri zaman ve mekân içinde yer alan reel varlık, diğeri de zaman ve mekânın dışındaki irreal varlık olmak üzere heterojen karakterde iki varlık alanından meydana gelir. Edebî eserde reel varlık, bir edebiyat eserinin dili, yani sözleri ve kelimeleridir. Bu, eserin kelime tabakasıdır. Fakat edebî eser yalnızca kelimelerden meydana gelmez, duygular, düşünceler, anlamlar, zaman ve mekân, irreal figürler, eylemler ve düşünceler de vardır. Öyleyse kelimelerden oluşmuş reel yapının arkasında anlamlardan oluşan bir arka yapı vardır ve arka yapı ön yapıda görünümüne ulaşır. Bu düşünce bağlamında Hartmann, Ingarden'in ortaya attığı dört varlık tabakasını biraz daha geliştirerek sunar. 1. tabaka görünebilir, duyulabilir şeylerden oluşan, insanda algılanabilir olan her şeyin meydana getirdiği tabakadır. 2. tabaka ön tabakanın hemen arkasından gelen ve ön tabaka aracılığıyla görünürlüğe kavuşan tabakadır. 3. tabaka insanın ahlaki özelliklerinin ortaya çıktığı, ruhî bir tabakadır. 4. tabaka ise insanın hayatının bütünü ile ilgili olan alınıyazısı tabakasıdır (Hartmann'dan akt. Tunalı, 2002, s. 107-111).

İsmail Tunalı, Ingarden ve Hartmann'ın teorilerinden hareketle bu varlık tabakalarını bir düzene sokarak ontolojik çözümleme yöntemi ortaya atar. Buna göre bir edebî eser iki varlık alanından meydana gelir. Bunlar görünen yapı, yani dış yapı ile görünmeyen yapı, yani anlam yapısıdır. Reel yapı olan ilk tabaka, eserde ses ve ritmi oluşturan unsurlardır. Reel üstü, irreal varlık alanı olarak adlandırılan ikinci tabaka ise semantik, obje, karakter ve alınıyazısı olmak üzere dört tabakadan meydana gelir (2002, s. 114-116).

Bu teoriler ışığında ontolojik tahlilin en verimli çözümlemesinin şiir metninde gerçekleştirileceği söylenebilir. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Bursa'da Zaman* şiiri, reel ve irreal varlık alanlarıyla çoksesli yapısının derinine inmek ve estetik oluşumunu daha da görünür kılmak amacıyla ontolojik çözümlemeyle tahlil edilecektir.

Bursa'da Zaman Şiirinin Ontolojik Çözümlemesi

Bursa'da Zaman

Bursa'da bir eski cami avlusu,
Küçük şadırvanda şakırdayan su;
Orhan zamanından kalma bir duvar...
Onunla bir yaşta ihtiyar çınar
Eliyor dört yana sakin bir günü.
Bir rüyadan arta kalmanın hüznü
İçinde gülüyor bana derinden.
Yüzlerce çeşmenin serinliğinden,
Ovanın yeşili, göğün mavisi
Ve mimarîlerin en ilâhisi.

Bir zafer müjdesi burda her isim:
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim
Yaşıyor sihri geçmiş zamanın
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın.
Güvercin bakışlı sessizlik bile
Çınıyor bir sonsuz devam vehmiyle.
Gümüşlü bir fecrin zafer aynası,
Muradiye, sabrın acı meyvası,
Ömrünün timsali beyaz Nilüfer,
Türebeler, camiler, eski bahçeler,
Şanlı hikâyesi binlerce erin
Sesi nabzım olmuş hengâmelerin
Nakleder yâdını gelen geçene.

Bu hayâlde uyur Bursa her gece,
Her şafak onunla uyanır, güler
Gümüş aydınlıkta serviler, güller
Serin hülyasıyla çeşmelerinin.

Başındayım sanki bir mucizenin,
Su sesi ve kanat şakırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman.

Yeşil türbesini gezdik dün akşam,
Duyduk bir musikî gibi zamandan
Çinilere sinmiş Kur'an sesini.
Fetih günlerinin saf neşesini
Aydınlanmış buldum tebessümünle.

İsterdim bu eski yerde seninle
Başbaşa uyumak son uykumuzu,
Bu hayâl içinde... Ve ufkumuzu
Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,
Havayı dolduran uhrevî âhenk.
Bir ilâh uykusu olur elbette
Ölüm bu tılsımlı ebediyette,
Belki de rüyâsı büyük cetlerin,
Beyaz bahçesinde su seslerinin.

Ahmet Hamdi Tanpınar

Tanpınar hayattayken sanatçının *Beş Şehir* adlı eseri ve *Bursa'da Zaman* şiiri epey rağbet görür ve hatta kendisine "Bursa'da Zaman şairi" lakabı takılır. Fakat Tanpınar bundan hiç memnuniyet duymaz. Sebebi ise bu iki eserin Yahya Kemal etkisi taşıması ve kendisinin bir gün "Yahya Kemal taklitçisi" olarak anılacağını düşünmesidir (Kaplan, 2020, s. 98). Bu endişesi boşa çıkmış, birçok araştırmacı onun sanatının özgünlüğünü kabul etmiştir. Ancak yine de bazı eserlerinde Yahya Kemal etkisi olduğu da kabul edilen bir diğer husustur.

Bursa'da Zaman hem görünen hem de görünmeyen yapısıyla Tanpınar'ın karakterinden, yaşayışından, dünya görüşünden, estetik anlayışından, kavramları algılayışından vs. pek çok konuda sanatçı-eser bütünlüğü onayını almış eserlerinden biridir. Bu durumun ontolojik çözümleme yöntemiyle daha net görüleceği düşüncesindeyiz.

Ön Yapı / Reel Varlık Alanı

Ontolojik çözümleme yöntemi doğrultusunda bir Tanpınar şiiri, özellikle ön yapı, yani ses tabaka yönünden oldukça bol malzeme sunmaktadır. *Bursa'da Zaman* şiirinde ilk etapta göze çarpan şey, ses ve uyum olacaktır. Şiirde musikiye hocası Yahya Kemal kadar önem veren Tanpınar'ın şiirlerinde âhenk ön plandadır. Onun tınıyı metne dönüştürme arzusundan bahseden Tahir Abacı, Tanpınar'ın rüyanın uyandırdığı hislerle müziğin uyandırdığı hislerin benzeştiğini düşünerek rüya ile zamanı anlatmak için müziğin diline özendiğini ifade eder (Abacı, 2012, s. 58).

Bursa'da Zaman'da imge dünyasından önce okuru etkisi altına alan şey şiirsel söylemdeki âhenktir. "Dış musiki" olarak adlandırılan ölçü ve kafiye düzeni şiirin dış âhengini sağlayan unsurlardır. Hecenin 6+5 kalıbının kullanıldığı şiir, birkaç dize haricinde tam kafiye ile uyaklanmış ve "aa", "bb", "cc" şeklinde mesnevi tarzında kafiye ile dizelenmiştir. "İç musiki" olarak adlandırılan, aynı vokallerin tekrar edilmesiyle asonans, aynı konsonantların tekrar edilmesiyle ise aliterasyon düzeni şiirde iç âhengi sağlayan unsurlardır. Neredeyse bütün dizelerde sesli ve sessiz harfler birbiriyle uyum içindedir. "*Bursa'da bir eski cami avlusu, / Küçük şadırvanda şakırdayan su;*" (Tanpınar, 1976, s. 51)' dizelerinde a ve u vokalleri ile ş, s, k konsonantlarındaki uyum, "*Orhan zamanından kalma bir duvar... / Onunla bir yaşta ihtiyar çınar*" (s. 51) dizelerinde o ve a vokalleri ile n ve r konsonantlarındaki uyum bir âhenk oluşturur. Bu durum şiir boyunca ikişerli dizeler arasında bir armoni meydana getirerek devam eder.

Ingarden'e göre edebiyat kelimelere dayansa da bir kelimedeki ilkin bir ses, fiziksel bir ton bulunur. Bir yandan bir ses materyali, diğer yandan da ona bağlı bir anlam söz konusudur. Fakat en başta kelime vardır ve ses ile anlam kelimedeki birleşir. Kelime sesi materyalinin ortadan kalkmasıyla anlam birlikleri tabakası da yok olur. Nihayet edebî eserin diğer tabakaları da ortadan kalkar. Bu sebeple kelime sesleri tabakası önemlidir. Kelime sesleri tabakasının fonksiyonu yalnız ontik değil estetikdir aynı zamanda. Ingarden bunu edebî eserlerin farklı bir dile çevrilmesindeki güçlüğü dayandırmaktadır. Çeviri aslına sadık kalarak yapılsa dahi kelime seslerindeki başkalığı, başka ses yapıları ve karakterlerini yazıldığı dildeki gibi aktaramayacaktır (Ingarden'den akt. Tunalı, 2002, s. 90-91). Nitekim *Bursa'da Zaman* şiiri farklı bir dile aktarıldığında söylemindeki ses ve uyumu yitirecek, geriye yalnızca bir şairin şehirdeki tarihî ve kültürel atmosfer içindeki izlenimleri kalacaktır. Oysa Tanpınar'ın şiirlerinde asıl öne çıkan estetik unsurun musiki olduğu düşünüldüğünde, farklı bir dile çevrildiğinde eserin özünden uzaklaşacağını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bursa'da Zaman şiirinin ön yapısını oluşturan ses tabakası, şiirdeki dış ve iç musikiyi oluşturan unsurlar sebebiyle oldukça zengindir. Dolayısıyla anlam tabakasına inmeden dahi ilk bakışta sunduğu ritim duygusu, okura estetik bir haz vermede etkilidir.

Arka Yapı / İrreal Varlık Alanı

Semantik Tabaka

İrreal varlık alanına gelince ilk karşılaştığımız tabaka semantik, yani anlam tabakasıdır. Burada ilk olarak şiirdeki kelimelerin temel anlamları ortaya konmalı, ardından cümleler incelemeye alınmalıdır.

1 Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda yalnızca sayfa numarası verilecektir.

Şiirde geçen belli başlı kelimelerin sözlükteki temel anlamları şu şekildedir:

ih̄tiyar: Yaşlı, kocamış olan, pir (kimse), genç karşıtı.

elemek: Elek yardımıyla ayıklamak veya incisini kabasından ayırmak, elekten geçirmek.

rüya: 1. Düş. 2. Gerçekleşmesi imkânsız durum, hayal. 3. Gerçekleşmesi beklenen ve istenen şey, umut.

gülmek: Mutlu, sevinçli zaman geçirmek, eğlenmek, hoşça vakit geçirmek.

ilah̄: 1. Tanrı ile ilgili olan, Tanrı'ya özgü olan, tanrısal, lahuti. 2. Çok güzel, mükemmel.

müjde: 1. Muştı. 2. Muştuluk. 3. Sevindirici haber verileceği zaman söylenen söz.

isim: 1. Ad. 2. Kişi, insan.

yaşamak: Bir durumu yaşar gibi olmak, bir durumla özdeşleşmek, duymak, hissetmek.

taş: 1. Kimyasal veya fiziksel durumu değişiklikler gösteren, rengini içindeki maden, tuz ve oksitlerden alan sert ve katı madde. 2. Bu maddeden yapılmış, bu maddeden oluşmuş.

çınlamak: 1. "Çın" diye ses çıkarmak. 2. Yankı vermek.

ayna: Bir olayı, bir durumu yansıtan, göz önünde canlandıran olay, durum, şey.

acı: Kırıcı, üzücü, incitici, dokunaklı, kötü.

meyve: Bitkilerde çiçeğin döllenmesinden sonra yumurtalığın gelişmesiyle oluşan tohumları taşıyan, genellikle yenebilen organ, yemiş.

timsal: Simge.

nabız: Kalp atışının sağladığı kan basıncından dolayı atardamarlara parmakla basıldığında duyulan vuru.

hengâme: Patırtı, gürültü, kavgâ.

hayal: Zihinde tasarlanan, canlandırılan ve gerçekleşmesi özlenen şey, imge, hülya.

gümüş: 1. Atom numarası 47, atom ağırlığı 107,88, yoğunluğu 10,5 olan, 960 °C'ye doğru sıvı durumuna geçen, parlak beyaz renkte, kolay işlenir ve tel durumuna gelebilen element (simgesi Ag). 2. Bu elementten yapılmış.

serin: Az soğuk, ılık ile soğuk arası.

mucize: Peygamberlerin kendilerine inanmayan insanlara peygamberliklerini ispat etmek amacıyla Allah'ın iznine bağlı olarak gösterdikleri olağanüstü olaylar, hâller, tansık.

sinmek: Hiç çıkmayacak veya güç çıkacak biçimde işlemek, nüfuz etmek.

aydınlanmak: 1. Aydınlık olmak. 2. Bir sorun üzerine gereği kadar bilgi edinmek, tenevvür etmek.

uyku: Dış uyarılara karşı bilincin, bütünüyle veya bir bölümünün yitdiği, tepki gücünün zayıfladığı ve her türlü etkinliğin büyük ölçüde azaldığı dinlenme durumu.

ufuk: Anlayış, kavrayış, görüş, düşünce gücü, ihata.

ilâh: Çok tanrıcılıkta tanrı.

ebediyet: Sonsuzluk.

beyaz: Ak, kara, siyah karşıtı (Türkçe Sözlük, 2011, s. 8, 202, 207, 320, 536, 751, 785, 999, 1001, 1067, 1083, 1160, 1170, 1206, 1673, 1701, 1724, 1743, 1990, 2071, 2119, 2277, 2357, 2546, 2410, 2428).

Kelimelerin temel anlamlarından sonra daha geniş çerçevede cümle semantiği devreye girer. Bazı şiirler için bir cümle semantiğinden bahsetmek zor olsa da Tanpınar'ın şiirleri bu anlamda derli topludur. Mehmed Emin Yurdakul'dan beri Türk şiirine monoton bir söylemin hâkim olduğunu ifade eden Mehmet Kaplan, ilk defa Tanpınar ile birlikte şiire çeşitli uzunluklarda cümlelerin girdiğini belirtir. *Bursa'da Zaman* şiirinde ilk beş mısra tek bir cümleden oluşur. Sonraki cümleler ilk iki cümleye göre kısa olup çeşitli uzunluklarda devam eder. Kimi mısralarda birden fazla şey ele alınırken kimi mısralarda tek bir şey ele alınmıştır. Birinci ve ikinci büyük cümleler terkbî, sonuncular ise tahlilî bir karaktere sahiptir. İkinci kısımda ise bir, iki veya üç cümlelik dizeler art arda gelir (Kaplan, 1992, s. 90).

Cümle anlamlarına gelindiğinde aslında bu tabakanın şiirin imge dünyasına yapılacak yolculuk olduğunu söylemek mümkündür. Kaplan'ın terkbî olarak adlandırdığı ilk cümleyi oluşturan "*Bursa'da bir eski cami avlusu./ Küçük şadırvanda şakırdayan su;/Orhan zamanından kalma bir duvar.../Onunla bir yaşta ihtiyar çınar/“Eliyor dört yana sakın bir günü”*" (s. 51) dizeleriyle şair, Doğu'ya ait motifleri art arda sıralar. İlk dizede eski cami avlusunun Bursa'da olduğunu gören okurun zihninde, Bursa'nın tarihte Osmanlı Devleti'ne başkentlik etmiş illerden biri olduğu için bu caminin tarihî bir yer olduğu canlanmaktadır. Bunun devamı olarak Tanpınar önce şadırvan ve Doğu kültüründe kutsal kabul edilen suyu sıraya koyar. Ardından caminin duvarının Orhan zamanından kalma olduğunu ve avluda yine daha çok Doğu kültürüne özgü olan ihtiyar bir çınar bulunduğunu belirterek tabloyu tamamlar. Kaplan bu tür "yekpâre" mısraların tek başlarına bir tablo teşkil edebildiklerini ifade eder (Kaplan, 2020, s. 169-170).

İkinci terkihi cümle olan “Bir rüyadan arta kalmanın hüznü/Çinde gülüyor bana derinden,/Yüzlerce çeşmenin serinliğinden,/Ovanın yeşili, göğün mavisini/Ve mimarilerin en ilâhisi” (s. 51) dizelerinde şair, zaman ve rüya kavramları etrafında bir atmosfer yaratır.

Kaplan’ın tahlili olarak değerlendirdiği cümlelerden ilki olan üçüncü cümle “Bir zafer müjdesi burda her isim:/Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim/Yaşıyor sihri geçmiş zamanın/Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın” (s. 51) dizelerinden oluşur. Burada Tanpınar’daki geçmiş zaman hissi ile eşyayı konuşurma eylemi öne çıkmaktadır.

Dördüncü cümleyi oluşturan “Güvercin bakışlı sessizlik bile/Çinliyor bir sonsuz devam vehmiyle.” dizelerinde kişileştirme devam eder. Fakat Tanpınar bu defa çok sevdiği “sükût”, “sükûn”, “sessizlik” kelimeleri üzerinden bu yola başvurur ve sessizliği maddi, objektif, gözle görünür varlık haline getirir (Kaplan, 2020, s. 182). Buradaki bir diğer ayrıntı şairin sessizliği, cami avlularında dolaşan güvercin bakışıyla nitelemesidir.

Beşinci cümle olan “Gümüşlü bir fecrin zafer aynası,/Muradiye sabrın acı meyvası,/Ömrünün timsali beyaz Nilüfer,/Türebeler, camiler, eski bahçeler,/Şanlı hikâyesi binlerce erin,/Sesi nabzım olmuş hengâmelerin/Nakleder yâdını gelip geçene” (s. 51) dizelerinde şair, Bursa’nın Osman Bey tarafından kuşatılması, Orhan Bey tarafından fethedilmesi ve bu tarihî olaylardan hareketle Osman Bey’in Gümüşlü adındaki türbesinin betimlemesini yapmaktadır. Ardından bir “tablo mısra” ile Bursa’nın görünüşü özetlenmiş ve bu tarihî olayların aktarıcılığı kişileştirme yoluyla türbeler, camiler ve eski bahçelere yüklenmiştir (Kaplan, 2015, s. 273).

“Bu hayalde uyur Bursa her gece,/Her şafak onunla uyanır, güler/Gümüş aydınlıkta serviler, güller/Serin hülyasıyla çeşmelerinin” (s. 51-52) dizelerinin oluşturduğu altıncı cümlede şehri kişileştiren şair, canlı bir tablo çizmeye devam eder.

Yedinci cümleyi oluşturan “Başındayım sanki bir mucizenin,/Su sesi ve kanat şakırtısından/ Billûr bir âvize Bursa’da zaman” (s. 52) dizelerinde Tanpınar, Doğu motifini, estetik anlayışı ve Bergsoncu zaman algısıyla birleştirir.

Sekizinci cümlede şiire bir sevgili dâhil olur: “Yeşil türbesini gezdik dün akşam,/Duyduk bir musiki gibi zamandan/Çinilere sinmiş Kuran sesini” (s. 52) diyen Tanpınar, bu defa bu atmosferin büyüsunü sevgilisinin varlığıyla birleştirir.

Dokuzuncu cümle olan “Fetih günlerinin saf neşesini/Aydınlanmış buldum tebessümünle” (s. 52) dizelerinde sevgilinin tebessümü ile fetih günlerinin saf neşesi birleştirilerek aşk ile vatan sevgisi aynı kareye yerleştirilmiştir. Kaplan buradaki “aydınlanma” kelimesinin hem maddi hem de manevi, iki anlama da gelebilecek şekilde kullanıldığını ve şairin hangi manayı kastettiğinin bilinmediğini söyler (Kaplan, 2015, s. 277).

Onuncu cümleyi oluşturan dizeler ölümü aşkla karşılama isteğini aktarır: “İsterdim bu eski yerde seninle/Başbaşa uyumak son uykumuzu,/Bu hayal içinde... Ve ufkumuzu/Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,/Havayı dolduran uhrevî âhenk” (s. 52) Bu karede aşk, hayal, Doğu motifleri ve geçmiş zaman hissiyatı gibi Tanpınar’a özgü sembollerin birçoğu verilmiştir.

Son cümle olan “Bir ilâh uykusu olur elbette/Ölüm bu tılsımlı ebediyette,/Belki de rüyası eski cetlerin,/Beyaz bahçesinde su seslerinin” (s. 52) dizelerinde bu ortamda, yanında sevgilisi varken gelecek ölümün bile ne kadar büyüül olacağını anlatmaya çalışır. Tanpınar son kez tekrarladığı ve atalarına atfettiği rüya temi ile şiirini sonlandırır.

Bursa’da Zaman şiirinin irreal alandaki ilk tabakası olarak semantik bölümünde, kelime ve cümle anlamlarından şiirin imge dünyası ön plana çıkmış, Tanpınar’ın benzetmelerle ördüğü dizelerdeki arka yapı daha görünür hâle gelmiştir.

Obje (Nesne) Tabakası

İrreal varlık alanına ait nesne tabakası, eserde yer verilen somut objelerle ilgilenir. Bu tabakada eserdeki objeler ve işaret ettikleri irreal yapı ortaya konmalıdır.

Ingarden’e göre bir eserin en önemli yapısı nesne tabakasıdır, çünkü okurun ilk yöneldiği, o eserde tasvir edilen şeylerdir: “Edebiyat eserinin muhtelif tabakalarını, eserin bütününde oynadığı rol bakımından kavramaya çalışırsak, öyle görünür ki, bütün öbür tabakalar, her şeyden önce eserin ereği olan objeleri uygun olarak tasvir etmek için vardır; buna karşılık nesnelere tabakası, edebiyat eserinde yalnız kendi kendisi için var gibi görünür; ve bununla da, edebiyat eserinde öbür her şeyin yalnız kendisi için var olduğu nesnelere tabakası, edebiyat eserinin yalnız önemli bir elemanını, merkez noktasını teşkil etmez, aynı zamanda yalın olarak var olmaktan başka hiçbir fonksiyon’u olmayan bir şeydir de” (Ingarden’den akt. Tunalı, 2002, s. 99). Esasen bu ifadeler *Bursa’da Zaman* şiirinde somut bir şekilde yerini bulmaktadır. Tanpınar’ın mimarî ile ilişkisini inceleyen Mehmet Samsakçı, onun mimarî sanatında daima bir şiir bulunduğunu, ondaki zaman fikrinin genellikle mimarî ekseninde döndüğünü söyler (Samsakçı, 2014, s. 102, 105). Bu bağlamda Tanpınar şiirlerinde objenin mühim bir yeri olduğu ifade edilebilir.

Bursa’da Zaman şiirinde yer alan objeler, Bursa’nın tarihî arka planına ait yapıtlardır: Cami, şadırvan, çınar ağacı, çeşme, taşlar, türbeler, servi, gül, âvize, çini, bahçe vs. Bu nesnelere ortak noktası, Doğu kültürüne ait belli başlı semboller olmasıdır. Bunlar şiirdeki diğer kelimelerle bir araya gelerek estetik bir bütünlük sağlar. *Bursa’da Zaman*’a ilk bakışta, bir şehrin tarihi dokularının yer aldığı canlı bir tablo görünür. Tabloda plastik sanatlarla birlikte atmosfere canlılığı veren fonetik sanat da mevcuttur. Şiir, bu eserlerin ve muhteviyatındaki kültürün estetiği karşısında bir sanatçının duyduğu hazzın ürünüdür.

Şiirdeki objeler çeşitli imajlarla ve benzetmelerle donatılarak sunulur. “Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın” (s. 51) dizesi bu anlamda şiirin en estetik söylemlerinden biridir. Tanpınar daha sonra Bursa’nın tarihî mekânları olan Gümüşlü, Muradiye ve Nilüfer’i benzetmelerle “bir fecrin zafer aynası”, “sabrın acı meyvası”, “ömrünün timsali beyaz” (s. 51) gibi imajlarla sunar. Fakat Mehmet Kaplan, bunların yalnızca imaj ve şairane benzetme olamayacağını, Tanpınar’ın bu dizelerinin gerçeği de yansıttığını ifade eder. Çünkü, insan elinden çıkma abideler insanların ruhunu da taşır. Bu anlamda *Bursa’da Zaman*’da geçen sanat abideleri de bir bakıma beşerî bir hakikati de ifade

ederler (Kaplan, 1992, s. 86). Dolayısıyla şiirde görünenin arkasındaki anlam hususu yalnızca sanatçının imge dünyasıyla sınırlı kalmaz, görünmeyen hakikatleri de sunar.

Bursa'da Zaman şiirindeki objeler, hem sanatçının estetik anlayışı doğrultusunda hem de eserin anlam dünyasına ulaşmada önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlamda Tanpınar'ın seçtiği objelerde sanat ve estetik anlayışının yanı sıra "kültür adamı"nın izlerini görebilmek de mümkündür.

Karakter Tabakası

Nesne tabakasını bütünleyen irreal varlık alanlarından bir diğeri karakter tabakasıdır. Sanatçının eserde gizli olan karakteri ve ruh dünyasıyla ilgilenir.

Bursa'da Zaman şiirinde Tanpınar'ın karakter ve ruh dünyasını yansıtan şey, şairin eserlerinde önemli bir yer tutan ve şiirin ismine de yansıyan "zaman" fikri ve "rüya" imgesidir. Sabahattin Eyüboğlu Tanpınar'da şiirin "zaman"a ve yaşanan gerçeğe yönelik bir tapınma olduğunu söyler. Varlığın sırrı zamanda gizlidir ve bu sırlara yalnızca şiirle ulaşılabilir. Zamanın her kısıntısını somut bir şekilde bir insanda bulabilmek olasıdır. Tanpınar'ın sevdiği her şey bu zaman aynasında görünür ve şiir de dünyayı bize bu aynadan yansıtır. Ondaki yalnızca geçmiş zaman özlemi değil, zamanın rengini ve kokusunu duymaktır. Bu nedenle Tanpınar'a göre zamanı yaşamakla çağını yaşamak aynı şey değildir. Varlığı zamana, zamanı da yalnız insana bağlamış, insan zamanın ne içinde ne de büsbütün dışında olabilirken büsbütün dışında olabilmeyi yalnız Tanrı'ya atfetmiştir (Eyüboğlu, 2008, s. 132-134).

Tanpınar'daki Bergsoncu zaman fikri, yani zamanı aradan kaldıran ve ancak sezgi yoluyla elde edilebilen zaman kuramı (Kurdakul, 2008, s. 254) "Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim/Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın" (s. 51) dizelerinde açık bir biçimde verilmiştir. "Rüya" imgesi ise Tanpınar'ın sanatının temelini oluşturur. Onun dış dünyaya bakışı objektif değil sübjektiftir. Görünenin içinde görünmeyi, yani "rüya"yı arar. Objektif unsurlar Tanpınar'ın asıl amacına, yani "rüya halini yaratma" maksadına yarayan araçlardır. Dış dünyada kendi özleyişlerine uygun hayaller bulur veya rüyalarını dış dünyaya yansıtır. Şiirde "zaman" kelimesinin dört kere, "rüya" kelimesinin üç kere, "hayal" ve "hülya" kelimelerinin üç kere tekrarlanması, şairin amacını ortaya koyan ayrıntılardan biridir (Kaplan, 1992, s. 84). Ingarden'e göre edebî eser tabakalardan oluşsa da her tabakada, eserin bütünlüğü için yeni bir şey, yeni bir estetik nitelik gözükür. Bu nitelik, eserin bütünlüğünü tek yanlılıktan, monotonluktan kurtarır. Her bir tabaka öbür tabakalardan farklı bir nitelik ve ontik bir basamaktır. Bu durum, bütünün değişik ve zengin karakterli bir bütün olmasını sağlar (Ingarden'den akt. Tunalı, 2002, s. 90).

"Zaman" fikri ve "rüya" imgesini nesne tabakası bölümünde ele aldığımız Doğu kültürü bağlılığıyla birleştirirsek Tanpınar'ın karakter yapısı ve sanatçı kimliği tamamlanmış olur. Bu bağlamda *Bursa'da Zaman*, sanatçının kimliğini okura en iyi aksettiren eserlerden biri sayılabilir.

Alın yazısı Tabakası

İrreal varlık alanına ait son tabaka olan alın yazısı tabakası, bütün insanlığı ilgilendiren, ortak bir kaderle ilgilenir.

İnsanın içine doğup büyüdüğü ülke, medeniyet, ırk, coğrafya ve din onun seçimiyle gerçekleşen bir hadise değildir. Her insan kendi kaderinin çizdiği ülke, medeniyet ve coğrafyada kendi iradesiyle belirleyemediği ırk ve dine mensup olarak dünyaya gelir. Bu durum kişiye mutluverse de üzüntü duysa da değiştirilemeyecek olan alın yazılarından. Tanpınar içine doğduğu ve yetiştiği coğrafyadan, medeniyetten, dinden ve ırktan memnundur. O bir kültür adamıdır ve bu kültürün zenginlikleri de sanatının hammaddesini meydana getirmiştir. İnci Enginün, Tanpınar'ın hemen hemen bütün eserlerinin kader kavramı etrafında döndüğünü, mektupları ve hatıralarıyla birlikte okunduğunda onun, içinde bulunduğu durumu değiştiremediği için kabullenmek zorunda kalan bir teslimiyetçi olduğunun görülebildiğini dile getirir (Enginün, 2019, s. 76, 83).

Bursa'da Zaman şiirinde bir şehir (mekân) ve onunla bütünleşmiş bir şair görürüz. Şiir, İslâm dini ve kültürüne ait yapılardan oluşan bir mekânın, bir şairin estetik bakışından süzülerek yansımasıdır. Daha dar bir çerçevede şiirde Bursa'nın tarihi, orada yaşanmış olan savaşlar, zaferler ve medeniyetler işlenir. Tanpınar'ın Bursa'ya bakışı bu zengin tarihin kalıntıları karşısında duyduğu heyecanın estetik anlayışla birleşmiş hâlidir. Dolayısıyla şehrin alın yazısı bir şiire konu olmasına yol açmıştır. Her şehir, orada yaşamış olan halkların ve medeniyetlerin, orada gerçekleşen savaşların ve zaferlerin birer kalıntısıdır. Şiirin genelinde Tanpınar'ın ve ondan hareketle tüm insanlığın kaderi, mensup olduğu coğrafya ve kültür iken bu durum, daha özeldir şehir de kaderi olarak ortaya çıkmaktadır. Bir bakıma insan ve mekân birbirinin alın yazısını oluşturur.

Bursa'da Zaman'da ortak bir alın yazısı olan bir diğer husus, şiirin son bölümünde verilmektedir. Başta geniş bir perspektifte Bursa'yı tasvir eden şair, son bölümde "Yeşil türbesini gezdik dün akşam," (s. 52) dizesinden itibaren bir sevgiliden bahseder. "Fetih günlerinin saf neşesini/ Aydınlanmış buldum tebessümünle" (s. 52) dizeleriyle sevgilisinin gülüşünün fetih günlerinin neşesini anımsattığını anlatmak ister. Ardından "İsterdim bu eski yerde seninle/ Baş başa uyumak son uykumuzu," (s. 52) diyerek, ölümün kendisine mutluluk, huzur, gurur ve ilham veren bu atmosferde sevgilisiyle birlikteyken gelmesini arzular. "Bir ilâh uykusu olur elbette/ Ölüm bu tılsımlı ebediyette," (s. 52) dizeleriyle bu atmosferde gerçekleşecek olan ölümün bile büyümlü olacağını aktarmaya çalışır. Tanpınar'ın eserlerindeki şehirler bir kadınla birleşmektedir ki, *Bursa'da Zaman* şiirini de ona bir kadın ilham etmiştir (Enginün, 2019, s. 70).

Burada söz konusu, insanlığın ortak alın yazısı olan iki unsur, aşk ve ölümdür. Aşk insanlığa mahsus bir duygu biçimidir. İnsanın olumlu duygularla dolup taşıdığı atmosfere yakıştıracığı ilk kişi aşk duygusunun öznesi olacaktır. Öte yandan ölüm, yaşayan tüm canlılar için mutlak bir olgudur. Her kişinin arzusu, seçme şansı sunulduğu takdirde mutlu ve huzurlu olduğu bir ortamda sevdiği insanla birlikte, uyku dinginliğinde bir ölüm olacaktır. Nitekim Kaplan da Tanpınar'ın bütün eserlerinde aşk ile ölümün yan yana olduğunu ifade eder (Kaplan, 2015, s. 276).

Eserin görünmeyen yapısının son tabakası olan alın yazısı tabakası, *Bursa'da Zaman* şiirinde yine çokkatmanlıdır. Tanpınar hemen hemen her eserinin arka yapısında önce insanlığın yazgısı, daha sonra kendi yazgısıyla ilgili ayrıntıları kabullenmişlik tavrıyla vermiştir, diyebiliriz.

Sonuç

20. yüzyılda bir kurama dönüştürülen ontoloji kavramı, önce Ingarden, ardından Hartmann'ın ortaya koyduğu teorilerle sanatta bir çözümleme yöntemi hâline getirilmiştir. Yöntem, bir eseri varlık alanlarına ayırarak ses şekil, anlam ve nesne yönünden incelerken sanatçının karakter yapısı ve eserin bütün insanlığı ilgilendiren alınyazısı temasını da içine alarak çokyönlü bir çözümleme olanağı sunmaktadır.

Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak görülen Ahmet Hamdi Tanpınar, içinde yetiştiği ortamın da bir sonucu olarak şiir sanatını titizlikle işlemiş, estetiğe büyük önem vermiştir. Sanatçının öne çıkan şiirlerinden biri olan *Bursa'da Zaman*, estetik zevkle yoğrulmuş, zengin bir eserdir. Estetik yönünün yanı sıra sanatçı-eser ilişkisi bağlamında bakıldığında da her yönüyle sanatçısının imzasını taşıyan belli başlı eserlerdendir.

Ontolojik analiz yöntemi sonucunda *Bursa'da Zaman*'ın ses tabakası yönünden ritim kaygısıyla incelleme ile örüldüğü, iç ve dış âhenk hususunda hiçbir detayın atlanmadığı görülmüştür. Anlam tabakası yönünden şiirdeki kelimeler ve cümlelerden hareketle şiirin imge dünyasına temas edilmiş, şiirdeki objeler işlev yönüyle öne çıkmıştır. Bu doğrultuda Tanpınar'ın şiirde saklı olan kimliği, düşünceleri, dünya görüşü ve sanat anlayışı da belirginleşmiştir. Sonuç olarak ontolojik analiz yönteminin eseri ve eserdeki sanatçıyı tahlil etmede ve estetikbilime katkı sağlamada işlevsel metotlardan biri olduğu söylenebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.



Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Abacı, T. (2012). "Ezgi ve Zaman: Tınıdan Metine. (haz. H. İnci). *Tanpınar Zamanı*. Kapı Yayınları, 55-61.
- Enginün, İ. (2019). *Ahmet Hamdi Tanpınar*. Dergâh Yayınları.
- Eyüboğlu, S. (2008). Tanpınar'da Zaman. (haz. A. Uçman, H. İnci). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. 3F Yayınevi, 132-135.
- Kaplan, M. (2020). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1992). Şiir Tahlilleri 2 - Cumhuriyet Devri Türk Şiiri. Dergâh Yayınları.
- Kaplan M. (2015). *Yavaş Yavaş Aydınlanan*. Dergâh Yayınları.
- Kurdakul, Ş. (2008). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri. (haz. A. Uçman, H. İnci). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. 3F Yayınevi, 253-256.
- Samsakçı, M. (2014). *Tanpınar'ın Eşiğinde*. Kitabevi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1976). *Bütün Şiirleri*. Dergâh Yayınları.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. İnkılâp Yayınları.
- Tunalı, İ. (2012). İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik. *Felsefe Arkivi*, 3(3), 155-167.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. (11. baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Grammatica Turcico-Latina'da İsim

Nouns in Grammatica Turcico Latina

Nurdan BESLİ 
Yaşar TOKAY 

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi,
Eski Türk Dili Anabilim Dalı, Ankara,
Türkiye

Division of Old Turkic Language,
Ankara Yıldırım Beyazıt University,
Faculty of Humanities and Social
Sciences, Ankara, Turkey

ÖZ

Tarih sahnesinde siyasi üstünlüğünü kanıtlayan Osmanlı Devleti, diğer milletlerin yoğun ilgisini çekmiş, güç ve iktidarı elinde bulunduran bu devletle yakın ilişkiler kurabilme gayretlerini arttırmıştır. Osmanlı Devleti'nin siyasi gelişimine mukabil devlet dili olan Osmanlı Türkçesi de büyük merak uyandırmış böylelikle Türk dili prestijli bir dil haline gelmiştir. Bu dönemde Türk dilinin öğrenilebilmesi için yurt dışında okullar açılmış ve bu dili anlatan pek çok eser vücuda getirilmiştir. 1666 yılında Albert Bobowski (nâmi-ı diğer Ali Ufkî Bey) tarafından ele alınan Grammatica Turcico Latina da Avrupalılara Türkçeyi öğretebilmek amacıyla yazılmıştır. Gramer çalışmasına gelene kadar pek çok eser çeviren, musiki eserleri yayınlayan ve sarayda çevirmenlik görevi ile vazifelendirilen Ali Ufkî Bey, kendinden sonraki araştırmacıları da etkilemiş, bir döneme damgasını vuran Meninski'ye hocalık etmiş ve onun takdir toplayan eseri, Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae'da kaynak olarak zikredilmiştir. Grammatica Turcico Latina adını verdiği eserinde yoğun cümle örnekleriyle Türkçeyi öğretmeye çalışmasının yanı sıra, verdiği gramer bilgileriyle dönemini ve sonrasını aydınlatılabilecek pek çok önemli bilgiyi de kaydetmiştir. 3 ana bölümden oluşturduğu eserini fiiller (de verbo), isimler (de nomen), ve cümle (syntaxis) başlıklarıyla sınıflandırmıştır. Sıfat, zarf, bağlaç, edat vb. sözcük türlerini isim konu başlığı altında değerlendiren Ali Ufkî, isimler konusunu ayrıca yedi kategoride değerlendirmiştir. Yaptığı sınıflandırma ile kendinden sonraki araştırmacılara örnek olan, pek çok yabancıya Türkçeyi öğreten ve Türkçenin XVII. yüzyılına ışık tutan Ali Ufkî Bey'in eseri kıymetli bir dil yadigarıdır.

Anahtar Kelimeler: XVII. yy. Osmanlı Türkçesi, Ali Ufkî Bey, Grammatica Turcico Latina, İsim

ABSTRACT

The Ottoman Empire, which proved its political superiority on the stage of history, attracted the intense interest of other nations and increased its efforts to establish close relations with this state, which held power and power. In response to the political development of the Ottoman Empire, Ottoman Turkish, which was the state language, aroused great interest, so the Turkish language became a prestigious language. In this period, schools were opened abroad in order to learn the Turkish language and many works describing this language were created. *Grammatica Turcico Latina*, which was handled by Albert Bobowski (Ali Ufkî Bey) in 1666, was also written in order to teach Turkish to Europeans. Ali Ufkî Bey, who translated many works, published musical works, and was assigned as a translator in the palace until he came to grammar studies, also influenced the researchers after him, taught Meninski, who left his mark on a period, and his highly appreciated work. It is cited as a source in Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae. In his work called *Grammatica Turcico Latina*, besides trying to teach Turkish with intense sentence examples, he also recorded many important information that could illuminate his period and the next with the grammatical information he gave. He classified his work, which was composed of 3 main parts, with the titles of verbs (de verbo), nouns (de nomen), and sentences (syntaxis). Adjective, adverb, conjunction, preposition etc. Ali Ufkî, who evaluated the word types under the title of noun, also evaluated the subject of nouns in seven categories. With his classification, he set an example for later researchers, taught Turkish to many foreigners, and learned Turkish in the XVII century. The work of Ali Ufkî Bey, which sheds light on the 17th century, is a valuable language heirloom.

Keywords: XVII. Century Ottoman Turkish, Ali Ufkî Bey, Grammatica Turcico Latina, Nouns

Giriş

Osmanlı Devleti'nin topraklarını genişletmesiyle birlikte iktidarı pekişmiş, egemen olunan topraklarda ve devletin genişlemeyi sürdürdüğü coğrafyalarda devletle yakın ilişkiler kurabilmek, ondan istifade edebilmek gibi amaçların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Avrupa içlerine yayılımını sürdüren Osmanlı, fethettiği topraklarda büyük bir ilgi uyandırmış ve diğer milletlerce Osmanlı'nın dili öğrenilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Dilaçar'ın da belirttiği gibi "Osmanlı devletinin Avrupa'nın içlerine doğru genişlemesi, denizlerde egemen oluşu ve Fatih'lerin, Yavuz'ların, Kanuni'lerin görkemi, Türk dilinin tanınmasına öncelik sağlamış Paris'te "Dil Oğlanları" okulunun açılmasında Türkçe öğrenimi için duyulan gereksinim büyük rol oynamıştır (Dilaçar, 1970, s. 199). Osmanlı döneminde kullanılan bu dil, "Osmanlı Türkçesi" olarak adlandırılan XIII.-XX. yüzyıllar arasında kullanılan yazı dilidir. Dilin gelişim sürecine bakıldığında, Oğuz Türklerinin Anadolu'da geliştirdikleri yazı dilinin ayrıldığı üç dönemden ikincisi olarak kabul edilmektedir. Oğuz boylarının konuşma diline dayanan ve "Eski Osmanlıca", "Eski Türkiye Türkçesi" ve "Eski Anadolu Türkçesi" gibi farklı adlarla anılan dönemi takip ederek gelişen Osmanlı Türkçesi, bilhassa XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yani İstanbul'un fethiyle birlikte bu kentin yeni bir bilim, kültür ve uygarlık merkezi hâline gelmesiyle gelişimini sürdürmüş yazı dilidir (Tulum, 2014, s. 3).

Osmanlı Türkçesinin genel olarak klasik hâle geldiği dönem, XV. asrın sonrasından XVII. asrın başlarına kadar devam eden bir süreci kapsar. Osmanlı Türkçesinin klasikleşmesiyle siyasi gelişmelerin paralel

Geliş Tarihi/Received: 26.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Nurdan BESLİ
E-posta: dr.nurdanbesli@gmail.com

Atf: Besli, N., & Tokay, Y. (2022). Grammatica Turcico-Latina'da İsim. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 74-85.

Cite this article: Besli, N., & Tokay, Y. (2022). Nouns in Grammatica Turcico Latina. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 74-85.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

gittiğini de unutmamak gerekir. İstanbul'un fethiyle dünya, yeni bir siyasî görünüm kazanmıştır. Türklerin giderek kuvvetlenmesinin yanı sıra Türk dili, gelenekleri, örfleri, yaşam tarzları Batılılar-Avrupalılar tarafından dikkatle takip edilmiştir. Osmanlı Devleti'nin siyasî zirvesini yaşadığı çağlarda, Batılı-Avrupalı ülkelerin ilişki kurma çabaları hat safhaya çıkmıştır. Bu dönemlerde Osmanlı Devleti, çok sayıda Batılı elçiyi topraklarına kabul etmiş ve siyasî ilişkilerin temeli atılmıştır. Osmanlı Türkçesinin ilk sözlük-gramerleri de genel olarak bahsedilen Batılı elçilerin çabaları neticesinde ortaya çıkmıştır. Siyasî elçilik görevlerinin yanı sıra bazı savaş esirleri ve seyyahlar da bu alana katkıda bulunmuşlardır. Türkçe sözlük-gramer yazma konusunun önde gelenleri olarak İstanbul'daki Floransa elçisinin sekreteri *Filippo Argenti*, Messinalı İtalyan Papazı *Pietro Ferraguto*, Saksonyalı bir entelektüel olan *Megiser*, Bolognalı bir seyyah olan Montalbano ve Meninski gibi önemli entelektüeller gösterilebilir. Aynı zamanda bu dönemde savaş esiri olarak Batı'dan İstanbul'a getirilen ve zaman içerisinde devlet kademelerinde görevler verilen isimler olduğu da bilinmektedir. Bunlardan biri olan Albert Bobowski, nam-ı diğer Ali Ufkî Bey, Türk diline yıllarca hizmet etmiş ve yabancılara Türkçe öğretmek için -bu çalışmaya da konu olan- *Grammatica Turcico-Latina* adlı eseri meydana getirmiştir. Yazdığı gramer kitabı dışında kutsal kitap tercümeleri ve müziğe dair çalışmalarıyla Ali Ufkî, Avrupalılara yol gösterici eserler kaleme almıştır.

Batılı kaynaklarında *Albert Bobowski* veya *Alberti Bobovius* olarak anılan ve asıl adı Wojciech Bobowski olan Ali Ufkî Bey, XVII. yüzyılda Orta Avrupa'nın Galiçya bölgesinde kalan, bugünkü Ukrayna sınırları içinde yer alan Lviv/Lwow şehrinde doğmuştur. Osmanlı Devleti'nin yoğun diplomatik ve ticari ilişkiler içinde bulunduğu Polonya, oryantalist izlerin tesiriyle Osmanlı hayat tarzı ve tavırlarının etkisinde kalmış bir coğrafyadır. Osmanlı topraklarına gelip giden, böylelikle de Türkçeye, İslam dini ve sanatına ilgi duymuş pek çok insan yetiştirmiş bu coğrafyada, Kral Sobieski başta olmak üzere pek çok soylunun Türkçeye vâkıf olduğu bilinmektedir. Zira Meninski örneğinde olduğu gibi büyük sözlüklerin hazırlanması, Türkçe eğitim veren bir dil okulunun kurulması, Osmanlı ilgisinin en önemli göstergelerindendir (Turan, 2014, s. 54). Böyle bir coğrafyada yetişmiş olan Albert Bobowski, savaş esiri olarak geldiği İstanbul'da çeşitli nitelikleri dolayısıyla serbest bırakılmış ve Sarayda görev almıştır. İyi derecede musiki bilgisine sahip olan Ali Ufkî, bu alandaki üst düzey yeteneğinden dolayı çeşitli unvanlarda görev aldığı, padişaha musiki alanında hizmet ederek bu yeteneğinden dolayı erbaşı veya korobaşı unvanlarına layık görüldüğünü yazılarında ifade etmiştir (Yerasimos & Berthier, 2012, s. 77). Tüm bu meziyetlerinin yanı sıra sayısını tam belirtememekle birlikte Behar'a göre Bobowski, başta Lehçe, Fransızca, Almanca, Türkçe, Farsça, İngilizce, Latince, Grekçe, Modern Yunanca, Arapça, İbrance, Âramca, İtalyanca olmak üzere 13 dil bildiği düşünülmektedir (Behar, 1991, s. 18). Farklı kaynaklarda bu sayının 18'e çıktığı bilinmekle birlikte onun bu dil bilgisinden Batı Avrupa'dan gelen şarkiyatçıların Türkçe eğitimi alarak faydalandığı, Osmanlı Devleti'nin ise tercüman olarak istifade ettiği bilinmektedir (İşler, 2018, s. 27). Çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Ali Ufkî, döneminde kaleme aldığı filoloji, tarih ve müziğe dair eserleriyle, Osmanlı dünyasındaki geleneğin tanıtılması ve aynı zamanda nisyana karşı korunması açısından çok kıymetli işler yürütüyordu. Şöhreti IV. Mehmed döneminde iyice yayılmış olan Ali Ufkî Bey İstanbul'da geniş bir kültürel çevrenin içinde bu aktarımın başlıca aktörlerinden biriydi. Yalnızca dönemin önde gelen ricaliyle değil, Hafız Post, Nazım Çelebi gibi sanatkarların meclislerinde bulunuyor, yabancı sefirler ve şehri ziyaret eden şarkiyatçılarla bağ kuruyordu. Jacop Spon, Cornelio Magni, John Covel, J. B. Tavernier ve Antoine Galland onun Osmanlı kültürüne dair geniş birikiminden yararlanmış isimler arasındaydı. İsveç elçisi Ralamb görevi sırasında Osmanlı sarayına dair birçok bilgiyi kendisine tercümanlık ettiğini belirttiği "Polonyalı Türk"ten (Palniske Turcken) aldığını kaydeder (Turan, 2014, s. 57-58).

Türk Diline büyük hizmetleri olmuş Ali Ufkî Bey'in çevirisini yaptığı *Janua Linguarum Aurea Reserata sive seminarium, Apocrypha* (Tercüme), vb. eserlerin yanı sıra çeşitli nitelikteki *Mecmua*, *Mezâmîr*, *Mecmua-i Saz ü Söz*, *Fransızca-Türkçe Konuşma Kitabı*, *Yahya b. İshak'ın Kitab-ı Mukaddes Çevirisine derkenarlar*, *Kitab-ı Mukaddes Tercümesi*; *Türkçe Gramer*, *Alıştırmalar*, *İslami Adetler*, *Elkâb-ı Resmîyye ve Grammatica-Turcia-Latina* adlarında eserlerinin olduğu bilinmektedir.¹ XVII. yüzyıl gramer kurallarını içeren yazarın sözlük ve gramer kitabı olan Türkçe-Latince grameri diğer eserlerinden yapısı itibarıyla ayrılmaktadır. 1666 yılında tamamlanmış eser, Avrupalıların Osmanlı Türkçesini öğrenmeleri amacıyla hazırlanmıştır. Ali Ufkî'nin engin bilgisiyle hazırladığı bu eser, dönemi aydınlatabilecek pek çok bilgiyi ihtiva etmektedir. XVII. yüzyıl sahasının en önemli sözlük-gramer eserlerinden olan Meninski'nin 6000 sayfadan oluşan 5 ciltlik sözlük ve gramer eseri olan *Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae - Arabicae - Persicae continens nimirum Lexicon Turcico - Arabico - Persicum et grammaticam Turcicam, cum adjectis ad sigula ejus capita praeceptis grammaticis Arabicae et Persicae linguae opera typis et sumptibus I-II-III ve Linguarum Orientalium Turcicae, Arabicae, Persicae institutiones seu grammatica Turcica*: isimli eserinde Bobovius'un bazı eserlerinden faydalandığını hatta Meninski'nin İstanbul'a geldiğinde Türkçeyi hocaları *Ahmed Bey* ve *Bobovius*'tan öğrendiği ifade edilmektedir (Behar, 1991, s. 18). Umunç, Meninski'nin Ali Ufkî Bey'den oldukça etkilendiğini ve onun için "dillerin açılmış altın kapısı" benzetmesini yaptığını belirtmiştir (Umunç, 2015, s. 248). Hal böyle olunca, tarihî Türkçe araştırmaları için temel kaynaklardan biri olan ve Tulum'un da (2014, s. 99) belirttiği gibi döneminin çeviri yazılı metinlerin yorumlanmasında tek ve en güvenilir kaynağı olan (1680) *Thesaurus Linguarum Orientalium Turcica-Arabicae-Persicae*'nin yazımında kaynaklık etmiş olan Ali Ufkî'nin 1666 yılında kaleme aldığı *Grammatica Turcico Latina* adlı eserinin kıymeti bir kat daha artmaktadır.

Ali Ufkî Bey *Grammatica Turcico Latina*'yı yayınlana kadar Batıda Türk diline ait birkaç gramer çalışması bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1533 yılında Filippo Argenti tarafından kaleme alınan *Regola del Parlare Turcho et Vocabulario de Nomi et Verbi (Türkçe Konuşma Kuralları ve İsim-Fiil Sözlüğü)* isimli eserdir. Konuşma cümlelerinin yoğunluğu nedeniyle bir konuşma kılavuzu niteliğinde olan eser ayrıntılı bir gramer bölümü de içermektedir. *Regola del Parlare Turcho*'nun I. cildinde 28a-62b yaprakları arasında bulunan ve yaklaşık yetmiş sayfalık yer tutan Türkçe gramer, "İsim Çekimi" bölümüyle başlar. Bu bölümü "Fiil Çekimi" ve "Zarflar" başlıkları izler (Adamoviç, 2009, s. 15-16). Batıda Türk dilinin gramer kurallarını ifade etmek üzere kaleme alınmış bir diğer çalışma *Pietro Ferraguto*'nun 1611 yılında tamamladığı *Grammatica Turkchesca (Türkçe Gramer)*'dir. Anadolu'da bulunan ve/veya buraya gelecek Jesuit papazlarının Türkçe öğrenmeleri için kaleme alınmıştır (Yağmur, 2014a, s. 208). 46 bölümlük bir Türkçe gramer özetiyle başlayan bu eser, Türkçe soru-yanıtlar ve İtalyanca tercümelerinden oluşmaktadır (Dilaçar, 1970, s. 199). 1612 yılında ise *H. Megiser* tarafından *Institutionum Linguae Libri Quatuor (Dört*

1 Ayrıntılı bilgi için bk. Telatar ve ark., (2020). *Grammatica Turcico-Latina*. Grafikler Yayınları, 17-19.

Bölümde *Türk Dilinin Esasları*) başlığıyla kaleme alınan eser, dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Türkçenin gramerine giriş yapılarak çeşitli alt başlıklarda tasnif edilmiştir. İkinci bölüm etimoloji adını taşır ve on dört alt başlıkta isimler, fiiller, sıfatlar, edatlar vb. konular üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde Türkçe cümle örneklerinin ayrıntılı bir şekilde ele alındığı görülür. Cümle örnekleri arasında yer alan atasözleri dikkat çekicidir. Son bölümde ise, Türkçe-Latince ve Latince-Türkçe hazırlanmış iki sütunlu bir sözlük bulunmaktadır (Dilaçar, 1970, s. 205-209). Bir diğer gramer çalışması *Giovanni Battista Montalbano*'nun 1630 yılında tamamladığı *Turcicae linguae per terminos latinus educta Syntaxis in usum eorum qui in Turciam missiones subeunt ad nutum sacrae congregationis de propoganda fide* isimli eseridir. Yolu İstanbul'a düşen seyyahın öğrendiği bilgi ve tecrübelerini sözlük, atasözleri ve gramer kaideleri şeklinde bir araya getirdiği eseridir (İnce & Akça, 2017, s. 15). Diğer bir çalışma da *Andrea Du Ryer*'in 1630 yılında Latin harfli metinler ve Osmanlı alfabesi ile yazılmış metinlere yer verdiği *Rudimenta Grammatices Linguae Turcicae*'dir. Eser içinde isim ve fiil çekimlerinin gösterildiği küçük bir gramer kısmı da bulunmaktadır (Yağmur, 2014a, s. 209).

Ali Ufkî Bey'in gramer kitabı temelde 3 ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla *Fiiller (De Verbo)*, *İsim (De Nomine)*, *Cümle (Syntaxis)* başlıklarıdır. İlk bölümde fiillerin şahıs ve zaman çekimleri ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır. Ardından zarf fiil (*Gerundium*) ve sıfat fiil (*De Participio*) konuları ele alınarak örneklendirilmiştir. *Ettirgenlik (De Verbo Activo Abactivo)*, *İşteşlik (De Verbo Reciproco)*, *Yardımcı Fiiller (De Verbo Auxiliari)*, *Haber Kipleri (Modus Indicativus)* konuları da bu bölümde işlenen diğer konulardır. Eserin ikinci bölümü *İsim (De Nomine)*'dir. Bu bölümde *İsmin Türleri (Species Nominis)* anlatılır. Ali Ufkî Bey, ismin türlerini yedi başlık altında anlatmıştır. Bu bölümde açıklanan sonraki başlıklar *Biçim (De Figura)*, *Sayılar Çokluk (Numeri)*, *İsmin Halleri (Casus)*, *Zarflar (De Adverbio)*, *Bağlaçlar (Coniunctiones)*, *Sontakılar (De Postpositione)*, *Ünlemler (De Interiectione)* adlarını taşır. Çalışmanın üçüncü bölümü ise *Cümle (Syntaxis)* olarak adlandırılmıştır. Bu bölümde Türkçenin cümle özellikleri maddeler halinde sıralanmış ve örneklerle açıklanmıştır. Daha sonra ise Türkçede *Edilgenlik (De Passivo)* ve *Mastar Fiiller (De Verbo Infinitivo)* kavramlarının anlatıldığı görülür. Bu bölüm içinde ayrıca *Zamirler (De Pronomina)* ve *(Adverby Syntaxis)* başlığıyla zarfların cümle içinde kullanımlarına örnekler bulunmaktadır. Bu bölüm önceki bölümlerde anlatılan konuların örneklendirildiği, ayrıntıların verildiği ve eksikliklerin tamamlandığı bir bölüm olarak düşünülmektedir.

Bu çalışmanın konusu, *Grammatica Turcico Latina*'da Ali Ufkî Bey'in *İsim (De Nomine)* konusunu ele alış biçimidir. Ali Ufkî Bey'in isimler konusunu işleyiş yöntemi ele alınmadan önce kendinden önce yazılan gramer kitaplarında bu bölümün işleniş hakkında fikir sahibi olmakta fayda vardır. 1666 yılından önce Avrupa'da Türkçe öğretmek için yazılan ilk gramer yapıtı Filippo Argenti'nin 1533 yılında yazılan eserinde "isim" konusu yaklaşık beş sayfada anlatılmaya çalışılmıştır. Genel görünümü itibarıyla İtalyan gramerlerinin çevirisi formunda olan yapıtında çeşitli isim ve zamirlerin çekimlerinden bahsedilmiştir. Bulunma hali ekine değinilmeksizin², batı gramerlerinin tesiriyle "seslenme durumu"ndan da bahsedilerek 5 başlıkta çekimler konusu sınıflandırılmıştır. Ünlü ve ünsüz seslere göre çekim kaidelerinden bahsedilmeden Türkçedeki yapım ekleri örnekler üzerinden anlatılmıştır (Adamoviç, 2009, s. 115-117). Avrupa'da 1611 ve 1612 yıllarında yazılan gramer kitaplarından ilki, Pietro Ferraguto'nun *Grammatica Turchesca* isimli eseridir. Çalışmanın gramer kuralları bölümü oldukça yüzeysel olup, Türk dilinin kurallarına yeterli miktarda yer vermemektedir. 1 yıl sonra H. Megiser tarafından ele alınan *Institutionum Linguae Turcicae Libri Quatuor (Dört Bölümde Türk Dilinin Esasları)* isimli eserde 53 sayfalık gramer bölümü bulunmaktadır. Genel olarak Avrupa grameri örnek alınarak yazılmış eser, *De Etymologia* başlığıyla 14 başlıkta isimler ve fiiller konusunu karışık olarak ele almıştır (Parlak, 2015, s. 42-46). Eserin İsim Çekimi, Sıfatların Dereceleri, İsim Türetimi, Sayı Adları ve Zamirler başlıklarının daha sonra kısmen Ali Ufkî ve Meninski gramer kitaplarında da kullanılacak olan sınıflandırmayla benzerlikler gösteriyor olması Megiser'i ve eserini öncü durumuna getirmektedir. Megiser'in eserinin ardından yayınlanan Giovanni Molino ve Andrea Dv Ryer'in Türkçe'nin isim ve fiil çekimlerine yer verdiği çalışması Megiser'in yaptığı sınıflandırmalarla benzerlik göstermektedir (Parlak, 2015, s. 119). Yağmur, konuyla ilgili olarak Ali Ufkî Bey'den bahsetmediği çalışmasında genel olarak Avrupa'da yapılan çalışmaların isim, sıfat, zamir, fiil, zarf, edat, bağlaç, ünlem ve söz dizimi sıralamasıyla başlıklandırıldığını belirtmiştir (Yağmur, 2014b, s. 650). Avrupa'da yazılan gramer eserlerinin yanı sıra eserine XVI. yüzyılda Doğu (Arap) gramerleri etkisinde yazılan dil bilgisi eserlerinde isim konusu genellikle dağınık şekillerde, bilhassa yeri geldikçe değinilmek esasından derlenen bilgileri ihtiva etmektedir. Bu anlamda Bergamalı Kadri'nin eserinde isim çekimi konusu müstakil başlıklar halinde değil, başka konularda değinme şeklinde ele alınmıştır (Ertürk, 2015, s. 1071). Ali Ufkî ise eserinde isimler konusunu ayrıntılı bir şekilde kendinden önceki çalışmalardan farklı şekilde ele almıştır.

Ali Ufkî, *Grammatica Turcico Latina*'da kendinden önceki ve sonraki pek çok çalışmadan farklı olarak isim başlığı altında isimleri, zarfları, edatları, bağlaçları ve ünlemleri göstermiştir.³ Bugünkü pek çok gramerde de bu şekilde işlenen isimler konusunun 1666 yılındaki bir eserde bu şekilde kategorize edilmiş olması önemlidir. Ali Ufkî Bey, isim başlığının ardından isimlerin *tür (species)*, *biçim (figura)*, *sayı (numerus)*, *durum (casus)*, *cins (genus)*, *çekim (declinatio)* ve *karşılaştırma (comparatio)* başlıklarıyla kategorize edildiğini belirtmiştir. Onun bu sınıflandırması kendinden önceki sınıflandırmalar için oldukça ayrıntılı üstelik kendinden sonraki çalışmalar için de örnek olarak görülmüştür. Kendi dönemi ve kendinden sonraki dönem için çok önemli bir eser olan Meninski'nin *Thesarus* isimli eserinde çok benzer bir sınıflandırma yapıldığını görmek mümkündür (Meninski, 2000, s. 20-48).

Ali Ufkî, isim konusunun ayrıntılarını yoğun sıfat örneklerini, isim tamlaması yapılarını ve tiplerini ve zamirleri cümle (syntaxis) konusu altında alt başlıklarla ele almıştır. Bu bölüm onun örnekler üzerinden konuyu pekiştirdiği ve eksikliklerini tamamladığı bölüm olarak değerlendirilmektedir.

İsim

Ali Ufkî Bey eserinin isim bölümüne evvela ismin tanımı ile başlamıştır. "*İsim, konuşmanın belli bir kişisi ve zamanı olmadan bir şeyi belirten parçasıdır. İsimler kendi yerlerine geçecek başka bir sözcüğün varlığına ihtiyaç duymazlar. Örneğin; güneş «Güneş», ay «Ay» gibi. Örneklerinin ardından kendi içinde isimleri vasıflandırarak anlatımına devam eder. Buna göre;*

2 Bulunma hali eki çalışmada yer zarfı bildiren ek "adverbi locali" adıyla zarflar kısmında örnekler üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır (Adamoviç, 2009, s. 116).

3 Ali Ufkî Bey, Zamirler konusunu İsim konusu başlığı altında başlıklandırmamıştır. Bunun nedeninin eldeki çalışmanın eksik sayfalarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Zira bu kadar ayrıntılı gramer yazmış olan Ufkî'nin zamirler konusunu değerlendirmemiş olması düşünülemez. Nitekim Ali Ufkî Bey, eserin son bölümü olan Cümle (Syntaxis) kısmında zamirleri ayrıntılı bir biçimde ele almıştır. Bu bölüm genellikle onun eksiklerini tamamladığı, konuların ayrıntılarını cümleler üzerinden aktardığı kısım olmuştur. Zarflar, bağlaçları, isimleri, sıfatları ve bağlama edatlarını bu kısımda ayrıca değerlendirmiştir. Bu durum da zamirler konusunun daha önce ele alındığı düşüncesini güçlendirmektedir.

İsmi yerine geçecek uygun biçimler de vardır: taş «taş, kaya» gibi. Örneklerinde isimlerde eş ve yakın anlam ilişkilerinin olabileceğini belirtmiştir.

İsimler sıfat olurken kendi anlamına sahip olabilmek için başka bir isme daha ihtiyaç duyarlar. Örneğin çürük «çürük; solgun» sözcüğü tek başına «çürük olan herhangi bir şey» anlamına gelirken yanına bir isim geldiğinde anlam belirginleşir: çürük alma «Çürük elma», çürük esbâb «kırıksık elbise, yıpranmış ve yırtılmış elbise» gibi. İsimlerin niteleme özellikleri ile sıfat olabildiklerini belirtmiştir.

Hem sıfat hem isim olan adlar da vardır: eyü «iyi», fenâ «kötü», güzel «güzel», çirkîn «çirkin; hantal; duygusuz» gibi. Örnekleriyle kelimenin cümle içerisindeki durumunu değerlendirmiştir.

Tarıya atfedilen ve başka karşılığı olmayan isimler de vardır: ğaffâr «bağışlayan», rezzâk «tüm canlıları besleyen, nimetleri bahşeden» gibi. Örneklerinde olduğu gibi özel adlardan da bahsetmektedir.

İsimlerden genel nitelikleriyle bahseden Ali Ufkî Bey, *İsmi Oluşumu* (Accidentia Nominis) başlığıyla isimleri yedi alt başlık halinde incelemiştir. *Tür (species), biçim (figura), sayı (numerus), durum (casus), cins (genus), çekim (declinatio) ve karşılaştırma (comparatio)* başlıkları Ali Ufkî Bey'in isim kategorileridir. Buna göre:

İsmi Türleri (Species Nominis):

İsmi türlerini basit ve türemiş olma özellikleri olarak tanımlayan Ufkî, bir isimden ya da fiilden türemeyen isimleri basit, başka bir isimden ya da fiilden genişleyen isimleri ise türemiş olarak değerlendirmiştir. Basit isimleri ayrıntılı bir biçimde ele alan yazar, bu isimleri anlamlarına göre kategorize etmeye çalışmıştır. Onun bu değerlendirmeleri ve verdiği ayrıntılı bilgileri örnekler üzerinden aktararak dili öğretmeyi amaçlamıştır. Ufkî'nin eserini yazarken kimi zaman ayrıntılara indiğini ya da konu dışına çıktığını ifade etmek mümkündür. Bu durum Ali Ufkî Bey'in eseri «karşındakine anlatır gibi» kaleme almış olduğu şekilde yorumlanabilir. Yazar basit isimleri örneklendirirken araya farklı bir duruma geçiş yaparak türemiş sözcükleri örneklendirdiği de görülebilir. Basit isimler konusunu ayrıntılı alt başlıklarla inceleyen Ufkî'nin konuşma üslubunda olduğu dikkat çekmektedir.

Topluluk (collectivum): Basit isim, tekil sayı ile çokluk anlamları ifade eder: *halk* «halk», *cemâ'at* «kalabalık; topluluk», *tâ'ife* «sürü; eşkiya kalabalığı; iyi kimseler topluluğu»; *sürî* «sürü» gibi. Herhangi bir sesin eşliğinde oluşan yapmacık isimler de vardır: *çırırak* «sesin aksetmesi»; *çırır* «çınlayıp duran nesne», *bu santur çırır çırır öter* «bu santur çırır çırır öter.» gibi. Yine, *kağıldak* «tohum yumuşadığı zaman ekilen şey», *çekirge* «çekirge, zıplayarak hareket eden hayvan» örneklerinde olduğu gibi.

Üleştirme (distributivum) isimler, bir sözcükle çokluğu ifade eden adlardır; fakat bunlar teker teker ele alınır birlikte değil: *her biri* «her biri», *ikiside* «ikisi birden», *üçide* «her üçü, üçü birden», *hiç biriside* «onların hiçbirinde» gibi. Bazen de kısmen anlamı veren ifadeler vardır. Örneğin; *bir ğayır* «biri», *bir kimse* «bir diğeri», *kılan* «geriye kalanlar», *bâkî* «geri kalan» gibi.

Bütünlük (üniversale) ifade eden isimler de vardır. Örneğin; *hep* «hepsi, bütün», *cümle* «tamamı, hepsi» gibi.

Bölünmüşlük (particulare) bildiren isimler de vardır. Örneğin; *ba'z* «kimisi, bazısı», *ba'z-ı kimse* «bazı kişiler» gibi.

Soru bildirenler (interrogativum): *kim* «kim?», *kankı* «hangisi?», *ne aşıl* «nasıl?», *ne kadar* «ne kadar?», *kaç* «kaç?» (Bu sözcük, miktarın sayılıp sayılmaması ile ilgilidir).

Cevap Bildirenler (responsivum): *bu* «bu», *şu* «bu», *o* «şu», *o kadar* «o kadar, ne sayıda» gibi.

Ardışık sayılar şöyledir: *bir* «bir», *iki* «iki», *üç* «üç» gibi. Sıra sayılar şöyledir: *birinci* «birinci», *ikinci* «ikinci», *üçüncü* «üçüncü» gibi. Üleştirme sayıları şöyledir: birer «birer birer», ikişer «ikişer ikişer», üçer «üçer üçer» gibi.

Türemiş isimlerin (derivativum) çeşitli biçimlerde yapılabildiğini belirten Ali Ufkî, fiilden türeyen sözcükleri aldıkları ekler nispetinde örneklendirmiştir:

Fiilden türeyen sözcükler:

Sonlarına *-ış/-iş* eki alarak türeyen sözcükler;

Sev- «sevmek» fiilinden *seviş* «sevgi», *al-* fiilinden *alış* «kabul etme», *vir-* «vermek» fiilinden *viriş* «hediye», *çekiş-* «dövüşmek, kavga etmek» fiilinden *çekiş* «çekiş, kavga», *dögüş-* «dövüşmek, çatışmak» fiilinden *dögüş* «kavga, çatışma».

Son hecesinde *-ki*, *-kı* ve *-ğı* eklerini alarak türeyen sözcükler;

Vir- fiilinden *virgi* «armağan», *as-* fiilinden *aşkı* «altın olmayan kadın süs eşyası», *çal-* fiilinden *çalğı* «enstrüman».

Son hecesine *-ma/-me* eki yerleştirilerek türetilen sözcükler;

Toldur- fiilinden *tolma* «içinde et ve pirinç olan bir tür yiyecek», *kabağ tolması* «kabağ, et ve pirinçten oluşan dolma türü», *aşma tolması* «taze üzüm yaprağının etle ve pirinçle doldurulmuş hali», *gel-* fiilinden *gelme* «varış», *git-* «ayrılıp gitmek» fiilinden *gitme* «yol; gidiş; hareket; ayrılık» ve bu sözcük Türkçe bir deyimde geçer: *gelmesi yok gitmesi yok* «bu kişinin geleceği de yok gideceği de», *bas-* fiilinden *basma* «baskı», buna örnek bir cümle: *Bu kitâb basma midur yazma midur* «Bu kitap basılmış mıdır, yoksa el yazması mıdır?» gibi.

-kın/-kin ekiyle türetilen sözcükler;

Bas- «bir başkasının evine şiddet kullanarak zorla girmek» fiilinden *baskın* «baskın, istila», *kes-* «kesmek, parçalamak, parça parça etmek, lime lime etmek, doğramak; kurban etmek» fiilinden *keskin* «kesen nesne; makas; biçen, yırtan, ayıran şey», *çap-* «vurmak; koşmak» fiilinden *çapkun* «hızlı giden at» gibi.

İsimden türeyen sözcükler:

Bir kimsenin nereli olduğunu göstermek için *-lu/-lü* eki ya da Arapçadaki *ی (-yi)* harfi kullanılır.

İstanbul "Constantinopolis" sözcüğünde *İstanbullu* "İstanbullu" yapmak gerekir. *Ederne* "Adrianapolis" isminden *Edernelü* "Adrianapolisli", *Haleb* "Aleppus" sözcüğünden *Haleblü* "Halepli", *Mısr* "Memphis" sözcüğünden *Mısrılı* "Mısırlı ya da Kahireli (Cairus)", *Bağdād* "Babylon" sözcüğünden *Bağdādli* "Bağdatlı", *Şām* "Damascus" isminden *Şāmlu* «Şamlı» örnekleri gösterilebilir. Bu ekın yanında bazen de Arapçadaki *ی (-yi)* harfi kullanılır: *Ḳonya* "Iconium" sözcüğünden *Ḳonevī* "Konyalı", *Bolu* "Asya şehri Bolu" isminden *Bolevī* "Bolulu", *Bosna* "Bosnia" isminden *Bosnevī* "Bosnalı", *Şām* "Damascus" isminden *Şāmī* "Şamlı" ve *Haleb* "Aleppus" sözcüğünden *Halebī* "Halepli" gibi.

-lık/-lik ekiyle sonlandırılan isimler, bu ekle aynı zamanda sıfatlar isim olarak kullanılabilirler:

ḥāin "hain; ikiyüzlü" → *ḥāinlik* "hainlik; zalimin ortaya çıkması", *kāim* "yüce; cami bekçisi" → *kāimlik* "yücelik; bekçilik", Farsça *derbeder* "başboş, avare, derbeder" → *derbederlik* "avarelik, serserilik", *serḥoş* "sarhoş, içkili" → *serḥoşlık* "sarhoşluk", *perverde* "eğitimci, eğiten" → *perverdelik* "eğitmenlik, eğitimcilik", Türkçe *kem* "kötü, fena; kötü yapılmış" → *kemlik* "kötülük; kusurluluk", *eyü* "iyi" → *eyülik* "iyilik", *beg* "bey, ağa, efendi" → *beglik* "beylik, hanedan".

Türkçede küçültme görevinde kullanılan ekler vardır: *-cık/-cik* ve *-cağ/-cek*, *-cağız/-cegiz*

ādamcık "insancık", *küçücek* "küçükçük", *bıçacık* "küçük bıçak", *kuşcağaz* "küçük kuş, kuşçuk", *şeyceğiz* "küçük şey".

Bazı isimler, yapıldığı maddeden ya da bulunduğu yerin adından, isim alırlar. Eğer sözcük Arapça ise *ی* işaretiyle sonlandırılır:

ḥacerī "taşlık", *şemsī* "güneşlik", *būstānī* "bostanlık", *baḥrī* "denizcilik", *celebī* "dağcılık" gibi. (Telatar ve ark., 2020: 70-75).

Biçim/Yapı (De Figura)

Ali Ufkî Bey isimlerin yapı olarak olumlu ve olumsuz oluşlarını biçim/yapı (de figura) olarak değerlendirmiştir. Olumsuzluk eki alan ve almayan bir isim yapıcı birbirinden ayrılmıştır. Türkçe ve Farsça olumsuzluk yapıları hakkında herhangi bir malumat vermeksizin kelimeleri örneklendirmiştir.

"başına *nā* eklenerek oluşturulan yapılar:

ḥaḳ "Adil" → *nāḥaḳ* "adaletsiz", *temām* "tam" → *nātemām* "eksik", *kāmil* "olgun" → *nākāmil* "olgunlaşmamış", *sāz* "ezgili ses" → *nāsāz* "melodik olmayan (ses)", *merd* "insancıl" → *nāmerd* "insancıl olmayan", *cins* "iyi bir kökten gelen" → *nācins* "kökeni kötü olan", *bedīd* "açık" → *nābedīd* "gizli, açık olmayan", *tuvān* "güçlü", *nātuvān* "güçsüz".

Yalın ismin sonuna *-sız/-siz* eki getirilerek oluşturulan sözcükler:

şaburlu "sabırlı" → *şabursız* "sabırsız", *ḥayrlu* "yararlı, uygun" → *ḥayrsız* "yararsız, uygunsuz", *fāidelü* "bereketli; verimli; meyveli; yararlı, kârlı, faydalı" → *fāidesiz* "bereketsiz; verimsiz, faydasız", *endāmlu* «ölçülü, orantılı» → *endāmsız* «ölçsüz, orantsız».

Sözcüklerin sonuna *değil* biçimi eklenerek de olumsuz yapılan isimler vardır ve bu kullanımlar *-dur/-dür* ekiyle kuvvetlendirilir. Basit biçim: *kābildür* "olabilir" → *nākābildür* "olamaz" ya da → *kābil değil* "olamaz" şeklinde kullanılabilir. Bu kullanımlardan *değil* biçimi daha çok tercih edilir. Fiillerden ziyade isimlerle kullanılır.

Sayısal Çokluk (Numeri)

İsimlerin teklik ve çokluk hallerinin bulunduğunu belirten Ali Ufkî Bey, yalın isimlerin *-lar/-ler* eklerini alarak çoğul hale getirildiklerinden bahsetmektedir.

ādem "insan" → *ādemler* "insanlar", *baba* "peder, baba" → *babalar* "pederler, babalar", *dost* "dost" → *dostlar* "dostlar", *yıldız* "yıldız" → *yıldızlar* "yıldızlar".

İsmin Halleri (Casus)

Latin dilinde ismin altı tane hali bulunduğunu belirten Ufkî, bu hallerin yalın hal (nominativus), ilgi hali (**genitivus**), yönelme hali (**dativus**), yükleme hali (**accuzativus**), seslenme hali (vocativus), ayrılma hali (ablativus) olduğunu belirtmiştir. Daha net anlaşılabilmesi için ismin hallerini örnekler üzerinden anlatmaya çalışmıştır.

	Tekil (Singular)	Çoğul (Plural)
Yalın hal (Nominativus)	Ādem	Ādemler
İlgi hali (Genitivus)	ādemün	Ādemlerün
Yönelme hali (Dativus)	ādeme	Ādemlere
Yükleme hali (Accuzativus)	ādemi	Ādemleri
Seslenme Biçimi (Vocativus)	Yā ādem	Yā ādemler
Ayrılma hali (Ablativus)	ādemden	Ādemlerden

Şu üç vokalden (ا , ي , ي) biriyle biten isimler ya da sert he (س) ile oluşturulan başka bir biçimde (ilgi halinde) nazal n (ن) ile normal n (ن) bağlanır. Yönelme halinde ise *-ya/-ye* ekleri getirilir. Yükleme ve ayrılma halinde ise hiçbir harf bağlanmaz. Sonu ünsüzle biten kelimelerde de, sözcük çoğul bile olsa, üstüne herhangi bir hareke konulmaz." (Telatar ve ark., 2020, s. 70-75). Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi:

Yalın hal (Nominativus)	ana	boru	elçi	çehre
İlgi hali (Genitivus)	ananuñ	borunuñ	elçinüñ	çehrenüñ
Yönelme hali (Dativus)	anaya	boruya	elçiye	çehreye

Ali Ufkî, isim konusunu *Tür (species)*, *biçim (figura)*, *sayı (numerus)*, *durum (casus)*, *cins (genus)*, *çekim (declinatio)* ve *karşılaştırma (comparatio)* yedi başlıkta açıklamasına karşın eserinde dört ana başlıktan söz etmiş diğer üç başlığa değinmemiştir. *Grammatica Turcico Latina*'dan sonra yayınlanan Meninski'nin *Thesarus* isimli eserinde de isim konusu yedi ana başlıkta değerlendirilmiştir. Meninski de benzer şekilde tür (species) konusu altında isimlerin basit ve türemiş yapılarını ele almış, biçim (figura) bölümünde isimlerin olumlu ve olumsuz görünüşlerini işlemiştir. Ali Ufkî'nin eserinde olduğu gibi numerus bölümünde sayılarda teklik ve çokluk konularını ele almıştır. İki eserde farklılık olarak Ali Ufkî, durum (casus) başlığı ile ismin hallerini ele almış ve bu bölümde Latince olduğu gibi "vocative" seslenme halini de Türkçeye uyarlayarak aktarmıştır. Ali Ufkî çekim konusunu her ne kadar "casus" terimiyle aktarmış olsa da eserin farklı bölümlerinde çekim için "declinato" adlandırmasını yapmış böylelikle terimlerde net bir tutum sergileyememiştir. Ali Ufkî'nin eserinden yaklaşık 25 yıl sonra yazılan Meninski'nin eserinde hal kategorisi "declinato" terimiyle adlandırılmıştır. Ufkî'nin öğrencisi olan ve kaynaklarında ondan yararlanmış olan Meninski, terimlerde yer alan bu karmaşayı kendi eserinde düzenlemiş ve Ali Ufkî'nin bahsettiği fakat değinmediği bölümleri ele almıştır. Böylelikle isim bahsini yedi başlıkla açıklayarak yalnızca dört başlığı açıklayan Ali Ufkî'nin açıklamadığı *cins (genus)*, *çekim (declinatio)* ve *karşılaştırma (comparatio)* bölümleri Meninski'nin eserinde sıfatların işlendiği bir bölüm ve sıfatların -rak,-rek ekleriyle derece ve karşılaştırma bildirdiği konu olarak ele alınmıştır.

Zarflar (De Adverbio)

Ali Ufkî bir sonraki kısımda ise isimler ana başlığı altında zarfları ele almıştır. Bol örnekle anlattığı bu konuyu yer ve zaman zarfları başlıkları altında değerlendirmiştir. Bu zarfların tekil veya çoğul olarak değerlendirilmediğini belirten Ufkî, bu zarfların çekimlenmediğini belirtmiştir. Çekimsizler için *indeclinabilia* terimini kullanan Ali Ufkî, çekim ekleriyle çekimlenmiş yapıları da bu başlık altında değerlendirmiştir. Çekim eki aldığı halde Ufkî'nin eserinde çekimsiz başlığı altında verilen örneklerin kalıplaşma bildirdiği yahut da dikkatten kaçmış olabileceğini söylemek mümkündür. Zarfların yapı olarak tekil olduklarını bu anlamda herhangi bir ek almadıklarını belirten Ali Ufkî Bey bazı zarfların anlam olarak çokluk ifade edebildiklerini de belirtmiştir. Zarf konusunun diğer örneklerini derecelendirme, çokluk, onaylama, işaret, olumsuzluk ve şüphe zarfları başlıkları altında örneklendirmiş ve bu konuyu Cümle (Syntaxis) konusu altında alt başlık olarak ele almıştır. (Adverbium Syntaxis) olarak adlandırdığı ve zarfların cümle içindeki kullanımlarını ele aldığı bu bölüm, Ali Ufkî'nin kimi zaman konunun eksiklerini tamamladığı ve konuyu yoğun örneklerle detaylandırdığı kısımdır. Aşağıda Ali Ufkî Bey'in eserinde yer verdiği zarflardan bir kısmı yer almaktadır. Buna göre;

Yer Zarfları (Adverbia Loci)

- Yer zarflarının tekili veya çoğulu yoktur.
- *Ora* "orası", *orası* "orası" *bura* "burası", *burası* "burası", *şura* «şurası», *şurası* «şurası», *Nere* "neresi";
- Sadece tekillerde: *İçeri* "içeri", *taşra* "dışarı", *aşağa* "aşağı", *aşağıya*, *yoğaru* "yukarı, yukarıya"
- Çekimsizler: *Bunda* "burada", *onda* "orada", *hiç bir yerde* "hiç bir yerde" şeklinde göstermiştir.

Zaman Zarfları (Adverbia Temporis)

- Zaman zarflarının tekili veya çoğulu yoktur.

çoğdanki "uzun zamandan beri", *niçe zamân* "bir zamandır", *buñça zamân* "bu kadar zamandır", *bugün* "bugün", *dün* "dün", *öte gün* "geçmiş gün", *bir zamân* "herhangi bir zamanda", *yarın* "yarın", *gündüz* "gündüz", *her gün* "her gün", *buldur* "geçen yıl", *her yıl* "her yıl", *geçen yıl* "geçen yıl", *şabâh* "sabah", *ağşam* "akşam", *her ân* "her zaman", *her vakt* "her an", *her sâ'at* "her saat", *her ay* "her ay", *her hafta* "her hafta".

- Çekimsizler (Indeclinabilia)

kaçan "ne zaman", *kaçanki* "ne zaman ki", *ne zamân* "ne zaman", *niçe bir* "herhangi bir zaman", *çoğdan* "uzun zamandan beri", *dek* "kadar", *dek*, *niçe dek* "ne kadar", *ne kadar zamân* "ne kadar zaman", *bu kadar zamân* "bu kadar zaman", *bunca zamân* "bunca zaman", *şimdi* "şimdi", *hâlâ* "hala", *henüz* "henüz", *demin* "az önce", *birazdan* "birazdan", *sıkça* "sık sık", *seyrek* "seyrek", *artuğ* "fazla", *gâhda bir* "arada bir", *gâhca bir* "arada bir", *vakt bu vakt* "vakit bu vakit", *sene-be-sene* "yıldan yıla", *mâh-be-mâh* "aydan aya", *gün-be-gün* "günden güne", *sâ'at-be-sâ'at* "saatten saate", *ki ki* "derhal", *dâ'imâ* "daima, her zaman", *müdâm* "daima", *ebeden* "ebediyen, sonsuza kadar", *sermedân* "daima", *öyleyin* "öyle vakti", *ikindin* "günün ikinci vakti", *yatsıda* "gece yarısından önceki vakit", *her bād* "sürekli" gibi. Bu örneklerin hiçbirisi çekimlenemezler.

Ali Ufkî Bey, zarfların bir kısmının çekimlerinin standart olduğunu bir kısmının da çekimlerinin değişik olduğunu ifade etmiştir. Bir kısmının yalnızca tekil olarak kullanıldığını bir kısmının ise hem tekil hem de çoğul olarak kullanılabilirliğini ifade etmiştir.

Buna göre, yer zarfları hem tekilde hem de çoğulda kullanılır: *burası* "burası" → *bura* "burası", *orası* "orası" → *ora* "orası", *şura* "şurası", *nere* "neresi" gibi.

Zaman zarfları hem tekilde hem de çoğulda kullanılabilir: *çoğdanki* "uzun bir zamana yayılmış", *niçe zamân* "uzun bir süre", *bunca zamân* "bir süre", *bugün* "bugün", *öte gün* «üçüncü gün» gibi.

Zaman zarfları tekillerle kullanılır: *yarın* "yarın", *gündüz* "gündüz", *her gün* "her gün", *buldur* "geçen yıl", *her yıl* "her yıl", *kaçan yıl* "geçmiş yıl", *şabâh* "sabah vakti", *ağşam* "akşam vakti", *her ân* "sürekli, daimi", *her vakt* "her vakit", *her sâ'at* "her saat", *her ay* "her ay", *her hafta* "her hafta" gibi.

Çokluk Zarfları (Adverbia Augmentativa)

çok "çok, fazla, aşırı" → *Kalk çok uyudın* "Uyan, çok fazla uyudun.", *Bugün çok rızık şatdım* "bugün çok mal sattım.",

vâfir «çok» → *Başa vâfir söz söyledi* “Bana çok fazla söz söyledi”, **artuk** “Fazla” → *Artuk vir* “Daha fazla ver” → *Artuk istemem* “Daha fazlasını istemiyorum”,

dağa “daha; daha fazla” → *dağa vir* “daha fazlasını ver!” → *dağa oku* “daha çok oku!”

ziyâde “fazla, çok” → *Ziyâde ne istersen* “Daha fazla ne istiyorsun?”, *Ziyâde okursen ziyâde istersen ziyâde bilürsen* “Daha çok okursan, daha çok istersen, daha çok öğrenirsin”

pek “çok, pek çok” → *Pek hazz itdim* «Çok hoşlandım», *Pek yavuzsen* «Çok acımasısın»

yitecek kadar “yeterince” → *Yitecek kadar geçineceğim var* “geçinmeme yitecek kadar param var”,

yiter “yeterli, yeterince” → *Yiter söyledin* “Yeterince konuştun”

çok “çok uzun; çoktandır” → *Beni okumağda çok geçdi* “Okumakta beni çoktan geçti”

Derecelendirme Zarfları (Adverbia Comparativa)

dağı eyü “daha iyi; daha yeterli; daha güçlü” → *Bugün seyre gitmekden ise evde kalmak dağı eyü* “Bugün dışarı çıkmaktansa, evde kalmak daha iyidir”

evlâ “daha iyi” → *Fenâ şarâbi içmekden ise içmemesi evlâdur* “Kötü şarap içmektense, hiç şarap içmemek daha iyidir; Şarabın kötüsünü içmektense, hiç şarap içmemek daha evladır.”

beter “daha kötü, daha berbat” → *Serhoş olmak kâğıd oynamağdan beterdür* “Sarhoş olmak, kumar oynamaktan daha beterdir.”

iki o kadar “kat kat; iki kat” → *Bugün başa bu kadar akça vir bir yıldan sonra size iki o kadar vireyim* “Bugün bana bu kadar para ver, bir yıl sonra sana aldığımın iki katını vereceğim., “*Sen beni sev ben seni iki o kadar seveyim* “Sen beni sev, ben seni iki katı çok seveyim.”

dağı o kadar “olandan fazla, eldekinden daha fazla” → *Bu kadar buldım ammâ dağı o kadar gerek* “Bu kadarını buldum ama daha fazlası gerekiyor.”

hâcetden ziyâde “gerekenden daha fazla” → *Kızına hâcetden ziyâde esbâb yapdurdı* “Kızlarına gerektiğinden daha fazla elbise yaptırdı. Kendi kızlarına kullanmak istediklerinden fazlasını yaptırdı, fazla elbise dikilmesine özen gösterdi.”

lâzım olandan ziyâde artuk “gerekenden daha çok; ihtiyaçtan fazlası” → *Evime lâzım olandan ziyâde zahire virdi* “Evime -bir yıl için- gerekli olan hububattan fazlasını verdi./fazlasını taşıdı”

buña nazaran “bu olaydan dolayı; bu sebepten; bu çerçevede; buna göre; öncelik vererek” → *Bu saçma buña nazaran ufarağdur* “Bu saçmalar (tüfek saçması) diğerlerine göre daha küçüktür.”

buña nisbeten “buna göre, buna nispeten” → *Bu vilâyet bizümkine nisbeten dağı ısıcağdur* “Bu bölge/memleket bizimkine göre daha sıcaktır.”

âdetden ziyâde “alışıl gelenden daha çok; geleneğin yanı sıra; alışkanlıktan farklı” → *Bugün âdetden ziyâde manca pişürdiler* “Bugün alışıl gelenden daha fazla yemek pişirildi.”

İşaret Zarfları (Adverbia Demonstrativa)

işte “işte” → *işte gelür* “İşte geliyor”

ma “hani, nerede” → *Çanı kitâbım ma* “Benim kitabım nerede?”

bak “bak, gör, dikkat et! Sakın!” → *Bak ne güzeldür* “Bak! Ne kadar güzel!”

görürmisen “Bakar mısınız! Acaba bakar mısınız! Görüyor musun!” → *işte gelür görürmisen* “İşte geliyor görüyor musun!”

bu üslûbda “bu ölçüye uygun; bu ölçüde; bu şartlarda” → *Bir zamân bir ayrı* (hücre, yer, aralık) *bu üslûbda yapırdım* “Bir zamanlar bu ölçüde bir hücre yaptırdım.”

bu tarz “bu tarzla; bu biçimde” → *Başu bu tarz üzre bir şanduk yap* “Bana bu tarzda, buna benzeyen bir sandık/sepet imal et/yap.”

Olumsuzluk Zarfları (Adverbia Negativa)

yokdur “yoktur; yetersiz(dir); elde yok; geriye kalansız; kalan yok; sahip değil” → *Yanında akça var mı?* “Yanında yeteri kadar para var mı?”, *Yokdur* “Yok(tur)”

degil “değil, yok” → *Bu yük ağır mıdır?* “Bu yük ağır mıdır?”, *O kadar degil* “O kadar ağır değil.” → *Dirler ki pek fenâ âdemdür* “Derler ki bu adam dürüst değildir”, *Yok degildür* “Yok değildir; çok azdır.”

hayır “Hayır, yok; Allah bilir” → *Hayır sultânım* “Hayır, yoktur sultanım; Allah daha iyi bilir” → *Sen bunu döğdün mi?* “Sen, onu kırbaçladın mı?” *Hayır* “Hayır, dövmedim”

yoğa ya da **bre yoğa** «çok az; yok ya!; hiç bir şekilde» → *Sen öyle mi sandın ki faşih Türkçe bir yılda öğrenürsen bre yoğa* “Sen, fasih Türkçeyi bir yılda öğreneceğini mi sandın, yok ya!”

Şüphe Zarfları (Adverbia Dubitativa)

belki “belki, muhtemel” → *Geleceği yâ kaçan gelür bilemez ammâ belki yakınlarda gelür* “Ne zaman geleceğini bilmiyor ya da bilmez fakat kısa süre sonra gelebilir, çabucak gelmesi mümkün; onun gelmesinin yaklaştığı gerçek olabilir, ihtimal dâhilinde”

ihitmâldür “olabilir, mümkündür; olma ihtimali yüksek (Latince: büyük olasılık); gerçekleşmesi ihtimal dışı değildir; gerçeklikten uzak değildir; ihtimal dahilindedir; engelinin olmaması ihtimal dahilindedir (ikinci teklik şahısta yazılmış); olması düşük ihtimal; hiç zarar görmeyecek olabilir.”

tutki “Tut ve ki eklenerek yapılır. Mademki de aynı anlama sahiptir. Tut filline ki ekleyebiliriz. Latincedeki *ita* “böyle, şöyle, farz et, şayet” sözcüğü gibi kullanılır.”

tutalımki “varsalım ki, mademki, o tarzda denebilir.” (Telatar ve ark., 2020, s. 77-81).

Bağlaçlar (Coniunctiones)

Ali Ufki Bey’in isimler konusu altında ele aldığı bir diğer sözcük türü ise bağlaçlardır. Bağlaçların basit ve türemiş şekillerde olabileceğini belirten Ufki, basit bağlaçlar (ve, dahi, hem, amma, ki, kaçan, pes, zira, vb.) ve birleşik bağlaçlar (yâhod, çünkü, hemân tek, eger ki, anuñ için vb.) adlarıyla konuyu başlıklandırmıştır. Türkçede cümle bağlamanın çeşitli unsurlarla yapıldığını belirten Ali Ufki Bey, bunları *ve*, *hem*, *da/de*, *dahı*, *kaçan* “ne zaman”, *o zamân* “o zaman”, *ne* “ne” gibi örnekleriyle göstermiştir. Bağlaçlar konusunu anlatırken bu yapıların cümleye kattıkları anlamlardan yola çıkan Ufki, bağlaçları kuşku bildiren, sebep bildiren, sebep sonuç ifade eden, karşıtlık ve küçültme anlamları katan bağlaçlar olarak anlamından hareketle sınıflandırmıştır. Gramerini Batı gramerleri tesirinde Avrupalılara Türkçeyi öğretmek üzere yazan Ufki’nin örneklerde yer yer yabancı dillerden örnekler de verdiği görülmektedir. Ayrıca Türkçeye Farsçadan girmiş sözcükleri de bilgisi nispetinde anlatmaya çalıştığı görülmüştür.

“Kaçan sen bana rızkı⁴ virirsen o zamân ben dahı saña akça vireyim “sen bana ne zaman elbiseyi verirsen, ben de sana o zaman parayı vereceğim.”

ne “Ne; ve değil” → *Ne şeytânı gör ne şalavât getir* “Ne şeytanı gör ne de salavat getir.” Bu cümle Türklerde çok kullanılan bir atasözüdür. Kötülüklerden kaçınılması gerektiğini işaret eder. → *Ne çiğ yedim ne karnım ağırır* “ne çiğ yedim, ne karnım ağırır”. Bu cümlede şu ifade edilir: Suçtan, kötülükten uzağım ve korkmuyorum. Günah işlemek istemiyorum, çünkü korkuyu hafifletmek için kötülüğü geri çeviriyorum.”

hem “hem o, hem başkası da var.” → *Hem kaçar hem döğüşür* “Hem kaçar hem de dövüşür.” Bu ifade, Fars geleneğinde bir atasözüdür.

yâ/yâhod “veya; yine; ya da; az da olsa”: Türkçede *yâ/yâhod* gibi ayırıcı bağlaçlar da vardır. → *Yâ oku yâ ferâgât eyle* “ya oku ya da bu işleri bırak.” → *Yâ akçayı yâhod rızkı⁴ vir* “ya parayı ver, ya da alışverişi keseyim.”

lakın/ammâ “yine de; ama; ancak; fakat”. Türkçede *lakın* ve *ammâ* gibi cümleleri ayıran bağlaçlar da vardır. *bâkî* “geriye kalan”, *nihâyet* “sonunda”. Bu sözcük, İtalyancadaki *ma pero* “yine de” kelimesiyle aynı anlama gelir. *İllâ* “yalnızca, sadece” gibi.

Türkçede tamamlayıcı, sonuca götürücü bağlaçlar da vardır. *pes* “şu halde; şu durumda”, *anuñ için* “onun için, o yüzden, bu sebeple”, *bu sebepten* “bu sebepten, bu olaydan, bu niyetle, bu sebeple, bu neticeyle”, *pes imdi* ve *imdi* “sonuç olarak; şimdi” gibi.

Türkçede sebep-neden ilişkisi kuran bağlaçlar da vardır. *Zirâ ki* ve *zirâ* “yüzünden, nedeniyle”, *çün* veya *çünkü* «çünkü», *ki* “ki”, *anuñ için ki* “o sebeple” gibi.

Türkçede sonuç ifade eden bağlaçlar da vardır: *tâ ki*, *ki* “sonuç olarak” → *Gice gündüz oku tâ ki faşih Türkçe bilesen* “Gece gündüz oku ki güzel ve anlaşılır bir Türkçe öğrenesin.” → *alış virişde göziñi aç ki müflis olmayasen* “alışverişte uyanık ol ki müflis olmayasın.”

Türkçede kuşku bildiren bağlaçlar da vardır. Bu durum *mi/mi* ekiyle yapılır → *Ak mı kara mı* “Ak mı kara mı!”, → *Ben mi sen mi* “Ben mi, sen mi!”, → *Geldi mi gelmedi mi* “Geldi mi, gelmedi mi!” gibi.

Türkçede karşıtlık bildiren bağlaçlar da vardır: **egerçi** ya da **gerçi**, **isterse** «istediği zaman, isterse. **yine de**, **bârî** “yine, yeniden, bari, hiç olmazsa” gibi.

Türkçede küçültme ifade eden bağlaçlar da vardır: **hiç olmazsa**, **bârî**, **bile** gibi bağlaçlar fiillerde olumsuzluk bildirirler: → *bârî haftada bir kerrecik gel* “hiç olmazsa haftada bir kere de olsa gel!”, → *hiç olmazsa günde bir kerre gel* “Bari günde bir kez gel!”, → *Onsuz öğren* “O, olmadan öğren”, → *Bir söz bile öğrenmem* “Bir tek söz bile öğrenmek istemiyorum”, *Bir akça bile virmem* “bir akçe bile olsa vermem” gibi.

Türkçede bağlaçlar, sık sık zarflarla bağlantılı olurlar. Türkçe cümlelerde bazı bağlaçlar zarf görevinde kullanılabilir. Özellikle **bile** sözcüğü bu görevde kullanılır: *benimle bile* “Benimle”, *anuñ bile* “onunla birlikte” gibi.” (Telatar ve ark., 2020: 81-83).

Son Takılar (De Postpositione)

“Bu bölümde anlatılan sözcükler -herhangi bir sebebi olmaksızın- sontaki olarak adlandırılır. Çünkü çoğu kez sözcüğün anlamını tamamlayarak sözcüklerden sonra kullanılırlar. Bu dilde daha doğru olanı, adlarla beraber sözcüğün sonunda kullanılan ve adlardan ayrı yazılan sontakılardır.

Şu örneklerde olduğu gibi: **yanında katında** “yanında, yakınında” → *Bu uğurdan bir kese gurusu bağışlamak anuñ katında cüzü şeydür* “Onun için bir kese para bağışlamak, çok cüzi bir şeydir.” → *O benim yanımda bir akça degmez* “O, benim yanımda bir akçe bile etmez.”

sırtına, üzerine, üstüne «üzerine, üstüne»: *şam üstüne çıkdı* “duvarın üzerine çıktı.”, → *Atuñ sırtına bindi* “Atın sırtına bindi.”, → *Horūs gibi üzerine bindi* “Horoz gibi üzerinde çıktı, horoz gibi diklendi.”

karşu bekarşu “karşı; çapraz; -e karşı; açıktan açığa; açıkça; tam tersi”, → *Evleri karşu bekarşudur* “Evleri karşı karşıdır.”

4 Metnin Latince çevirinde rızk sözcüğü “kıyafet, elbise” karşılığında.

yüzine karşı “yüzüne karşı; yüz yüze, doğrudan yüzüne”:→ *Yüzine karşı söyledi* “Onun yüzüne karşı söyledi.”

yanayan “yan tarafta; yan yana; yanında, yakınında”,→ *Ağaille oğlan yanayan gitmez* “Efendi ile kölesi yan yana yürümez, gitmez.”, → *Anuñ evi bizüm evimüz yanındadır* “Onun evi, bizim evimizin yanındadır.”, → *Evim kule bitişikdür* “Evim ile kule bitişiktir.”

kadâr «çevresinde, dolaylarında, yakınında, civarında»:→ *İki hafta kadâr var ki seni görmedim* “Yaklaşık iki hafta seni görmedim.”

miqdârî “aşağı yukarı, yaklaşık»,→ *İki yıl miqdârî Frengistânda durdım* “Yaklaşık iki yıl İtalya’da kaldım.”

bile, ile, -la/-le “birlikte, beraber”: *benimle* “benimle”, *anuñ ile* “onunla”, *anuñla* “onunla”, *anuñile* “onunla”, *atla gitdi* “atla gitti.”, → *anuñla bile gitdi* “onunla birlikte gitti.”, *eş bile Kâbile gidelim* “aynı anda Kabil’e gidelim.”, *bile yediler içdiler sonra dögüşdiler* “birlikte yediler, içtiler sonra dövüştiler.”

öte «öte; buradan sonra»:→ *öte git* «öbür tarafa git!», → *tağların ötesinde* “dağların ötesinde”, *öte yakada* “denizin diğer yakasında”.

beri, beride “beri, beride”:→ *beride kaldı* “beride kaldı”,→ *tağların bu yanında* ya da *beriyânında* “dağların bu tarafında ya da diğer tarafında”, *beriyakada* “denizin berisinde”.

içinde “içinde, içeri, içeriye, içine”:→ *bu dolab içinde ne var* “Bu dolabın içinde ne var?”, → *Bağdım içinde kimse yok* “Baktım, içinde kimse yok”, *Bir yıl içinde Türkçe öğrendim* “Bir yıl içinde Türkçe öğrendim”.

evvel «önce»:→ *İki yıldan evvel hiç Türkçe bilmezdim* «iki yıl önce hiç Türkçe bilmezdim.»., → *O geldi benden evvel ya da benden evvel o geldi* “Benden önce, o geldi.”

önünde “gözler önünde, açıkça, görüş dahilinde”:→ *Mollânun önünde çekişdiler* “Yargıcın önünde kavga ettiler.”, → *Serây önünde şâdirvân akar* “Sarayın önünden su akar.”

ardında “sonrasında, ardında, arkasında”: → *Tâ kayığa dek yasağçı önünde o ardında giderdi* “Kayığa kadar suçlu önünde, o ardında giderdi.”

sonra “sonra”:→ *Ben geldim sonra o bir yıldan sonra Halebe gitdi* “Ben geldim, sonra o, bir yıldan sonra Halep’e gitti.”, → *Ben öldükden sonra alursa* “Ben öldükten sonra mallarımı alırsa”.

arada “arasında”:→ *Arada kav duman var* “Arada belli belirsiz bir duman var”, → *Aralarına karışma* “Onların aralarına girmel”, *İki tağun arasında dere akup gider* «iki dağın arasında dere akıp gider.»

tâ ya da **tâ dek** “-e kadar”:→ *Şâma gelince bir âdemî görmedik* «Şam’a gelinceye kadar bir insan bile görmedik.»., → *Sabağa dek uyumadım* “Sabaha kadar uyumadım”,→ *Tâ aştama dek bekledim* “Ta akşama kadar bekledim”.

taşra “dışarıda, dışarıya, dışarı”:→ *Şehirden taşra bile çıktık* «Şehirden dışarıya beraber çıktık».

yakın “Yakın, yanında, bitişik”:→ *Ben İngilizlerle konuşalı on yıla yakındur* “Ben İngilizlerle konuşalı yaklaşık on yıl oldu.”, *karaya yakın gitme denize var* “Karaya yakın gitme, denize ulaş!”

uzak ya da **ırak** “uzak, öte”:→ *Bizüm vilâyetimüz buradan pek ırakdur* “Bizim memleketimiz buradan çok uzaktır.”, → *’Âşık Bağdâd ırak degil* «Âşık olana Bağdat bile uzak değildir.» Bu sözde, âşık olan kişinin tüm zorlukların üstesinde geleceği anlatılır. Çünkü âşık olan kişinin sevgisi çok kuvvetlidir.» → *Buradan Felemenk vilâyeti yoğsa İngiliz ikisi de uzak ammâ İngiliz buraya yakındur* “Buradan Felemenklerin ülkesi de İngilizlerin ülkesi de uzaktır; ama İngiliz memleketi buraya daha yakındır.”

orta “orta, merkez”:→ *Ortada servi ağacı vardur* “Ortasında servi ağacı vardır.”, *bâğçenün ortasında bir havz var* “Bahçenin ortasında bir havuz var.”

illerü “ileri”:→ *İki adım illerü gitdim* «iki adım ileri gittim.»., → *Dağı illerü geç* “Daha ileri geç!”

-dan/-den “ayırılma durumu -dan/-den”:→ *Çiğüd sokağından geçdim* “Yargıçların sokağından geçtim.”, → *Denizden ve karadan çok sefer itdim* “Denizden ve karadan çok sefer ettim.”, *seniñ derdinden ölürüm* “Senin derdinden öleceğim”.

mücibince, muktezâsınca, göre “göre”:→ *Kâvlimize göre* “Anlaşmamıza göre”,→ *Emr pād-şâhun mücibince* “Padişahın emrine göre”,→ *Şeri şariğun muktezâsınca* “Yasanın yapılmasını gerektirdiğine göre”.

altında “altında, aşağıda, altta”:→ *Nerdübân altındadır* “Merdiven altındadır.”, → *ağaç altında yatdım* “Ağacın altında yattım.”

-sız/-siz “yokluk bildiren ek”:→ *Ansız bir yere gitmem* “O olmadan bir yere gitmem”,→ *Sensiz bir lukmâ yemez* “Sen olmadan bir lokma bile yemez.”

toğru “Tersine, aksine; -e doğru”:→ *Bizüm penceremüz Mağrîbe toğru bakar* “Bizim penceremiz Batı’ya doğru bakar.”, → *Başa toğru gelirken çukura düşdi* “Bana doğru gelirken çukura doğru düştü.”

-dan/-den «çıkma hali eki»: → *Mağzenden geldim* “Silah deposundan geldim”,→ *Cebimden akça döküldi* “Cebimden paralar döküldü”,→ *Pencereden bakar* “Pencereden bakar”, → *Dün İstanbuldan çıktım* “Dün İstanbul’dan çıktım.”

-a/-e/-ya/-ye “yönlenme durum eki”:→ *Geliboluya gitdi* “Gelibolu’ya gitti”,→ *Yedi kuleye gitdi* “Yedi Kule’ye gitti”,→ *İstanbulu vardı* «İstanbul’a ulaştı»,→ *Üsküdüre geçdi* «Üsküdüre geçti», *şana başa ana virdi* “Sana, bana, ona verdi.” (Telatar ve ark., 2020: 86).

Ali Ufkî Bey adlarla bağlantılı olan yer-yön bildiren sözcükleri preposition olarak tanımlamıştır. Batı dillerinde preposition ve post position olarak adlandırılan bu yapılar Türkçede kendi başlarına bağımsız olarak anlamlı birimler olduğu için edat gibi kullanılan isimler olarak değerlendirilmektedir (Korkmaz, 2009, s. 184). Ali Ufkî Bey gramerini Batı dilinin etkisinde yazdığı için bu sözcükleri bu şekilde değerlendirmiş olmalıdır. Ufkî, eserinin Cümle (Syntaxis) bölümünde bahsettiği gramer konularının eksikliklerini tamamlamış ve anlattığı konuları bu bölümde detaylandırarak yoğun örnekler vermiştir. Bağlama Edatlarıyla Hal Eklerinin Kullanımı (Constructio postpositiva) başlığı altında yukarıda zikrettiği edatları ve daha fazla örneği değerlendirmiştir.⁵

Ünlemler (De Interiectione)

Türkçede tespit ettiği ünlemleri konu başlıklarına göre sınıflandıran Ali Ufkî Bey, duygu, coşku, heyecan bildiren sözcükleri ve söz gruplarını oldukça ayrıntılı şekilde ele almıştır. Korkmaz'a göre duygu ve heyecanları anlatan ünlemlerin yanında seslenme ve cevap bildiren ünlemlerin de konuya dâhil edilmesi gerekmektedir (Korkmaz, 2009, s. 1139). Seslenme şekilleri, cevap verme, onama ve hatta kötü söz ve küfürleri ünlemler grubuna dâhil eden Ali Ufkî, XVII. yüzyılın ünlemlerini aşağıdaki gibi sıralamıştır:

"Türkçede karışık ruh hallerini yansıtan ve anlatan ünlemler vardır:

Neşe/Sevinç (Laetitiae): *dost dost yine yine dost*

Acı (Dolaris): *vây, meded, hây, hây gidi felek kimine kavun yedirirsen kimine kelek.*

Korku (Timoris): *vâh, hey*

Onaylama/Tasdik (Confirmationis): *belî, zâhir, bâ.*

Şaşkınlık (Admiratio): *'Aceb gerçek mi dersin? "Acaba gerçek mi dersin?," 'acebâ, bakar bakar.*

Sakinme/Kaçınma (Vitandi): *Şavla "Ara ver!", Yol vir "Yol ver, izin ver!", Sakın a "Sakın ha, dikkatli ol!"*

Övgü/Methiye (Raudandi): *Aferîn "Bravo! Çok iyi!", → Çok yaşa pupu «Çok yaşa babacığım!», → Ne güzel "Ne kadar güzel", → Bundan ziyâde olmaz "Bundan daha iyisi olmaz", → Zihî "Sağlıklı ve çok yaşa", → Elin var olsun "Eline sağlık", → Ellerün nûrdan olsun "Elleri parıltılı olsun; kazancın bol olsun", → 'Alî pek eyü «Çok çok iyi!».*

Çağırma (Vocandi): *Hû "Hey sen!", → 'Alî pek hû "Çok çok selamlar!", → Berü "Buraya gel!", → Dinle "Beni dinle!", → Gelseñe "Buraya gel-sene".*

Azarlama (Crituperandi): *Tihe, tihe sen de "Sen de defol!"; → Pihe ne var onda "Def ol git! Ne var orada", hû berü «Önümden çekil!».*

Haykırma/Bağırma (Exclamandi): *iy, vây.*

Acıma/Üzümler (Condolendi, Indolendi): *iy vây, zavâlla "Zavallı", yazık "yazık!", teh teh "tüh tüh".*

Kötü Sözcükler/Küfürler (Maledicandi): *Hağkun belâsı "Allahın belası senin üstüne olsun!", → Yaşamayasan "Daha fazla yaşamayasan", → Geberesen balay ki "Geber emil!", Yumurcağ alsun seni "Şeytan götürsün seni", → Öñme bitme «İyi şeylerle karşılaşma!», → Öñmeyesen bitmeyesen "Kaderin kötü olsun", → İki yağa bir yere getirmeyesen «iki yakan bir araya gelmesin; İşlerin yolunda gitmesin!», → Derd âfâcân "Dertlerle dolasın", Gözün gür olsun "Gözün kör olsun".*

Güzel Sözcükler (Benedicendi): *Allâh 'ömrler virsün "Allah uzun ömür versin!" → Allâh hağadan şaklasun "Allah günahından korusun!", → Hağ Te'âlâ vücüdını eksik itmesün "Allah sağlık versin! → Allâh râzî ola "Allah razı olsun!", → Şükür Allâha "Allaha şükürler olsun!"*

Kovmak/Def Etmek (Abigendi): *Haydâ "Hadi git!", → Yıkıl "Defol, git!", → Cehenneme başı "Başın cehennemde yansın!"*

Kızgınlık/Öfke (Irridendi): *İhû, Yürü boğ yime "Yürü git, daha fazla konuşma!", → Bildügiñden kalma "Defol git! Ne yaparsan yap!", → Fakîr neye kâdirsen "Ey miskin, bana gücün mü yeter!", → Deyyüs "Karisını başka erkeklere satan, namussuz", → Bire gâvur "Bre kâfir!", → Bire kâfir "Bre kâfir!", → Bire çonuz "Bre domuz!", → Bire köpek "Bre köpek!", → Bire eşek "Bre eşek!", → Bire anasını s.digim "Bre anasını s.digim!", → Bire 'avrâdını s.digim "Bre avradını s.digim!", → Bire gidi "Bre deyyus!", → Bire çodoş "Bre dedikoducu!, → Bire kahpe "Bre hayat kadını!", → Bire hışâ "Bre piç!", → Bire cezû "Sabırsız", → Bire kartuta "Bre moruk!"*

Teşvik Etme/Tahrik Etme/Alevlendirme (Instigandi/Incitandi/Insitandi): *Aşa "Git! İlerle!", → Aşa yoldaşlar aşâ "Yoldaşlar ilerlesin, yolları aşsın!", → Dâh dâh "Deh deh; at sürme sesi", → Dura "Dur, hareket etme!"*

Yakarma (Precandi): *Cânum "Canım sevdiğim", → Altunum "Altınım", → Sulâtunum "Sultanım", → Kadınım "Kadınım, zevcem", → Melegim "Meleğim", → Sevdigim "Sevdiğim", → Luğfiyle "Bana lütfet!", → Kerem iyle "Beni affet!", → Efendim "Efendim, sahibim", → 'Aziz başun için "Aziz başının hatırı için (beni affet!)", → Anañ yakşı baban yakşı "Annen baban için; annen baban daima sağlıklı olsun!"*

Avutma/Avunma (Oblestandi): *Allâhî seversen "Allahı seversen!", → Allâhî bir bilürsen "Allahın tek olduğuna inanıyorsan!", → Peyğamberi seversen "Peygamberini seversen!", → Hazret-i İsa'yı seversen "Hazret-i İsa'yı seversen!", → Çalapı seversen "Yaradanı seversen!", → Evlâduñ başı için "Evladının hayatı için", → Pâdişâhî seversen "Padişahı seversen!"*

Yemin Etme (Surandi): *Billah yok vâllah yok tâllah yok "Allaha yemin olsun ki yok", → Vâllah iddim "Vallahi yaptım", → Başım için "Başımın üstüne yemin ederim!", → Başun üstüne "Başının üstüne yemin ederim!", → Pâdişâh başım için "Padişahım! Başımın üstüne yemin ederim!", → Kelâm-ı 'izzet hağ için "Allahın kutsal kelâmı üzerine yemin ederim!"*

5 Ayrıntılı bilgi için bk. (Telatar ve ark., (2020). *Grammatica Turcico Latina*. Grafiker Yayınları, 141-154.

İtaat Etme/Boyun Eğme/Teslim Olma/Gereğini Yapma (Obtemperandi/Obsequendi/Obsequium/Moxe Serandi): *Ne ola "Seve seve", → Başım gözüm üstünde "Başım gözümün üstünde yeri var!"*

Gülme (Ridendi): *Ha ha ha*

Ümit Etme/Umma (Sperandi): *Allāh oñara "Allah her şeyi yoluna koysun!", → Allāh kerimdür Allāh kādirdür "Allah kerimdir, Allah'ın gücü her şeye yeter!"*

Sessiz Olma/Susma (Silendi): *Şit sus «Şişt sus!», → Yeter söyledin "Yeter artık, çok konuştun!" → Diliñi tut "Diline hâkim ol!"*

Üzülme (Contristandi): *Vāy baña "Yazık bana!", → Vāy hālime "Yazık benim halime!", → Nice olur hālīm "Benim halim ne olacak!", → Hālīm yamandır hālīm harābdur "Benim halim çok kötü ve bitiktir!"*

Kabullenme (Faculrandi): *Is ā "Ey sahibimiz!", → Naşīb "İnsanın kaderinde yazıldığı gibi yaşaması", → Maşlahatıñuz eyü olur mı «İşiniz bundan daha iyi olur mu?»*

Konu/Olay/Şey (Res): *Naşīb "İnsanın kaderinde yazıldığı gibi yaşaması", → Tālī'sızlığıma "Yazık benim şanssızlığıma", → Benim efendim tālī'sızlığıma vezir olmadın evvel, → Niçün yok "Neden yok?" → Manca yer misen niçün yok niçün yemem "Yemek yer misin? Neden yok diyeyim, neden yemek yemeyeyim", → Gel yazı yaz "Gel, yazı yaz!"*

Cevap Verme (Respondetur): *Niçün yazaram "Neden yazayım?"*

Delil/Kanıt Gösteren Zarflar (Adverbia Argumentativa): **Çok** "çok fazla", *Kaşk çok uyudın "Kalk, çok fazla uyudun!", → Bu gün çok rızk şatdım "Bugün çok fazla mal sattım",*

Vāfir «Çok», *Baña vāfir söz söyledi "Bana çok fazla söz söyledi" (Telatar ve ark., 2020: 86-87).*

Sonuç

Ali Ufkî Bey'in 1666 yılında yazdığı *Grammatica Turcico Latina* isimli eseri 3 ana bölümden oluşmaktadır. Eser fiiller (de verbo), isimler (de nomen), ve cümle (syntaxis) başlıklarıyla sınıflandırılmıştır. Kendinden önceki ve kendinden sonra yazılmış gramer kitapları sözcük türlerini ayrı ayrı yaklaşık on iki başlıkta ele almaktayken Ali Ufkî Bey, pek çok sözcük türünü (isim, sıfat, zarf, bağlaç, son takılar, ünlemler) "isimler" konusu altında değerlendirmiştir. Günümüz gramer kitaplarının pek çoğunda benzer şekilde ele alınan konunun, 1666 yılında Ali Ufkî Bey tarafından bu şekilde kategorize edilmiş olması oldukça önemlidir. Gramer kitabında isimler konusunu oldukça ayrıntılı olarak ele alan Ufkî, isimleri *tür (species)*, *biçim (figura)*, *sayı (numerus)*, *durum (casus)*, *cins (genus)*, *çekim (declinatio)* ve *karşılaştırma (comparatio)* başlıklarıyla yedi kategoride sınıflandırmıştır. Onun bu sınıflandırması kendinden önceki sınıflandırmalar için oldukça ayrıntılı üstelik kendinden sonraki çalışmalar için de örnek olarak görülmüştür. XVII. yüzyıla damgasını vurmuş bir eser olan Meninski'nin *Thesarus* isimli eserinde kaynak olarak gösterilmesi ve isimin türleri için yaptığı sınıflandırmanın Meninski tarafından da çok benzerinin kullanılmış olması onun eserinin kıymetini bir kat daha arttırmaktadır. Ali Ufkî Bey'in gramerini yoğun cümle örnekleri üzerinden anlatması dikkat çekmektedir. Gramer konularını anlattıktan sonra eserin üçüncü ve son bölümü olan cümle (syntaxis) kısmında, Ali Ufkî'nin daha önce anlattığı konulara ilaveler yaptığı ve eksiklikleri bu bölümde tamamladığı görülmüştür. Sıfatlar, zamirler, isim tamlamaları, iyelik eklerinin kullanımı, bağlama edatları, zarfların kullanımları, bağlaçlar onun bu bölümde tamamladığı ve detaylandırdığı konulardır. Eserini "karşı-sındakine anlatır" gibi yazan Ufkî, aklına geldikçe konulara ekleme yapmış olmalıdır. Zamirler konusunun da bu bölümde alt başlık halinde verilmiş olması eserin eksik sayfalarında zamirler bahsinin geçmiş olduğu kanısını güçlendirmektedir. Ufkî'nin aklına geldikçe örnekler üzerinden tamamladığı konu başlıklarında ara ara kullandığı terimlerin farklılaştığı görülmüştür. İsmi halleri için kimi zaman *durum (casus)* kimi zaman da eserin farklı bir yerinde farklı bir konudan bahsederken *çekim (declinato)* olarak bahsetmesi terimlerin yeniliğini ve henüz oturmadığını göstermektedir. İsimler için yaptığı yedi kategoriden gramerinde dört tanesini açıklayan Ali Ufkî Bey'in eserinde dikkat çeken hususlar şu şekildedir:

1) İsimlerin içerik özelliklerine göre yaptığı açıklamalar oldukça orijinaldir. Ali Ufkî Bey'in ismi (de nomine) tanımlarken birkaç ölçüt kullandığı görülmektedir. Bu şekilde isim ve sıfat arasındaki ilişkileri ve farklılıkları da ortaya koymuştur. Kendisinden önceki sözlük-gramer çalışmalarında bu tip bir tanımlama yöntemine rastlanmaz.

2) İsmi türlerinin ele alındığı bölüm, Ali Ufkî Bey'in Türkçedeki basit sözcükleri anlam özellikleri temelinde tasnif ettiğini göstermektedir. Bunun yanında görevli sözcüklerden bazılarının basit isimler başlığı altında ele alınması dikkat çekicidir.

3) Türemiş isimler konusunda Ali Ufkî Bey'in seçici davrandığı ve belli başlı/yaygın eklerin anlatıldığı görülmektedir.

4) Türkçede olumsuzluk yapılarının oluşumu hakkında bilgi verdiği bölümde olduğu gibi, Ali Ufkî Bey'in kimi durumlarda bu yapıları tanım yapmaksızın örnekler üzerinden anlatmaya çalıştığı görülür. Bu tercih, yabancıların Türkçe öğrenmeleri hususunu "kolaylaştırma" çabası olarak açıklanabilir.

5) Türkçede hal kategorisi oldukça detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Sözcüklerin hal kategorisini oluşturan eklerin kullanımları hem küçük bir tablo yöntemiyle hem de örnekler üzerinden detaylı bir şekilde aktarılmıştır. Ali Ufkî Bey'in Türkçe hal kategorisini dokuz ana başlık altında ele aldığı görülür.

6) Zarflar (de adverbio) bölümü, oldukça detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Ali Ufkî Bey'in zarfları tasnif ederek anlattığı görülür. Zarfları anlatırken verdiği cümle özelliklerine de ayrı bir parantez açmak gerekir. Çünkü yazar, örnek olarak kaydettiği birçok cümleyi halk ağzından işittiği biçimleri esas alarak yazıya geçirmiştir. Bu yöntem, yazarın kendinden sonra sözlük-gramer çalışmaları yapacaklar için kılavuz niteliği taşımaktadır.

7) Ali Ufki Bey'in isimler konusu altında ele aldığı bir diğer sözcük türü ise bağlaçlardır. Bağlaçların basit ve türemiş şekillerde olabileceğini belirten Ufkî, basit bağlaçlar (ve, dahi, hem, amma, ki, kaçan, pes, zira, vb.) ve birleşik bağlaçlar (yâhod, çünkü, hemân tek, eger ki, anuñ için vb.) adlarıyla konuyu başlıklandırmıştır. Ali Ufki Bey'in bağlaçları basit ve türemiş olarak iki kolda incelemesi oldukça yenilikçi bir metot olarak dikkat çekmektedir.

8) Sontakılar (de Postpositione) bölümünde, yazarın sözcüklerden sonra gelen edatları istisnasız sontaki olarak kabul ettiğini göstermektedir. Modern gramer çalışmalarında farklı başlıklar altında ele alınan bu bölümde Ali Ufki Bey, kendince sözcüğün kullanıldığı yere göre net bir çerçeve çizmiştir. Ali Ufkî Bey adlarla bağlantılı olan yer-yön bildiren sözcükleri "preposition" olarak tanımlaması da oldukça dikkat çekici bir değerlendirme olarak göze çarpar.

9) Ünlem (de Interiectione) başlığı, ünlemlerin yansıttığı duygu değerlerine göre tasnif edilmiştir. Bu bölümde, Türkçedeki kalıp ifadelerle bol bol yer verilmesi, dönemin gelenekleri ve çeşitli durumlara karşı verdiği tepkilerin dile yansımalarını ortaya koyması bakımından oldukça kıymetlidir.

10) Ali Ufki Bey, isim (de nomine) bölümünü genel olarak sistematik bir şekilde ele aldığı söylenebilir. Bununla birlikte eserin Latince yazılmış olması ve dolayısıyla Latince terimlerin tercihi, Türkçenin bazı yapısal özelliklerinin tanımlanmasında ya da adlandırılmasında "terim kargaşası" yaratacak kimi durumların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Yazının ilgili bölümünde de belirtildiği gibi aynı yapılar için kullanılan farklı terimler Meninski ile birlikte büyük oranda istikrara kavuşmuştur.

Tüm bu özellikler dikkate alındığında dönemi için "isimler" konusunun ele alınışı oldukça yenilikçi, tafsilatlı ve yol açıcıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir –Y.T.; Tasarım – Y.T.; Denetleme – N.B., Y.T.; Kaynaklar –N.B.; Y.T. Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – N.B.; Y.T.; Analiz ve/veya Yorum – N.B.; Y.T.; Literatür Taraması – N.B.; Y.T.; Yazıyı Yazan – N.B.; Y.T.; Eleştirel İnceleme – N.B.; Y.T.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Author Contributions: Concept – Y.T.; Design – Y.T.; Supervision – N.B., Y.T.; Resources – N.B., Y.T.; Data Collection and/or Processing – N.B., Y.T.; Analysis and/or Interpretation – N.B., Y.T.; Literature Search – N.B., Y.T.; Writing Manuscript – N.B., Y.T.; Critical Review – N.B., Y.T.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Adamoviç, M. (2009). *Floransalı Filippo Argenti'nin Notlarına Göre (1533) 16. Yüzyıl Türkçesi*. (çev. A. Merhan). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Behar, C. (1991). Wojciech Bobowski (Ali Ufkî)'nin Hayatı ve Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler. *Tarih ve Toplum*, 17-22.
- Dilaçar, A. (1970). 1612'de Avrupa'da Yayımlanan İlk Türkçe Gramerinin Özellikleri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 197-210.
- Ertürk, H. İ. (2015). Müyessiretü'l Ulüm Üzerine Bir İnceleme ve Değerlendirme Çalışması. *Turkish Studies*, 10(8), 1059-1086. [\[Crossref\]](#)
- İnce, Y., & Akça, B. (2017). Osmanlı Döneminde Latin Harfleriyle Türkçe Yazılan Eserler ve Yazarları. *Erdem*, 73, 5-42. [\[Crossref\]](#)
- İşler, U. (2018). *Mecmua-i Sâz u Sözü'de Yer Alan Dinî Eserlerin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. (3. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Meninski, F. M. (2000). *Thesaurus Linguae Orientalium Turcicae-Arabe-Persicae: Lexicon Turcica-Arabico-Persicum*. (ed. S. Stachowski, M. Ölmez). Si-murg Yayınları, IV.
- Parlak, M. (2015). *Başlangıçtan Günümüze Türkçe Dil Bilgisi Çalışmalarına Bakış*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Telatar, F., Tokay, Y., & Besli, N. (2020). *Grammatica Turcico Latina*. Grafiker Yayınları.
- Tulum, M. (2014). *Osmanlı Türkçesine Giriş I*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Turan, N. S. (2014). Osmanlı Kültürünün Aktarımında Polonya Asıllı Ali Ufkî Bey'in Katkısı. *Evrensel Kültür*, 52-58.
- Umunç, H. (2015). "Meninski'nin Türk Dili ve Kültürü Üzerine Görüşleri: Bir Değerlendirme". *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 32(1), 243-257.
- Yağmur, Ö. (2014a). Erken Dönem Türkçe Transkripsiyon Metinleri ve Bunların Dil Araştırmaları Açısından Önemi. *FSM İlmî Araştırmalar, İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 4, 201-217. [\[Crossref\]](#)
- Yağmur, Ö. (2014b). XVII-XIX. Yüzyıllar Arasında Avrupalılar Tarafından Yazılan Türkçe Gramerlerde İzlenen Metot Üzerine. *XI. Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri*, 1, 645-663.
- Yerasimos, S., & Berthier, A. (2012). *Topkapı Sarayında Yaşam*. (çev. B. Ali). Kitap Yayınevi.

Hüseyin Zekâî Paşa'nın Resimlerinde Mimari ve Mimesis

Architecture and Mimesis in Hüseyin Zekai Pasha's Paintings

Bahar KARYAĞ 
Gül GEYİK 

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
Erzurum, Türkiye

Department of Art History, Atatürk
University, Faculty of Letters,
Erzurum, Turkey



Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve
Çağdaş Sanatlar alanında, G. GEYİK danışman-
lığında, B. KARYAĞ tarafından yapılan, "Hüseyin
Zekâî Paşa'nın Resimlerinde Mimari ve Mimesis"
adlı Yüksek Lisans Seminer çalışmasından
türetilmiştir.

Geliş Tarihi/Received: 21.04.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 23.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Gül GEYİK
E-posta: gul.geyik@atauni.edu.tr

Atıf: Geyik, G., & Karyağ, B. (2022) Hüseyin Zekâî Paşa'nın Resimlerinde Mimari ve Mimesis. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 86-95.

Cite this article: Geyik, G., & Karyağ, B. (2022). Architecture and Mimesis in Hüseyin Zekai Pasha's Paintings. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 86-95.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

öz

Hüseyin Zekâî Paşa, Batılılaşma döneminde, yenilikçi Osmanlı kültürel yapısı içerisinde kendine yer edinmiş olan, Türk resminin öncü temsilcilerinden biridir. Sanatçı resimlerini meydana getirirken genellikle fotoğraftan yararlanmış olmakla beraber Batılı modern eğitimi sonucu 'gerçekliği' olduğu gibi tuvale aktarabilecek bilgi ve becerilere de sahip olmuştur. Bu gerçekçilik ilk bakışta felsefi anlamda bir taklitçiliği, yani mimesisi çağırıştırır. Ancak sanatçı, resim sanatını herkesin anlayabileceği bir yazı dili olarak tanımlayarak, bu sanatı, medeniyetin bir ölçüsü olarak kabul etmiş, bunun yanı sıra tarihi yapıların korunması gerektiğini vurgulamıştır. Bu açıdan bakıldığında, sıg bir 'taklitçiliğin' çok daha ötesinde, eserlerinde derin bir anlamsal bütünlüğün olduğu görülmektedir. Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimleri, içerisinde barındırdığı yoğun mimari programı ile Osmanlı kent dokusunun bir nevi 'arşiv' kaydı niteliğindedir. Eserlerinde seçmiş olduğu farklı tipolojilerde yapı grupları, sanatçının doğduğu ulusun bir sembolü ve bilgi kaynağı olması özelliğiyle ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan, sanatçının seçmiş olduğu resim kompozisyonları, dönemin toplumsal yapısı ve ulus anlayışını, çağın kimliğini vurgulayan bir bilgi dağarcığı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Sanatçının tuval resimleri aracılığıyla günümüze taşınan bu mimari yapı gruplarının gerçekliğin birer aynası olduğundan hareketle, eserler mimesis kapsamında değerlendirilmektedir. Ancak bunu, salt bir 'taklit' olmaktan öteye taşıyan; sanatçının düşünsel derinliği ve eserlerin arşiv belgesi olma hususiyetleri üzerinde yoğunlaşma gereği duyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mimari, Hüseyin Zekâî Paşa, Mimesis, Resim, Batılılaşma

ABSTRACT

Hüseyin Zekâî Pasha is a prominent representative of Ottoman art in the Ottoman cultural world, which was opening to innovations of the Westernization period. The artist generally used photographs for producing his paintings, and had the knowledge and skills to transfer the 'reality' identically onto a canvas thanks to his modern training. This realism initially evokes imitation, that is, mimesis, in philosophical terms. However, the artist describes painting as an inscribed language that everyone can understand, and regards this art as the benchmark of civilization. From this aspect, his Works exhibit a deep semantic integrity beyond a shallow sense of imitation. Paintings of Hüseyin Zekâî Pasha can be accepted as an 'archive' of the texture of the Ottoman city as the intensively feature architecture. In his works, structures of various architectural typologies stand out as a symbol and source of the nation he was born into. From this aspect, his compositions should be evaluated with in the framework of knowledge on the identity of the period. Considering the fact that the architecture of the artist's works holds mirror to the reality, his works are categorized as mimesis. This paper, however, concentrates on the intellectual depth of the artist and archival properties of the works, which allow them to transcend mere 'imitation'.

Keywords: Architecture, Hüseyin Zekâî Pasha, Mimesis, Painting, Westernization

Giriş

Tarih boyunca birçok medeniyet, görsel sanat eserleri meydana getirmiş ve bunlar çok değerli anlamları ifade etmiştir (Ümer, 2017, s. 1537). Türk resminin önemli temsilcilerinden Hüseyin Zekâî Paşa görsel bir değer olan resim sanatı hakkında şöyle der; "Resim sanatını rehber olarak kabul eden milletler her türden medeniyet arzularına bu vesileyle kavuşmuşlardır. (...)". Hüseyin Zekâî Paşa, resimlerine olduğu gibi yansıttığı mimari öğelerle bu anlatımını desteklemiştir. Sanatçının, Sanat Tarihi literatüründe, en eski deneme kitaplarından biri olan "Mübeccel Hazineler" adlı eserinde yer verdiği bu anlatım ve "resim medeniyetlerin kendi farklarını ortaya koymasına ve gelişmesine hizmet eden bir rehberdir. Resim, insanlığın bilgi birikiminin ortaya koyduğu, aydınlanmasına ve gelişmesine hizmet eder" (İnay Erten, 2018a, s. 85-86) söylemleri, O'nun dünya görüşünü açıklar niteliktedir. Bu söylemlerle güçlendirdiği savında, özellikle resimlerine konu olan mimari öğeler, tarihsel süreçte, toplumun ortaya koyduğu özgünlüğü ve gelişmişliği yansıtır. Bu açıdan ele alındığında, sanatçının resimlerinde bilinçli olarak kullandığı ve izleyicide Osmanlı'nın farklı devirlerinde geziniyor hissi yaratan mimari çeşitlilik, mensubu olduğu Batılılaşma dönemi ressamı arasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır.

Bu çalışma, resim sanatının görüneni yansıtan doğasının çok ötesinde, resim yoluyla izleyiciyle konuşan 'gerçeklik' algısını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu gerçeklik, Hüseyin Zekâî Paşa'nın tablolarında,

tarihi birer kayıt niteliği taşıyan kent dokusunun işlenmesiyle resim sanatını farklı bir boyutta ele almayı mümkün kılmıştır. Bu çalışmada Hüseyin Zekâî Paşa'nın tablolarını, Türk Sanat Tarihi çerçevesinde tanıtmanın yanı sıra söz konusu eserlerin, mimari dokuyu büyük bir gerçeklikle yansıtmışından dolayı, 'tarihi birer kayıt' olma misyonları üzerinde durulmuştur dolayısı ile buradaki amacımız, detaylı eser analizinden ziyade, eserler aracılığıyla, tarihi dokuların korunmasının önemi ve kent dokusu içerisindeki yapılaşmanın geldiği yeri gösterilebilir. Bu çalışmada tarihi süreç içerisinde 'mimesis' (taklit/ öykünme) olarak adlandırılan resim sanatının, sadece görüleni tuvale aktarmak değil, doğduğu toplumun bir aynası olduğu üzerinde durulmuş, bu açıdan, 'mimesis' kavramı, Hüseyin Zekâî Paşa'nın eserleri üzerinden şekillendirilmiştir. Her biri arşiv niteliği taşıyan Hüseyin Zekâî Paşa'nın eserleri, aynı zamanda meydana geldiği Batılılaşma dönemi kültür çevresi içerisinde değerlendirilmiştir.

Makale bu açıdan; Mimesis Kavramı, Osmanlı'nın Batılılaşma dönemi, dönemin Türk resim sanatı ve Hüseyin Zekâî Paşa'nın eserleri üzerinden bir seyir izlemiştir.

Mimesis Kavramı

İlk Çağ Yunan filozoflarından itibaren kullanılagelen 'mimesis' kavramı, 'yansıtmak', 'öykünmek', en genel anlamda ise 'taklit etmek' olarak ifade edilmiştir (Turgut, 1993, s. 5). Antik kültürün tamamını meydana getiren kategoriler için de kullanılan mimesis (Hafız, 2015, s. 46), düşünce tarihinin önemli isimlerinden biri olan Platon'un (M.Ö. 428-427) 'Devlet' metinlerini meydana getiren diyaloglarda karşımıza çıkar (Turgut, 1993, s. 5-6). Platon, sanat etkinliklerinin tamamını ifade ederken 'benzetme', 'kopya' ya da 'taklit' olarak anlamlandırır. Dolayısıyla, ona göre sanatın bize gösterdiği gerçeklik öykünmedir, çünkü bu aktarım sadece var olan 'şey'lerin bir yansımasını oluşturur (Tunalı, 1979, s. 127-128). Anlaşıldığı üzere Platon, resim sanatını sanatçının kendinden bir şey katmadığı, sadece var olanı alıntılıdığı bir eylem olarak görmüş ve ortaya çıkan sonucu da faydasız bir taklit çerçevesinde değerlendirmiştir. Bu görüşe karşın sanatsal bir şablonda yer alan 'şey'ler 'taklit' dahi olsa, bu gerçekliği tuvale aktaran ressamın eseri; onun kimliği, mesajı ve en önemlisi derinliği ile orantılı bir oluşum sonucu varlık bulacaktır. Bununla beraber sanatçının ortaya koyduğu bu gerçeklik, izleyicinin algılama alanı çerçevesinde, başka bir düşünce alanında da şekillenerek yeni bir boyut kazanacaktır (Erinç, 2013, s. 20). Sanatçı, bu anlamda eser ve izleyici perspektifinden hareket edilerek doğru bir değerlendirmeye gidildiğinde, 'o eser' kimi zaman evrensel, kimi zaman toplumsal, kimi zaman ise bireysel bir çerçeveye girerek, taklidin yani mimesisin çok daha ötesinde bir anlama ya da anlam bütünlüğüne ulaşacaktır.

Antik Çağ'ın başka bir önemli düşünürü ve Platon'un öğrencisi olan Aristoteles'in, mimesis kavramı ile ilgili düşünceleri incelendiğinde, bu düşünceler temelde hocasıyla benzer olsa da bazı noktalarda daha farklı yönelimleri olduğu göze çarpar. Düşünür 'Poitika' adlı eserinde, taklit etme isteğinin insanların doğalarında var olan dürtülerden ileri geldiğini ve insanın bu isteği giderek geliştirdiğini öne sürer. Aristoteles'in sanatçı algısı temelde, oluşturulan eserin taklit olduğunu söylese de 'insan'ın kendi doğasında var olan 'taklit etme' isteği ile sanat eserine yansıttığı duyular aleminin taklit edilmesinin normalliyi bakımından Platon'dan ayrılır (Aristoteles, 2004, s. 16-17). Her iki düşünürün anlamlandırma boyutunda farklılıkları temelde 'taklit' olarak ifade ettiği sanat; "Tinsel tınıların duyulabilmesi, yapıtların içerdiklerinin üstündeki örtünün 'gören gözler' tarafından kaldırılmasıyla gerçekleşir". Bu doğrultuda sanatçının 'iç yolculuğu' ile oluşan yapıt, alıcının 'iç yolculuğu' ile kavranır (Eroğlu, 2017, s. 28, 32), bütüncül bakışı ile değerlendirildiğinde ise daha derin bir algılama alanı doğar. Dolayısı ile bu bütünlüğü görebilmek sanatın; sanatçı, alıcı veya bir sanat eseri perspektifinden içinde bulunulan sosyal yapı ile kimliksel aidiyetlerinden oluşan geniş bir çerçevede tanımlanmasını gerekli kılar. Sanat, bu her parçanın birbirleriyle kurdukları zorunlu ilişki şeklinde değerlendirilmelidir. Sanat, sanatçı ve izleyiciden oluşan bu üçgenin oluşturduğu zorunlu ilişkiyi (Erinç, 2013, s. 20, 55), Hüseyin Zekâî Paşa'nın mimari içerikli resimleri üzerinden örnekleyecek olursak; izleyicinin bu resimlere baktığında sadece farklı tipolojilerde yapılar görmesi olasıdır. Ressamı hakkında fikir sahibi olan izleyicinin ise bu resimlere baktığında Batı tarzı eğitim olanaklarından yararlanmış sanatçının, iyi bir teknik ile bir gerçekliği yansıttığını görmesi olasıdır. Seyircinin, tek yönlü bakış açısıyla doğru sonuca ulaşması olası değildir. Hem toplumsal yapı hem de ressam hakkında derin bilgilere vakıf olan bir alıcı, bu resimlerde hem çağın Batı tarzı eğitim fırsatlarını hem de Hüseyin Zekâî Paşa'nın, medeniyetin bir ölçüsü olarak kabul ettiği resim sanatını ve bu misyonu yansıtır şekilde kullandığı mimari tipolojinin anlamını kavrayacak ve Batılılaşma döneminin getirdiği bir toplumsal değişimin seyrini fark edecektir. Bu noktada Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimlerinin her biri sanatçının kimliği, içine doğduğu toplumsal yapı ve izleyicisinin bakış açısı doğrultusunda özgün birer eserdir. Dolayısı ile Hüseyin Zekâî Paşa, yaşadığı çağın dinamikleri ışığında meydana getirdiği eserlerinde karşımıza çıkan nesne ve olgular ile hem o dönem hem de günümüz sanatı için sadece bir mimesis olarak nitelendirilemeyecek özgünlüklere sahip, her birini arşiv kaynağı olarak inceleyebileceğimiz eserler meydana getirmiştir.

Batılılaşma Dönemi Resminde Yer Alan Mimari Kültürde Mimesis

Osmanlı'da resim sanatı adına yapılan ilk yenilikler, bu sanatın eğitim sistemine ders olarak eklenmesi sonucunda olmuştur. Ardından bu eğitime yönelik gelişmelerin yerinde takip edilmesi adına Avrupa'ya öğrenci gönderilmesiyle Osmanlı resim sanatının yeni bir ivme kazandığı süreç başlamıştır (Gören, 2002, s. 698). Batılı anlamda yenilikleri ilk uygulayan ressamlarımız, Paris'te Gérôme (1825-1904), Boulanger (1806-1867) ve Cabanel (1823-1889) gibi Klasik-Romantik sentezi bir akademik eğitime sahip olan sanatçılardan eğitim almışlardır. Bir anlamda eklektik sonuç doğuran bu bilgiler, sonraki süreçte Avrupa'ya giden ressamların izlenimci öğretileri ile birleşmiştir. Batılı anlamda resim kültürü yöntemleri kullanılarak eserler veren ilk dönem ressamları arasında, Avrupa'ya eğitim için gönderilen ilk on sanatçıdan olan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889) ve Hüsnü Yusuf (181?-1861) bu anlamda öne çıkan isimler arasındadır. İlk dönem ressamları arasında yer alan ve Batıda eğitim almış olmasına rağmen ismini yaşatan sanatçılarımızdan biri de Nuri Paşa'dır (1839-1905). İlk dönem ressamları arasında eserleri günümüze gelebilenler genellikle paşalığa yükselmiş olan asker ressamalara aittir (Turani, 1977, s. VII-VIII). Türk primitifleri olarak adlandırılan bu ilk kuşak ressamlarının kime ait olduğu bilinmese de günümüze ulaşmış "İhlamur Kasrı" ve "Bağdat Köşkü" mimari yapılarının yer aldığı resimleri bulunmaktadır. Bu resimler minyatürden gerçekçi üsluba geçiş aşamasının birer temsili olarak, fotoğraftan neredeyse birebir aktarılmaları ile (Duben, 2007, s. 135-136) ilk bakışta bir mimesisi meydana getirir.

Osmanlı resmine geçiş sürecinde en önemli dönemlerden biri 1860'lı yıllar ile başlayıp 1880'li yıllara değin devam eden süreçtir. Dönemin önemli ressamlarından kabul edilen Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi isimler, Avrupa'da eğitim alıp vatana döndükten sonra

resim sanatına yön vermişler ve etkin olarak eserler üretmeye başlamışlardır. Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) yapıtlarında az çizgi ve renk kullanmış, ayrıca içtenliğe önem vermiştir. Sanatçının uygulamış olduğu bu yöntem onu Klasik ve Romantik sanat anlayışlarına doğru iten, içtenlikli davranışı ise primitiflere doğru yaklaştırmıştır (Gören, 2002, s. 701-702). Şeker Ahmet Paşa'nın "Tepe Üstünde Kale" adlı eseri Anadolu'da sık görülen dam, ev ve kale gibi öğelerden oluşan mimari yapı uygulamalarıyla ifade kazanır (Germeç, 2018, s. 1375).

Osmanlı kültürel kimlik değişimi doğrultusunda tuval resmine geçiş sürecinin önemli sanatçılarından bir diğeri olan Osman Hamdi Bey (1842-1910), Fransa'da hukuk eğitimi için bulunduğu sırada, Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger'den resim dersleri almaya başlamıştır. Hukuk ve resim eğitimini bir süre beraber götüren sanatçı sonrasında yalnızca resme yönelmiştir. Osman Hamdi Bey Oryantalist anlayışı benimseyen ve çalışmalarında çoğunlukla fotoğrafı kullanan bir ressamdır. Sanatçı resimlerinde figürle beraber tarihi mimariyi ve eşyaları da kullanmıştır (Gören, 2002, s. 700-701). Öyle ki, "Konuşan Hocalar" isimli eserinde Karaman Hatuniye Medresesi'nin kışık dershanesi giriş kapısına yer vererek, dönemin gerçekliğini yansıtan belgeci bir tavır sergilemiştir. Sanatçının "Bursa'da Cami Kapısı" (1891) isimli eserinde başka bir tarihi kimlik olan Bursa Muradiye Cami'nin ana kapısını yansıtırken, 1905 yılında iki örnek olarak yapmış olduğu "Tespîh Çeken Hoca" eserinde ise Rüstem Paşa Cami'nin dış duvarına yer vermiştir (Eldem, 2010, s. 100, 276, 450).

Osmanlı tuval resminde 1914 Kuşağı'ndan önceki süreçte Halil Paşa (1852-1939), Hüseyin Zekâî Paşa, Hoca Ali Rıza (1857-1930), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) ve birçok önemli isimden oluşan bir dönem temsili başlar (Gören, 2002, s. 703-705). Bu geçiş süreci sanatçılarından Halil Paşa, izlenimci resim anlayışının öncüsü olarak kabul edilmiştir (Gören, 2002, s. 704). Halil Paşa'nın konut mimarisine yer verdiği 1908 tarihli "İstanbul'da Bir Sokak" (Özyiğit, 2013, s. 109) isimli eserinde, uzunca bir sokağın karşılıklı her iki yönünde konumlanmış geleneksel tarihi yapılar, dönemin bilgilerini bugüne taşıyabilecek gerçekliğe sahiptir.

Hoca Ali Rıza ise yurt dışında eğitim almamış olup kendine özgü bir üslup geliştirmiş önemli bir kişiliktir (Gören, 2002, s. 706). Sanatçının dönemine ışık tutan "Fenerli Sokak" tablosu, Arnavut kaldırımlı bir sokakta yer alan ahşap kaplamalı, cumbalı cephelerden oluşan betimlemesiyle 19. ve 20. yüzyıl başlarına ait geleneksel Türk evlerinin bir yansımasını sunar (Demirarslan & Savçın, 2017, s. 141).

Yine 1914 Kuşağı'ndan önceki dönem sanatçılarından başka bir isim olan Ahmet Ziya Akbulut'un, eserlerinde akademik anlayışa bağlı kaldığını söylemek mümkündür (Gören, 2002, s. 706-707). Resimlerinde Osmanlı'nın mimari kültürünü yansıtan yapı tiplerine rastlanır. "III. Ahmet Çeşmesi" ve Üsküdar Mihrimah Sultan Cami'nin yer aldığı "Üsküdar Meydanı" resimleri en önemli eserlerindedir (Demirarslan & Savçın, 2017, s. 142).

1914 Kuşağı olarak adlandırılan resamlara gelindiğinde (Gören, 2002, s. 709) dönemin önemli isimlerinden Sanayi-i Nefise Mektebinde Valeri'nin öğrencisi olan natüralist akademik bir eğitim almış Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya ile karşılaşırız. Bu sanatçılar resim öğrenimi için Avrupa'ya gittiklerinde, Empresyonizme ilgi duymuşlardır (Duben, 2007, s. 74). "Çallı Kuşağı" olarak da anılan bu dönemin öncülerinden olan İbrahim Çallı mimari unsurları ele aldığı çalışması "Üsküdar" isimli eserinde Mihrimah Sultan Cami ile III. Ahmet Çeşmesi'ne yer vermiştir. Bu yapılar bugünkü durumları ile karşılaştırılabilecek kadar ayrıntılı ve gerçekçi olarak ele alınmıştır. 1914 Kuşağı ressamlarından başka bir sanatçı Hikmet Onat da resimlerinde mimari çeşitliliğe yer vermiş ve "Üsküdar" isimli çalışmasında salt bir mimari kullanmasa da doğa görünümünü içerisinde şu anda yerinde olmayan çok katlı büyük bir bina ve resmin en sağında bulunan silüet halinde bir camiyle karşımıza çıkar (Demirarslan & Savçın, 2017, s. 143-145). Batılılaşma döneminde yaşanan kültürel değişimler sonucunda ortaya çıkan tuval resim çalışmalarında sanatçılar genel olarak mimesis gerçekliğini yansıtırken, konu seçimleriyle dönüşüme uğrayan ülkenin toplumsal, ekonomik, dini ve daha birçok konudaki kültürel mevcudiyetini de aktarmışlardır.

Platon'un söylemleri üzerinden tartışılmaya başlanan ve gerçeğin birebir aktarılmasını ifade etmenin yanında, sanatçının yaratma gücüne sahip olamayacağı, bu anlamda sanatçının eserinin dünyada zaten var olan 'şey'ler nispetinde bir taklit olabileceği olgusu (Turgut, 1993, s. 5-6) Aristoteles'in dediği gibi sanatın, kâinatın işleyişinin doğal bir sonucu olarak mimesis olduğunu göstermektedir. Sanatın dolayısı ile resmin bir mimesis olarak anlamlandırılması olumsuz bir algıya sebep olan, sanatı ve sanatçıyı özgünlükten ve yorum gücünden uzaklaştıran bir algı alanı oluştursa da deşinilmeden geçilmemesi gereken bir nokta vardır. Ressam tuvale yansıtmak istediği 'şey'i kendi seçimi ile aktarmakta ve 'şey'leri kendi istediği açıdan ele almakta ya da göstermek istediği kısmı ile ifade etmektedir. Konumuz kapsamında ele aldığımız Batılılaşma dönemi tuval resimlerinde ise sanatçıların gerçekçiliğe neredeyse birebir yaklaştığı mimari kullanımı bir mimesis iken anlam olarak ressamına özeldir. Dolayısı ile bu sanatçılar yalnızca birer taklitçi değil, vermek istedikleri anlam itibarı ile subjektif bir anlatıma, dolayısıyla özgünlüğe sahiptir. Bu unsurların resim sanatına mimesis olarak yansıtılması topluma tarihi görsel belge kaynakları olarak fayda sağlarken, kültürel mirasa hizmet olarak düşünülmalıdır.

Hüseyin Zekâî Paşa ve Sanatı

Osmanlı dönemi tuval resminin başarıları ile kendinden söz ettiren ressamlarından birisi olan Hüseyin Zekâî Paşa (1859/1860-1919), İbrahim Efendi'nin oğlu olarak Üsküdar'da dünyaya gelmiştir. Eğitim hayatına Fıstıklı Mektebi'nde başlayan (1866-1867) ve sonrasında Askerî İdadî'de devam eden sanatçı, Harbiye Mektebi'nde ise dönemin önemli isimleri olan Osman Nuri Paşa (1839-1906) ve Süleyman Seyyid'den (1842-1913) resim dersleri almıştır. II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde sarayda yaver ressam olarak görev alan Hüseyin Zekâî Paşa, Harbiye'den Mülâzım-ı Sâni Rütbesi ile mezun olduktan sonra (1880-1881) Mabeyn Ser-ressamı Şeker Ahmet Paşa'nın gözetiminde olmak üzere tayin edilmiştir. 1884 yılında yüzbaşı, 1885'te Kolağası, 1890'da Binbaşı, 1891'de Kaymakam, 1899'da Miralay, 1902'de ise Miralva olmuştur. Sanatçı tuval ressamlığının yanı sıra 1895 yılında Yıldız Porselen Fabrikası'nda porselen ressamı olarak da görev yaparak çok yönlü faaliyet alanlarında yer almış, Şeker Ahmet Paşa'nın ölümünün ardından da ondan kalan boşluğu tamamlamak üzere Mabeyn ressamı ve aynı zamanda yabancı misafirleri karşılama görevi ile yetkilendirilmiştir. Hayatını her zaman resim sanatının bir parçası olarak idame ettiren Hüseyin Zekâî Paşa, 21. Redif Liva Komutanlığı'na tayin edildiğinde bu sanat yolculuğunun değişmesine izin vermek istemeyerek görevi kabul etmemiş ve emekliliğini talep etmiştir. Eserleri ile sanat literatürüne yön veren, Batılı anlamda resme geçiş sürecinin değerli sanatçılarından Hüseyin Zekâî Paşa, 1919 yılında hayatını kaybetmiş olsa da eserleri onu bugüne taşıyan temsiller olarak adını ölümsüzleştirmiştir (Turgut, 2008, s. 123-144).

Hüseyin Zekâî Paşa dönemin Avrupa'da resim eğitimi almayan ressamı arasında olmasına rağmen, uygulamaları en az bu eğitimi almış sanatçılar kadar başarılıdır. Özellikle resim, arkeoloji, mimari, mitoloji ve küçük sanatlarla alakalı derin bilgilere sahiptir. 1839'da icat edilip (Gören, 2002, s. 699, 705) kullanılmaya başlanan fotoğraf makinesi ile dönemin birçok ressamı gibi Hüseyin Zekâî Paşa'da eserlerinde fotoğraf gerçekçiliğini kullanmıştır. Sanatçı resim çalışmalarını yer yer doğa karşısında yapmış olsa da eserlerinde izlenimci etkilerden çok kendine has bir uygulama biçimi geliştirmiştir (Turani, 1977, s. IV). Sanatçının teknik ya da anlatım özellikleri başlangıç eserlerinde primitif sanatçılarla paralellik göstererek ilerlemiş olsa da zaman içerisinde geliştirdiği kendine özgü ifade ve aktarım yöntemi ile fotoğraftan çalıştığı belgeleninceye değin anlaşılmayan bir aktarım gücüne sahip (Gören, 2002, s. 705), özgün bir kimliğe bürünmüştür. Hüseyin Zekâî Paşa'nın özgün uygulamalarının ve sanata dair başarılarının başka bir yansıması ise O'nun çok yönlü kişiliğinin bir parçası olan "Mübeccel Hazinesi" adlı kitabıdır ki, resimlere yalnızca biçim olarak değil, anlam olarak değindiğimiz noktalar da olacağı için sanatçının dünya görüşü ile alakalı bilgiler barındırması bakımından önemlidir. Sanatçı yazmış olduğu bu kitapta; "(...) resim, yazının tamamı veya tamamlayıcısıdır diyebiliriz (...) Medeniyet seviyesi yükseldikçe resme karşı olan ilgisi artar. Çünkü bugünkü medeniyet eserlerinin süslediği ilk şeyin yaratıcı düşünme becerisi olduğu düşünülürse bu, yazı ve onun tamamlayıcısı olan resim sayesinde. Bugün tüm beğenimizi kazanan medeniyet eserlerinin tamamı resmin desteği ve yardımıyla meydana gelmiştir. (...)" şeklinde ifadeler kullanmış ve bu yorumuyla Osmanlı coğrafyası içerisinde yer alan eserlerin korunup benimsenmesi gerektiğine değinmiştir. Dolayısıyla Hüseyin Zekâî Paşa'nın parçalardan oluşup bütüne giden önemli milli bileşenleri barındırdığı resimlerinde, tercih ettiği mimari yapıları bu bakış açısı ile tuvale aktarmıştır (İnay Erten 2018a, s. 35, 44). Tuvalinde gerçekliği yansıtan sanatçı, resimlerinde mimesis oluşturmuş, eserlerinde konut mimarisi, dini mimari ve su mimarisine yönelik Osmanlı dönemine ayna tutabilecek yapılara yer vermiştir.

Hüseyin Zekâî Paşa, resimlerinde mimari yapılara ilişkin farkındalık oluşturacak tipolojik çeşitliliği gözler önüne sermiştir. Sanatçı "Mübeccel Hazinesi" kitabında bu farkındalığın önemine vurgu yaptığı dizelerde, tarihi eserleri koruyup onlara saygı göstermenin önemine değinirken, aynı zamanda dönemin cami, mescit, kütüphane, sebilhane gibi yapı gruplarının milli kimliği aktarmadaki önemini de ifade etmiştir (İnay Erten, 2018a, s. 51-52, 86). Sanatçı bu doğrultuda resimlerini oluşturan zengin miras sayesinde fikirlerini görsel zemine aktararak pekiştirmiş ve mimari yapıları bir yandan resmedildikleri dönemdeki görünüşleri ile 'korurken' bir yandan da mimari yapı çeşitliliği ile tarihsel bilgi dağıtıcısına ayna tutmuştur. Bu resimler, sanatçının düşünce dünyasıyla ait olduğu ulusun kültürel ilkelerine tanıklık eder mahiyettedir. Bu resimler, sanatsal değeri dışında, topluma hizmet edebilecek önemli kaynaklar olarak Sanat Tarihi literatürünü besler niteliktedir. Bu açıdan, sanatçının eserlerinde yer verdiği mimari dokunun gerçeklik algısını aktarabilmek açısından, kullandığı tipoloji doğrultusunda Osmanlı dönemi mimarisine de değinilmelidir.

Hüseyin Zekâî Paşa'nın Resimlerinde Konut Mimarisi

Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimlerinde yer alan konut mimarisi incelendiğinde, "geleneksel Osmanlı ev mimarisinin" özellikleri görülür. Geleneksel Osmanlı ev mimarisinde malzeme kullanımında zemin katta yığma taş veya kerpiç, üst katta ise ahşap iskelet arası dolgudan oluşan bileşenler yer alırken, üst kat pencerelerinin sokağa doğru çıkma şeklinde uzatıldığı yapılarına olanak tanıyan özelliklerde geleneksel mimari üslup yansımaları sanatçının tuvalerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Osmanlı konut mimarisinin en önemli özelliği, İslam toplumlarında evin mahremiyetine vurgu yapan içe dönük kültürün getirdiği uygulamalardır. Bu uygulamada üst katlarda yer alan pencere açıklıklarına karşın zemin katta ağır pencereler ya da çok az açıklıklarla karşımıza çıkan düzenleme (Akin, 1995, s. 509), Hüseyin Zekâî Paşa'nın "Çamlıca Sırtlarından" adlı eserinde bulunan yaşam alanında da görülen anlayıştır (Resim 1). Sanatçının resminin merkezinde ahşap malzemeye sahip olduğu görünen ev, pencere uygulaması ile Osmanlı geleneksel konut mimarisinin kabul ettiği çerçevededir.

Osmanlı geleneksel evlerinde, mimari unsurlar göz önüne alınarak o toplumun değerlerine ulaşabilmek olasıdır. Bu evlerde asıl yaşam alanı üst katlardır ve burada yer alan birimlerin sokağa bakan cephelerine çok sayıda pencere açılarak, alt katlarda yakalanan mahremiyetin aksine gizlilik endişesi taşımayan bir oluşum hedeflenir (Akin, 1995, s. 509). Bu gerçekliği resim sanatında yaşatan Hüseyin Zekâî Paşa, "Üsküdar'dan" veya "Üsküdar'dan İstanbul'a Nazır" diye adlandırılan eserinde Osmanlı geleneksel ev mimarisini bu güne taşımıştır (Resim 2). Resmin izleyiciye göre sağ kısmında yer alan konut mimarisinde, zemin kattaki pencere düzenlemesi burası benim inanç ve değerlerimin bulunduğu mahrem alanım söylemini' saklarken, üst katlarda açılan pencereler ise 'dışarıda olan hayat ile bağın devam ettiğini' ifade eden bir toplum gerçekliğinin sözsüz gerçekliğidir. Bu gerçekliği bugünün gözüyle analiz etme imkânı tanıyan en önemli unsur mimesis olsa da Hüseyin Zekâî Paşa'nın tarihi yapıların kalıcılığını sağlamaya yönelik söylemleri düşünüldüğünde, bilinçli tercihler yaptığı ve mimari yapı seçimlerinin de bu doğrultuda etkili olduğu söylenebilir.



Resim 1.

Hüseyin Zekâî Paşa, "Çamlıca Sırtlarından". 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 37,5x55 cm, Özel Koleksiyon (İnay Erten, 2018b, s. 251).

Tarih boyunca var olmuş birçok farklı halkın bırakmış olduğu 'görsel kültür ürünü', 'o' toplumların anlaşılması adına yazılı belgeler kadar kıymetli veriler elde edilmesini sağlamıştır. Bu mimari bir süsleme ya da dinsel kimliğe işaret eden bir sanat eseri olabileceği gibi bütün bunların bir araya geldiği bir tuval resmi de olabilir. Bu şekilde hem kapsamlı bir araştırma alanı meydana gelirken (Ümer, 2017, s. 1537) hem de 'ne, ne için', ya da 'neden yapıldı?' gibi sorulara dair anlam arayışlarında, cevap niteliği taşıyabilecek argümanlar elde edilir. Tam bu noktada Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimleri dönemin günümüze değin varlığını koruyamamış İstanbul ahşap konut mimarisi için bir araştırma alanı sunarken aynı zamanda farklı disiplinlerde sorularımıza cevap niteliğinde olabilecek veriler barındırır. 19. yüzyıl Batılılaşma hareketleri kapsamında Osmanlı geleneksel



Resim 2.

Hüseyin Zekâî Paşa, "Üsküdar'dan / Üsküdar'dan İstanbul'a Nazır?". 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69,5x109 cm, Özel Koleksiyon (İnay Erten, 2018b, s. 209).



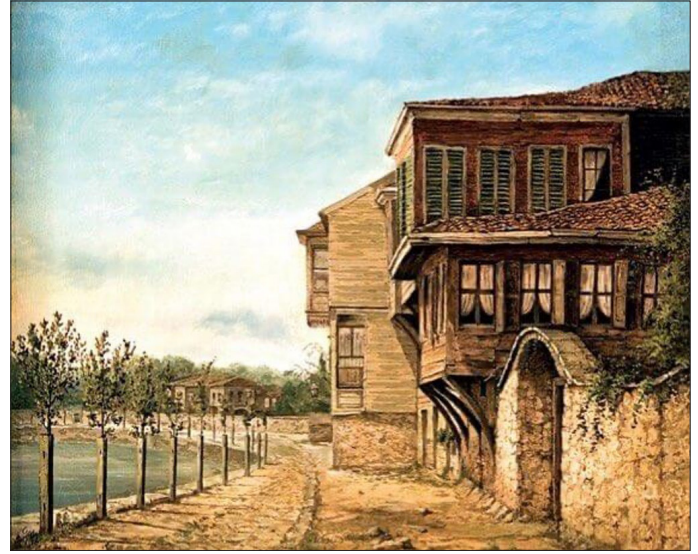
Resim 3.

Hüseyin Zekâî Paşa, "Peyzaj", Tuval Üzerine Yağlıboya, Eski Kemal Erhan Koleksiyonu (İnay Erten, 2018b, s. 238).



Resim 4.

Hüseyin Zekâî Paşa, "Beyaz Ev / Çamlıca'da Köşk?". Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65 cm, Özel Koleksiyon. (İnay Erten, 2018b, s. 268).



Resim 5.

Hüseyin Zekâî Paşa, "Eski Türk Evleri". Tuval Üzerine Yağlıboya, 49x60 cm, Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu (Kılıç, 2010, s. 151).

konut mimarisinde de değişim sürecine girilmiş ve yaşanan etki-leşim ile sağır pencerelerin artık zeminde de açılmaya başlamasıyla sonuçlanan uygulamalar görülmeye başlar (Akın, 1995, s. 512). İncelediğimiz yapılar kapsamında Hüseyin Zekâî Paşa'nın, değişimin kendini gösterdiği evleri betimlemek yerine, çoğunlukla hâlâ gelenekselliğini koruyan kimlikte evleri yansıtmayı tercih etmesi, sanatçının ileri görüşlülüğü ile arşiv niteliğinde verilerin bugüne taşınmasını sağlamıştır (Resim 3).

Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimlerinde değiştiği Osmanlı dönemi geleneksel konut mimarisinin çeşitliliği, ekonomik ve kültür konusunda da bilgi dağarcığına sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Osmanlı dönemi ev mimarisinde büyük boyutlu ve gösterişli tasarımlarıyla şekillenen yapılar genellikle ekonomik statüyü belli eder nitelikte konaklardır (Akın, 1995, s. 511). "Beyaz Ev" (Çamlıca'da Köşk) adlı eserde sanatçı, bu yansımayı sunmuştur (Resim 4).

Resimlerde karşımıza çıkan Osmanlı dönemi İstanbul'unun konut mimarisi aslında Anadolu'da yer alan evlerden çok farklı özelliklere sahip değildir. Genel kapsamda ise İslam geleneğinin oluşturduğu etki çerçevesinde varlık göstermiştir. Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimleri ile farklı alanlarda tahlil olanağı yaratan bu yapılardan, ahşap evlere gönderme yapanlar günümüz İstanbul'unda varlığını koruyamamışken, o dönemden kalma konut mimarisinden en erken tarihli liler ise 19. yüzyıl başına ait az sayıda örnekten oluşur (Akın, 1995, s. 510). Sanatçının, "Eski Türk Evleri" (Resim 5) isimli eseri, geleneksel Türk evlerinin düzenlemelerini yansıtır. Sokağı ve manzarayı görebilmek adına biraz da işlevsel olarak sokağa doğru payandalarla meydana getirilen çıkmalar, bu evlerin özelliklerini oluşturmuştur.

Hüseyin Zekâî Paşa'nın Resimlerinde Dini Mimari

İslami kültürün hüküm sürdüğü bölgelerde, S. Mülayim'in de değinmiş olduğu tanımlamayla "(...)Minare kubbe ya da konut formları insanların hangi kültür çevresinde yaşadığını anlatırken mimari dokuya yaklaştıkça belirginleşen kemer formları taç kapılar ve diğer unsurlar, hangi kültür çevresi ya da dönemin üslubuna yaklaşıldığını açıkça fark ettiren göstergelerdir (...)" (Mülayim, 2005, s. 92) şeklinde ifade bulan yaklaşım, belirgin göstergelere sahip İslam mimarisinin, mimesis bağlamında resme aktarıldığı mimari örnekler açısından, aynı sonucu doğuracağını gösterir.



Resim 6.

Hüseyin Zekâi Paşa, "Donanma Gecesi". 1882/1883, Keten Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x100 cm, Özel Koleksiyon (İnay Erten, 2018b, s. 317).



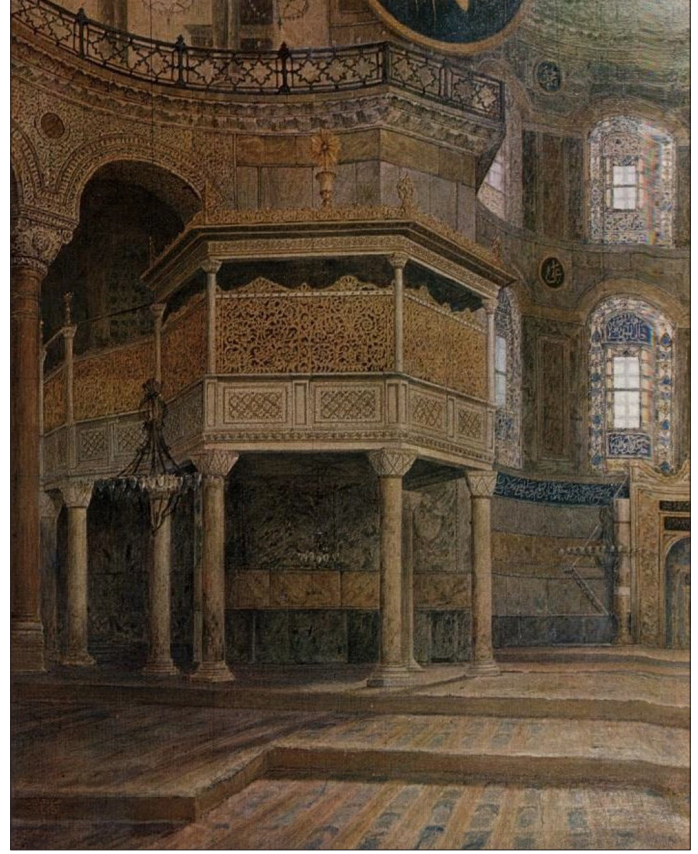
Resim 7.

Hüseyin Zekâi Paşa, "Süleyman Paşa Camii (Gelibolu-Bolayır)?". 1890'lı yıllar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 87,5x116 cm, İRHM Koleksiyonu (İnay Erten, 2018b, s. 232).

2018a, s. 44) mimari tarihi koruma konusundaki fikirlerini yaşatmaya yönelik araçlar olarak seçtiği söylenebilir. Bu anlamda sanatçının, Orhan Gazi'nin oğlu Rumeli Fâtihî Gazi Süleyman Paşa'nın (1357-?) Çanakkale'nin Bolayır ilçesinde kent dokusunun önemli bir parçasını oluşturan cami, zaviye, imaret, kervansaray ve türbe olarak yaptırdığı külliye'nin tuvaline aktardığı parçası önemlidir. Külliye'yi oluşturan yapı topluluğu içerisinde günümüze gelebilen iki mimari kuruluş cami ve türbedir (Tanman, 2010, s. 101). Sanatçının "Süleyman Paşa Camii ve Türbesi" (İnay Erten, 2018a, s. 340) adlı resminde betimlediği yapı grubu net seçilmemekle beraber günümüze ulaşmayan parmaklıklıklı çevre duvarını göstermesi bakımından önemlidir (Tanman, 2010, s. 101).

Süleyman Paşa Camii'nin eski bir fotoğrafı, sanatçının 'arşivleme' çabalarını ne denli gerçekçi bir bakış açısıyla ele aldığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Hüseyin Zekâi Paşa'nın aynı yapı grubunun bir parçasını aktardığı başka bir resmi ise daha anlaşılır özelliklerdedir (Resim 7). Resimde ön planda kare planlı türbe ve ona bitişik geç dönem özelliklerinde üç kemerli ve üçgen alınlıklı Ekrem Hakkı Ayverdi'nin ek mescit olarak nitelendirdiği günümüze ulaşmayan birim yer almaktadır. 1880'lere ait bir fotoğraf vasıtası ile tespit edilen bu bilgi (Tanman, 2010, s. 101), sanatçının resminin de tıpkı fotoğrafta olduğu gibi tespit amaçlı kullanılabilir netlikte olduğunu gösterir.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın tarihe kaynaklık eden resimlerinin şu an fiilen tanıklık edilemeyecek bir dönemin ortak değerlerini barındıran mimari çeşitliliği, mimesis ile bir anlamda arşivlemiş olması, sonraki nesilleri dolaylı olarak tarihin tanıkları yapar ya da yapacaktır.

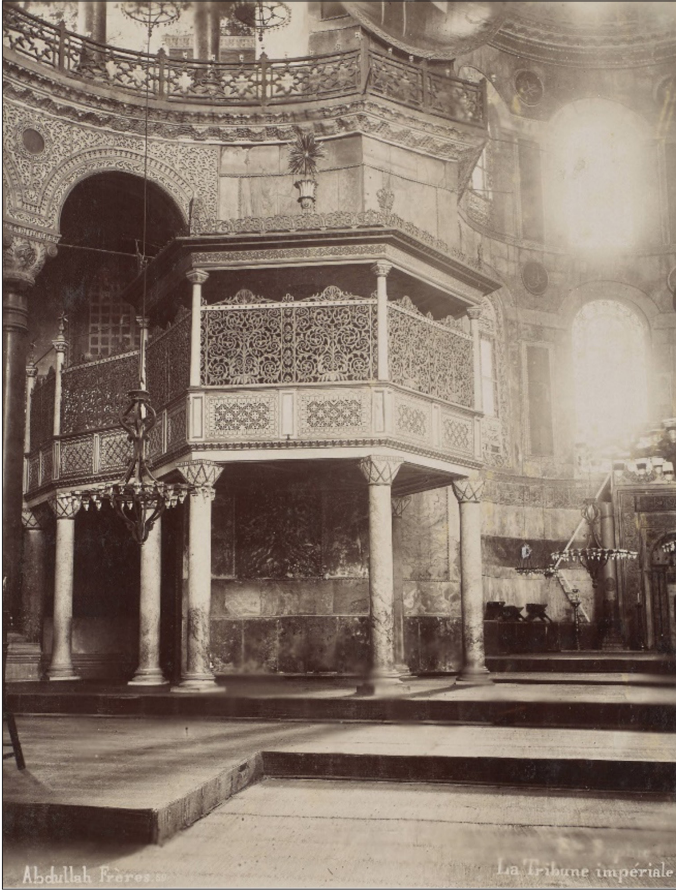


Resim 8.

Hüseyin Zekâi Paşa, "Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili". 1905-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm, İRHM Koleksiyonu (İnay Erten, 2018b, s. 230).

Hüseyin Zekâi Paşa'nın dini mimariye yer verdiği "Donanma Gecesi" isimli eserinde en önemli unsur, kubbe kullanımının ve minarelerin sembolik olarak İslam dinini yansıtan cami betimlemesidir. Dönemin İslam geleneğinde birden fazla minare ile şerefe kullanımı yalnızca hanedan üyelerinin yaptırdığı selâtin camilerine özel kılınmıştır (Gündüz, 2005, s. 98). Hüseyin Zekâi Paşa "Donanma Gecesi" (Resim 6) resminde bu özelliklere sahip bir camiye yer vererek hem padişahın hem de inancın gücünü sembolize eden tercihiyle Osmanlı'nın zayıfladığı bir dönemde geleneksel etkilerin hala ne kadar güçlü olduğunu belirtmek istemiş olmalıdır.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın resimlerinde kullandığı eserleri, mimari yapıların korunması, yaşatılması ve milli değerlere karşı sorumlulukların yerine getirilmesine ilişkin ifadeleri kapsamında (İnay Erten,



Fotoğraf 1.

Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili. Abdullah Frères imzalı fotoğraf, İÜNEK 90819 (İnay Erten, 2018b, s. 230).



Resim 9.

Hüseyin Zekâî Paşa, "Üsküdar Atik Valide Camii". Kâğıt Üzerine Suluboya, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi (İnay Erten, 2018b, s. 357).

Önemli sembolik mimari göstergelerden biri olan "Ayasofya", Hüseyin Zekâî Paşa'nın resmine konu olmuştur. İstanbul'un alınmasının ardından camiye çevrilen ve bir anlamda Osmanlı'nın gücünün temsili olan Ayasofya, hünkâr mahfili ile tuvale yansıtılmıştır (Tanman, 2003, s. 331). Bir Bizans yapısı olan Ayasofya'ya, camiye çevrilmesinin ardından birçok mimari unsur gibi hünkâr mahfili de eklenerek İslam mimarisi çerçevesinde özellikler kazanmıştır (Resim 8) (Eskici & Arıkan, 2019, s.70). Bu anlamda Hüseyin Zekâî Paşa Osmanlı Batılılaşma döneminde, dış mimariyi yansıtmak yerine hünkâr mahfilini betimleyerek oluşturduğu mimesis ile (Fotoğraf 1) bir yandan çok önemli tarihi bir yapıyı resmetmek isterken bir yandan da Osmanlı'nın gücünü vurgulamak istemiş olmalıdır.

Hüseyin Zekâî Paşa'nın konu olarak seçtiği en önemli çalışmalarından bir tanesi de külliye'nin parçası, Atik Valide Sultan Camii'nin bir bölümüdür. Resme aktarılan bu kısımda pencere üzerindeki çini bordürü oluşturan celi sülüs yazı Ayetü'l Kürsi'nin (Bakara 2/255) son kısmını oluşturmaktadır.¹ Bu caminin tamamı olmasa da bir kısmının arşivlenmesini sağlamıştır (Resim 9).

Hüseyin Zekâî Paşa'nın Resimlerinde Su Mimarisi

Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimlerinde betimlediği mimari gruptan bir tanesi de su yapılarıdır. İslam kültürü ile şekillenen Osmanlı Devleti'nde çeşme, şadırvan, sebil gibi mimari yapılarla bağlantılı olan su yapıları, önemli bir yer teşkil etmiştir (Şahin, 2008, s. 177). Bu anlamda sanatçının mimesis ile tuvaline aktardığı III. Ahmet tarafından yaptırılan çeşme (1728-29) önemlidir (Resim 10, Fotoğraf 2). Cephelerdeki yoğun bezemeler, 16. ile 17. yüzyılın sivri kemerlerine ilaveten kullanılan istiridye kabuğu görünümünde yarım daire ve dalgalı kaş kemerler, Batılılaşma hareketinin etkileridir. III. Ahmet Çeşmesi'nde de görülüp bu dönemin genel uygulamalarında motif olarak sıklıkla kullanılan vazo içerisinde çiçekler, tabak içerisinde meyveler, akantus yaprakları, mukarnaslı şerit, silme ve taç tepelikler kültürel etkileşimin doğurduğu bezeme özelliklerini yansıtır. Bir meydan çeşmesi olan III. Ahmet Çeşmesi, Türk Sanatı klasik döneminin sonunun sembolik bir ifadesi iken Lale devrinin de mimari anlamda başlangıcı kabul edilebilecek önemli bir eserdir (Eyice, 1989, s. 39).

Hüseyin Zekâî Paşa yine bir su yapısı olan I. Abdülhamid Sebilini de tuvalinde yansıtmıştır. Osmanlı dönemi su mimarisinin önemli bir parçası olan sebiller, değerli hayır kurumlarından bir tanesi olarak, banisi tarafından, insanlar her su içtiğinde hayır duası almak maksadıyla yaptırılmıştır. Bu sebiller çoğunlukla şehrin ticaret ve idari merkezlerinin sayıca fazla olduğu ve halkın yoğun olarak bulunduğu noktalara yapılır (Şahin & Kolay, 2010, s. 67-68). Hüseyin Zekâî Paşa'nın resminde mimesis ile ayna tuttuğu sebil, 1777 yılında I. Abdülha-

¹ <https://www.digitalsm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/903> (Erişim Tarihi: 18.02.2021)



Resim 10.

Hüseyin Zekâî Paşa, "III. Ahmet Çeşmesi (Sultanahmet)", 1890 öncesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x136,5 cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (Inay Erten, 2018b, s. 226).



Resim 11.

Hüseyin Zekâî Paşa, "I. Abdülhamid Sebili (Hamidiye Sebili)", yaklaşık 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x105 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, (Inay Erten, 2018b, s. 227).



Fotoğraf 2.

III. Ahmet Çeşmesi (Sultanahmet). Kargapoulo imzalı fotoğraf, İÜNEK, 90763/0028 (Inay Erten, 2018b, s. 226).



Fotoğraf 3.

Abdülhamid Sebili (Hamidiye Sebili). Kargapoulo imzalı, İÜNEK, 90763/0031 (Inay Erten, 2018b, s. 227).

mid tarafından yaptırılan çokgen planlı, bir köşe sebilidir (Resim 11, Fotoğraf 3). Profilli kornişleri, eğri yüzeyleri ile barok ve rokoko üslup özelliklerine sahiptir (Tali, 2009, s. 51). Bahçekapı'da imaret, sıbyan mektebi, medrese, çeşme, arasta, kütüphane, mescit, türbe, hazire ve dükkânlardan meydana gelen külliye'nin parçası olarak yapılan sebil sonrasında Zeynep Sultan Cami'nin köşesine taşınmıştır (Bülbül, 2012, s. 9, 12).

Sanatçının tuvaline aktardığı su mimari örnekleri arasında bir uygulama alanı olan Ayasofya Şadırvanı, mimesis ile yapıldığı dönemin mimari özelliklerini bugüne taşıyarak arşiv niteliği kazanan başka bir önemli yapıdır. Şadırvanın şebekesi üzerinde bulunan sütundaki, Enbiya Suresi'nin "Biz her şeyi sudan yarattık" ayeti, bir İslam toplumunda suya bu denli önem verilmesinin sebebine tek başına bile oldukça açıklayıcı bir cevap niteliği taşımaktadır. 1740 yılında I. Mahmut tarafından yaptırılan şadırvan; mukarnas başlıklı sekiz sütun tarafından sivri kemerlerle birbirine bağlanan revaklı bölüm ile üzerinde saçaklı sekizgen bir kuruluş şeklinde tasarlanmıştır. Sekizgen şadırvanın iç bölmesinde mermerden yapılmış bir havuz vardır (Resim 12). Şadırvan süsleme programında var olan Barok etkiler dışında planı, mukarnaslı sütun başlıkları ve sivri kubbeleri ile klasik bir uygulamaya sahiptir. Yapı 1960, 1980, 1993-1994 gibi çeşitli dönemlerde geçirdiği onarımlar neticesinde belirleyici değişimlere maruz kalmış ve hatalı onarımlar sebebiyle süslemeleri zarar görmüştür. 2012 ve 2013 onarımlarında yapılan düzeltme çalışmaları ise şadırvanın günümüze orijinal ana hatları ile gelmesini sağlamıştır (Yıldız Altunbaş, 2013, s. 218-221, 229).



Resim 12.

Hüseyin Zekâî Paşa, "Ayasofya Şadırvanı". 1890 öncesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x116 cm, İRHM Koleksiyonu (İnay Erten, 2018b, s. 238).

edip yaşamın doğal bir sonucu olarak normalleştirilen 'mimesis' kavramı iki düşünür tarafından farklı şekillerde ele alınsa da özünde 'taklit etmek' olarak anlandırılmıştır.

Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimlerinde görülmüştür ki, yansıtılan mimari yapılar biçimsel olarak tamamen gerçekliğin aktarıldığı bir mimesis iken, mana olarak ressamın dünya görüşüne göre şekillenen işlevi ve alıcı yani izleyicinin bakış açısı ölçeğinde özgündür. Bu anlamda mimesis biçimsel olarak taklit iken, biçimi sanatçının ve kişilerin düşünce dünyasında oluşturduğu izlenim bakımından biriciliğe sahiptir. Sanatçının resimlerinde karşımıza çıkan ve gerçekliğin tezahürü olan mimesis ile günümüze gelmeyen ya da değişerek gelen yapıların biçim olarak ünük halini barındırdığı mimari tasarımlar, toplumu tanımlayan görsel öğeler ve sembolik ifadelerin, ressamın dünya görüşü ile paralellik göstermesi önemlidir. Bu bilgiler ışığında Hüseyin Zekâî Paşa'nın resimlerinde yer vermek istediği tarihi yapıları, tercihleri doğrultusunda belirleyerek istediği açılardan tuvaline aktardığı söylenebilir. Sonrasında oluşan gerçekliğin ifade ettiği sembollerle tarihsel bir hafıza oluşturmuştur ve bu tarihi yapılar sanatçının resimleri aracılığı ile mimesis gerçekliği olarak ölümsüzleştirilmiştir.

Resim sanatını medeniyetin yansıması ve ölçüsü olarak gören ve tarihi yapıların korunup, kalıcılığının sağlanmasının önemine vurgu yapan sanatçı, resimlerinde kullandığı mimari yapılar ile kültürel geçmişimize ayna tutar. Bu anlamda milli duyguları yüksek ve ileri görüşlü olan sanatçının, sosyo-kültürel değerleri göz önünde bulundurarak seçtiği ve Osmanlı dönemi toplumsal kimliğine ışık tutan bu değerlerin, arşiv kaynağı olarak nitelik kazanacağını sanatçı tarafından öngörülmüş olduğu söylenebilir. Bu anlamda Hüseyin Zekâî Paşa'nın eserleri mimesis gerçekliği olarak birer belge ve farklı alanlara kapı aralayan birer araştırma alanı iken, anlam olarak sanatçının hayat görüşünün de bir uzantısıdır.

Sonuç olarak; Hüseyin Zekâî Paşa'nın tuval resimleri milli duygularla, kültürel öğretiler doğrultusunda şekillenmiş ve Osmanlı toplumunun mimari kimliğini yansıtan eserlerdir. Gerçekliği yansıtan bu eserler araştırmacı, izleyici ya da toplum üyeleri için didaktik niteliği ile hem bir öğretmen hem de tarihsel birer arşiv kaynağıdır. Dolayısı ile dönemin uygulama sistemleri ve sanatçının tercihleri doğrultusunda tuval resimlerinde uygulanan 'mimesis' bilimsel disiplinlere kaynak vazifesi görecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – B.K., G.G.; Tasarım – B.K., G.G.; Denetleme – G.G.; Kaynaklar – B.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – B.K.; Analiz ve/veya Yorum – B.K., G.G.; Literatür Taraması – B.K., G.G.; Yazıyı Yazan – B.K.,G.G.; Eleştirel İnceleme – G.G.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – B.K., G.G.; Design – B.K., G.G.; Supervision – G.G.; Resources – B.K.; Data Collection and/or Processing – B.K.; Analysis and/or Interpretation – B.K., G.G.; Literature Search – B.K., G.G.; Writing Manuscript – B.K., G.G.; Critical Review – G.G.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Hüseyin Zekâî Paşa'nın önemli bir gerçekliği ifade ettiği bu resimler, biçimsel olarak bir mimesis doğurmuş olsa da barındırdığı mana zinciri bakımından öncelikle sanatçının tercihleri ile şekillenir. Ardından ise içine doğduğu toplumun gelenek, görenek, norm ve inanç dinamikleri ile çevrelenen ve meydana geldiği dönemin istek, beklenti, ihtiyaç ya da düşünce sistemleri içinde belli ölçülere sahip değerlerdir. Sanatçının bu resimleri aracılığı ile aktardığı, doğduğu toplumun maddi olduğu kadar manevi prensipleri doğrultusunda da görünüm ve anlam kazanmış mimari yapılarının Türk kültürel değerlerine katkıda bulunan önemli 'ulusal' temsil leridir.

Sonuç

Batılılaşma dönemi tuval resmine geçiş sürecinde Avrupa'da eğitim almamış olmasına rağmen, teknik uygulamalarıyla bu sanatçılardan geri kalmayan asker ressamlarımızdan Hüseyin Zekâî Paşa'nın tuval resimlerinde yer verdiği 'mimari' incelendiğinde, yapı çeşitliliğinin Osmanlı'nın farklı dönemlerine ait eserlerden meydana geldiği görülür. Sanatçının tuval resimlerinde karşımıza çıkan tarihi mimari çeşitliliğinin kıymeti, konumuz kapsamında bu eserleri mimesis olarak aktarmasından ileri gelmektedir. Platon'la başlayan aşkın bir özellikte tanımlanan ve Aristoteles ile devam

Kaynaklar

- Akın, N. (1995). Ev. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11, 507-512.
- Arıkan, T., & Eskici, B. (2019). Müze İç Mekân Koşullarının Tespiti ve Ahşap Eserler Üzerindeki Bozelmalara Etkisi: Ayasofya Hünkar Mahfili Ahşap Şebekeleri Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 24, 69-93.
- Aristoteles. (2004). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). Remzi Kitabevi Yayınları.
- Bülbul, A. H. (2012). IV. Vakıfhanın Yarındaki Önemli Eser; Hamidiye İmaret. *Restorasyon Yıllığı*, 4, 7-16.
- Demirarslan, D., & Savçın, E. B. (2017). 17-20. Yüzyıl Arası İstanbul Resim Sanatı Örneklerinde İstanbul Tasvirleri ve Kentsel Bellek. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 2(1), 121-151. [\[Crossref\]](#)
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Erinç, M. S. (2013). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2017). *Sanatta Üslup*. Tekhne Yayınları.
- Eyice, S. (1989). Ahmet III. Çeşmesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2, 39-40.
- Germeç, U. (2018). Batılılaşma Yönünde Türk Resim Sanatının Estetik Bağlam Sorunu. *Ulakbilge*, 6(29), 1363-1387.
- Gören, A. K. (2002). Yenileşme Döneminden Cumhuriyet Dönemine Türk Resim Sanatının Evreleri. *Türkler Ansiklopedisi*, 15, 697-717.
- Gündüz, F. (2005). Minare. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 30, 98-101.
- Hafız, M. (2015). Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 26(1), 45-52.
- İnay Erten, Ö. (2018a). *Ressam Hüseyin Zekai Paşa ve Mübaccel Hazine*. Bozlu Sanat Yayınları.
- İnay Erten, Ö. (2018b). Çok Yönlü Bir Kişilik: Ressam Hüseyin Zekai Paşa. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, A. (2010). *Asker Ressamlar Kuşağı Temsilcilerinden Hüseyin Zekai Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mülayim, S. (2005). Mimari. *Türk İslam Ansiklopedisi*, 30, 91-95.
- Özyiğit, H. (2013). 1928 Tarihinde Halil Paşa İle Hayatı ve Sanatı Üzerine Yapılan Bir Söyleşi. *Sanatsal Göstergeler*, 99-112.
- Şahin, S. (2008). 18. Yüzyılın İlk Yarısı İstanbul Kentinde Su Yapıları. 4. *Uluslararası Sinan Sempozyumu: Su ve Mimarlık*, 177-184.
- Şahin, S., & Kolay, İ. (2010). Değişimin İşareti Olarak III. Ahmed ve I. Mahmut Devri Osmanlı Sebilleri. *İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi*, 9(1), 65-78.
- Tali, Ş. (2009). İstanbul Su Mimarisinde Eminönü Sebillerinin Yeri ve Önemi. *Sanat Dergisi*, 47-65.
- Tanman, M. B. (2003). Mahfil. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 27, 331-333.
- Tanman, M. B. (2010). Süleyman Paşa Cami ve Türbesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 38, 101-102.
- Tunalı, İ. (1979). *Estetik*. Cem Yayınevi.
- Turani, A. (1977). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. Üniversite Kitabevi.
- Turgut, N. (2008). Üsküdarlı Yâver Ressamlardan: Hüseyin Zekai Paşa. *Üsküdar Sempozyumu VI*, 1, 123-144.
- Ümer, E. (2017). Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge. *İdil Dergisi*, 6(33), 1535-1553.
- Yıldız Altunbaş, E. (2013). Ayasofya, I. Mahmut Şadırvanı 2011 Yılı Restorasyonu. *Uluslar Arası İstanbul Tarihi Yarımada Sempozyumu*, 218-230.

Will Self'in *Büyük Maymunlar* Adlı Eserinde Grotesk Unsurlar

Grotesque Elements in *Great Apes* by Will Self

Esmâ SEÇEN 

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Erzurum, Türkiye

Department of English Language
and Literature, Atatürk University,
Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

ÖZ

Bu çalışmanın amacı Çağdaş İngiliz yazar Will Self'in *Büyük Maymunlar* adlı eserindeki grotesk özellikleri tespit etmektir. Başkarakter Ressam Simon Dykes'in maymuna dönüşmesi ve onun ters yüz olan dünyasına odaklanılarak, söz konusu eser Mikhail Bakhtin'in grotesk gerçekçilik ve Wolfgang Kayser'in tekinsiz grotesk kavramı olmak üzere iki farklı açıdan incelenmiştir. Groteski Orta Çağ ve Rönesans karnavallarıyla ilişkilendiren Bakhtin grotesk gerçekçiliğin genel özelliklerini tepetaklak dünya, maddi bedensellik ilkesi, düzensizlik, kaba dil ve yergi olarak belirlemiştir. Kayser ise groteski modern bireyin kendi öz doğasından yabancılaşmasını anlatan edebi bir tarz olarak tanımlayarak groteski psikolojik bir alana itmiştir. Roman bir yandan soyut, manevi, asil ve ideali maddi düzeye indiren grotesk bir beden imgesini kullanarak başkalaşımı kutlar. Öte yandan metamorfoz, onun kendine, aileye ve topluma yabancılaşmasını sembolize eder. Bu çalışma romanı bu iki farklı grotesk kavramı çerçevesinde incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Karnavalesk, Bedensellik, Grotesk, Dönüşüm, Tekinsizlik

ABSTRACT

This study aims to determine the grotesque elements in *Great Apes* by Will Self, a contemporary English novelist. By focusing on the protagonist painter Simon Dykes's metamorphosis into an ape and his upside-down world this novel is analyzed in the light of two different concepts: grotesque realism by Mikhail Bakhtin and uncanny grotesque by Wolfgang Kayser. Bakhtin associates grotesque with medieval and Renaissance carnivals and points out the general characteristics of grotesque realism which include a topsy-turvy world, material body principle, irregularity, bad language, and satire. Kayser presents a psychological attitude towards grotesque by defining it as a literary mode to express the alienation of modern man. On the one hand, the novel celebrates the metamorphosis by using the image of a grotesque body that lowers abstract, spiritual, noble, and ideal to the material level. On the other hand, the metamorphosis symbolizes his alienation from self, family, and society. This study explores the novel within the framework of these two different concepts of grotesque.

Keywords: Carnavalesque, Corporeality, Grotesque, Metamorphosis, The Uncanny

Giriş

"Yüce olanın zıttı olan grotesk, bizim görüşümüze göre, doğanın sunabileceği en zengin kaynaktır." (Victor Hugo, *Cromwell*, 1827, Önsöz).

Victor Hugo'nun bu alıntıda belirttiği gibi sanat ve edebiyatta grotesk yüce veya temel olarak kabul edilen yapıtların sınırlarını belirlediği kanon oluşumuna bir karşı çıkıştır. Siyaset, din ve ideoloji bu kanonun oluşmasında belirleyici etkenlerken, grotesk kaynağını doğadan alır. Grotesk, belirli bir görüşün onayına ihtiyaç duyan ve bu sebeple nesnelere ve figürleri doğada olduğu gibi hatta olduğundan daha orantılı, bu yüzden de güzel bir biçimde yansıtan klasik sanatın tam karşısında durur. Grotesk sanatta yüce sanatın beğeni kriterlerine uymayan melez figürler, şeytansı ve canavarımsı figürler veya daha genel anlamda kusurlu veya bozuk figürler yer alır. Grotesk imgeler tarih öncesi dönemden günümüze, en ilkel toplumlardan en gelişmiş toplumlara kadar geniş bir kültür yelpazesinde iz bırakmıştır. Grotesk olarak kabul edilen dönüşümler, yarı insan yarı hayvan figürler ve şeytan imgeleri, pek çok farklı alanda, örneğin, buz devri mağara resimlerinde, Picasso'nun çizimlerinde, modern filmlerde, destanlarda, peri masallarında ve Kafka'nın eserlerinde mevcuttur (McElroy & Delay, 1989, s. 1).

Her ne kadar grotesk, kelime olarak Rönesans'ta yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkan yarı hayvan yarı insan, yarı bitki yarı insan gibi karmaşık süslemeleri anlatmak için kullanılsa da olgu olarak grotesk tarih öncesi dönemlerde de var olmuştur. Bu yüzden tek bir tanıma sığdıramayan grotesk birçok anlama sahiptir. En sınırlı şekilde tanımlamak gerekirse grotesk, filigranları insani özellikleri hayvan ve kuş figürleriyle harmanlayarak süsleme sanatıdır. Klasik dönem ve Orta Çağ eserlerinde canavar betimlemelerine bakıldığında hepsinin farklı unsurları bir arada bulunduran grotesk bedenlere sahip olduğu görülür. Buna örnek olarak Yunan mitolojisindeki 'chimera' gösterilebilir (Thomson, 1972, s.7). Bu mitolojik canavar aslan başı, keçi bedeni ve yılan kuyruğuyla grotesk bir bedene sahiptir. Genellikle hayvan ve diğer türlerin bir araya gelerek oluşturduğu bu gibi canavarımsı figürler olağanüstüdür. Diğer bir deyişle grotesk bedenler insan ve insan olmayan türlerin bir araya gelmesidir, bu yüzden olağanüstü

Geliş Tarihi/Received: 14.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 24.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Esmâ SEÇEN

E-posta: esma.secen@atauni.edu.tr

Atıf: Seçen, E. (2022). Will Self'in *Büyük Maymunlar* Adlı Eserinde Grotesk Unsurlar. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 96-102.

Cite this article: Seçen, E. (2022). Grotesque Elements in *Great Apes* by Will Self. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 96-102.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

olarak tanımlanır.

Tarihsel ve semantik olarak birçok anlama gelen grotesk; fantastik, gotik ve arabesk ile ilişkilendirilse de aslında bu terimler birbirinin yerine kullanılabilir esneklikte değildir. Grotesk geniş anlam yelpazesine sahip olsa da bir eseri grotesk olarak sınıflandırmamız mümkün değildir. Diğer bir deyişle grotesk bir tür değildir (McElroy, 1989, s. 2). Ancak yazınsal eserlerde grotesk unsurlardan bahsedilebilir. McElroy groteskin edebiyattaki sınıflandırmalara uymayan doğasını şu şekilde ifade etmiştir: “grotesk herhangi bir kuramda veya okulda ortaya çıkmamıştır, fakat tüm okul ve kuramlardan önce gelir” (1989, s. 2). Groteskin ikili karşıtlıkları bir arada bulundurması ve bunu yaparken herhangi bir benzer felsefi veya estetik özellikleri takip etmemesi onun herhangi bir kuram, tür veya akım içerisinde değerlendirilmesini engellemiştir. Bu yüzden tarih boyunca var olan ancak kendini belli bir kalıba sığdıramayan grotesk, ancak yirminci yüzyılda Mikhail Bakhtin ve Wolfgang Kayser tarafından bir kuram olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Mikhail Bakhtin, *Gargantua ve Pantagruel*'in incelemesini yaptığı *Rabelais ve Dünyası*'nda groteski eski Roma'da 17 Aralık günü ekim tanrısı Saturnus için düzenlenen Satürnalya festivallerine dayanan Orta Çağ ve Rönesans karnavallarıyla ilişkilendirir. Pagan kültürünün bir ürünü olan Satürnalya festivalleri kralların kölelere hizmet ettiği, otoritenin toplumda oluşturduğu korkunun yerini kahkahalara bıraktığı ve mantıksızlığın hâkim olduğu, diğer bir deyişle toplum düzeninin ters yüz olduğu şenliklerdir. Toplum kurallarının aşıldığı, hiçbir ahlaki endişe taşımayan bu karnavallarda bedensel hayat kutlanır (Bakhtin, 2005, s. 7). Herkes yeme, içme, dışkılama ve cinsel birleşme gibi bedenlerin temel işlevlerini özgürce gerçekleştirir. Bu festivale dayanan Orta Çağ ve Rönesans karnavalları da tüm normların, kuralların, yasakların geçici süreliğine askıya alındığı, halkın özgürce eğlendiği etkinliklerdir.

Hiyerarşik bir düzeni olmayan karnavallar, resmi bayramlardan farklı olarak, geçici süreliğine sınıf ayrımlarının kalktığı, herkesin eşit olduğu “ikinci” bir hayat sunar (Bakhtin, 2005, s. 36) ve böylece Orta Çağ insanlarının hayatını gündelik yaşamı ve festival yaşamı olmak üzere ikiye ayırır. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (2004) adlı kitabında Bakhtin gündelik hayatı “resmi, baştan sona ciddi ve kasvetli, katı bir hiyerarşik düzene tabi, korku dolu, dogmacı, saygı ve dindarlık yüklü bir hayat” olarak tanımlar (s. 339). Karnavallar ise gündelik hayatta dayatılan bu ciddi kurallara karşı çıkar; sınıf ayrımını ortadan kaldırır. Bakhtin, karnaval hayatını “özgür ve kısıtlanmamış, zıt değerliliklerle dolu, gülme, küfür, kaba sabalık, kutsal olan her şeye karşı saygısızlık, alçaltmalar, aşağılamalar, gülünçleştirmeler ve müstehcenlikler, herkesle ve her şeyle samimi bir temasın yaşandığı bir hayat” olarak tanımlamaktadır. Bu yüzden baskı ve kurallarla dolu gündelik hayata taban tabana zıt olarak örgütlenen karnaval hayatını öne çıkan özelliği şenlikli bir hayat olmasıdır (Bakhtin, 2005, s. 34). Bakhtin bu karnavalları halk mizah kültürünün bir yansıması olarak kabul eder ve karnavalların özü olan ritüel gösteriler, komik, sözlü terkipler ve çeşitli edepsiz türler gibi halk mizah kültürü öğelerinin groteskin de özünü oluşturduğunu ifade ederek karnaval ile groteski birbirine bağlar (Bakhtin, 2005, s. 31). Bakhtin'in groteski gündelik hayatın ciddi ve mizahsız kültürüne karşı çıkan ve halka şenlikli bir hayat sunan karnavallarla ilişkilendirmesi groteske olumlu bir anlam yüklemiştir.

Modern grotesk başlığı altında incelenen Kayser'in grotesk kuramı modern bireyin özüne yabancılaşmasını anlatan bir ifade biçimidir. Kayser çalışmasında, grotesk eserlerin sadece bir abartıdan ibaret olmadığını insan doğasındaki ikili karşıtlıkları yansıtmaya çalıştığını söyler (Kayser, 1981, s. 86). Kayser groteskin temel amacının ikili karşıtlıkları bir araya getirme yoluyla insana kendi varoluşunu sorgulatmak olduğunu vurgular. Sanayileşme ve dünya savaşlarının etkisiyle yirminci yüzyılda artık ideallikten iyice uzaklaşmıştır ve bireyler artık kötülüklerle dolu olan bu dünyada yalnızlığı kozmik, toplumsal ve bireysel düzeyde deneyimlemektedir. Bireyin içinde yaşadığı dünya artık güvenilmez ve tehditkârdır. Bu noktada grotesk modern bireyin yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını anlatırken kullanılan bir araçtır. Bu yüzden modern grotesk Freud'un tekinsizlik kavramı ile bağdaştırılır. Tekinsizlik gizemli olana karşı değil tuhaf bir şekilde tanıdık olanla ilişkili psikolojik bir deneyimdir. Bu bağlamda, tekinsizlik aşına olduğumuz durumların veya kimselerin rahatsız edici veya ürkütücü durumlarla bir araya gelmesi olarak tanımlanabilir. Örneğin, önceden bilindik olan bir şeyin aniden yabancı bir şeye dönüşmesinin sonucunda oluşan tekinsizlik hissi korkutucudur. Böylece modern grotesk dünyayı bir insanın kendini rahat ve güvende hissettiği alan olmaktan çıkarır ve onu yabancı ve tehditkâr bir yere dönüştürür. Bu tanımlardan yola çıkarak bu çalışmada modern grotesk, modern insanınve modernitenin insanlarda oluşturduğu yabancılaşma hissini görsel bağlamda dışavurumu olarak ele alınacaktır.

Kayser ve Bakhtin'in grotesk yorumlarından yola çıkarak edebiyatta grotesk iki şekilde yansıtılmaktadır denilebilir. Kayser'in groteski tekinsiz grotesk olarak tanımlanırken, Bakhtin'in groteski karnavalesk grotesk olarak tanımlanmaktadır (Russo, 2009, s. 4). Bu çalışma, İngiliz gazeteci ve yazar Will Self'in insanın evrim zincirindeki yerini irdelediği romanı *Büyük Maymunlar*'da (2011) grotesk unsurları inceleyecektir. Yazar bu romanında bir taraftan insandan maymuna dönüşen Simon Dykes karakterinin bedensel hayatı kutlayan yaşam tarzının anlatımında karnavalesk imgeler sunarken, diğer bir taraftan onun benliğinden, ailesinden ve toplumdan kopuşunu anlatarak modern bireyin bir benliğe sahip olma deneyimini okuyucuya aktarır. Bu sebeple söz konusu eser karnavalesk grotesk kavramı hem de tekinsiz grotesk kavramı açısından incelenecektir.

Büyük Maymunlar'da Grotesk Gerçekçilik

Bakhtin, karnavalesk grotesk kuramında toplumsal gerçekçiliğin karşısına ona taban tabana zıt olan grotesk gerçekçilik kavramını yerleştirir. Grotesk gerçekçilik merkeze halkı yerleştirerek otoriteyi merkeze koyan toplumsal gerçekçilik akımına karşı çıkar. Grotesk gerçekçilikte otoriteye karşı çıkış grotesk beden ile sağlanır. Karnavalların temel özelliği olarak nitelendirilen maddi bedensellik ilkesi grotesk bedene yani sınırları olmayan, sürekli taştan evrensel bir bedeni işaret eder. Grotesk gerçekçilik olarak da adlandırılan bu ilke toplumsal gerçekçilik akımına bir karşı çıkış olarak karnavallarda vuku bulur. Bakhtin'in geçici süreliğine sınıf ayrımlarının kalktığı, herkesin eşit olduğu ikinci bir hayat olarak tanımladığı karnavallarda yeme, içme, dışkılama ve cinsellik gibi tabular açık bir şekilde sergilendiği için karnaval hayatı grotesktir. Bu yüzden karnavallardaki bu uygunsuzluk ve aşırılıklar otoritenin koyduğu normları bozar, hiyerarşik düzeni sarsar ve içinde yaşadığımız dünyayı ters yüz eder.

Karnavallarda otoriteye ve onun kurduğu düzene duyulan korku ve saygı geçici olarak askıya alınır. ‘Yüksek’, ‘manevi’ ve ‘kutsal’ kabul edi-

len her şey maddi dünyaya indirgenerek değersiz kılınır. Hiyerarşik düzen tümüyle ters yüz edilir. Bakhtin bu durumu tepetaklak dünya ya da dünyanın tersyüz edilmesi olarak adlandırmaktadır. Will Self'in *Büyük Maymunlar* adlı eseri de içinde yaşadığımız dünyanın tepetaklak olmuş bir halini sunar. Bu romanda okuyucu, insanların yerine maymunların egemen olduğu bir dünyayla karşı karşıya getirilir. Roman dahi bir maymun tarafından kaleme alınmıştır. Kitabın önsözü bu ifadelerle başlar:

"HooKraa! Biz şempanzeler, doğaya bakışımızın geçmişe göre çok daha hızlı değiştiği bir Çağda yaşıyoruz bugün. Üstelik bu bakış, biz şempanzelerin bugünkü uygarlık düzeyinin etkisiyle daha da çarpıklaşıyor. Bazı düşünürler, mevcut yaşam biçimimizin "doğa dışı" olduğunu savunur. Bence bu yetersiz bir tanımdır; zira maymunluk, çoğu zaman tam da bu adaptasyon özelliğiyle, yani toplumsal evrim yeteneğiyle tanımlanagelmıştır..." (Self, 2011, s. 13).

Önsöz genel olarak , konunun arkasındaki ilham, yazma süreci, hikâyenin amacı ve malzemenin tarihsel bağlamı hakkında bilgi sunarak okuyucuları çekmek için yazılmaktadır. Bu romanda ise önsöz yazar Will Self tarafından değil, başkarakter Simon Dykes adlı bir şempanze tarafından yazılmıştır. Yazar daha ilk sayfadan bir hayvana düşünme ve yazma yeteneğini vererek gerçeklik ilkesini yıkar ve okuyucuya hayvanların egemen olduğu farklı bir dünyanın kapılarını açar. Yazar hayvanların gözünden dünyaya bakmamızı sağlayarak insan merkezli dünyaya bir eleştiri getirmeyi hedeflemiştir. Bu alıntıda, uygarlık seviyesi yükseldikçe doğaya olan tutumumuzun da değiştiği ifade edilmektedir. Yazarın maymun olması ancak değindiği sorunun insanlığın temel sorunu olması insan ve hayvan arasındaki ayrımları yıkar. Yazar okuyucuya hayvanlar gibi insanların da doğanın parçası olduğu mesajını iletir.

Bu romanda yazar insanın evrim zinciri sıralamasındaki yerini bozmakla kalmaz insanın kutsal kabul ettiği toplumsal değerleri de sorgular. Bu değerlerden birisi yaklaşık bin yıldır uygulanmakta olan tek eşliliktir. Günümüzde tek eşlilik çocuk ihmali veya istismarı ve aile içi şiddet gibi birçok sosyal problemi azalttığı düşüncesiyle çocuk refahı için en uygun düzenleme olarak kabul edilmektedir. Bu eserde ise medeni toplumlarda evlilik ve aile kurumlarının temel taşı olan tek eşlilik kavramı küçümsemektedir:

"İnsanlar eşleştiğinde ve dolayısıyla çiftleştiğinde, genelde ömür boyu ayrılmazlar!... Evet, insanlar yavrularına en az biz şempanzeler kadar bağlılık gösterir ama tek eşliliğin örgütleyici temellerine sapınca bağlı olmaları "grup içi" bağlarla topluluk bağları arasındaki uçurumun çok geniş olmasına yol açmaktadır" (Self, 2011, s.15).

Bu alıntıda yazarın ele almak istediği önemli hususlardan biri insanların toplulukla ve gruplarla olan bağının zayıf olmasıdır. Diğer bir deyişle yazar, modern toplumun en önemli göstergelerinden birisi olan tek eşliliğin insanın gruplarla ve toplumun diğer üyeleriyle olan bağlarını kopardığını gösterir. Geleneksel geniş ailenin aksine; modern çekirdek ailede, gelişen modernite ve teknolojinin de etkisiyle bireyci benlik duyguları ön plana çıkar. Modern yaşamın ortaya çıkardığı bireyselleştirme sonucu toplumda aile kavramı önemi yitirmeye başlamıştır. Bunun sonucunda başkarakter Simon'ın temsil ettiği modern birey yalnızlaşmış ve aidiyet hissini kaybetmeye başlamıştır.

Yazar bu alıntıyla aynı zamanda tek eşliliğin doğal bir tercih değil insanları kontrol etmeye yönelik bir dayatma olduğu fikrini okuyucusunun dikkatine sunmaktadır. Nitekim, insanlar ve maymunlar alemi olarak sunulan iki katmanlı anlatımda, insanlar dünyasında Simon ve eşinin çocuklarıyla bağı zayıfken maymunlar alanında çocukların yeri kutsaldır. Simon dişi şempanzelerin yumurtlama döneminde grup içi ve dişi birçok erkekle çiftleştiğini gözlemler. Şempanzeler ve bonoboların insan türüne en yakın primat olduğu düşünülürse, yazar tek eşliliğin insanların doğasına aykırı olduğuna çökeşliliğin ise doğal bir eğilim olduğuna dikkat çekmektedir.

Yukarda belirtildiği gibi kitabın önsözünde yazar şempanze insanları kendi ırkına yani maymunlara en yakın ırk olarak tanımlamaktadır. Üstelik insanlar maymunların bilimsel çalışmalarında acımasızca denek olarak kullanılmaktadır ve bunun sonucunda insan soyu tehlike altındadır. Böylelikle yazar insan ırkının varlık zincirindeki ilk sıradaki yerini ve ayrıcalıklı konumunu sarsmış olur. Yazar, insanları büyük varlık zincirinde şempanzeler ile vahşi yaratıkların arasında bir hayvan türü olarak tanımlamaktadır (Self, 2011, s. 17). Londra Hayvanat Bahçesi'ndeki insan betimlemeleri de grotesk gerçekçiliğin tepetaklak dünya ilkesine örnek olarak gösterilebilir: *"İnsanları kafeslerinde, birbirine dokunmadan otururken izlemek; tuhaf, beyaz renkli gözleriyle, onları izleyen şempanzelere üzgün, yalvaran ifadelerle baktıklarını görmek [...]"* (Self, 2011, s. 17). Bu betimlemede insanlığın elinden özgürlüğü alınmış, insanlar kafeslere kilitlemiştir. Mevcut düzende özgür ve güçlü olan insanlar, bu romanda tutsak ve acizdir yani insanlar ile hayvanların yer değiştirmesi yoluyla mevcut düzen tersyüz edilmiştir.

Karnavalın mevcut düzeni tersyüz etme işlevinin belkemiği ise bedenler ile dünya arasındaki sınırların aşındırma ve yemek, dışkılama, doğum, ölüm, cinsellik gibi olaylar ve etkinliklerle simgelenen grotesk bedendir. Karnavalesk kuramı sınırları aşan grotesk beden üzerinden varoluşun fiziksel ve maddi yönlerini vurgulamaktadır. Aşağılama ilkesiyle birlikte düşünüldüğünde ise grotesk beden insan vücudunun aşağı organları ile ilgilidir. Yani grotesk beden işlevleri olan dışkılama, idrar, cinsel birleşme, gebelik ve doğum ile ilişkilidir. Eserde toplumsal gerçekçilikte ayıp olduğu için gizlenen bu eylemlere bolca yer verilmiştir. Örneğin, eserin başkahramanı ressam Simon Dykes, gazeteci Vanessa Agride ile olan röportajında bir hafta sonra düzenlenecek olan sergisinde insan vücuduna duyduğu sevgiyi resmettiğini şu şekilde ifade eder: *"Aşk resimleri bunlar [...] Pantolona işlemek. Çişle muşamba iyi gider. Çiş çiş kayıkçı. Ya da Çişle Muşamba İyi Gider demeli"* (Self, 2011, s. 24). İnsanlar dünyasında olduğu gibi maymunlar alanında de beden bölümlerine referanslar vardır. Dişi maymunların cinsel organı sürekli vurgulanmaktadır. Hatta dişinin cinsel organı şu şekilde betimlenmektedir: *"Paul gözünün ucuyla dişinin kızgınlık döneminin ortasında olduğunu gördü; şişşiği göz alıcı güzellikte bir pembeye bürünmüş, ıpslak, kat kat kıvrımlarıyla göz alıyordu ve kasıkları kemikliydi, tam da sevdiği gibi"* (Self, 2011, s. 119). Toplumsal gerçekçilik bağlamında beden özellikle de kadın bedeni mahrem olarak görülür ve mahremiyet çerçevesinde yansılır. Bu eserlerde çoğu zaman açık tasvirlerden kaçınılır. Grotesk gerçekçilik ise aksine beden mahrem kalması fikrine karşı çıkar, onu açık bir biçimde gözler önüne serer. Eser boyunca okuyucu sıkça beden tasvirlerine rastlamaktadır. Yukarıdaki alıntı, kadın bedenine detaylı bir referans vermesi açısından özellikle önemlidir. Yazarın kadın cinsel organına vurgu yapması salt marjinalite amacından uzaktır; kadının bedeni üzerinde uygulanan toplumsal kontrolü hedef alır. Edebiyattaki eril yazımın kadın bedeni imgelerini göz ardı etmesi veya soyutlaştırması ataeril toplumun kadına getirdiği sınırlamalarının bir yansıma-

sıdır. Çünkü ataerkil toplumda kadın bedeni bir ev içerisinde hapsedilmiştir. Kadının ruhsal ve zihinsel olarak özgürleşmesi için ilk önce kadın bedeninin sorumluluklarından kurtulması gerekmektedir. Bu açıdan edebiyatta bedensellik kadını özgürleştirebilmek adına oldukça önemlidir. Yazarın kurgusunu bedensel imgelerle doldurma eğilimi kadın bedenini görünür kılarak okuyucuda cinsiyet ve cinsellik hakkında farkındalık uyandırmayı amaçlamaktadır.

Grotesk gerçekçiliğin bir diğer özelliği beden imgelerini bir aşırılık estetiği içinde kullanmasıdır. Bu yüzden grotesk gerçekçilik; aşırı tüketim, şiddet, abartı, yiyip içme, partiler, ölüm ve cinsel ilişki gibi imgeleri içinde barındırır. Bu tür eserlerde okuyucunun ilgisi bedene ve bedenle ilgili olaylara çekilir. İnsanlar alemi ve maymunlar alemi olmak üzere okuyucuya iki farklı dünya sunan *Büyük Maymunlar*'da da cinsel birleşme ve insan cinsel organına kapsamlı referanslar bulunur. Enest ilişkiler ve açık alanda gerçekleştirilen cinsel eylemler bu referanslara örnektir. Toplumsal gerçekçilikten farklı olarak, grotesk gerçekçilikte beden etik sınırlarını aşar. Bu yolla grotesk gerçekçilik toplumun ahlaki ve davranışsal standartlarını sorgular. Partiler ve cümbüşler bedene kendini aşabilme olanağı tanıdığı için grotesk eserlerde sıklıkla denk gelebileceğimiz olaylardır.

İnsan bedeninin sınırlarını aştığı en uç noktada bedenin grotesk dönüşümü bulunur. Grotesk beden idealize edilen bedenin zıttı olarak garip ve fantastiktir. Dönüşüm ile insan bedeninin sınırları aşılır. *Büyük Maymunlar*'ın başkarakteri Simon aşırı alkol ve hap tüketimi sonucunda sevgiliyle deneyimlediği abartılı cinsel birleşmenin sabahında uyandıığında başkalaşır ve bir maymuna dönüşür. Bu bedenin grotesk dönüşümüne çok iyi bir örnektir. Dönüşüm şu sözlerle anlatılmaktadır:

"Simon maymunca burnunu çekti. Sarah'nın meme ucundaki tüylerden bir kısmı burnuna dolmuş, boktan sarhoşluğunun kalıntılarıyla karışmıştı. Bu tüy tomarı, Simon'a nedense şempanzeleri hatırlatıyordu, aynı onlar gibi kokuyordu Şempanzenin ılık, tatlı tüyleri gibi. Simon başını kaldırdı ve yatağa girdiği canavarın açık, masum, kalp şeklindeki yüzüne baktı... Simon, önce "Ruaaaf! Ruaaaff! Ruaaaf!" diye haykırdı, sonra da sanki hiç duyulmamış bir laf eder gibi, "Hooo! Ho-hooo! İmdaat!" diye bağırdı. Sırtını dönmek istiyordu bu canavara. Dönüp pencereyi açmak, oradan bahçeye atlamak istiyordu" (Self, 2011, s. 116-117).

Grotesk gerçekçiliğin temel özelliklerinden biri olan bedenin sınırlarını aşmasına en güzel örnek dönüşümdür. Simon karakterinin bedeni diğer insan bedenleri gibi sabit bir beden değil aktiftir ve başkalaşarak maymun olur. Karnavalesk grotesk bağlamında, Simon karakterinin yaşadığı bu dönüşüm grotesk bedenin sürekli değişim ve oluşum içerisinde oluşuna bir referanstır. Grotesk beden kusursuz, kapalı, gizli ve fizikselliğiyle değil ruhsal olarak öne çıkan bedene karşı çıkar. Grotesk beden tamamen maddi bir varlığa sahiptir. İdeallik vasfından uzaktır ve klasik bedende gizli tutulup pis olarak adlandırılan tüm bedensel unsurları açıkça sergiler. Böylelikle grotesk beden ve sınırları aşan doğası bizim beden algımızı yeniden şekillendirmede önemli rol oynar. Yazar bu dönüşüm temasıyla insan bedeninin belirlenen sınırlarına karşı çıkar ve insan bedenine ait tüm normları yeniden sorgular.

Biyolojide metamorfoz veya dönüşüm fiziksel ve zihinsel büyüme fikriyle ilgilenir ve bu dönüşüm olumlu bir olaydır. Örneğin, yumurta sarısı embriyoya, iribaş kurbağaya, tomurcuk çiçeğe ve tırtıl bir kelebeğe dönüşür. Tüm bu değişiklikler ilerlemeyi ve gelişmeyi temsil eder ve dolayısıyla organizmanın gelişmesine ve çevreye daha iyi uyum sağlamasına neden olur. Genellikle, organizmalardaki başkalaşma, evrimin tek amacı olarak gerçekleşir. Bu romanda da insanın maymuna dönüşümü olumlu bir etkiye sahiptir çünkü Simon maymuna dönüştüğünde insan yaşamına özgü tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların tekdüzeleştirdiği kurulu düzenden kurtulup özgürleşir.

***Büyük Maymunlar*'da Tekinsiz Grotesk**

Tekinsiz (uncanny) grotesk kişinin bir parçası olduğu dünyaya yabancılaşmasını ve ondan kopuşunu anlatmak için bir araçtır. Bu yüzden Kayser'in grotesk teorisi Freud'un tekinsizlik kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Etimolojik olarak Almanca ev kelimesinden türeyen ve rahat ve bilindik anlamına gelen *Das Heimlich* kelimesinin zıttı olan tekinsizlik kavramı 'rahatsız hissetme' ve 'yabancılaşma hissi' anlamına gelir (Freud, 2003, s. 16). Freud tekinsizlik deneyimini "bir zamanlar tanıdığımız veya uzunca süre bildiğimiz bir şeyin bize aniden yabancılaşması sonucu hissettiğimiz bir tür korku" olarak tanımlar (Freud, 2003, s. 36). Bu yüzden yeni ve yabancı olan tekinsiz değildir. Tersine tekinsizlik duygusu belirsizlikten doğar. Bir şeyin hem yabancı hem bilindik olması bizde rahatsızlık ve yabancılaşma hissi doğurur. Edwards ve Graulund (2013) tekinsizlik kavramının grotesk ile ilişkisini şu şekilde açıklar: "O zaman grotesk eşliğinde beden bastırılmış olayların, hatıraların ve düşlerin şekilleriyle iç içe geçer böylece tekinsizlik yeni ve yabancı olan değil zihinde var olan ancak bastırma yoluyla yabancılaştığımız olan yani bilindik ve eski olandır" (s. 6). Bu alıntıda önerildiği gibi salt fantastik öğeler bizde tekinsizlik hissi oluşturmaz. Tekinsizlik hissi aşına olduğumuz nesnelere veya insanlardan oluşur. Böylelikle tekinsizlik kavramı gerçeklik alanında dolaşır ancak insana rahatsızlık veren unsurlardan meydana gelir. Bu sebeple tekinsizlik ve grotesk kavramları uyumsuzluk ilkesine dayanmaktadır (Edwards & Graulund, 2013, s. 8).

Grotesk, hayal ve gerçek arasında bir köprüdür ve Freud'a göre tekinsizlik kavramı grotesk durumlarda ortaya çıkar. Örneğin cansız bir beden deforme olmuş görüntüsüyle grotesktir. Tanıdığımız birinin cesedini gördüğümüzde ise tekinsizlik hissine kapılırız çünkü ölen kişi bize tanıdık biriyken bir o kadar da yabancılaşmıştır. Aytemiz (2016), tekinsizlik kavramını post-mortem fotoğrafçılık üzerinden açıklar. Tekinsizlik kavramı, ona göre, bizi endişelendiren tanıdık şeyler olarak ele alınırsa ölü bedenleri tekinsiz olarak yorumlamak yanlış olmaz (s. 144). Bir yakınımızın ölü bedenini gördüğümüzde, ölümün tanıdığımız kişinin bedeninde oluşturduğu değişimler bizde tekinsizlik hissi yaratır. Böylece tanıdık olanın nasıl tehditkâr olabileceğini kavrarız. Edwards ve Graulund (2013) da insan ve hayvan, gerçek ve hayal ölünün geri dönmemesinin, canlı canlı yakılmanın, cesetlerin ve yamyamlık gibi grotesk unsurların okuyucuda tekinsizlik hissi yarattığını ifade eder (s. 8). Böylelikle Kayser groteski psikolojik bir yörüngeye itmiştir denebilir.

Freud iki psikolojik unsurun tekinsizlik hissi oluşturduğunu ifade eder: birincisi bastırılmış çocukluk kaygılarımız ve ikincisi yendiğimiz ilkel düşüncelerdir. İkisinin arasında ayırım yapmak zordur çünkü ikisi de birbirile ilişkilidir. İlkel inançlar çoğunlukla çocukluk kompleksleriyle bağlantılıdır hatta onlara dayanmaktadır (Freud, 2003, s. 49). Simon'un dönüşümü ve dünyasının tepetaklak oluşu tekinsizlik kavramıyla açıklanabilir. Çünkü Simon bir sabah uyandıığında kendi güvenilir ve bilindik dünyasının yerini ürkütücü ve yabancı bir dünya

alır. İlk önce hayatını paylaştığı sevgilisi Sarah'nın maymuna dönüşmesine tanık olur ve bunun bir rüya olduğunu düşünür. Hastanede uyandıktan sonra Simon doktorlara tanıtık ama bir o kadar da yabancı olan dünyasını şu şekilde yazarak anlatır:

"Uyandığım da, eşim Sarah yerine s..çtiğimin bir maymunu, gorili ya da her nesiyse o vardı yanımda... O maymunu savuşturmaya çalıştım. Sarah gelsin diye çılgık attım, haykırdım. Ama o şey acayip güçlüydü. Beni dövdü[...] Üstelik her şey sonuna kadar gerçekleşti, rüyadaki gibi[...] Sonrasını bilmiyorum, şuurumu kaybettim herhalde. Neler olduğunu bilmiyorum. Tekrar ayıldığımda, daha fazla maymun vardı odada. Beni dövdüler!" (Self, 2011, s. 151).

Tekinsiz groteskte bedeninin dönüşümü kişinin yakınlarına, yaşadığı topluma ve en sonunda kendine yabancılaşmasını ifade etmek için bir araç olarak kullanılır. Modern toplumda kişi artık kendi bedenine dahi yabancılaşır. Bu açıdan ele alındığında tekinsiz grotesk yabancılaşma temasını işler. Bu alıntıda da ifade edildiği gibi Simon için en tanıdık ve güvenilir kişi olan Sarah ve bedeni aniden yabancılaşmıştır. Diğer bir deyişle dönüşüm Simon'ın Sarah'ya karşı yabancılaşmasını ifade etmektedir. Yine ilk karşılaştığı kişi artık maymun olan sevgilisi Sarah'dır ancak Simon onu tanımaz, hatta ondan korkar:

"Ama Simon'ın gördüğü, mavi bir tişört ve paçasız dona benzer şeyler giymiş bir maymundan ibaretti. Hele o donumsu şey, kayışlarla hayvanın bacaklarına tutturulmuştu ve içine kocaman bir kuki sığdırılmıştı[...] Hoo bu ne böyle huuu" (Self, 2011, s. 187).

Sarah ne kadar Sarah olduğunu kanıtlamaya çalışsa da Simon ona bakamaz ve sinir krizi geçirir. Yazar Simon için tanıdık ve güvenilir olan kişiyi böylece yabancılaştırarak tekinsizlik hissi uyandırır. Simon sadece Sarah'ya değil kendi bedenine, eski eşine ve çocuklarına karşı da yabancılaşmıştır.

Tekinsiz groteskin diğer bir özelliği gerçek-hayal, gerçek-rüya, komedi-trajedi gibi karşıtlıkları bir araya getirmesidir. Diğer bir deyişle, tekinsiz groteskte gerçek ve hayal ve komedi ve trajedi arasındaki ayırım yok edilir. *Büyük Maymunlar*'da gerçek ve fantastik birbirine geçmiştir. İlk altı bölümde yazar okuyucuya insanlar dünyası ve maymunlar alemi olmak üzere iki farklı dünya sunar. Okuyucu ilk bölümde, ünlü ressam Simon Dykes ve arkadaşlarının kulüpte eğlenmesine tanık olurken, ikinci bölümde maymunlar aleminin ünlü psikoloğu Busner'in kalabalık ailesindeki şempanzelerin tımar ve çiftleşmesine tanık olur. Altıncı bölüme kadar okuyucu iki farklı aleme gidip gelir.

Altıncı bölümde ise, Simon uyanır ve kendini ve tüm dünyayı maymuna dönüşmüş olarak görür ve böylece maymunlar alemi ile insanlar alemi artık iç içe geçer. Bu dönüşümü bütünüyle fantastik olarak kabul etmek mümkündür ancak yazar hiçbir zaman gerçeklikle bağını koparmaz. Nitekim bu iki alem iç içe geçmeden önce de gerçek ve fantastik öğeleri bir arada bulundurur. Simon'ın gece kulübünden çıktığında gördüğü halüsinasyonlar fantastik öğeler taşır. Örneğin, Oxford Meydan'ında bir gorilin mağazaları yıkıp insanları yediği sahne fantastiktir. Yazar, bir tarafta Oxford Meydanını gerçekçi bir şekilde betimlerken diğer tarafta buradaki bir dişi bir insan büyüklüğünde olan gorillerin varlığından söz etmesi hayal gücü ve gerçeğin birbirine karıştığı bir sahnedir.

Maymunlar alemi ise baştan sona grotesktir. Maymunlar dünyadaki baskın türdür. İnsanlar ise hayvan statüsünde görülürler. Ancak eserdeki sosyal düzen ve gündelik aktiviteler tamamen bizim yaşadığımız dünyaya aittir. Maymunlar insanlar gibi üniversite okurlar, mesleklerini icra ederler ve sergilere katılırlar. Şempanzeler Fred Perry gömleklerini giyip Volvo arabaya biner, IKEA'ya alışveriş yapmaya giderler. Bu gibi ayrıntılar eserin gerçeklikle bağını koparmasına izin vermez. Gerçek ve hayal gücünün içe içe geçtiği sahnelere örnek vermek gerekirse:

"Volvo, Albert Caddesi'nin başındaki trafik ışıklarında duruyordu. Busner, ilerde Regent's Park'ın yeşilliklerini seçmişti. Solunda ise, hayvanat bahçesindeki kuş kafeslerinin en üst çubukları ve halatları vardı. "Ehi ehi ehi" diye güldü Busner ve Gambol'a dönerek, "Şurada on dakika durup gerçek canlı insanlara bakalım, sonra bizim sanal insana gideriz, ne dersin 'hoo'?" (Self, 2011, s. 100).

Regent's Park, gerçekte var olan, Londra'da yer alan ve geniş arazisinde Londra Hayvanat Bahçesi'ni barındıran bir parktır. Bu yüzden yazarın betimlemeleri gerçekçidir denilebilir. Ancak bahçedeki hayvanların insan şeklinde resmedilmesi hayal ürünüdür. Bu noktada gerçek ile fantastik birbirine karışmıştır. Yazar ne gerçeklikten tamamen kopar ne de tamamen olağanüstü bir dünya kurar. Bu alıntıda, sanal insan olarak işaret edilen Simon'dır. Çift katmanlı öykünün maymunlar alemini anlattığı kısmında Simon maymuna dönüşmüş bir insan değil insan sanrısına sahip hasta bir şempanzedir. Ancak kendisi ve okuyucu için Simon artık insan beynine sahip bir maymundur. Yazarın çift katmanlı anlatısıyla okuyucunun zihninde Simon'ın benliğine dair müphemlik hâkim olur. Simon maymuna dönüşmüş bir insan mı yoksa insanlık sanrısına sahip bir maymun mu tam olarak bilinmez. Bu müphemiyet yazarın varlığını sabit kalma ilkelerine bir tepkisi olarak okunabilir. Self karakterlerindeki sürekli değişim ve müphemlik duygusunun altını çizer. Biyolojik determinizme karşı çıkarak ve insan bedeninin değişebilirliğini göstererek modernitenin insan tanımına karşı çıkar. Böylelikle insanların diğer türler arasındaki ayrıcalıklı yerini sarsar.

Tüm bu belirsizliklerle bu eserde Self aynı zamanda yaşamın absürtlüğünü gösterir. Absürtün kaynağı doğal bir oluşumun sınırlarının çok ötesinde olan dönüşüm değil aynı zamanda dönüşümün belirsizliğini korumasıdır. Tekinsiz grotesk, geleneksel insan imgesinin yıkılıp yerine günümüz ahlaki ve etik deformasyonunun bir ifadesi olan insan ve hayvan karışımı unsurları bir arada bulunduran melez bir imgeyi oluşturur. Bu yüzden grotesk imgeler görsel uyumsuzluklar içerir. Grotesk imgenin işlevi şu şekilde açıklanmaktadır:

"Bugün dünyanın grotesk imgesinin bir grotesk dünyanın imgesi olduğu doğruysa, o zaman sanat ve edebiyattaki grotesk formlar bizi ürkütücü gerçekliklere gülmeye zorlar: İnsan standartları olarak kabul ettiğimiz normlardan sapmalar ve insanın büyük ölçüde kendini suçlayacağı ahlaksızlık, kaotik bir dünya ve görünüşe göre anlamsız bir varoluş" (Sell, 1984, s. 277).

Grotesk, oluşturduğu ikili karşıtlıklar ve belirsizliklerle aslında tam olarak yaşadığımız dünyanın bir temsilidir. *Büyük Maymunlar*'da Simon karakteri insanın ilkel ve karanlık kabul edilen yanlarını ortaya çıkararak yaşadığımız dünyanın nasıl grotesk bir hal aldığını gösterir. Simon'da hem insansı hem hayvansı özelliklerin bir arada bulunması bir bağlamda insanın standartlaşmasına bir karşı çıkıştır. Ancak

böylesi bir melezlik temsili, her bakımdan tek tip değil de özgün ve eşsiz bir varoluşu desteklediği için toplum tarafından ahlaksızlık veya kaos ile ilişkilendirilmektedir.

Bu romanda, Simon'ın grotesk varoluşu zihin ile beden arasındaki uyumsuzluğa da sebep olur. Simon'ın dönüşümü, dış görünüşünü tamamen değiştirir, ancak zihnini değiştirmeden bırakır, zihni ile bedeni arasında bir uyumsuzluk yaratır. Özünde insan aklıyla düşünmeye devam eder, ancak bedeni artık insan olmadığı için ilk başta bu iki parçayı uzlaştıramaz. Eser boyunca Simon'ın beden ve zihin çatışması ele alınır. Kendisi kabul etmese de Simon maymuna dönüşmüştür ancak maymun bedeniyle insan gibi hareket etmeye çalışır. Örneğin Simon roman boyunca insan gibi dimdik durur ve yavaş yürür: *“Bonobolar gibi dimdik yürüdüğünü fark etti[...] Çok hareketsizdi, şempanze gibi oynamıyordu ve işaretleşmiyordu”* (Self, 2011, s. 262). Bir maymunun dimdik durması ve yavaş hareket etmesi yarı insan yarı hayvan bir imge oluşturduğu için grotesktir. Simon'ın hiç işaretleşmemesi de onun insansı özelliklerinden birisidir. Busner Simon'dan onunla işaretleşmesini istediğinde Simon *“o ne demek”* diye sorar? Busner ise *“İşaretleşmek Simon, yani ellerinle işaret yapmak. Benim şimdi yaptığım gibi grnn”*. Simon'ın cevabı ise onun insan olduğu sanrısını kanıtlar niteliktedir:

“Ama insanlar işaretleşmez Dr. Busner; biz konuşuruz. Bu şekilde iletişim kurarız. Bazı şempanzelere, hatta gorillere bile sağır dilsizler için geliştirilmiş işaret dillerinin kısmen öğretildiğini biliyorum. Ama insanlar işaretleşmezler; buna gerek yoktur. Biz konuşuruz” (Self, 2011, s. 235).

Böylelikle Simon bedeni maymuna dönüşse de zihinsel düzlemde hala kendini insan olarak hisseder. Simon insan ve hayvan arasındaki bir eşikte durur. Onun kendi fiziksel görüntüsüne dair algısı da oldukça tutarsızdır. Bazı zamanlar maymun olduğunu yani *“tüylü bir vücuduna sahip olduğunu, hortumu bulunmadığını ve kulaklarının iri kesimli”* olduğunu kabul eder. Kimi zamansa hala insan vücuduna sahip olduğunu yani uzun boylu, güzel ve tüysüz olduğunu düşünür (Self, 2011, s. 289). Simon'ın hayvan ve insani birleştiren doğası onu grotesk bir karakter olarak analiz etmeyi mümkün kılar. Groteskin temel özelliği insanlar dünyası ve hayvan alemi gibi çeşitli dünyaları bir araya getirmesidir. Bu eserde farklı dünyaların bir araya gelişi bir bedende vuku bulur. Simon hem insan hem de hayvan nitelikleri taşımaktadır. Onun tek bedende yaşadığı ikililik şu şekilde ifade edilir: *“Maymun, insanın zihnini hayal etmeye çalışırken insan, maymunun bedenine uym göstermeye uğraşıyordu”* (Self, 2011, s. 287). Bu ifade Simon'ın dönüşümünün sonucunda yaşadığı ikili durumları ya da melez yapısını ortaya koymaktadır.

Simon bu eserde daha önce ifade edildiği gibi kendini insan zanneden bir maymun olarak tanımlanır. Bu yüzden de tüylü ve çirkin bedenine alışmakta güçlük çeker. Örneğin maymunlar gibi dört ayağını kullanmaz. Sürekli iki ayağının üzerinde insanlar gibi dimdik yürür ve yavaş hareket eder. Simon'ın kendi bedenine olan yabancılaşması şu cümleyle ifade edilmiştir: *“Kendi vücudunun algısı ile o vücudun bulunduğu dünyayı algısı arasındaki uyumsuzluk[...]”* (Self, 2011, s. 264). Simon çocuklarıyla karşılaştığında küçük, sarışın, sütdişlerini yeni çıkarmış ve bicir bicir konuşan çocuklar yerine kahverengi tüyleri olan hırıltıyla ve çığlıklarla işaretleşen maymunlar görür (Self, 2011, s. 297). Bu karşılaşma Sarah ile karşılaşmasından farklı olarak sakin ve sevgi dolu geçer. Artık maymunluğuna alışmaya başlamış olan Simon çocuklarını maymun bedenlerinin ardında tanımakta zorluk çekmez:

“Çalılarının ardından önce bir minik kafa, sonra ikinci minik kafa çıkageldi. Simon onları tanımayacağını düşünerek çok endişelenmişti ama boşu boşuna korktuğunu anladı. Magnus'u milyonlarca şempanzenin arasında tanıdırdı bikere: alnına düşen sarışın perçem bir tek onda olabilirdi. Küçük yavru Henry ise, insanken nasıl değirmi suratlı ve sevimliyse maymunken de öyle olmuştur” (Self, 2011, s.386).

Beklenenin aksine Simon yavrularını görünce hiçbir tekinsizlik hissine kapılmaz. Çocuklarına karşı yabancılaşmamıştır. Hatta çocukları onunla gerçek bir maymun gibi tımar seansı gerçekleştirerek babalarının maymunluğunu kuvvetlendirir. Ancak burada Simon'ın içini daha büyük bir tekinsizlik hissi doldurur:

“Yeniden kaynaşmak onu maymunluğun kucağına iyiden iyiye çekmişti ama kayıp insanlığın görüntülerini de kristal berraklığında getirmişti yine gönül gözünün önüne. Hastalıktı, delilikti, uçukluktu, sapıklıktı bu resimler[...]” (Self, 2011, s. 390).

Diğer bir deyişle, Simon maymun oldukça insanlığını daha net hatırlamıştır ve burada kendisinin tamamen yabancı olduğu maymunlar aleminde tüm sevdiklerini maymun olarak kabul etmeye başlamış, bunun sonucu olarak maymun bedenini benimsemeye başlamıştır. Yeni bedenine alışıkça, zihni fiziksel ihtiyaç ve arzularına göre değişmeye başlar. Yine de zihni ile vücudunu asla tam olarak uyumlu hale getiremez. Simon gitgide daha çok bir maymun gibi davranmaya başlar. Ancak insanlığı hiçbir zaman tamamen kaybolmaz ve sonuç olarak kendini çelişkili hisseder. Simon'ı bu çelişkiden kurtaracak olan kayıp yavrusu Simon'dır. Kayıp olan çocuğunun isminin de Simon olması Simon'ın çocuk arayışının aslında kendi benliğini arayışı olduğu savını destekler niteliktedir.

Jean ve iki çocuğuyla karşılaştığındaysa yitirdiği yavrusu Simon'ın aslında sahiplendikleri bir insan olduğunu öğrenir. Bunu öğrenen Simon, Dr. Busner ile birlikte yitirdiği yavrusu Simon'ı arayışa koyulur. İlk önce Londra Hayvanat Bahçesi'ne giderler ve burada yavru Simon'ın Afrika'daki Rauhschutz Kampında olduğunu öğrenirler. Her ne kadar Simon insan yavrusuna kavuşunca tüm bu tepetaklak olmuş kâbus dünyadan uyanacağını düşünse de kavuşmaları pek sıcak geçmez. Baba ve oğulun kavuşma anı birkaç kısa cümle ile şöyle anlatılmıştır:

“Öğlen güneşinin ekvatorunda ne harikalar yaratabileceğini düşünün. Simon da bu yüzden gözlerini iyice kısarak baktı insan yavrusunun vahşi suratına. İnsan da ona bakıyordu ama cam gibi donuk gözlerle, aklarını meydana çıkara çıkara. Simon iyice özümsemişti o küçük, değirmi suratı, göçük çeneyi ve tavşan dişleri; sonra dört ayağının üzerine çöktü, “Ho-hoo” diye sesledi ve ondan bir tepki bekleyen gruba dönerek, “Bu maceranın sonu” diye işaretledi” (Self, 2011, s. 430).

Ressamın yavrusunu vahşi olarak tanımlaması ve yavrunun ona sıcak davranmaması modern insanın yabancılaşmasını güzel bir şekilde ifade etmektedir. Ancak bu tanımlamalarla birlikte Simon'ın dört ayağının üzerinde yürümesi çok daha önemli bir gerçekliğe işaret eder: Simon'ın insanlık sanrısının dağılmasına ve maymunluğunu kabul edişine. Bu kayıp yavru ressamın kendi benliğini bulması için son bir

umuttur. Ancak Simon yavrusunu sıradan bir insan yani maymunlar dünyasında bir hayvan olarak gördüğünü ifade edince Dr. Busner bunu "Bence senin insan olduğuna inanman ve evrimini başarıyla tamamlayan primat türünün de insanlar olduğunu düşünmen, hastalıklardan çok maymunluk yergisi" olarak tanımlamıştır. Simon ise buna karşı çıkmaz ve "saygı duyarım" (Self, 2011, s. 431) diyerek doktoru doğrular nitelikte bir cevap verir. Böylece eser Simon'ın maymun olduğunu kabul etmesiyle son bulur. Simon'ın bu arayışı kendi kimliğini oluşturmak için bir mücadeledir ancak başarısız olur. Dolayısıyla tekinsiz groteskte, kimlik artık tekil ve sabit olarak görülmez, daha çok çoğul ve değişken olarak görülür ve nihai olarak aklın olağan kullanımı yoluyla kavranması imkânsızdır.

Sonuç

Will Self, *Büyük Maymunlar* adlı eserinde, sınır tanımayan hiciv sanatını ressam Simon Dykes'in uyuşturucu ve alkol tüketimi ve bilinçsiz bir cinsellik deneyimi sonrası bir şempanzeye dönüşmesi sorunu üzerinden okuyucuya aktarmaktadır. Dykes'in bu değişimi, şempanzelerin evrim teorisinde üstün geldiği hem farklı hem de garip bir şekilde tanıdık bir gerçeklik algısı oluşturmaktadır. Yazarın bu eserde evrim teorisinin tersten işlediği bir dünya yaratması ve bu dünyanın bizim bir parçası olduğumuz mevcut antroposentrik dünya düzenini tersyüz etmesi, söz konusu eserin Bakhtin'in karnavalesk grotesk kuramı ışığında incelenmesini olanaklı kılmıştır. Bakhtin karnavalesk grotesk kuramında, karnavalları grotesk görüntüleriyle katılımcılara neşeli bir kutlama zamanı yaratarak tüm sosyal ve kültürel normların askıya alındığı altüst olmuş bir dünya olarak tanımlar. Tıpkı bu karnavallardaki gibi *Büyük Maymunlar*'da da yazar kurguladığı maymunlar dünyasında benzer deneyimlere sahip karakterleri tasvir eder. Bu karakterler hem cinsel hem duygusal anlamda birbiriyle özgürce iletişim kurar, fiziksel sınırları aşar ve otoriteyi hiçe sayar.

Diğer taraftan ise yazarın maymunların egemen olduğu kurgusal dünyayla gündelik hayatımız arasında sağlam bir köprü kurması tekinsiz groteskin temel dayanağını oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle, karakterin fiziksel olarak oluşturduğu grotesk imgelerin yanı sıra zihinsel bağlamda yaşadığı ikililik, tekinsizlik kuramıyla açıklanmaktadır. Simon Dykes'in dönüşümü çağımızda insanların topluma, ailesine ve kendine olan yabancılaşmasına bir referanstır. Bu bağlamda, metamorfoz hem karnavalesk groteskin hem de tekinsiz groteskin temel unsurunu oluşturur. Ancak karnavalesk groteskte dönüşüm maddi bedensellik ilkesiyle ilişkilendirilirken tekinsiz groteskte yabancılaşma temasını destekleyen bir motif olarak kullanılır. Dönüşüm karnavalesk groteskte bedenin kendi sınırlarını aşmasını ifade ederken, tekinsiz groteskte bireyin bir anda kendine yabancı ve düşman olan dünyasının bir ifade biçimidir.

Sonuç olarak, dünya düzeninin tersyüz olduğu bu eserde tüm kural ihlallerinin, bedenselliklerin, aşırılıkların ve dönüşümün temelinde insan merkezci dünya düzenine bir eleştiri vardır. Bakhtin'in de belirttiği gibi "yergi edebiyatta dünyanın karnaval olarak duyumsanışının başlıca taşıyıcılarından ve kanallarından biri olmuştur ve bugüne değin bu özelliğini korumuştur" (Bakhtin, 2004, ss. 173-174). Yazar, bu eserde maymunlar aleminde insanların bir hayvan türü olarak tanımlanmasına rağmen varlığıyla doğayı tehdit eden bir tür olduğunun da altını çizmiştir. Bu betimlemeyle insanların; doğayı, hayvanları ve varlık zincirini oluşturan tüm varlıkları tekelinde görerek onları kendi çıkarları için sömürmesi eleştirilmiştir. Böylece yazar yarattığı maymunlar aleminde melezlik ve biçimsizlik temalarını işleyerek okuyucunun yabancı olduğu grotesk bir dünya yaratmıştır. Yazar, bu grotesk dünya imgesiyle insan merkezli dünya görüşüne alternatif alanlar yaratarak toplumdaki normları tersyüz etmiş ve okuyucularını var olan toplumsal sorunları daha geniş bir bakış açısıyla görmeye davet etmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Aytemiz, P. (2016). "Uykudaki Ölü Prensesler ve Grotesk Halleri Üzerine Düşünceler". (ed. Ş. Pala), *Grotesk içinde BilgeSu* Yayıncılık, 135-159.
- Bakhtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (çev. C. Soydemir), Metis Yayınları.
- Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (çev. Ç. Öztekin; der. M. Gürle). Ayrıntı Yayınları.
- Edwards, J. D., & Graulund, R. (2013). *Grotesque*. Routledge. [\[Crossref\]](#)
- Freud, S. (2003). *The Uncanny*. Penguin.
- Hugo, V. (1827). *Preface to Cromwell*. The Harvard Classics. "Hamlet's Loneliness". *Bartleby*.
- Kayser, W. (1981). *The Grotesque in Art and Literature*. (çev. U. Weisstein). Columbia U.P.
- McElroy, B., & Delay, C. (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. Springer.
- Russo, M. (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Routledge.
- Self, W. (2011). *Büyük Maymunlar*. (çev. M. Karkın). İletişim Yayınları.
- Sell, R. (1984). The Comedy of Hyperbolic Horror: Seneca, Lucan And 20th Century Grotesque. *Neohelicon*, 11(1), 277-300. [\[Crossref\]](#)

Tıp Terminolojisinde Eponimler. Almanca-Türkçe Dil İkiliğinde Eponimler

Eponyms in Medical Terminology. Eponyms in the German-Turkish Language Pair

Dilek TURAN 

Hacettepe Üniversitesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Almanca Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye
Department of Translation and Interpreting (German Division), Hacettepe University, Faculty of Letters, Ankara, Turkey

öz

Eponimler, tıbbi terminolojide olduğu kadar gündelik tıp dilinde de karşımıza çıkar. Tıbbi terminolojide bazı kavramlar, özellikle birçok hastalık, sendrom, yöntem, testi keşfeden, ilk kez tanımlayan kişinin, bilinen ilk hastanın veya tıbbi bir cihazı icat eden kişinin adıyla anılır. Bazen de yer, bölge veya keşfin yapıldığı nüfus, eponim olarak kullanılır. Dolayısıyla bir hastalığı, bir semptomu, tıbbi bir bulguyu, tıbbi /cerrahi bir cihazı, bir testi veya sendromu keşfeden kişinin adı verilip tıbbi terminolojide yerini alır. Eponimler kişi adlarıyla, genellikle de soyadlarla oluşturulan terimlerdir. Tıpta bir terim oluşturmanın tercih edilen bir yöntemi eponimlerdir, dolayısıyla da sıkça karşımıza çıkarlar. Ancak eponimler her ne kadar kişi adlarıyla oluşturulsalar da, dil içi ve diller arası bazı farklı kullanımlar söz konusudur. Bu farklılıklar, özellikle de tıp metinleri çevirisinde bazı yanıltıcı durumlar yaratmaktadır. Bunun önüne geçilmesi için, tıp çevirisinde eponimlerin oluşturulma biçimlerine hakim olunması gerekmektedir. Bu çalışmada eponimlerin tanım ve yapısına değindikten sonra, Almanca-Türkçe dil ikilisinden yola çıkılarak bazı örnekler eşliğinde diller arasındaki farklılıklar üzerinde durulacak ve tıp metinleri çevirisinde üzerinde durulması gereken noktalar belirlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Eponimler, Almanca-Türkçe Dil İkiliği, Tıp Terminolojisi, Çeviri Sorunları

ABSTRACT

Eponyms exist in medical terminology and everyday medical language. Some concepts in medical terminology, especially many diseases, syndromes, and techniques, are referred to by the name of the first known patient, the person who first discovered or identified, for example, a test, or the person who invented a medical device. Sometimes the place, region, or population in which the discovery is made is used as an eponym. Thus, the name of the person who discovered a disease, a symptom, a medical finding, a medical or surgical device, a test, or a syndrome is used in medical terminology. Eponyms are terms formed by people's names, usually surnames. As a way of creating a term in medicine, eponyms are commonly available. Although eponyms come from the name of a person, there are some diverse interlingual or intralingual uses. These differences cause misinterpretations, especially in the translation of medical texts. To avoid such misinterpretations, it is of key importance to master the ways in which eponyms are created in medical translation. This study first presents the definition and composition of eponyms. It then focuses on interlingual differences giving examples from the German-Turkish language pair and highlight points to consider in the translation of medical texts.

Keywords: Eponyms, Jargon, German-Turkish Language Pair, Medical terminology, Translation Problems

Giriş

Tıbbi terimlerin seçiminde doğruluk ve kesinlik, teşhis ve tedavide hayati önem taşımaktadır. Tıbbi terminoloji, tıp dilinin belkemiğini oluşturan Latince, Yunanca dillerine ek olarak günümüzde artık modern tıbbi terminoloji İngilizceden terimler (Tıbbi İngilizce) tıp eğitiminin vazgeçilmez temel taşı oluşturmaktadır. Tıpta kullanılan anatomik ve klinik terimlerin tarihsel ve etimolojik kökenlerini bilmek, ilişkileri tanımayı kolaylaştırır, anatomi, fizyoloji ve patolojide tıbbi terminolojinin öğrenilmesine ve anlaşılmasına yardımcı olur. Tıbbi terminoloji ayrıca kısaltmaları, tıbbi sınıflandırmayı (Nomenklatur)¹, kısma ad (akronim) ve kişi adlarını (eponim) da içerir.

Hastalık ve sağlık bağlamında kullanılan terimler sadece tıp ve sağlık alanında çalışanları ilgilendirmekle kalmayıp günümüzde artık her insanın hayatına girmiş bir konudur. Özellikle son yıllarda yaşanan salgınlarla insanların yaşamında yer eden Tıp alanına ait konular ve bu bağlamda kullanılan terimler (mesela SARS, COVID-19) önem kazanmıştır.² Özellikle de tıbbi terminolojinin temelini oluşturan Latince ve Yunanca terimlerin dışında kalan ve tıp alanına zaman içerisinde yerleşen yeni terimler (özellikle de İngilizce terimler), bizlere tıp dilinin ne kadar dinamik ve yeniliklere açık olan bir

Geliş Tarihi/Received: 27.08.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.11.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Dilek TURAN
E-posta: dilekturan@yahoo.com

Atf: Turan, D. (2022). Tıp Terminolojisinde Eponimler. Almanca-Türkçe Dil İkiliğinde Eponimler. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 103-110.

Cite this article: Turan, D. (2022). Eponyms in Medical Terminology. Eponyms in the German-Turkish Language Pair. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 103-110.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

- 1 ICD (kodları) (International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems), hastalıkların ve sağlık sorunlarının uluslararası sınıflama sistemidir. Uluslararası hastalık sınıflamasının (UHS) kısaltmasıdır. Bilinen hastalık ve yaralanmaların çok ayrıntılı tanımlanması ile oluşturulur. Dünya Sağlık Örgütüncü (WHO) yayımlanır ve sağlık sektörü özişlerinde, sağlık sayımlamaları alanında dünya çapında ortak kullanımdaki kodlama dizgesidir (ayrıca bkz. <https://www.who.int/news/item/08-05-2015-who-issues-best-practices-for-naming-new-human-infectious-diseases> Erişim Tarihi: 31.07.2021).
- 2 bkz. <https://www.who.int/news/item/08-05-2015-who-issues-best-practices-for-naming-new-human-infectious-diseases> Erişim Tarihi: 31.07.2021.

alan olduğunu göstermektedir. Bu çalışmada son yıllarda tıp terminolojisine yerleşen ve diller arasında farklılık gösteren, dolayısıyla çeviribilimin araştırma alanına giren ve çeviri sürecinde birtakım zorlukları da beraberinde getiren bir grup terim üzerinde durulacaktır: eponimler.

Tıp Terminolojisi

Tıp terminolojisinin bel kemiğini terimler oluşturmaktadır, bunlar özellikle Latince, Yunanca, Arapça ve daha sonraları da İngilizce kökenli kelimelerden oluşmaktadır. Tıbbi terminoloji, tıp ve sağlık eğitimi almış, alandan olan hekimler, uzmanlar ve sağlık çalışanları tarafından kullanılan ve kendi oluşum kuralları olan bir özel alan dilidir. Sağlık kuruluşlarında, muayenehanelerde, Tıp Fakültelerinde ve diğer tıp eğitimi ve hizmeti verilen kurum ve kuruluşlarda dokümantasyon, bilgi aktarımı vb. için kullanıldığı gibi tıp alanındaki yayınlarda da kullanılır. Bu özel alan dili (LSP, Fachsprache), tıp alanındaki iletişimin temelini oluşturur ve çeşitli tıp disiplinlerindeki uzmanlar/hekimler arasında kullanılır: tıbbi araştırmalarda, tıp uygulamalarında, araştırmacılar, uzmanlar ve hekimler arasındaki iletişimde (Wiese, 1998, s.1278-1279). Lippert (1978)'e göre alandan olan uzmanlar, hekimler ve sağlık çalışanlarının iletişimi şu şekilde gerçekleşir: a) bilimsel düzeyde; b) günlük işlerde doktorlar ve sağlık çalışanları arasında ve c) doktor ve alandan olmayanlar³ ve/veya hastalar arasında (Lippert, 1978, s.93).

Tıp sözlüğü yaklaşık 80.000 ilaç ismi, uzuv ve organ için 10.000 ifade, organik fonksiyonlar için 20.000 kelime ve hastalıklar, muayene teknikleri ve cerrahi yöntemler için 60.000 tıbbi terim içerir (Porep & Steudel, 1997, s. 9). Bütün tıbbi alanlar dahil edildiğinde, bugün mevcut tıbbi terminoloji yaklaşık 500.000 terim içermektedir (Porep & Steudel, 1997, s. V).

Tıbbi terminoloji, Latince ve Yunancaya dayanan uzun bir geçmişe sahiptir (Humoreanu, 2016, s. 134-135). Terminoloji, belli bir bilim dalına özgü özel alan dilidir (LSP, Fachsprache). Özel alan dili gündelik dildeki kullanımdan farklı, çok sayıda alana özgü teknik terimlerden oluşmaktadır. Bu nedenle tıbbi terminolojinin belirli bir kelime dağarcığı ve belirli dilbilgisel kuralları vardır. Tıp dili, tıp alanı dışında anlaşılmayan veya başka anlamlarda kullanılan tıbbi kavramları da içerebilir. Tıbbi terminolojide örneğin yemek borusu "ösofagus", ultrason muayenesi de "ürosonografi" olarak adlandırılır (Turan, 2014, s. 233; ayrıca bkz. Günay Köprülü, 2017, s. 257).

Tıbbi terminoloji, sağlık çalışanları arasında iletişimde aktarılmak istenen tıbbi içeriklere kesinlik katan, yan anlamları olmayan dolayısıyla yanlış anlaşılmalara yer vermeyen, ayrıca alandan olmayan kişileri iletişimin dışında tutan bir jargondur (Turan, 2014, s. 233-234).

Daha önce de belirtildiği gibi, tıbbi terminolojinin temelleri Latince, Yunanca ve Arapça terimlerden oluşur. Anatomi terimleri için Latince (örneğin kalp "Cor") ve klinik terimler için (patoloji dahil) Yunanca (örneğin kalp "kardia", kalp damar hastalıkları alanı "kardioloji") terimler kullanılır. Tıp alanındaki gelişmelerle birlikte (yeni tespit edilen hastalıklar ve tedavi yöntemleri, tıbbi cihazlar/aletler vb.) İngilizce, 1950'lerden beri tıp alanına yeni terimler kazandırmıştır. İngilizce terimler, Latince kelimeleri İngilizceye çevirme kurallarına göre oluşturulmuş (Turan, 2014, s.234), ayrıca farklı dillerden birleşerek karma (hibrid, Hybrida) kelimeler de yaratılmıştır (Kuss & Mutz, 2000, s. 1-2).

Tıp terminolojisi günümüzde de çoğunlukla Yunanca ve Latince kelimelerden oluşur ve bu diller halen yeni tıbbi terimler oluşturmak için kullanılır. Bu bir yandan yaklaşık 2500 yıllık tarihe dayanan uzun bilimsel bir tıp geleneğinden kaynaklanırken, diğer yandan Yunanca ve Latince'nin tıbbi terminoloji için pratik avantajlar sunması ve ayrıca bu dillerin kesinliği ve tek anlamlılığından da kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu diller uluslararası alanda özel alan dili olarak geçerlilik kazanmış ve günümüze kadar da bu özelliğini korumuştur (Wilmanns & Schmitt, 2002, s. 19). Yunanca, tıbbi kavramları adlandırmada anlama kesinlik katabilen, özellik itibarıyla kısa ve öz, ayrıca bileşik sözcükler oluşturma özelliğine sahip bir dildir. Bu özelliklerden dolayı klinik terimlerin oluşumunda kullanılmıştır ve hala kullanılmaktadır. Latince de benzer bir şekilde, tıbbi bilgilere kısalık, kesinlik ve tek anlamlılık sunar, dolayısıyla tıbbi terminolojiye katkı sağlar. Yunanca ve Latince'nin bir başka avantajı da her iki dilin de yüzyıllar süren kullanımlar boyunca çok sayıda ifadeler kazandırmış olmasıdır (Wilmanns & Schmitt, 2002, s. 20). Tıbbi terminoloji, bugüne kadar Yunanca-Latince dil ikilisi ile karakterize edilmiş, Latince 19. yüzyıla kadar önde gelen bilimsel dil olarak kabul edilmiştir. Ancak günümüzde İngilizcenin tıbbi terminolojide ağır basması, özel alan dilinin gelişiminde oldukça dikkat çekicidir. Mesela "bypass", "pacemaker" veya "facelifting" gibi terimler, tıp biliminin ve dilinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Modern tıp bugün İngilizce ile yeni terimler oluştursa da Yunanca ve Latince tıp terminolojisinin hala bel kemiğini oluşturmaktadır. Tıbbi kayıtların başlangıcından beri Yunanca ve Latince tıp terminolojisi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuş ve günümüze kadar devam etmiştir. İngilizce günümüzde artık lingua franca'ya dönüşmüş, tıp alanında yapılan yeni keşifler genellikle İngilizce terimler kullanılarak ifade edilmeye başlanmıştır (Mesela AIDS - Acquired Immune Deficiency Syndrome, Kazanılmış Bağışıklık Yetersizliği Sendromu). Diğer özel alan dillerin çoğu gibi, tıbbi terminoloji de kendine özgü kuralları olan bir dil olarak düşünülmelidir. Bu özel alan dili de birtakım dilbilgisel kurallara tabiidir (Taranova & Berdnikova, 2020, s. 46). Tıbbi terimlerin oluşumunda Yunanca ve Latince sözcükler kadar, bu sözcüklerin yeni terimler oluşturma ilkeleri de tıp terminolojisinde önemli bir rol oynamıştır. Günümüzde ise tıp alanındaki gelişmelerle bu terimler yeterli olmamakla beraber, yeni kavramlar da tıp terminolojisine yerleşmektedir. Dolayısıyla Latince ve Yunanca bileşik kelimelerin yanı sıra transkripsiyon yoluyla diğer dillere yerleşen terimler (Latince, Yunanca, Arapça), ödünçleme, anglisizm (İngilizce sözcükler), karma (hibrid) terimler, akronimler (kısmen adlar) ve eponimlerdir (kişi adları).

Kişi adları tıbbi terminolojide önemli rol oynamaktadır. Tıp alanındaki adlandırmalarda⁴ kişi adlarına sıkça başvurulmakta ve günümüzde artık birçoğumuzun bildiği (Alois) Alzheimer hastalığı, (John Langdon) Down sendromu, (Hulusi) Behçet hastalığı, (Wilhelm C.) Röntgen cihazı gibi terimler tıbbi terminolojinin ayrılmaz birer parçası olmuştur. Anatomik bir yapıyı veya hastalığı belirtmek için kişi adlarının (eponim) kullanılması yaygınlaşmış, genellikle bu kişi adları hastalıkları, sendromları, süreçleri, fizyolojik olayları, organları veya tıbbi ci-

3 Düz okuyucular.

4 Eponimlere tıp alanı dışında da başvurulmaktadır, ancak bu çalışmanın kapsamı tıp terminolojisi konusuna yoğunlaştığı için eponimlerin diğer bilim alanlarındaki kullanımına değinilmemiştir (bkz. <https://www.wortbedeutung.info/Eponym/> Erişim Tarihi: 29.07.2021).

hazları/aletleri tanımlayan veya keşfeden ilk kişinin adıyla oluşturulmuştur.⁵ Eponim “hastalık, bulgu, organ, oluşum vs’ye onun üzerinde çalışmış kimsenin adına dayanılarak verilen kişi ismi”⁶ şeklinde tanımlanır. Bugün 1000’den fazla eponim sendrom, semptom, hastalık, test, yöntem, tedavi, mikroorganizmaları ilk tanımlayan kişinin adıyla anılır (Fangerau ve ark., 2017, s. 12; Karenberg, 2000, s. 19). Eponim kelimesi, Yunanca “epo” (yanında, -de, -da) ve “onoma/nym” (ad, isim) kelimelerinden oluşmuştur. Eponimlerin tıp alanında yaygın kullanımı vardır ve tıp sözlüklerinde önemli yer tutarlar (Winkelmann, 2009, s. IX). Eponimler çoğunlukla kişi adlarından oluşmaktadır (Duden, 1989, s. 444). Eponim oluşturulurken, kelimelerin yazımı Latinceye yaklaştırıldığı örneklere de rastlanmaktadır, mesela anatomide karın boşluğunun en derin noktasını ifade eden “Cavum Douglasii” (Tr. Douglas boşluğu - Alm. Douglas-Raum) eponiminde olduğu gibi cerrah ve anatomi uzmanı olan James Douglas’ın (1675-1742) adı verilmiştir.

İlk eponimler anatomi alanından gelir. Flaman doktor Andreas Vesal’a göre, nesiller boyu anatomi uzmanları tek tek organları, kasları ve tendonları 16. yüzyıldan beri daha yakından incelediler ve keşiflerini sıklıkla adlandırdılar. Bununla ilgili kulak trompetini (Östaki borusu) tanımlayan İtalyan anatomi uzmanı Bartolomeo Eustachi (1520-1574) örnek gösterilebilir (Wilms & Schmitt, 2002, s. 19). Tıbbi görüntüleme yöntemlerinin kişi adlarıyla adlandırılması tıpta 19. yüzyılın ortalarında nöroloji alanında başlamıştır (Wiese, 1984, s. 43). Daha sonra eponimler, hastalıkları, sendromları, süreçleri, prosedürleri, cerrahi teknikleri veya tıbbi cihaz/aletleri keşfeden veya ilk kez tanımlayanların veya önemli ölçüde katkıda bulunan kişilerin adlarından oluşturulmuştur (Duden, 2007, s. 39).

Eponimler 1970’lere kadar tıbbi terimler için kullanıldıktan sonra, günümüzde akronimlere (tanımlayıcı kısaltmalar, kısma adlar, örneğin “AIDS”) ve anglisizmlere (İngilizceden ödünçlenen terimler, örneğin “bypass”) daha çok rastlanmaktadır. Bu değişiklik temel olarak tıbbın artan karmaşıklığı ve uluslararasılaşması ile açıklanabilir (Karenberg, 2000, s. 24).

Eponimlerin adlandırmada kesinlik sağlaması ve akılda kalıcı olmaları bakımından avantaj sağlarken, uluslararası kullanımda ise birtakım tutarsızlıkların oluşu, söz konusu hastalığı tam olarak tanımlamaması ve dilden dile farklılık göstermeleri bir dezavantajdır. Mesela Almandaca kullanılan ve yerleşmiş olan röntgen ışınları (“Röntgenstrahlen”) İngilizcede “x-rays” terimine karşılık gelir ve bu dilde kabul görmüş yaygın kullanımı vardır (Karenberg, 2000, s. 20).

Tıp Terminolojisinde Eponimler

Eponimler özel isimlerden türetilen sözcüklerdir. Her ne kadar kişi isimlerinden de oluşsalar, birbirinden farklı oluşturma biçimleri vardır. Tıp alanında ise ayrı bir bilim alanını teşkil etmektedirler ve tıbbi terminolojide önemli bir yer tutarlar (Andersen, 1996, s. 40; Aronson, 2014, s. 1).

Eponimlerin İşlev ve Özellikleri

Alzheimer, Behçet veya Doppler gibi adlar tıbbi terminolojinin ayrılmaz birer parçasıdır. Tıbbi terminolojide yer alan kişi adları (eponimler) hastalıkları, sendromları, mikroorganizmaları, etkileri, formülleri, yasaları, denklemleri, hipotezleri, tıbbi cihazları/aletleri, yöntemleri, organları, olguları, örnekleri, reaksiyonları, kuralları, semptomları, testleri, teorileri, hücreleri vb. içeren tıbbi olguları daha ayrıntılı olarak tanımlar (Leiber & Olbert, 1968).

Kişi adlarıyla (eponimlerle) adlandırılan tıbbi içerik hakkında herhangi bir bilgi aktarmasa da söz konusu içerik tam olarak tanımlanabilmektedir. Uzmanlar için eponimlerin somut bir anlamı vardır ve tek bir isme indirgenebildiklerinden dolayı tıbbi iletişimde kullanımları pratiktir. Bununla birlikte alandan olmayanlar için eponimin anlamı açık değildir (Wiese, 1984, s. 44). Jochems (2010, s.91) eponimlerin büyük avantaj sağladığından bahseder, çünkü eponimlerle uzun ve karmaşık açıklamalara gerek kalmamaktadır.

Eponimler, bir hastalığı veya sendromu ilk defa keşfeden veya tanımlayan doktoru veya uzmanı onurlandırmak için kullanılmıştır (Wiese, 1984, s. 44). Fakat eponimler yalnızca keşif yapan kişiyi onurlandırmak için değil, bir ihtiyacın ifadesi olarak da başvurulmaktadır, Louis Pasteur ve “pastörize” yöntemi örneğinde olduğu gibi. Eponimler özellikle testler, prosedürler, yöntemler ve bunların varyantlarını adlandırmak için kullanılmaktadır.

Bazı durumlarda tıbbi terimlerin hem eponim hem de Latince/Yunanca terimin aynı zamanda da akronimlerinin de kullanıldığı da bilinmelidir. Mesela “amyotrofik lateral skleroz” (ALS), veya bir diğer adıyla “motor neurone disease” (MND) veya “Lou Gehrig hastalığı” olarak da kullanılmaktadır.

Eponimlerin Yapısı: Almanca-Türkçe Dil İkili Örneği

Eponimler farklı dillerde farklı biçimlerde ve farklı adlandırmalarla oluştururlar. Mesela Almandaca kullanılan “Morbus Basedow”, Türkçede “Basedow hastalığı” ve İngilizcede “Graves Disease” şeklinde adlandırılmıştır. Eponimler yapısal olarak da çok farklı biçimlerde karşımıza çıkar: Niteleyici ve birden fazla sözcükten oluşan kelimeler veya bileşik kelimeler olarak oluşturulurlar (Kühtz, 2007, s. 45). Ayrıca bazı eponimler tire ile ayrılırken, bazıları da niteleyici terimler olarak oluştururlar (Wiese, 1984, s. 45). Almanca-Türkçe dil ikili karşılaştırıldığında aşağıdaki örnekler dikkat çekicidir: (Alm.) Vater-Pacini-Körperchen, (Tr.) Pacini-Cisimcikleri, (Alm.) Merckelsche Zellen, (Tr.) Merkel hücreleri.

Eponimlerde kişi adları, bazen temel kelime olarak işlev gören bir cins adı (Appellativum) (mesela “Morbus” = hastalık) ile birlikte kullanılır. Temel kelime bir hastalık, operasyon, yöntem, faktör gibi genel bir konuyu tanımlar. Kişi adı ise temel kelimeyi anlamsal olarak belirler ve tanımlar (Wiese, 1984, s. 45). Latince “morbus” kelimesi, “belirli bir hastalığı” cins adı olarak kullanılıyorsa, hastalığı keşfeden kişinin adı sona eklenir: (Alm.) Morbus Crohn, (Tr.) Crohn hastalığı, (Alm.) Morbus Behçet, (Tr.) Behçet hastalığı. Bu eponimler latinceleştirilmiş kelimelerdir (latinizm).

5 <https://saglik.sozlugu.org/eponym/> (Erişim Tarihi: 28.07.2021).

6 <https://www.tipterimlerisozlugu.com/eponym.html> (Erişim Tarihi: 29.07.2021).

Cerrahi teknikler, yöntemler, testler vb. için edat eklemleri de kullanılır, örneğin (Alm.) Magenresektion nach Billroth II, (Tr.) Billroth II mide rezeksiyonu, (Alm.) Leberblindpunktion nach Menghini, (Tr.) karaciğer biyopsi ponksiyonu veya Menghini'nin aspirasyon tekniği (Wiese, 1984, s. 45).

Bazı eponimlerde temel kelime kısaltma yapılarak çıkarılabilir ve böylece yalnızca kişi adı tıbbi olguyu temsil eder, örneğin (Alm.) Paget-Morbus Paget, (Tr.) Paget - Paget hastalığı (Wiese, 1984, s. 45). Bu kısa biçimler çoğunlukla sözlü tıbbi iletişimde kullanılır, ancak bazen yazılı metinlerde de görülürler. Özel isimlerden türetmeler tıbbi terminolojide daha az yaygındır (Wiese, 1984, s. 45).

Yapıları ve yazılışları konusunda eponimler tıbbi terminolojide çok tartışılan biçimler olarak kabul edilir. Geçmişte kişi adının ön planda olduğu bileşik sözcükler (Almancada örneğin -scher, -sche, -sches sıfat eki ile oluşturulan bileşik sözcükler, mesela "Basedowsche Krankheit") günümüzde tıp literatüründen büyük ölçüde çıkmıştır. Bunun yerine Almancada "-sche" sıfat ekine bir kesme işareti ile bu niteleyici kombinasyonlardan yeni biçimler geliştirme eğilimi vardır, örneğin "Basedow'sche Krankheit" (Basedow hastalığı) (Duden, 2007, s. 39).

Caspar (2007, s. 10) tıbbi terimler bağlamında aşağıdaki eponim yapılarından bahseder:

- Keşfenin/Hastanın adı-soyadı + tire+ temel kelime: Alm. Lou-Gehrig-Syndrom, Tr. Lou Gehrig hastalığı, Lou Gehrig's disease (Lou Gehrig)
- Keşfedenin soyadı+tire+temel kelime: örneğin Alm. Asperger-Syndrom, Tr. Asperger sendromu (Hans Asperger)
- Keşfedenlerin soyadları +tire+temel kelime: örneğin Alm. Arnold-Chiari-Syndrom, Tr. Arnold-Chiari sendromu / malformasyonu, Chiari sendromu/malformasyonu (Julius Arnold, Hans Chiari).
- Temel kelime + keşfedenin adı: örneğin Alm. Morbus Crohn, Tr. Crohn hastalığı (Burrill Bernard Crohn).⁷
- Keşfenin adı + son ek: örneğin Alm. Borrelia, Tr. Borrelia (Amédée Borrel). Listeriosis – Joseph Lister
- Cerrahin adı + sayı: örneğin Alm. Billroth I, II, III, Tr. Billroth I, II, III (Theodor Billroth) (Jakob, 1996, s. 1640).

Aşağıda eponimlerin yapılarına ve oluşturulma biçimlerine göre bir sınıflandırma yapılmış (Jochems, 2010, s. 91; Majewska, 2016, s. 97-102; Schwarzová, 2013, s. 113-114) ve buradan yola çıkılarak Türkçe-Almanca dil ikilisinden örnekler verilmiştir:

Morfolojik / Yapısal Sınıflandırma

Bileşik Sözcükler

- Crohnerkrankung - Crohn hastalığı (tiresiz kullanım)
- Tourette-Syndrom-Tourette sendromu (tire ile kullanım)

Ardışık Dizilen Sözcükler

Tıbbi terminolojide ayrı yazılan ve iki kelimededen oluşan eponimler de vardır. Kişi adlarına Latince "Morbus" (hastalık) veya "Syndrom" (sendrom) sözcükleri eklenir:

- Parkinson Erkrankung- Parkinson hastalığı (James Parkinson).
- Turner Syndrom - Turner sendromu (Henry Hubert Turner).
- Morbus Menière - Menière hastalığı(Prosper Menière).

Kısaltmalar

Eponim yalnızca kişi adından oluşmaktadır, temel isim atılmıştır:

- Parkinson (James Parkinson).
- Hashimoto (Hakaru Hashimoto).

Niteliksel Sınıflandırma/Sıfat ekleme

Bu grupta kişi adı, Almanca eponimlerde sıfat niteliği taşımaktadır:

- Dupuytren'sche Krankheit- Dupuytren hastalığı (Guillaume Dupuytren).
- Kraepelinsche Sarkopenie - Kraepelin sarkopeni(Emil Kraepelin).
- Eustachische Röhre - Östaki borusu(Bartholomeo Eustachio).

Çok kelimeli sözcükler (Polinomlar)

Bazı eponimler birden fazla kişi adından oluşur. Bunun nedeni tıbbi bulgunun/hastalığın veya sendromun aynı zamanda birbirinden bağımsız olarak farklı kişiler tarafından tanımlanmasıdır. Jochems (2010, s. 91) bu tür örnekleri "polinom" olarak adlandırır:

- Creutzfeldt-Jakob-Erkrankung-Creutzfeldt-Jakob hastalığı (Alfons Maria Jakob, Hans Gerhard Creutzfeldt).
- Epstein-Barr-Virus-Epstein-Barr virüsü (Michael Anthony Epstein, Yvonne M. Barr).
- Bazen de bir hastalık aslında iki kişi tarafından keşfedilmiş veya tanımlanmış olsa bile eponim sadece bir kişinin adıyla tanımlanır:
- Turner-Syndrom-Turner sendromu (gerçekten Ullrich-Turner Sendromu (Henry Hubert Turner, Otto Ullrich).

Karma / Melez Biçimler (Türetilmiş İsimler)

Karma/melez biçimlere aşağıdaki örnekler verilebilir:

- Brown-Séquard-Syndrom - Brown Séquard sendromu (C. E. Brown- Séquard, sadece kişi adı – polinom kullanarak kısa biçim oluşturulur).
- Niemann-Pick-Krankheit- Niemann Pieck hastalığı (Albert Niemann, Ludwig Pieck, polinom, iki kişi adı ard arda dizilerek oluşturulur).

7 Latince enterocolitis regionalis.

- Leishmania (leishmaniasis) (Orient-, Bagdad- oder Aleppobeule, Kala-Azar) -leishmania (layşmanyazis) (Şark Çıbanı), Morganella Morgani (morganella morganii) Borrelia (Lyme hastalığı), (Sir William Boog Leishman, H. de R. Morgan, Amédée Borrel, kişi adının sonuna “-a” eki eklenmiştir).
- Morbus-Crohn-Erkrankung-Crohn hastalığı (Latince-Almanca melez yapılar) (Burrill Bernard Crohn).
- Boyarsky-Symptom-Score-Boyarsky semptom skoru (İngilizce-Almanca melez yapılar) (Madsen-Iversen Boyarsky).

Anlamsal sınıflandırma

Tıbbi eponimler anlamsal olarak da sınıflandırılabilirler:

Anatomik bir yapının keşfeden kişinin adıyla adlandırılma:

- Eustachische Röhre -Östaki borusu (Bartholomeo Eustachio).
- Henle'sche Schleife -Henle döngüsü (Friedrich Gustav, Jakob Henle).
- Langerhans Inseln-Langerhans adacıkları (Paul Langerhans).

Anatomik bir yapıya kurgusal/mitolojik bir figürün adıyla adlandırılma:

- Achillessehne - Aşil tendonu (mitolojik figür, sadece topuktan yaralanabilen Antik Yunan Kahraman Aşil).
- Proteus Syndrom-Proteus sendromu (Yunan Deniz Tanrısı).
- Narzissmus - narsizm (Yunan Mitolojisinde bir figür- Narziss).

Belirli bir sendroma atfedilen özellikleri sergileyen kurgusal kişiler için adlandırılan eponimler:

- Miss Havisham sendromu (Dickens karakteri).
- Plyushkin sendromu (Gogol karakteri).
- Fregoli sanrısı (adını, karakter değişimleri şimdi tarif ettiği sanrı türünü taklit eden bir aktörden alır).
- Munchausen sendromu (Baron von Munchausen'e yapılan edebi bir gönderme).

Bakterileri, virüsleri, parazitleri keşfeden kişinin adıyla adlandırılma:

- Epstein-Barr-Virus - Epstein-Barr virüsü (M. A. Epstein, M.L. Barr).
- Leishmanien-Leishmania (layşmaniya/ layşmanyazis) (W.B. Leishman).
- Borrelia-Borrelia (Amédée Borrel).
- Morganella-Morganella (H. de Reimer Morgan).
- Borrelia burgdorferi- Borrelia burgdorferi-(Borrelia cinsi bakteri= Amédée Borrel, Willy Burgdorfer).

Patolojik değişikliklerin, deformitelerin, patolojik süreçlerin, semptomların ve bunları keşfeden veya tanımlayan ilk kişinin adıyla adlandırılma:

- Menière-Attacken- Menière atakları (Prosper Menière).
- Osler Knöttchen-Osler nodülleri (Sir William Osler).
- Alzheimer-Demenz-Alzheimer demansı (Alois Alzheimer).

Patolojik bir değişikliği keşfeden soyadıyla adlandırılma:

- Glomustumor Masson - Glomus tümörü Masson (Pierre Masson).
- Kaposi Sarkom - Kaposi sarkomu (Moritz Kaposi).

Bir hastalık veya sendromun keşfeden/ilk tarif eden kişinin sadece soyadıyla adlandırılma (kısaltma):

- Parkinson (James Parkinson).
- Hashimoto (Hakaru Hashimoto).

Latince cins adı (Appellativum) “Morbus” (Hastalık) ile birlikte kullanılarak kişi adıyla adlandırılma:

- Morbus Alzheimer-Alzheimer hastalığı (Alois Alzheimer).
- Morbus Basedow- Basedow hastalığı (Karl Adolph v. Basedow).
- Morbus Behçet -Behçet hastalığı (Hulusi Behçet).
- Morbus Crohn-Crohn hastalığı (Burrill Bernard Crohn).

Ardışık sıralamada sendrom / hastalık kişi adından sonra gelir:

- Cushing –Syndrom-Cushing sendromu (Harvey Cushing).
- Tourette-Syndrom-Tourette sendromu (Georges Gilles de la Tourette).
- Parkinson-Syndrom-Parkinson sendromu (James Parkinson).
- Creutzfeldt-Jakob-Erkrankung-Creutzfeldt-Jakob hastalığı (Hans G. Creutzfeldt, Alfons Jakob).

Sendromları ilk hastanın adıyla adlandırılma:

- Cowden Syndrom-Cowden sendromu (Rachel Cowden).

Tıbbi bir olguyu, fizyolojik bir süreci, işleyişi ilk tanımlayan kişinin adının verilmesi:

- Raynaud-Phänomen-Raynaud fenomeni (Maurice Raynaud).
- Henry-Gauer-Reflex-Henry Gauer refleksi (Otto Gauer).

Bir aletin/cihazın buluşunu yapan kişinin adının verilmesi:

- Hickman Katheter-Hickman kateteri (Robert O. Hickman).
- Stent-stent (Charles Stent).

Tıbbi prosedürlerin, yöntemlerin adlandırılması:

- Röntgenbestrahlungen-Röntgen ışınları (Wilhelm Conrad Röntgen).

İlk ortaya çıkan coğrafi bölgenin adının verilmesi:

Bir hastalığın ilk veya sık görüldüğü yerlerin adları daha az yaygındır. Böyle bir adlandırma belli bir ülkeyi veya ülke insanlarını söz konusu bir hastalıkla ilişkilendirileceğinden (stigma)⁸ belli bir coğrafi bölgeye göre yapılan adlandırmalardan kaçınılmaktadır (Aronson, 2014, s. 2).

- Mallorca-Akne- Mallorca akne.
- Hantavirus –Hanta virüsü.
- Ebola-Fieber – Ebola virüsü hastalığı (EVD), Ebola kanamalı ateşi (EHF).

Almanca-Türkçe Dil İkilisinden Örneklerle Eponimler ve Eponimlerin Çevirisinde Ortaya Çıkabilecek Zorluklar

Tıp terminolojisinin her dilde aynı karşılıklarının olduğu, Latince, Yunanca veya Arapçadan ödünçleme veya transliterasyon yoluyla karşılandığı düşünülse de çevirmeni birtakım sorunlarla karşı karşıya bırakan durumlar da söz konusudur. Bunlardan biri de eponimlerin çevirisidir. Eponimlerin her ne kadar kişi adlarıyla oluşturulup terimlerin oluşmasında karışıklığa sebep olmasının pek mümkün olmayacağı düşünülse de, eponimler de beraberinde birtakım sorunlar getirmektedir. Eponimlerin yapısı dilden dile farklılık gösterebilmektedir, dolayısıyla bu durum çevirmeni ilgili eponimi tanımak, çözümleme aşamasında yanltabilir. Sonuç olarak çeviri sürecini olumsuz etkileyecek bir durum ve yanlış anlamalar meydana gelecektir. Eponimlerin yaratabileceği çeviri sorunları üç başlık altında ele alınabilir. Bu sorunlar Almanca-Türkçe dil ikilisinden aşağıda verilen örneklerle gösterilmeye çalışılacaktır.

Bir hastalığın farklı adlandırmaları (eşanlamlı isimler)

Bazı durumlarda aynı hastalık veya sendrom, hem aynı dil içerisinde hem de farklı dillerde farklı eponim veya adlandırmalarla karşılanır (Karenberg, 2000, s. 21). Bu yanıltıcı bir durum aynı hastalık veya sendrom için farklı isimler kullanıldığında söz konusudur. Çoğu zaman adlandırmalar birbirinden bağımsız olarak gerçekleşmiştir ve ilgili dilin tıbbi terminolojisinde o şekilde yerleşmiştir. Jochems eşanlamlı terimlerin ortaya çıkmasına neden olan bu durumu "polyniemen" olarak tanımlar (Jochems, 2010, s. 91). Almancada "Morbus Basedow" olarak adlandırılan Graves hastalığı (tiroidit) için de durum böyledir. İngilizcede Graves hastalığı için "Graves' disease" terimi kullanılır. Mesela Lehçede bu hastalık için her iki özel isim de kullanılır: "choroba Gravesa-Basedowa" (Tablo 1).

Tablo 1.

Almanca	Türkçe
Morbus Basedow (Karl Adolph v. Basedow)	Basedow hastalığı ⁹
Röntgenstrahlen (Wilhelm Conrad Röntgen)	Röntgen ışınları ¹⁰
Borrelia burgdorferi (Willy Burgdorfer)	Lyme (Borreliosis) hastalığı
Arnold-Chiari-Syndrom (Julius Arnold, Hans Chiari)	Beyincik sarkması, Chiari sendromu/malformasyonu, Arnold-Chiari, Chiari Tip 1-2-3 malformasyonu
Parkinson-Krankheit, Morbus Parkinson, Schüttelähmung (James Parkinson)	Parkinson hastalığı ¹¹
Syphilis, Lues, Lues venerea, harter Schanker, Franzosenkrankheit (Franzosen, Frankreich)	Frenge (Sifiliz) hastalığı ¹²
Morbus Biermer, Biermersche Anämie (Anton Biermer)	Addison-Biermer hastalığı
Foramen Monroi, Foramen interventriculare (Alexander Monro)	İnterventriküler foramina ¹³
Coombs-Test (Robert Royston Amos Coombs)	İndirekt Coombs testi ¹⁴
Escherichia coli (Theodor Escherich)	Koli basili ¹⁵
Besnier-Boeck-Schaumann-Krankheit, Morbus Boeck, Boeck'sche Krankheit (Ernest Henri Besnier, Cæsar Peter Møller Boeck, Jörgen Nilsen Schaumann)	Besnier-Boeck-Schaumann hastalığı ¹⁶
Yersinia pestis, Alexandre Yersin- Pest (Alexandre Yersin)	veba ¹⁷
Kawasaki-Krankheit, Kawasaki-Syndrom (Tomisaku Kawasaki)	Kawasaki hastalığı
Charcot – Marie – Tooth – Hoffmann Erkrankung, Morbus Charcot – Marie – Tooth (Jean-Martin Charcot, Pierre Marie, Howard Henry Tooth, Jonathan Hoffmann)	Charcot hastalığı (Jean-Martin Charcot) veya Lou Gehrig sendromu ¹⁸

Aynı adlandırmanın (eponim) farklı hastalıkları tanımlaması (eşesli isimler)

Bir başka yanıltıcı durum ise aynı eponimin farklı hastalık veya sendromu tanımlamasıdır (eşesli isimler). Böyle durumlarda aynı isim altında farklı hastalıklar ifade eden adlar, terminolojide belirli bir eponimin iki anlamı olabilmektedir. Dolayısıyla bu durum çeviride bir sorun teşkil etmektedir. Mesela Paget hastalığı, Almancada "Morbus Paget" eponimiyle bir iskelet sistemi hastalığına (osteitis deformans) işaret ederken, bu terim aynı zamanda bir kanser türü (Paget karsinomu) anlamına da gelebilir (Jochems, 2010, s. 91). Dolayısıyla tıp metinleri çevirisinde çevirmeni zorlayan önemli konulardan biri eşesli eponimlerdir.

Tıbbi terminolojide "stent" kavramı da eşesli olan ancak farklı anlamlarda kullanılan bir tıbbi terimdir, hem damar cerrahisinde kullanılan

8 Örneğin frenge (syphilis) için Almancada "Fransız hastalığı" anlamına gelen "Franzosenkrankheit" (Aronson, 2014, s.2) kullanılır.

9 Adını Robert James Graves'den alan eponim, Türkçede "Basedow hastalığı", Almancada "Morbus Basedow" ve İngilizce konuşulan ülkelerde "Graves hastalığı" anlamına gelen "Graves Disease" şeklinde adlandırılır. Farklı dillerde farklı adlandırmaların olduğunu gösteren bir eponim örneğidir.

10 Almancada ve Türkçede, Wilhelm Conrad Röntgen'in keşfi olan "röntgen", aynı adla anılırken, İngilizce konuşulan ülkelerde "x-ray" ("x-ışınları") olarak adlandırılır.

11 İngilizce konuşulan ülkelerde farklı adlandırmalar bulunmaktadır: Parkinson's disease, paralysis agitans, shakings palsy.

12 Frenge için çok sayıda farklı adlandırmalar vardır: gallicus, Lues neapolitana, Lues bavarica, Patursa, Pudendagra, M. mevius, Scorbutus neapolitanus, French-pox, vb.

13 Türkçede bu hastalık adı için eponim kullanılmamaktadır.

14 Türkçede kan uyumsuzluğu testi olarak adlandırılır.

15 Türkçede bu hastalık adı için eponim kullanılmamaktadır.

16 Besnier-Boeck-Schaumann hastalığı olarak adlandırılır. Bu adlandırma ülkeden ülkeye farklılık gösterebilen bir eponime örnek gösterilebilir: Besnier hastalığı, Boeck hastalığı veya Schaumann hastalığı olarak adlandırılır.

17 Türkçede bu hastalık adı için eponim kullanılmamaktadır.

18 Amerikalı beyzbol oyuncusu, ilk hastanın ismi olduğu için bu isimle de anılır.

araç için hem de diş hekimliğinde diş izi almak için kullanılan madde için kullanılır. İngiliz diş hekimi Charles Stent'in buluşu olduğu için onun adıyla anılmaktadır (Murken, 2009, s. 19). Dolayısıyla çevirmen için bir başka sorun da aynı eponimin farklı hastalığı, sendromu, cihazı, malzemeyi vb. tanımlamasıdır (eşsesli kelimeler) (Tablo 2).

Tablo 2.

Türkçe/Almanca	Morbus Paget	Stent
Anlam 1	1.Morbus Paget (Osteodystrophia deformans) (James Paget).	Diş cerrahisinde ve protetik diş tedavisinde kullanılan, diş izi almak için kullanılan madde (Charles Stent).
Anlam 2	2.Morbus Paget (Paget-Karzinom, Paget-Krebs, Paget-Krankheit, Morbus Paget der Mamille oder seltener Morbus Paget der Vulva) (James Paget).	Kalp cerrahisinde kan damarlarındaki ve çeşitli kanallardaki akışı optimize etmek için gerekli bölgelere yerleştirilen yapay bir araçtır (Charles Stent).

Eponimlerin yazılışında farklılıklar (transliterasyon)

Türkçe-Almanca eponimlerin karşılaştırması sonucunda Almanca ve Türkçede eponimlerin farklı yazılışları ve terimin yapısal olarak oluşurma biçiminde de farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Bazı eponimler ulusal dilin dilbilgisel ve yazım kurallarına ve sesletimine uygun hale getirilerek (transliterasyon) her dilde farklı yazılırlar (Karenberg, 2000, s. 23). Dolayısıyla eponimlerin yazılışları da çevirmeni zorlayabilecek konulardan birini teşkil etmektedir (Tablo 3).

Tablo 3.

Almanca	Türkçe
Eustachi Röhre (Bartolomeo Eustachi).	Östaki borusu
Neisseria meningitidis – Neisseria (menenjit, beyin zarı iltihabı)- Neisseria meningitidis (Albert Neisser).	Neisseria menenjit
amyotrophische Lateralsklerose, myatrophe Lateralsklerose, Lou-Gehrig-Syndrom (ilk hasta Lou Gehrig) und Charcot-Krankheit Jean-Martin Charcot).	amyotrofik lateral skleroz
Periokulare kutane Leishmania, Leishmaniose, Leishmaniasis (fachsprachlich auch lateinisch Leishmaniosis und Leishmaniasis) (Sir William Boog Leishman).	perioküler kutanöz layşmanyazis
Biermersche Anämie (Anton Biermer), Addisonsche Anämie, Addison-Anämie (Thomas Addison) (Perniziöse Anämie).	pernisyöz anemi
Armani-Ebstein-Läsionen (Luciano Armani, Wilhelm Ebstein).	Armani-Ebstein lezyonu
Fanconi-Anämie (Guido Fanconi).	Fanconi anemisi
Guedel-Tubus (oropharyngealer Tubus) (Arthur Ernest Guedel).	Guedel tüpü
Bowman'sche Kapsel bei diabetischer Nephropathie (Sir William Bowman).	diyabetik nefropatide Bowman kapsülü

Bu örneklerde terimlerdeki ortografik farklılıkların yanı sıra bazı eponimlerin Türkçede kullanılmadığı görülmektedir. Eponim yerine Latince veya Yunanca tanımlamalar yer almaktadır.

Sonuç

Tıp alanındaki eponimlerin çoğuna tıbbi bir olguyu (hastalık, sendrom, yöntem, alet vb.) keşfeden veya ilk defa tanımlayan kişinin adı verilmiştir. Bunun bir kısmı hastalık ve sendrom adlarından oluşurken, bir kısmı patolojik değişiklikleri ve semptomları, daha küçük bir grup da anatomik yapıları tanımlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı eponimlerin farklı dillerde oluşturulma biçimlerini ortaya koymak ve çevirmenin tıp metinleri çevirisinde karşılaşılabileceği zorlayıcı durumları tespit etmektir. Çalışmada eponimlerin morfolojik yapıları incelenmiş ve her ne kadar kişi adlarından oluşsalar da tıbbi terminolojide farklı biçimlerde oluşturuldukları ve kullanıldıkları görülmüştür: Eponimler bileşik sözcükler, diziler, kısaltmalar, niteleyici eklemeler, polinomlar, türevler ve karma (melez, hibrid) biçimler şeklinde oluşturulmuştur. Eponimlerin ayrıca ikinci tanımlayıcılar, ilk hastalar ve kurgusal/mitolojik karakterler tarafından da oluşturuldukları görülmüştür. Bunun dışında nadir de olsa, bir hastalığın yaygın olarak ortaya çıktığı bölge, ülkeye bağlı olarak coğrafi isimlerle de oluşturuldukları görülmüştür.

Çalışmada ayrıca eponimlerin sınıflandırılabilmesi için farklı anlamsal kategorilerin olduğu ortaya konmuştur. Bu kategorilerde adlandırmalar 1) anatomik yapılar, 2) bakteriler, virüsler, parazitler, 3) patolojik değişiklikler, deformiteler, patolojik süreçler ve semptomlar, 4) hastalıklar ve sendromlar 5) fenomenler, fizyolojik süreçler, mekanizmalar, 6) aletler/cihazlar, 7) tıbbi prosedürler, yöntemler doğrultusunda yapılmaktadır.

Eponimlerin farklı oluşturulma biçimleri çeviri süreci için birtakım ipuçları vermektedir. Çevirmenin alan bilgisi dışında eponimlerin çevirisi konusunda hangi hastalığın söz konusu olduğu ve erek dilin tıbbi terminolojisindeki yaygın kullanımı dikkate alınması gerekmektedir. Bunun için çevirmenin tıp literatürüne hakim olması ve alan uzmanlarına danışması çeviride yanlış anlaşılmanın önüne geçecektir.

Bu çalışmayla bir yandan eponimlerin her dilde yapısal farklılıklarının olabileceği gösterilmeye çalışılmış, öte yandan eponimlerin karşılıklarının bilinmesinin tıp metinleri çevirisinde fayda sağlayabileceği gösterilmek istenmiştir. Bu noktalara dikkat çekmek amacıyla Almanca-Türkçe örneğinden yola çıkılarak farklılıklar ortaya konmaya çalışılmış ve çeviride ortaya çıkabilecek olası sorunlara değinilmiştir. Bu çalışmayla ayrıca çok dilli bir eponim sözlüğü çalışmasının tıp metinleri çevirisi için de yararlı olabileceği düşüncesi ortaya konmak istenmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Diş bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.


Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Andersen, J. B. (1996). The Language of Eponyms. *J.R. Coll Physicians Lond.*, 30(2), 174-177.
- Aronson, J. K. (2014). *Medical Eponyms: Taxonomies, Natural History, and the Evidence*. *BMJ* 2014;349:g7586, 1-5. [\[Crossref\]](#)
- Caspar, W. (2007). *Medizinische Terminologie. Lehr- und Arbeitsbuch*. Georg Thieme. [\[Crossref\]](#)
- Duden. (1989). *Deutsches Universalwörterbuch*. Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.
- Duden. (2007). *Wörterbuch Medizinischer Fachbegriffe*. Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.
- Fangerau, H.; Schulz, S.; Noack, T., & Müller I. (2017). *Medizinische Terminologie. Ein Kompaktkurs*. Lehmanns Media.
- Günay Köprülü, S. (2017). Tıbbi Çeviri ve Zorlukları. *Turkish Studies. International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 12(7), 249-262. [\[Crossref\]](#)
- Humoreanu, D. (2016). Die Dynamik der medizinischen Terminologie im 17. und 20. Jahrhundert. Der Einfluss der deutschen Sprache auf die medizinische Terminologie in Rumänien. *ANADISS. Linguistique du texte / Analyse du discours. Text Linguistics / Discourse Analysis*. No. 21(2016), 135-154.
- Jakob, K. (1996). Nomenklaturen in der Wissenschaft und Technik: Chemie, Medizin, Pharmazie". *Eichler, E., Hilty, G., Löffler, H., Steger, H., Zgusta, L. (yay. haz.). Namenforschung/ Name studies/ Les noms propres. Ein international Handbuch zur Onomastik/An International Handbook of Onomastics/ Manuel international d'onomastique*. de Gruyter, 1637-1641.
- Jochems, A. A. F. (2010). *Medische Termen in Woord en Geschrift*. Bohn Stafleu van Loghum.
- Karenberg, A. (2000). *Fachsprache Medizin im Schnellkurs: Für Studium und Berufspraxis*. Schattauer Verlag.
- Karenberg, A. (2002). Medizinhistorisch-sprachgeschichtliche Anmerkungen zu mythologischen Namen im modernen medizinischen Fachwortschatz. *Würzburger Medizinhistorische Mitteilungen*. 21, 18-24.
- Kuss, S. D., & Mutz, I. D. (2000). *Medizinische Terminologie: Eine Einführung für Pflegeberufe*. *Facultas*, 1-75.
- Kühntz, S. (2007). *Phraseologie und Formulierungsmuster in Medizinischen Texten*. Gunter Narr.
- Leiber, B., & Olbert, T. (1968). *Die klinischen Eponyme. Medizinische Eigennamenbegriffe in Klinik und Praxis*. Urban & Schwarzenberg.
- Lippert, H. (1978). *Fachsprache Medizin. H. Weinrich, D. Möhn, W. Mentrup, H. Henne (yay. haz.). Interdisziplinäres deutsches Wörterbuch in der Diskussion içinde*. Schwann Verlag, 86-101.
- Majewska, E. (2016). Eponyme in der deutschsprachigen medizinischen Fachpresse. C. Hough, D. Izdebska (yay. haz.): *Names and Their Environment. Proceedings of the 25th International Congress of Onomastic Sciences*, Glasgow, 25-29 August 2014, Volume 4. Theory and Methodology Socio-onomastics. University of Glasgow, 94-105.
- Medizinische Terminologie. (2008). *Skript zum Kurs für das Praktikum der Medizinischen Terminologie*. Institut für Geschichte der Medizin und Ethik in der Medizin.
- Murken, A. H. (2009). *Lehrbuch der Medizinischen Terminologie: Grundlagen der ärztlichen Fachsprache*. Wiss. Verl. Ges.
- Porep, R., & Steudel, W.-I. (1997). *Medizinische Terminologie. Ein programmierter Kurs zur Einführung in die medizinische Fachsprache*. Thieme Georg Verlag.
- Schwarzová, E. (2013). Eponyme als Bestandteil der fachspezifischen Lexik der Naturwissenschaften. *Slowakische Zeitschrift für Germanistik*. Verband der Deutschlehrer und Germanisten der Slowakei, 5(1), s. 111-118.
- Taranova, E. N., & Berdnikova, E. A. (2020). *Zur Bedeutung der Medizinischen Terminologie*. https://www.researchgate.net/publication/338842882_ZUR_BEDEUTUNG_DER_MEDIZINISCHEN_TERMINOLOGIE (Erişim tarihi: 21.07.2021, s. 43-47)
- Turan, D. (2014). Medizinische Terminologie als Herausforderung für den Medizinübersetzer am Beispiel des Sprachenpaars Deutsch-Türkisch. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7(35), 233-242.
- Wiese, I. (1984). *Fachsprache der Medizin. Eine linguistische Analyse*. Verlag Enzyklopädie.
- Wiese, I. (1998). Die neuere Fachsprache der Medizin seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Inneren Medizin". *L. Hofmann, H. Kalverkämper, H. E. Wiegand (yay. haz.). 1. Halbband / Volume 1. Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. Walter de Gruyter, 1270-1278.
- Wilmanns, J. C., & Schmitt, G. (2002). *Die Medizin und ihre Sprache. Lehrbuch und Atlas der Medizinischen Terminologie nach Organsystemen*. Ecomed Verlag.
- Winkelmann, A. (2009). *Von Achilles bis Zuckerkandl. Eigennamen in der medizinischen Fachsprache*. Hans Huber.

TBMM'nin Açılış Sürecinde Siyasi Yapılanma (Mart-Mayıs 1920)

Political Structuring in the Opening Process of the Turkish Grand National Assembly (March-May 1920)

Recep Murat GEÇİKLİ¹ 
Doğan KOÇAK² 

¹Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Erzurum, Türkiye

²Atatürk Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Erzurum, Türkiye

¹Department of History, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

²Department of History, Atatürk University, Faculty of Letters, Graduate School of Atatürk Principles and Revolution History, Erzurum, Turkey

öz

Son Osmanlı Mebusan Meclisi'nde Misak-ı Millinin kabul edilmesinin ardından başlayan İstanbul'un işgali sürecinde meclis önce faaliyetlerini durdurdu, daha sonra ise Padişah iradesiyle feshedildi. Bu durum karşısında Mustafa Kemal Paşa önderliğindeki Anadolu hareketi Ankara'da yeni bir meclisin açılması kararını aldı. 19 Mart 1920'de yayımlanan genelge ile ülke genelinde seçimler yapıldı. Seçilen milletvekilleri ve İstanbul'dan Ankara'ya gelen son Osmanlı Mebusan Meclisi üyelerinin katılımıyla Türkiye Büyük Millet Meclisi açıldı. İstanbul'un işgaliyle başlayan ve 23 Nisan 1920'de meclisin açılması arasında geçen dönemde yaşanan siyasi gelişmeler, ülkede Cumhuriyet rejimine giden süreci hızlandırmıştı. Bu çalışmada bahsi geçen süreç ele alınarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Meclis, Seçim, Mustafa Kemal Paşa, Millî Mücadele, Siyasi Yapılanma

ABSTRACT

During the occupation of Istanbul, which started with the acceptance of the last Ottoman Parliament, the parliament first stopped its activities. Then the Ottoman Parliament was dissolved by the sultan. In the face of this situation, the Anatolian movement led by Mustafa Kemal Pasha decided to open a new parliament in Ankara. With the circular published on March 19, 1920, elections were held throughout the country. The Turkish Grand National Assembly was opened with the participation of both elected and deputies from Istanbul to Ankara from the last Ottoman Parliamentary Assembly. The political developments in the period between the occupation of Istanbul and the opening of parliament on 23 April 1920 accelerated the process leading to the Republican regime in the country. In this study, the aforementioned process has been examined.

Keywords: Assembly, Election, Mustafa Kemal Pasha, National Struggle, Political Structure

Giriş

Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'nda yenilgisi sonrasında 30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Mütarekesi ile Anadolu, mütarekenin 7. ve 24. maddeleri gereği işgal edilmeye başlandı. 13 Kasım 1918'de İstanbul'a gelen Mustafa Kemal Paşa, İstanbul'da kaldığı süre boyunca vatanın kurtarılması amacıyla kendisinin de yer alacağı bir hükümetin kurulması için girişimlerde bulundu; ancak başarılı olamadı. Buna karşılık Mondros Mütarekesi'ni imzalayan Ahmed İzzet (Furğaç) Paşa'nın istifası sonrası 11 Kasım'da Tefvik (Okday) Paşa Hükümeti güvenoyu alarak göreve başladı (Baykara, 1985, s. 33).

Tevfik Paşa'nın Sadrazamlığı kısa sürdü. 12 Kasım 1918'de İtilaf devletleri donanması İstanbul'a girerek fiili olarak şehri işgal etti. Bu durum müttefiklerin Padişah Vahdettin üzerindeki baskısını kolaylaştırıyordu. Üzerindeki baskıdan dolayı Vahdettin 21 Aralık 1918'de meclisi feshetmek zorunda kaldı. 12 Ocak 1919'da ise Tefvik Paşa Hükümeti istifa etti. Akabinde Tefvik Paşa yeniden Sadrazamlığa getirildiyse de (İnal, 1982, s.1721) işgalci kuvvetlerin ve muhalefetin baskısı sonucu 4 Mart 1919'da tekrar istifa etmek zorunda kaldı. Yeni Hükümeti Hürriyet ve İtilaf Fırkası üyesi olan Damat Ferit Paşa kurdu.

Bu sırada Anadolu'daki Rum ve Ermeni azınlıklar, İtilaf Devletleri ile iş birliği yaparak, devlet kurma yönündeki faaliyetlerini gerçekleştirmeye çalıştılar. Bunu kurdukları zararlı cemiyetlerle ve vilayetlerde çıkardıkları karışıklıklarla yapmayı planladılar. Bu oluşan güvensiz ortam Anadolu'da Kuva-yı Milliye adında küçük çaptaki milis grupların ve bölgesel cemiyetlerin ortaya çıkmasını hızlandırdı. Yunanistan'ın Paris Barış Konferansı'ndaki isteklerinin onaylanması sonucu 15 Mayıs 1919'da İzmir işgal edildi (Berber, 1997, s. 113-114, 215-216).

Yaşanan gelişmeler karşısında İstanbul'da siyasi alanda başarı elde edilemeyeceğini anlayan Mustafa Kemal Paşa ise Anadolu'ya geçerek Milli Mücadele'yi bir an önce başlatma planları kurmaya başladı (Öz, 2000, s. 24). O, bunu 16 Mayıs 1919'da 9.Ordu Müfettişi olarak İstanbul'dan Bandırma Vapuru ile ayrılıp 19 Mayıs'ta Samsun'a çıkarak gerçekleştirecekti (Atay, 1997, s.22). Mustafa Kemal Paşa siyasi mücadelesine Anadolu'dan devam etmekten başka çare kalmayacağına inanarak, bu çalışmalarına Anadolu'yu merkez olarak devam etme kararı aldı (Akal, 2006, s. 144). Önce Erzurum Kongresi (23 Temmuz-7 Ağustos 1919) sonra da Sivas Kongresi ile bu doğrultuda ilk adım atıldı (Baykal, 1969, s. VII). Sivas Kongresi'nde (4 Eylül-11 Eylül 1919) daha önce Erzurum Kongresi beyannamesi ve tüzüğünde kabul edilmiş olan

Geliş Tarihi/Received: 18.08.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 24.12.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Recep Murat GEÇİKLİ
E-posta: rmuratgecikli@gmail.com

Atf: Geçikli, R. M., & Koçak, D (2022). TBMM'nin Açılış Sürecinde Siyasi Yapılanma (Mart-Mayıs 1920). *Journal of Literature and Humanities*, 68, 111-119.

Cite this article: Geçikli, R. M., & Koçak, D (2022). Political Structuring in the Opening Process of the Turkish Grand National Assembly (March-May 1920). *Journal of Literature and Humanities*, 68, 111-119.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

kararlarda bölgesel ifadeler kaldırılarak, yerine ülkenin tümünü kapsayan ifadeler konuldu. Böylelikle kongre bölgesel olmaktan çıkarıldı, ulusal bir nitelik kazandırıldı. Bu iki kongre ile Misak-ı Milli, Meclis-i Meb'usan'da kabul edilip resmileşmeden önce şekillendirilmeye başlanmıştı (Goloğlu, 2006, s. 132-136; Küçük, 2005, s. 77-78).

Bu çalışmada, İstanbul'un işgali ve hemen akabinde Meclis-i Meb'usan'ın feshedilmesiyle, Anadolu hareketinin bu işgale verdiği tepki ve beliren siyasi boşluğun yeni bir meclis açarak giderilmesi gelişmeleri ele alınıp incelenmiştir. Bu süreçte seçimlerin yapılması, yeni meclisin Ankara'da açılması ve sonrasında yaşanan siyasi gelişmeler arşiv belgeleri, resmi yayınlar, basın, hatıratlar, makaleler ve araştırma eserler doğrultusunda değerlendirilmiştir.

İstanbul'un İşgali (16 Mart 1920)

28 Ocak 1920'de son Osmanlı Meb'usan Meclisi'nde ilan edilen "Misak-ı Milli" ile milli ve bölünmez bir Türk vatanının sınırları belirlenmişti. Bu kapsamda kapitülasyonlar, ekonomik ve siyasi dış müdahaleler de reddedilmişti. Amaçlanan tam bağımsız bir Türk devleti idi (Kaya, 1997, s. 175, 179).

Misak-ı Milli, ilan edilişinden itibaren İtilaf Devletleri için bir tehdit oluşturmaya başladı. Özellikle Batı ve Güney cephelerinde Türk milletinin kararlı direnişi bunun bir sonucuydu. İşgal kuvvetlerinin cephelerdeki başarısızlıkları batı kamuoyunda kendilerine yönelik olumsuz değerlendirmelere neden oldu. Bu da onları yeni kararlar almaya yöneltti. Güneydeki yenilgiler ile birlikte İtilaf Devletleri bu durumdan kendilerini kurtarmak için 12 Şubat 1920'de Londra'da bir konferans düzenledi. Konferansın gündeminde Maraş'taki Ermeni Kırımı iddiası ile Anadolu'da Mustafa Kemal Paşa öncülüğünde başlatılan Milli Hareketin engellenmesi konusu vardı. Ermeni Kırımı iddiasını dile getiren İngiltere Başbakanı David Lloyd George idi. O'nun amacı müttefiki İtalya ve Fransa'ya daha önce kabul ettiremediği İstanbul'un işgali konusunu onaylatabilme idi. Londra Konferansı'nın gerçek gündemini aslında İstanbul'un işgali konusu oluşturmaktaydı (Olca, 1981, s. 7).

İngiltere Dışişleri Bakanı Lord George Curzon, Güney Cephesi'nde özellikle de Maraş'taki direnişi İtilaf Devletlerine meydan okumak olarak değerlendirmekteydi. Bu nedenle George Curzon da İstanbul'un işgal edilmesi taraftarıydı. Konferansta İstanbul Hükümeti'nden istenen şey Güneydoğu Anadolu'daki çarpışmalarda Milli Harekete öncülük eden Mustafa Kemal Paşa'nın teslim edilmesiydi. Ayrıca bu bölgedeki direniş hareketi devam ettirilirse, ileride gerçekleştirilecek barış görüşmelerinin ağır şartlar altında yapılacağı belirtilmekteydi. İtilaf Devletlerinin baskıları sonucunda 3 Mart 1920'de Ali Rıza Paşa Hükümeti istifa etmek zorunda kaldı (Türkgeldi, 1987, s. 256-258). 9 Mart günü İngilizler Türk Ocağı binasına zorla girerek, aydınlara gözdağı vermek istedi (Korkud, 1963, s. 68). Bu olay İstanbul'un işgal edileceğinin de bir işaretiydi.

Londra Konferansı'nda alınan karar İstanbul'un işgal edilmesi ve Milli Hareket'in destekçileri olan Kuvâ-yi Milliye'nin öncülerini tutuklatmaktı. Bu doğrultuda 15 Mart 1920'de sıkıyönetim ilan edilerek İstanbul'daki mülki ve askeri görevli 150 Türk aydını tutuklandı. Sadaret'e önce İngiliz, Fransız ve İtalyan Yüksek Komiserliği tarafından İstanbul'un işgal edileceği ile ilgili Fransızca bir nota gönderildi. Notada Fransa, Büyük Britanya ve İtalya'nın yüksek komiserlerinin "bunalmış" durumda oldukları, bu nedenle de İstanbul'un 16 Mart'ta işgal edileceği, bu sırada şehirdeki posta, telgraf ve telefonlarla ilgili her türlü iletişim kanalına el konulacağı ve sansür uygulanacağı belirtilmekteydi. Sadrazam Salih Hulusi Paşa ise bir gün sonra verdiği cevapta, Yüksek Komiserliğin bu işgali önceden haber verdiği için onur duyduğunu ve İstanbul'da bu işgal sırasında müttefiklerin hiçbir tehdiye maruz kalmayacağı güvencesini verdiğini dile getirmekteydi (BOA. HR. SYS. 2637-79, 1-2).

16 Mart 1920 sabahı İstanbul, İtilaf Devletleri tarafından resmen işgal edildi. 50 İngiliz askeri, otomobil ile sabah saat 06.00'da Şehzadebaşı'ndaki Onuncu Kafkas Fırkası Karargâhı'na gelerek buradaki nöbetçiye saldırıp, nöbetçi onbaşını yaraladıktan sonra uyumakta olan Türk askerlerine ateş açarak ikisini şehit etti. Yedi asker ise yaralandı. Üst katta bulunan mızıka takımından ise üç şehit, iki yaralı vardı (BOA. HR. SYS. 2608/7, 12-13). İşgal güçleri Meclis-i Meb'usan'ın akşam oturumunda da Meclis'i basarak Rauf (Orbay) ve Mustafa Vasfi (Karakol) Beyleri tutukladı. Bu işgal sadece ordu mensuplarının zarar görmesine neden olmadı, aynı zamanda sivil halk üzerinde de olumsuz etkiler bıraktı (Tansel, 1991, s. 60). Bunlardan biri de İngiliz askerlerince Arabacı Osman oğlu İbrahim adlı bir kişiye verilen zarar ile ilgiliydi. Adı geçen bu olayda, İstanbul-Feriköy civarında arabacılık yapan İbrahim adlı bir vatandaşın arabasına beş İngiliz askeri binerek el koymuştu. Bu askerler İbrahim'i Zincirlikuyu'da önce arabadan atarak üst dudağının ortadan kopmasına ve sağ gözünün de şişerek kapanmasına neden olmuştu (BOA. DH. EUM. AYŞ, nr. 35/42).

16 Mart 1920'de İstanbul'un işgal bildirisi Müttefik Yüksek Komiserleri tarafından da yayımlandı. Amaç halka bu işgalin gerekçesini açıklamaktı. Bir Ermeni tarafından hazırlanan bildiri Anadolu'daki telgrafhanelere gönderilmek istendiyse de, Anadolu'daki telgrafhaneler bu bildiriye kabul etmedi. Bildiride yer alan maddeler İstanbul gazetelerinde "Tebliğ Resmi" başlığıyla halka duyurulmaktaydı:

"1-İşgal geçicidir.

2-İtilaf Devletleri'nin niyeti Saltanat makamının nüfuzunu kırmak değil, tersine Osmanlı yönetiminde kalacak memleketlerde o nüfuzu destekleme ve kuvvetlendirmektir.

3-İtilaf Devletlerinin düşüncesi, Türkleri İstanbul'dan yoksun bırakmamaktır. Ama Allah korusun taşrada genel karışıklık veya kırım gibi olaylar çıkarsa, bu karar değiştirilebilir.

4- Bu nazik zamanda Müslüman olsun, gayrimüslim olsun, herkesin vazifesi, kendi işine, gücüne bakmak, iç düzenin korunmasına çalışmak, Osmanlı Devleti'nin yıkıntılarında yeni bir Türkiye'nin yaratılması için son bir umudu delilikleri yüzünden yok etmek isteyenlerin aldatmalarına kapılmamak ve şimdi Padişahlık başkenti olarak kalan İstanbul'dan verilecek emirlere uymaktır" (İkdam, s. 1; Vakıf, s. 1).

İstanbul gazetelerinde yayımlanan diğer bir haber ise General Henry Fuller M. Wilson tarafından hazırlanan bir "Beyanname" ile ilgiliydi. Beynamede İstanbul'da sıkıyönetim ilan edilerek, İtilaf Devletlerine bağlı subay ve askerlerin haricinde hiç kimse kendi yaşadığı yer dışında silah ve kesici alet taşıyamayacaktı. Ayrıca İtilaf Devletleri aleyhine toplantılar yapmak yasaklanıyordu. Buna muhalif hareket edenler, Divan-ı Harb tarafından idam ya da benzer cezalarla cezalandırılacaktı (İkdam, s. 1) "İstanbul Ahalisine İlan" başlıklı başka bir haberde ise İtilaf Devletlerine mensup subay ve memurların dışında hiç kimse Galata'da merkez Rıhtım Hanı'ndaki Pasaport dairesinden vize almadan, İstanbul Vilayeti'nin Anadolu Feneri-Pendik hattından doğuya doğru herhangi bir noktaya yolculuk edemeyecekti (Vakit, s. 1).

İtilaf Devletlerince İstanbul'un işgali, Milli Mücadele hareketini durdurmak amacıyla yapılmıştı. İtilaf Devletleri 16 Mart günü yayımladıkları bildiri ile Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'da başlattığı bağımsızlık hareketinin olumsuz etkileneneğini düşünmekteydi. Ancak bu düşüncelerinde yanıldılar. 18 Mart 1920'de Meclis-i Mebûsan son toplantısını yaptı ve Kânûn-ı Esâsî'nin 7. Maddesi'ne dayanarak çalışmalarına ara verme kararı aldı. Bu maddeyi özetlemek gerekirse; "...Meclis-i Umumi'nin akt ve tatili ve ledeliktiliza Heyet-i Mebûsan'ın azası yeniden intihap olunmak şartı ile feshi hukuku mukaddese-i Padişahî cümlesindedir" ile Meclis'in Padişah tarafından feshedilebileceği ifade edilmekteydi (Düstur, 1884, s. 4).

Yaşanan bu gelişmeler Sadrazam Salih Hulusi Paşa Hükümeti'nin Kuvâ-yi Milliye hareketi karşısında başarısız olarak kabul edilmesine ve 4 Nisan 1920'de istifa etmesine neden oldu. Aynı gün Damat Ferit Paşa, yeni hükümeti kurmakla görevlendirildi. İtilaf Devletlerinin baskıları sonucu 11 Nisan 1920'de ise Meclis-i Mebûsan, Sultan Vahdettin tarafından feshedildi (Okan, 2007, s. 60).

Mustafa Kemal Paşa'nın İstanbul'un İşgaline Tepkisi ve Aldırdığı Tedbirler

16 Mart 1920'de İstanbul'un işgal edilişi Osmanlı Devleti'nin tarih sahnesinden çekilişini hızlandıracaktı. Bu durum yeni, milli ve bağımsız bir devlet kurma düşüncesini güçlendirecekti. İşgal haberini telgrafçı Manastırlı Hamdi Bey'den öğrenen Mustafa Kemal Paşa, İstanbul'un işgaline karşı bir misilleme yaptı. 16 Mart günü "Bütün Vali ve Mutasarrıflara" başlıklı gönderdiği genelgede Anadolu'da bulunan yabancı subaylarının tutuklanması emrini verdi ve Anadolu'da birçok İngiliz subayını tutuklattı. Bu subayların sayıları tam olarak belli olmamakla birlikte, Anadolu'da bulunan İngiliz ajanlarının edinebildiği bilgilere göre toplamda tutuklanan subay sayısı otuz kadardır (Şimşir, 1985, s. 178). Ayrıca dış dünya ile bir süreliğine haberleşme de kesilecekti. Bu bir protesto idi. Mustafa Kemal Paşa Nutuk'ta bu durumu şöyle ifade ediyordu:

"Bugünkü duruma göre, milletimiz, uygar dünyanın insanca duygular taşıyan vicdanlarına ve bütün İslâm dünyasının ruh birliğine güvenmekle birlikte, bir süre için dost olsun, düşman olsun, bütün resmî dış dünya ile geçici olarak ilişki kuramayacaktır..." (Atatürk, 1995, s. 407).

Mustafa Kemal Paşa, 17 Mart 1920'de Anadolu'da bulunan Komutan, Vali, Mutasarrıf, Müdâfaa-i Hukuk Cemiyetleri, Belediye Başkanları ve Matbuat Cemiyetine bir genelge gönderdi. Genelgede; İstanbul'un işgalinin protesto edilmesi gerektiğini ve Osmanlı Devleti'nin elinde bulunan silahlarının İtilaf Devletlerince ele geçirildiğini belirtmekteydi. Ayrıca bunun protesto edilmesi için İtilaf Devletleri delegelerine, bütün tarafsız devletlerin dışişleri bakanlıklarıyla, Meclis-i Mebûsan başkanlıklarına protesto telgrafları çekilmesi ve her tarafta mitingler yapılması gerektiğini de vurgulamaktaydı (Atatürk, 1995, s. 411).

İstanbul'un işgali karşısında Mustafa Kemal Paşa, 17 Mart'ta yayımladığı genelge ile bazı tedbirler de aldırdı. Bunlar arasında; İstanbul ile iletişimin kesilmesi, İngiliz kuvvetlerinin Batı Anadolu'da stratejik yerlerden çıkarılması, Eskişehir, Afyonkarahisar ve Geyve Boğazı'nda bulunan İngiliz kuvvetleri ile diğer işgal kuvvetlerinin silahlarının toplatılması vardı. O, İstanbul ve Adana'dan Anadolu'ya yapılacak düşman sevkiyatını önlemek amacıyla Geyve Boğazı'nı kapattı ve Ulukışla civarındaki demiryollarını tahrip ettirdi (Sevim ve ark., s. 270). Anadolu'da mevcut resmi ve gayri resmi bütün mali müesseselerin para ve kıymetli eşya miktarını tespit ettirerek, İstanbul'a gönderilmesini yasaklattı. Ayrıca telgraf hatlarının kontrolünün sağlanması, özellikle sahil iskelelerinden gelen şahısların araştırılması ve şüpheli olanların takip edilmesi ve postanelerde şüpheli görülen mektupların açılması gibi tedbirler de alınmıştı (TBMZC, 1/1, s. 28; Selek, 1987, s. 136, 336). Aynı gün Mustafa Kemal Paşa, İslam dünyasına da seslenen bir bildiri yayımlattı. Bildiride işgalin sadece Türklere değil, bütün Müslümanlara karşı yapıldığını ve Hilafet makamına karşı bir aşağılama olduğunu belirtmekteydi (Afyoncu, 2009, s. 22). Devamında dünya Müslümanlarını da kapsayan bu tahkir ve tecavüz saldırılarının mütteliklerin düşündüğü gibi Türk'ün gücünü zayıflatmadığını aksine artırdığını vurgulamaktaydı (Kocatürk, 1983, s. 138). Bir gün sonra -18 Mart 1920- Balıkesir ve Kastamonu'da, İstanbul'un işgalini protesto mitingleri düzenlendi (Kocatürk, 1983, s. 143).

Mustafa Kemal Paşa tarafından 19 Mart 1920'de bir genelge daha yayımlandı. Genelgede İtilaf Devletlerinin Anadolu topraklarını parçalamak için uyguladıkları siyasetten bahsedilmekteydi. İşgal güçleri bu amaçlarını gerçekleştirme noktasında Türk milletinin gösterdiği karşı hareket sayesinde başarılı olamamışlardı. Mustafa Kemal Paşa devamında şunları aktarıyordu:

"...Yani, bugün Türk milleti, uygarlık yeteneğinin, hayat hakkının ve bağımsızlığının ve bütün geleceğinin savunulmasına çağırıldı. İnsanlık dünyasının beğeni bakışları ve İslâm dünyasının kurtuluş emellerinin, halifeliliğin yabancı etkisinden kurtarılmasına ve ulusal bağımsızlığımızın geçmişteki büyüklüğümüze yaraşır bir inançla savunulup güven altına alınmasına bağlıdır. Giriştığımız bağımsızlık ve vatan savaşında Büyük Allah'ın yardım ve koruyuculuğu bizimledir" (Bayur, 1973, s. 44-45).

Mustafa Kemal Paşa'nın Ankara'da Yeni Bir Meclis'in Açılışı İçin Seçim Yapılması Hakkındaki Genelgesi

Mustafa Kemal Paşa, 19 Mart 1920'de, seçimlerin gerçekleştirilerek Meclis'i'nin toplanabilmesi için yeni bir beyanname yayımladı. Valiliklere, Bağımsız Sancaklara ve Kolordu Komutanlarına gönderilen beynamede şunlar ifade edilmekteydi:

"İtilaf devletleri tarafından devlet merkezinin bile resmen işgali devletin yasama, yargı ve yürütmeden ibaret olan milli güçlerini işlemez duruma sokmuş ve bu durum karşısında görev yapmaya imkân bulamadığını hükümete resmen bildirerek Meclis-i Mebûsan dağılmıştır. Şu halde, devlet merkezinin korunmasını, milletin bağımsızlığını ve devletin kurtarılmasını sağlayacak tedbirleri düşünmek ve uygulamak üzere millet tarafından olağanüstü yetkiler taşıyan bir meclisin Ankara'da toplantıya çağırılması ve dağılmış olan milletvekillerinden Anka-

ra'ya gelebileceklerin de bu meclise katılmaları zaruri görülmüştür. Bu bakımdan aşağıda verilen talimat gereğince seçimlerin yapılması yüksek ve derin vatanseverlik anlayışından beklenir:

1- Memleket işlerini idare etmek ve denetlemek üzere Ankara'da olağanüstü yetkilere sahip bir meclis toplanacaktır.

2- Bu meclise üye olarak seçilecek kimseler milletvekilleri ile ilgili yasa hükümlerine bağlıdırlar.

3- Seçimlerde, Sancaklar esas alınacaktır.

4- Her sancaktan beş üye seçilecektir.

5- Seçim her sancakta, o sancağın kendi ilçelerinden çıkaracağı ikinci seçmenlere sancak merkezinden seçilecek ikinci seçmenlerden, sancak idare ve belediye meclisleriyle Müdafaa-i Hukuk yönetim kurullarından; illerde il merkez kurulları ile il yönetim kurullarından, il merkezindeki belediye meclisinden, il merkezi ile merkez ilçesi ve merkeze bağlı ilçelerin ikinci seçmenlerinden oluşturulmuş bir kurul tarafından aynı günde ve aynı oturumda yapılır

6- Bu meclis üyeliğine, her parti zümre ve dernek tarafından aday gösterilmesi mümkün olduğu gibi her ferdin de bu kutsal mücadeleye fiilen katılması için bağımsız olarak adaylığını istediği yerden koyma hakkı vardır.

7- Seçimlere her bölgenin en büyük sivil yöneticisi başkanlık edecek ve seçim güvenliğinden sorumlu olacaktır.

8- Seçim gizli oyla ve salt çoğunluk esasına göre yapılacaktır; oylar kurulun kendi içinden seçeceği iki kişi tarafından ve kurul önünde sayılacaktır.

9- Seçim sonunda, bütün kurul üyelerinin imzalayacakları veya kendi mühürleri ile mühürleyecekleri üç nüsha tutanak düzenlenecek; bir tanesi yerinde alıkonularak, öteki iki nüshadan biri seçilen şahsa verilecek, diğeri ise meclise gönderilecektir.

10- Üyelerin alacakları ödenek daha sonra Meclis tarafından kararlaştırılacaktır; ancak geliş yollukları seçim kurullarının zaruri masraf olarak uygun görecekları miktar üzerinden mahalli idarelerce karşılanacaktır.

11- Seçimler en geç on beş gün içinde Ankara'da çoğunlukla toplanmayı sağlayacak şekilde tamamlanarak, üyelere hareket edecek ve sonuç, üyelerin adları ile birlikte derhal bildirilecektir.

12- Telgrafın alındığı saat bildirilecektir" (Atatürk, 1995, s. 415).

İstanbul'un işgali sonrası Meclis-i Mebûsan faaliyetlerini yürütemez hale geldi. Bu da milli davanın savunulabileceği siyasi bir mekanizmayı ortadan kaldırdı. Bu nedenle 19 Mart tarihli bildiriye seçimlerin hemen yapılmasının ve olağanüstü yetkilere sahip bir meclisin toplanmasının zorunlu olduğu ifade ediliyordu. Ancak bazı kazalarda seçmenlerin liva merkezlerinde ve vilâyetlerde toplanmasının çok zaman alacağı bildirilmekteydi. Bu sorunun çözümü için 21 Mart 1920'de Mustafa Kemal Paşa, her kazada yapılacak seçimlerde livalarda ve vilâyetlerdeki seçmenlerin aynı günde ve buldukları yerlerde seçim yapabileceklerini tamim etti. İstanbul'daki Meclis azalarından Ankara'ya gelenler de bu yeni meclise milletvekili olarak katılabileceklerdi (Selek, 1987, s. 340).

Seçim hazırlıkları devam ederken Anadolu'da Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşlarının tutuklanması için Damat Ferit Paşa bir liste hazırladı. O, 18 Mart'tan beri çalışmalarına ara veren Osmanlı Parlamentosu'nun 11 Nisan 1920'de Padişah iradesiyle feshedilmesini sağladı (Güneş, 2009, s. 38). İktidarın bu tutumu kendisine bir şey kazandırmadığı gibi Anadolu'daki milli teşkilatın devlet kurma sürecini daha da hızlandırdı.

1920 Seçimlerinin Genel Özellikleri ve Siyasi Yapılanma Sürecindeki Rolü

Yeni bir meclis oluşumu için seçimlerin yapılması gerekiyordu. Bundan yola çıkılarak seçimlerin nasıl yapılacağı belirlenmeye çalışıldı. Buna göre ülke altmış altı seçim bölgesine ayrıldı (Şavkılı, 2011, s. 9). 1920 seçimleri mevcut İntihab-ı Mebusan Kanununa göre gerçekleştirilecekti. Seçim çevresi olarak kabul edilen her sancaktan nüfus büyüklüğüne bakılmaksızın 5 milletvekili seçilecekti. Seçmen olarak belirlenecek ikinci seçmenlerin yanı sıra Sancak İdare Meclisleri, Belediye Meclisleri ve Müdafaa-i Hukuk yönetim kurulları da söz sahibi olacaktı (Demirel, 2010, s. 73).

Mustafa Kemal Paşa, 19 Mart 1920'de yayımladığı bildiri ile Ankara'da yeni bir meclisin açılacağını belirtmekteydi. Ayrıca meclis üyelerinin seçiminde uygulanacak esaslara ilişkin görüşler de ifade edilmekteydi. Ankara'da toplanacak meclis Kurucu Meclis adını taşıyacaktı. Mustafa Kemal Paşa'nın görüşü bu yöndeydi. Meclis'in adıyla ilgili III. Kolordu Komutanı Albay Selahattin (Köseoğlu) Bey, XV. Kolordu Komutanı Kazım Karabekir Paşa ve Sivas Valisi Reşit (Ronabar) Paşa ise aynı görüşte değildi. Reşit (Ronabar) Paşa ile Selahattin (Köseoğlu) Bey Kurucu Meclis ifadesine karşı çıkarak, bu adla toplanacak bir meclisin alacağı kararları halka kabul ettirme imkânının olmadığını vurgulamaktaydı. Kazım Karabekir Paşa ise Kurucu Meclis adının yerine *Meclis-i Milli* adının daha uygun olacağını ve bu yeni meclise İstanbul'dan gelen milletvekilleriyle, seçim kanununa uygun yapılacak yeni seçimler sonucunda belirlenecek milletvekillerinin katılımının da gerekli olduğunu belirtmekteydi. Kazım Karabekir Paşa her Liva için öngörülen beş milletvekili sayısını yüksek bulduğunu, bunun yerine her livadan iki ya da üç milletvekilinin yeterli olacağını da bildirmekteydi. Mustafa Kemal Paşa, Kazım Karabekir Paşa'nın üye sayısı dışındaki bütün önerilerine katılıyordu. Bunları dikkate alacağını belirtmekte; ancak milletvekili sayısının beş olarak kalmasında ısrar etmekteydi (Demirel, 2010, s. 73).

19 Mart'ta yayımlanan bildiriye milletvekilli adaylarının nitelikleri, adaylığa başvuru şartları ve seçim süreci ile ilgili de açıklamalar vardı. Buna göre yirmi beş yaşında olan herkes adaylığa başvuruda bulunabilirdi. Her siyasi oluşum seçime katılabilecekti. Adaylar seçime bağımsız aday olarak başvurabilecekti. Seçimin yapılacağı bölgelerde güvenlik ile ilgili bütün sorumluluk bölgede bulunan en yüksek sivil yöneticiye aitti. Seçim sonuçları tutanaklarla mühürlü olarak muhafaza edilecekti. Seçim belirlenen bölgelerde en geç iki haftalık bir sü-

reç içerisinde Ankara'da çoğunluk sağlanacak şekilde gerçekleştirilecekti. Bunun on beş günle sınırlandırılmasının amacı seçimlerin bir an önce sonuçlandırılması ve Milli Mücadele ile ilgili kararların meclis tarafından alınmasını sağlamaktı. Bu doğrultuda ulusal birliklilik de sağlanacaktı (Olgun, 2011, s. 10-11; Özkan, 1994, s. 98-99).

Ankara'da açılacak yeni meclis için yeni bir binaya ihtiyaç vardı. Çünkü buraya gelecek milletvekilleri faaliyetlerini özgürce yapabilmeliydi. Bu dönemde Ankara'da 1915'te Enver Paşa'nın isteği üzerine yapımına başlanan ve Numune Mektebi ya da İttihat ve Terakki Fırkası için Fırka Kulübü olarak düşünülen bir bina mevcuttu. Binanın planı Evkaf mimarı Salim Bey tarafından yapılmış, inşasına ise askeri mimar Hasip Bey nezaret etmişti (Türkiye Kültür Portalı). Ancak buranın yapımı tamamlanamamıştı. Birçok eksiği bulunmaktaydı. Binanın çatı kısmıyla ilgili eksiklik bunlardan sadece bir tanesiydi. Bu eksikliğin tamamlanabilmesi için -bugün Altındağ ilçesine bağlı olan- Ulucanlar'da inşasına devam edilen bir ilkokul binasının çatısında kullanılacak olan kiremitlerden faydalandı. Ayrıca Ankara halkı da eksikliklerin giderilmesi için birçok yardımda bulundu. Ankara'da yaşayan marangozlar ise ücret almadan Meclis kürsüsünün yapımını üstlendi. Milletvekillerinin kullanacakları sandalye, masa ve sıra gibi eşyalar ise Ankara Muallim Mektebi'nden getirilen malzemeler ile temin edildi (Şavklı, 2011, s. 10-11). O dönemde yaşanan zorlukları Mazhar Müfit Kansu hatıralarında şöyle anlatmaktadır:

"..Mesela meclis azaları Ankara'ya geldikleri zaman yatacak yer bulmak müşküldü. Bunun için Muallim Mektebi yani Maarif Vekâleti binası yatakhane olarak tahsis edilmişti. Büyük bir koşuşturma yerlere yataklar serilerek yatakhane vücuda getirilmiş ve mebusların yemeği için de yine mebuslardan Cevdet İzrap ve diğer bir arkadaşı tarafından tabldot tesis edilmiştir. 70 kuruş mukabilinde üç kap yemek verilmekteydi. Mebusların aylık tahsisatı 80 lira iken sonradan 100 lira olmuştur. Meclis binasına gelince, bu bina İttihat ve Terakki'ye ait kulüp binası olarak yapılmıştı. Fakat henüz tamam değildi. Hatta kiremitleri bile tamamen konulmamıştı. Halk, evlerinin kiremitlerini sökerek bu binaya getirdiler. Henüz memlekette elektrikte yoktu Bir kahvenin büyük bir lambası salonun ortasına asılmıştır..." (Kansu, 2009, s. 570)

1920 Seçimleri, 1876 tarihli Kanun-i Esasi Anayasası'nın belirlediği esaslara göre yapılacaktı. Yani seçimler 1908'de düzenlenen Milletvekili Seçim Kanunu (İntihab-ı Mebusan Kanun Lâyihası)'na uygundu. Buna göre her sancak bir seçim çevresi kabul edilmekteydi. 50.000 erkek nüfus için bir milletvekili seçilecekti. Seçime yirmi beş yaşını dolduran ve devlete az ya da çok vergi veren herkes katılabilecekti. Seçmenler dilediği adaya oyunu vermede özgürdü. Ancak Osmanlı uyruğundaki kişilerin kanunda belirtilen yasaklar dışında seçme hakkı vardı. Bu durum din ve mezhep gözetimsiz herkesi kapsıyordu. Seçimler kanunda belirtildiği üzere iki dereceli olarak yapılacaktı. Bu da şöyle gerçekleştirilecekti: Önce birinci seçmenler oy kullanarak bir ikinci seçmen seçecek, sonra da Teftiş Kurulları gözetiminde bu ikinci seçmenler asil milletvekillerine oy verecekti. Böylece seçim tamamlanmış olacaktı. Milletvekili adaylığı için belirtilen yaş sınırı otuz idi. Bunun altında kalanlar aday olamamaktaydı (Çoker, 1994, s. 38).

Burada bir konu hakkında da bilgi vermek gerekecektir. 19 Mart 1920'de Mustafa Kemal Paşa tarafından yayımlanan tebliğ ile 1908 tarihli Milletvekili Seçim Kanunu arasında bir uyumsuzluk vardı. Bu, Anadolu'daki her sancaktan beş adet milletvekilinin seçilmesinin istenmesinden kaynaklanıyordu. Sancak nüfuslarının tespit edilmeden her bölgeden beş kişinin istenmesinin bir nedeni vardı: Livalardan gönderilecek beş üye az nüfuslu ve ekonomik açıdan geri kalmış bölgelere birçok katkı sağlayacaktı: Hem bölgelerin temsil gücü artırılacak hem de demokratik ve eşitlikli bir düzenleme yapılmış olacaktı (Akın, 2001, s. 48). Ayrıca Müdafaa-i Hukuk üyeleri ile Sancak İdare Meclisleri ve Belediye Meclislerinin ikinci seçmen olarak kabul edilmesi mevcut seçim sisteminden de farklıydı (Çekiç, 2001, s. 365).

1920 Seçimlerinde önceki dönemlerde uygulanan en fazla oyu alanın kazandığı "basit çoğunluk" ilkesi yerine, oyların yarısından bir fazlasını alanın seçimi kazandığı "mutlak çoğunluk" ilkesi benimsendi. Burada basit ve mutlak çoğunluk kavramlarını da açıklamak gerekmektedir: Basit çoğunluk, "Nispi Çoğunluk" olarak da adlandırılmaktadır. Bu yöntemde en yüksek oy sayısından bahsetmek mümkündür. Yani adaylar içerisinde en yüksek oyu alan milletvekili seçilebilmektedir. Bunu bir örnekle açıklamak gerekirse; on bin oyun kullanıldığı bir seçim bölgesinde sırasıyla dört bin, iki bin iki yüz elli ve üç bin yedi yüz elli oy alan milletvekili adaylarından dört bin oyu alan aday seçimi kazanacaktır. Seçim bölgesinde dört milletvekili seçilecekse, dört milletvekilliğini de dört bin oy alan parti kazanacaktır. Basit çoğunluk uygulamasında ikinci bir tur da söz konusu değildir. Sonuçta kesinlik vardır. Salt çoğunluk olarak da adlandırılan "Mutlak Çoğunluk"ta ise seçimde milletvekili olabilmek için adayların kullanılan oyların yarısından bir fazlasını almaları gerekmektedir. Yani bir aday on bin seçim bölgesinde seçime katılıp bu seçmenlerden beş bin bir kişinin oyunu alabilirse, seçilme hakkını kazanır. Bu durum "yarısından bir fazlasını alan kazanır" ifadesiyle de tanımlanmaktadır (Özgül, 2002, s. 60). Bu ve benzeri farklılıklar olağanüstü şartların getirdiği bir sonuçtu.

19 Mart 1920 tarihli genelgeye takiben seçimlere başlandı. Seçim iki hafta içerisinde gerçekleşti: İki dereceli yöntem ile gizli oy ve mutlak çoğunluk esasına göre yapıldı. Seçim süresince birtakım engellemeler ile karşılaşıldı: Dersim, Malatya, Elazığ, Konya, Diyarbakır ve Trabzon bu bölgelerdendi. Buralardaki seçimler Mustafa Kemal Paşa'nın yakın arkadaşları ve bağlantılı olan komutanların girişimleri ile olumlu sonuçlandırılmaya çalışıldı (Güneş, 2008, s. 62).

Seçimi engelleme amacıyla Bolu-Düzce dolaylarında da 13 Nisan 1920'de başlatılan isyanlar Hendek, Nallıhan ve Beypazarı'na kadar yayıldı (Anıtkabir, 2011).

Seçimler devam ederken bu ve benzer isyanlara karşı verilen mücadele, seçimlerin ne kadar zor şartlar altında yapılmaya çalışıldığının bir göstergesiydi. Bu olumsuzluklar seçimin yapılmasını engellemeyemedi. Çünkü seçimin yapılması yeni oluşturulacak meclise meşruiyet kazandırma adına önemliydi (Kili, 2006, s. 68).

Yeni açılacak meclisteki üyelerin bir kısmı 1919 seçimlerinde, bir kısmı da 1920 seçimlerinde belirlenen adaylardan oluşuyordu. Meclisin diğer önemli özelliği ise farklı görüşteki insanların aynı amaç doğrultusunda bir çatı altında toplanabilmesiydi. Bu demokratik seçilimin de bir sonucuydu. Meclis-i Mebûsan'da seçilmiş üyeler aynı zamanda TBMM'ye de katılabilecekti. Neticede 1920'de yapılan seçimler için altmış altı seçim bölgesi belirlenmiş ve toplamda dört yüz otuz yedi milletvekili seçilmişti. Buna Meclis-i Mebûsan'dan gelenler ve Malta'ya sürgün edilip sonradan Anadolu'ya dönenler de dâhildi (Çoker, 1994, s. 39).

Seçilen milletvekillerinin tamamı TBMM'de ilk dönemi tamamlayamadı. Bunun bazı nedenleri vardı: Milletvekillerinin bir kısmı isteyerek istifa etmiş, diğer bir kısmı ise ya memur olarak kalmaya devam etmiş ya da ölmüştü. Kimisi de meclis çalışmalarına hiç katılmadığı için "müstaî" olarak kabul edilmişti. Milletvekillerinin isteyerek istifa etmeleri ya da devlet memurluğunda kalmak istemeleri yaşanan gelişmeler çerçevesinde düşünüldüğünde olağandışı bir durumdu. Ölen sayısı yirmi dört, memur olarak kalanlar on iki, milletvekilliği kabul edilmeyenler iki ve istifa edenler ise otuz dört kişi idi (TİK, 2008, s. IX).

1920 seçimleri bütün seçim bölgelerinde aynı süre içerisinde tamamlanamadı. Bazı seçim bölgelerinde Meclis üyelerinin belirlenmesi işlemine devam edildi. Bunun nedeni İstanbul Hükümeti'nin başlıca olumsuz tutumu idi. Ayrıca İtilaf Devletleri'nin baskıları da seçimin aynı anda yapılamama nedenlerinden biriydi (Demirel, 2003, s. 87).

TBMM'nin Açılışı ve Sonrası Yaşanan Siyasi Gelişmeler

Seçimlerin tamamlanmasıyla birlikte Ankara'ya gelebilen milletvekilleri, burada bulunan memurlar ve şehirde yaşayan halk 23 Nisan 1920 Cuma günü Hacı Bayram Veli Camii'nde toplanarak cuma namazını kıldı. Namazdan sonra dönemin merasim törenine uygun olarak ellerinde sancaklarla Meclis'in önüne gelindi. Meclis kapısı önünde dualar okunarak kurbanlar kesildi. Bir bayram havası edası içerisinde meclise girildi. Bütün milletvekilleri meclisteki yerlerini aldı (Turgut, 2007, s. 127).

Meclis; memur, eğitimci, çiftçi, tüccar, avukat, gazeteci, imam, müftü, doktor, eczacı, usta ve aşiret reisi gibi çeşitli kesimlerden oluşmuştu ve konuştukları şiveleri, giydikleri kıyafetleri ile dönemin Türkiye'sini yansıtmaktaydı. Meclisteki dağılımlarına bakıldığında; %34,2 devlet memuru, %24 serbest meslek sahibi, %13,2 asker, %12,7 yerel yönetici, %8,6 din görevlisi, %4 sağlıkçı, %1,2 aşiret reisi, %1 teknik eleman şeklindeydi (Güneş, 2008, s. 78-81).

"Hâkimiyet-i Milliye" gazetesinin 23 Nisan 1920 tarihli nüshasında "Tarihi bir vaka: Büyük Millet Meclisi" başlıklı yazıda yeni meclisin Ankara'da açılma nedenleri şöyle belirtilmekteydi:

"İşgal dolayısıyla İslam'ın halifesi ve Osmanlıların padişahı düşman elinde esaret hayatına giriftar olmuş ve merkez-i hilafet ve saltanat bittabi hâkimiyet-i milliyemizin tecelligahı olan Meclis-i Mebusan dahi kurtulamamıştır. İngiliz kuvvetleri devair-i müessesat-ı saireye olduğu gibi Meclis-i Mebusanımıza dahi kuvve-i mesleha-ı askeriye ile tecavüz ederek milletin güzide vekillerini tevkif eylemişlerdir. İstanbul da İngiliz idare ve iradesine geçmiş, namuslu gazeteciler tutuklanmış, saray-ı hümayundaki muhafaza efradına varıncaya kadar bütün askerlerimizin silahları alınmış, bu suretle selamlık resmi bile silahsız iki üç askerle yapılmış, Halife ve Padişahımızla müessesat-ı hükümetin kafası ve hatta meşihat-ı İslamiye İngiliz hüküm ve nüfuzu altına girmiştir..."

Yazının devamında seçimlerin yenilenmesinin nedeni ve Mebusan Meclisi'nin milletin tamamını temsil edecek bir nitelikte olmadığı şöyle ifade edilmektedir:

"İstanbul işgaliyle Anadolu başsız bir vücut haline gelmiş olduğundan millet bir taraftan İstanbul işgaliyle kendi haline kalan Anadolu'nun diğer bölümleri vatanın idaresinde ve vatanın sınırlarını muhafaza etmek, diğer taraftan başta hilafet ve saltanat makarramızın ve halife ve padişahımızın kurtarılması olmak üzere mukadderat-ı hayatiyesinin istilzam (gerekli) ettiği tedbirleri ittihaz eylemek mecburiyeti ve elzemiyeti ile büyük bir millet meclisi akdine karar vererek derhal intihabat-ı icra etmiştir. İşte Ankara'da içtima eden meclis, mukadderatı doğrudan doğruya kendi eline almak mevkiinde bırakılan milletimizin muhassalasır (sonuç) ki istihdaf (hedef) olunan netice-i hayır ve selamete vasil oluncaya kadar milletin her türlü işlerine vaziyet edecek olan heyet-i meşrua işte bu meclisten ibaret olunacaktır demek olur. Bu meclisin (Meclis-i Mebusan) ise bütün millet demek olduğu izaha uygun görülemez.

Büyük Millet Meclisi ile milletimiz en büyük tehlikelerden kurtulmaya doğru yeni ve tarihi bir safhaya dâhil olmuş bulunuyor. Meclisin vaz'î vazifesindeki ehemmiyeti müdrük (idrak eden) bulunduğu da muhakkaktır. Büyük Millet Meclisi'ne mesai-i milliyesinde mahzur tevfiakat olmasını temenni ederiz" (Hâkimiyet-i Milliye, s. 1).

TBMM'nin Cuma günü açılması bir tesadüf olarak algılanmamalıdır. Çünkü bilerek ve isteyerek -Mustafa Kemal Paşa'nın isteği doğrultusunda- Meclisin Cuma günü açılması tercih edilmiştir. Bunu Mustafa Kemal Paşa'nın yakın arkadaşları da bilmekteydi. Kazım Karabekir Paşa TBMM'nin büyük bir merasimle Cuma günü açılmasındaki amacın kendince bir takım nedenlere dayandığını şöyle ifade etmekteydi:

"...Tarihimizde bu kadar koyu bir taassuplu merasim-i diniye ile hiçbir meclis açılmamıştır. Fetvaları takip eden bu muazzam ihtifalât acaba yer yer başlayan kıyılara karşı bir sigorta mı olacağı düşünüldü. Ne olursa olsun selabetle taassubu Meclis-i Millinin başlangıcı gününden ayırmak daha ihtiyatlı olurdu. Yani ne Cuma gününün intihaba ve ne de bu kadar velleveye lüzum yoktu. Belîğ (güzel) bir dua lazımı tesiri daha iyi yapardı. Gösterilen bu taassubun idamesi (devamı) mümkün olamayacağından aksi tesiri daha vahim (tehlikeli) olabilir. Meclis-i Milli 23 Nisan Cuma günü pek dindarane, daha doğrusu pek dervişane bir merasimle açılıyor..." (Karabekir, 2008, s. 735).

Mustafa Kemal Paşa tarafından 21 Nisan 1920'de bütün garnizon, kolordular ve belediyelere gönderilen ve "Hâkimiyet-i Milliye" gazetesinin 23 Nisan 1920 tarihli nüshasında 6 madde olarak yayımlanan tamimde Cuma gününün hangi amaçla seçildiği ve tesadüf olmadığı ifade edilmektedir. Buna göre; Büyük Millet Meclisi'nin Ankara'da 23 Nisan günü Allah'ın yardımıyla açıldığı, açılan bu yeni meclisin amacının vatan başta olmak üzere Hilafet ve Saltanatı kurtarmak olduğu, açılış gününün bilerek ve isteyerek Cuma gününe denk getirildiği ve bugünün kutsallığına dayanarak bütün ülkede hatm-i şeriflerin okunacağı belirtilmekte ve konuyla ilgili millete nasihatlerde bulunulacağı şöyle dile getirilmektedir (Atatürk, 1995, s. 424-425):

"Halife ve Saltanat ve bilcümle aksam-ı vatanın hülasi maksadıyla vuku bulan mesai-i milliyenin ehemmiyet ve kutsiyeti ve her ferdi milletin kendi vekillerinden mürekkep olan Büyük Millet Meclisi'nin tevdi edeceği (görev vereceği) vezaif-i vataniyeyi ifaya mecburiyeti hakkında muvaazalar (nasihat) irad olunacaktır" (Hâkimiyet-i Milliye, s. 1).

Mecliste bütün milletvekillerini yerlerine geçtikten sonra en yaşlı üye Sinop Milletvekili Mehmet Şerif (Avcıoğlu) Bey kürsüye çıkarak saat 14.00'te bir açış konuşması yaptı. Bundan sonra meclis, faaliyetlerine başladı. Konuşmasında şunları ifade etmekteydi:

"İstanbul'un geçici kaydıyla yabancı güçler tarafından işgal olunduğu, bütün temelleriyle halifelik makamının ve hükümet merkezinin bağımsızlığının yok edildiği hepimizce bilinmektedir. Bu duruma baş eğmek, ulusumuzun bize sunulan yabancı tutsaklığını kabul etmesi demektir. Ancak tam bağımsızlık (istiklali tam) ile yaşamak için kesinlikle kararlı olan ve ezelden beri özgür ve başına buyruk yaşamış bulunan ulusumuz tutsaklık durumunu son derece sertlik ve kesinlikle reddetmiş ve hemen vekillerini toplamaya başlayıp yüksek meclisinizi oluşturmuştur" (Velidedeoğlu, 1999, s. 18).

23 Nisan 1920'deki Meclis toplantısında Mustafa Kemal Paşa bazı milletvekillerinin seçimden sonra istifa etmeleri ile ilgili bir konuşma yaparak bu konunun açıklığa kavuşturulması gerektiğini belirtti. Bu doğrultuda da önce kendi düşüncelerini ifade etti. Ona göre önce istifa edenlerin yerlerine yenilerinin seçilmesi gerekliydi. Bunun için uygulanacak yöntemin ne olacağına önceden kendisine sorulduğunu vurguladı. Bu aslında kendisine bu soruyu soranlara da bir cevap niteliğindedir. Cevabında seçimlerde en çok oyu alıp istifa edenlerin yerine sıralamada ikinci olan kişi seçimi kazanmış kabul edilecekti. Diğer bir uygulama ise görevi kabul etmeyenlerin yerine yeni üyelerin belirlenmesi için seçimin yenilenmesiydi. Bu doğrultuda seçimler bazı bölgelerde yeniden yapıldı (Demirel, 2010, s. 75-76).

24 Nisan 1920 günü meclisin ikinci oturumunda Mustafa Kemal Paşa bir konuşma yaptı. Yaklaşık dört saat süren konuşmasında mütareke-den itibaren yaşanan gelişmeleri milletvekillerine anlattı. Mondros Mütarekesi'nden Erzurum Kongresine kadar olan süreç konuşmasının ilk bölümünü oluşturdu. İkinci bölümde Erzurum Kongresi'nden 16 Mart 1920'de gerçekleşen İstanbul'un işgaline kadar olan süreci ve son olarak da işgalden konuşmayı yaptığı ana kadar yaşanan gelişmeleri ayrıntılı ve belgeleriyle açıkladı. Bu Mustafa Kemal Paşa'nın TBMM'de verdiği ilk nutuktur (TBMMZC, 1/1, s. 8-30; Aydemir, 2001, s. 252).

24 Nisan 1920'de Meclis'in 2. Oturumunda TBMM Başkanlık seçimleri yapıldı. Oturuma yüz yirmi milletvekili katıldı. Mustafa Kemal Paşa 110 oyla Meclis Başkanlığına, Erzurum Milletvekili Celalettin Arif Bey 109 oyla ikinci Başkanlığa, Çelebi Abdülhalim Efendi ise 91 oyla Başkan Vekilliğine seçildi (TBMMZC, 1/1, s. 38).

Siyasi otoritenin güçlendirilmesi ve sonraki süreçte düşünülen yeniliklerin yapılabilmesi amacıyla 29 Nisan 1920 tarihli ve iki numaralı *"Hiyanet-i Vataniye Kanunu"* çıkarıldı (Atatürk 435). Kanunun bir ve ikinci maddelerinde Padişah ve Hilafet makamını korumak ve vatani kurtarmak amacıyla kurulmuş olan TBMM'ye karşı her türlü isyan ve halkı bu yönde teşvik edenler vatan haini kabul edilip idam edilecekti (TBMMZC, 1/1, s. 158).

TBMM, meclis yönetimi seçildikten sonra yasama faaliyetlerine resmen başlamıştı. Bu doğrultuda hükümetin kurulması çalışmalarına hız verildi. *"Büyük Millet Meclisi Suret-i İntihabına Dair Kanun"* teklifi 2 Mayıs 1920'de yasalastı. Buna göre İcra Vekilleri Heyeti; *"Şeriyeye ve Evkaf, Sıhhiye ve Muavenet-i İctimaiye, İktisad, Maarif, Adliye ve Mezahip, Maliye, Nafia, Dâhiliye, Müdafaa-i Milliye, Hariciye ve Erkan-ı Harbiye-i Umumiye"* olmak üzere on bir bakanlıktan oluşmaktaydı. İcra Vekilleri TBMM'nin salt çoğunluğu ile meclis içerisinde seçilecekti. Her vekil üstlendiği işlerin yerine getirilmesinde mensup olduğu encümenin görüşünü alabilecekti. İcra Vekilleri arasında çıkacak ihtilafı TBMM çözecekti (TBMMZC, 1/1, s. 185).

İstanbul'da bulunan Meclis-i Mebûsan üyelerinin Ankara'ya gelerek TBMM'ye katılmaları düşünüldüğü de, üyelerin bir kısmı bunu istemiyordu. Bu kişiler Ankara'ya kendi istekleriyle gelmemişti. Konuyla ilgili olarak TBMM'de 9 Mayıs 1920'de gizli bir toplantı yapıldı. Toplantıda İstanbul'dan Ankara'ya davet edilen ancak gelmeyen üyeler için bir kanun teklifi verildi. Teklife göre Ankara'ya gelmeyenler de Meclis üyesi kabul edilecekti. Ancak bu teklif, üyeler tarafından eleştirilince reddedildi. Buna karşılık Celal (Bayar) Bey bir öneri de bulundu. Önerisinde; İstanbul'dan gelecek olanlar önce Heyet-i Vekile ile görüşecek sonra da Heyet-i Vekile tarafından meclise takdim edilerek göreve başlayacaktı (TBMMGCZ, 1/1, s. 2, 17). 2 Haziran 1920'den sonra bu uygulama benimsendi. Ancak 27 Ekim 1920'de çıkarılan 61 sayılı TBMM kararı ile bu tarihten sonra gelenler meclise kabul edilmedi (TBMMZC, 1/5, s. 206; Akın, 2001, s. 90). Bu uygulama Malta'dan gelenler için geçerli değildi. Malta'da tutuklu bulunanlar meclis üyesi kabul edilmekteydi. Mustafa Kemal Paşa'nın 19 Mart 1920'de belirttiği her livadan beş milletvekili seçilmesi düşüncesi ise bazı livalarda seçim yapılamadığı ve bazılarında da beşten az üye seçildiği için tam olarak gerçekleştirilemedi (Demirel, 2010, s. 75-77).

Seçim ve milletvekilleri ile ilgili sorunların çözümü 5 Eylül 1920'de kabul edilen 18 sayılı *"Nisab-ı Müzakere" Kanunu* ile mümkün olacaktı. Kanunun 1. Maddesi'nde hilafet, saltanat ve vatanın kurtuluşu sağlanıncaya kadar meclis sürekli toplanacaktı. Kanun'un 2. Maddesi'nde, belirlenen seçim bölgelerinde kanunda belirtilen üye sayısının altına düşülmediği sürece boş üyeliklere yeni üye seçilmeyecekti. 3. Madde meclis toplantılarına katılmayan üyeler ile ilgiliydi: Yılda iki ay meclis görüşmelerine herhangi bir özür belirtmeden aralıksız olarak devam etmeyenler, Genel Kurul kararıyla istifa etmiş kabul edilecekti (İba, 2015, s. 42-43; TBMMZC, 1/3, s. 555).

4. Maddede devlet memurluğu ile meclis üyeliğinin tek kişide bulunamayacağı belirtilmekteydi. Bazı memurluklar için bu geçerli değildi: TBMM'nin onayı ile büyükelçilik, ordu ve kolordu komutanlığı bu memurluklardandı. Bu görevlerde bulunanlar aynı zamanda meclis üyesi olabilirdi (TBMMZC, 1/3, s. 556).

5. Maddede her seçim bölgesinden beş üyenin seçilmesiyle oluşan Genel Kurul üye tamsayısının yarısından bir fazlası, görüşme yeter sayısı olarak kabul edilecekti (Ceride-i Resmîye, 1921, s. 2). Buna göre mecliste görüşme yapılabilmesi için üç yüz yirmi olan toplam üye sayısının yarısından bir fazlası, bir kararın alınabilmesi içinse yüz altmış bir milletvekilinin olması yeterliydi (Sevig, 1951, s. 22, 33).

6. Madde milletvekillerine verilecek maaş ile ilgiliydi. Buna göre TBMM üyelerine dört ay için 1250 lira ödenecek ve dört ayın bitiminden toplantı devresi sonuna kadar meclis görüşmelerine devam edenlere ise 100 lira aylık ödenek verilecekti. 7. Madde TBMM üyelerine yılda bir kez verilecek 4.000 kuruşluk bir ödenek ile ilgiliydi. Bu ödeneğin verilme amacı üyelerin gidiş-dönüş seyahatlerinin karşılanması içindi. 8. Maddede ise Meclis-i Mebûsan üyesi olan ve TBMM'ye katılan üyelere, katıldıkları tarihten itibaren aylık 100 lira ödenek verilecekti (TBMMZC, 1/3, s. 556).

Nisab-ı Müzakere Kanunu ile mecliste ortaya çıkan üye sayısıyla ilgili belirsizlikler ve diğer sorunlar kısmen de olsa çözümlenmiş oldu. Mazereti olmadan ve izin almadan meclis görüşmelerine katılmayan yeni seçilmiş üyelerin milletvekilliği sona erdi. Milletvekilliği ve memurluğun tek bir kişide toplanamayacağı kanunla hükme bağlandı. Daha önce memur olan ve milletvekili seçilen kişilerin bir kısmı ise memur olarak kalmayı tercih etti. Bunlar istifa ederek milletvekili olmaktan vazgeçti. Nisab-ı Müzakere Kanunu ile o tarihte hala sürmekte olan ara seçimlere ilişkin genel esaslar da belirlendi (Demirel, 2010, s. 77). Eylül 1920'de siyasi yapılanmayı sağlayan önemli diğer bir gelişme ise İstiklal Mahkemeleri'nin kurulmasıydı (Aybars, 1975, s. 14-15).

1920 seçimleri sonrası Birinci TBMM'deki üyelerin tamamı Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti (ARMHC) temsilcisi kabul edilmiştir. Birinci Meclis'teki milletvekilleri tek bir amaç etrafında bir araya gelmişlerdi: Vatanın ve Osmanlı Devleti'nin bulunduğu kötü durumdan kurtarılması. Bu ortak amaç doğrultusunda farklı dünya görüşüne sahip birçok milletvekili bulunmaktaydı. Bu nedenle mecliste farklı partiler kurulmamıştır. Sadece farklı görüşteki gruplar vardı: ARMHC dışında; "Tesanüd Grubu, İstiklal Grubu, Müdafaa-i Hukuk Zümresi, Halk Zümresi ve İslahat Grubu" vb. Mustafa Kemal Paşa Nutuk'ta bu grupların tamamının TBMM görüşmeleri sırasında düzenin korunması ve oyların dağılmasını engellemek olduğunu belirtmişse de, istenilen sonuç elde edilememiştir (Demirel, 2003, s. 213). 1920 sonlarında Meclisin dışında kurulmuş olan iki de parti vardı: "Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası" ve "Türkiye Komünist Fırkası". Bunların faaliyetleri kısa süre sonra sona erecekti (Tunçay, 1999, s. 42).

Birinci TBMM İcra Vekilleri Heyeti, programında bazı uygulamalarda yeni bir şey yapılmaktansa olanı korumayı ve yeniden düzenlemeyi kendine ilke edinmişti. Bu da Milli Mücadele döneminde kısa süre içerisinde birçok faaliyetin başarıyla sonuçlandırılmasını sağlamıştı. Birinci TBMM ideolojik olarak da kendine özgü bir yöntem uygulamıştı. Buna göre hem Batı ile savaşmış hem de Rus komünizmine karşı tepki oluşturarak tampon devlet olmaktan uzak durmuştu. TBMM, "hür bir yol" izlemişti (Acar, 2012, s. 28).

Sonuç

Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlubiyetle ayrılmasıyla imzaladığı Mondros Mütarekesi'nin ardından Anadolu İtilaf Devletlerince işgal edilmeye başlanmıştı. Son Osmanlı Mebusan Meclisi'nde Misak-ı Milli'nin kabul edilmesinden sonra 16 Mart 1920'de İstanbul da işgale uğradı. İşgalden iki gün sonra çalışma güvenliklerinin sağlanmasına kadar meclis faaliyetlerini durdurdu. İşgalin Ankara'da duyulmasıyla beraber Mustafa Kemal, seçim hazırlıklarını başlatarak Ankara'da yeni bir meclis açmayı kararlaştırdı. Yeni meclisin açılma süreci devam ederken 11 Nisan 1920'de Padişah Vahdettin Meclis-i Mebusan'ı kapattığını belirten irade-i seniyesini yayımladı. Dolayısıyla meclis üyeleri milletvekilliği sıfatlarını kaybettiler. Bunun asıl amacı Ankara'da toplanacağı ilan edilen meclisin gayri-meşru duruma düşürülmek istenmesiydi. İktidarın bu tutumu kendisine faydası olmadığı gibi Anadolu'da kurulmakta olan milli teşkilatın bir devlet haline gelmesini hem kolaylaştırmış hem de hızlandırmıştı.

Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğinde 23 Nisan 1920'de kurucu meclis niteliğine sahip TBMM Ankara'da açıldı. Milli iradeye dayanan demokratik bir devlet tarih sahnesinde yerini almış oldu. Meclisin açılışından sonra atılan adımlar ile sağlam bir parlamento geleneğinin yerleşmesi amaçlanmaktaydı. Açılması ve teşkilatlanması süreci incelendiğinde Birinci Meclis'in olağanüstü bir dönemde ortaya çıktığı görülmektedir. Birinci Meclis Mustafa Kemal tarafından yayımlanan seçim bildirisine göre seçilenler ve daha önce son Osmanlı Mebusan Meclisi üyelerinin İstanbul'un işgali üzerine Ankara'ya geçerek meclise katılan milletvekillerinden oluşmuştu. Birinci Meclis'in yapısı incelendiğinde çiftçi, tüccar, avukat, doktor, mühendis, din görevlisi, gazeteci, bankacı, memur, öğretmen, diplomat, asker, aşiret reisi gibi çok farklı meslek gruplarından temsilciler yer almaktaydı. Meclis bu yapısıyla demokratik ve Türk Milleti'ni temsil eden en önemli siyasi organ oldu. Birinci Meclis'in siyasi yapılanması ülkede olağanüstü bir durum olduğu için tam bağımsızlık hedefi doğrultusunda şekillenmişti. Milli bir meclisti, siyasi parti yoktu, ama farklı görüşlere sahip gruplar vardı. Bu gruplar arasında; İslamcı, Türkçü, ittihatçı, Bolşevik gibi birçok kesimden temsilci yer almaktaydı. İnkılâpçı bir kimliğe sahip olan meclis, yasama, yürütme ve yargı erkini bünyesinde barındırıyordu.

İstanbul'un işgalinden başlayıp TBMM'nin açılmasına kadarki süreç değerlendirildiğinde İtilaf Devletleri karşısında iktidarın teslimiyetçi tutumuna karşı Türk Milleti'nin Mustafa Kemal Paşa etrafında toplandığı görülmektedir. Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a çıkışı ile başlayan bağımsızlık mücadelesinin temel siyasi kuruluşu meclis oldu. TBMM'nin açılmasıyla Anadolu'da yeni bir hükümet kuruldu. 2 Mayıs 1920'de Meclis üyeleri arasından İcra Vekilleri Heyeti oluşturuldu ki bu durum Erzurum Kongresi'nde hazırlanmış olan planın uygulanması olarak da değerlendirilebilir. Hükümet'in kurulmasının akabinde siyasi sorunlar çıkarılan kanunlarla çözümlenmeye çalışıldı. TBMM'nin açılmasıyla Millî Mücadele önemli bir aşama kaydediyordu. Padişah otoritesi resmi olarak tanınmakla beraber Millî Mücadele'nin idare merkezi TBMM oldu. Artık Mustafa Kemal Paşa'nın 24 Nisan 1920'de TBMM'de yapmış olduğu konuşmada da belirtmiş olduğu gibi meclisin üzerinde hiçbir güç yoktu. İlk Meclis'in açılmasıyla beraber özellikle Mustafa Kemal Paşa'nın yapmış olduğu konuşmalarda sıklıkla Saltanat ve Hilafet'i kurtarma söylemine rağmen, Saltanat ve Hilafet'in kaldırılarak yeni bir siyasi yapılanmanın ilk adımı atılmış oldu. Bu da Kurtuluş Savaşı'nın akabinde tamamıyla halk iradesine dayanan bir Cumhuriyet rejiminin ortaya çıkmasına sebep olacaktı.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – R.M.G., D.K.; Tasarım – D.K.; Denetleme – R.M.G., D.K.; Kaynaklar – D.K., R.M.G.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – D.K.; Analiz ve/veya Yorum – R.M.G., D.K.; Literatür Taraması – D.K., R.M.G.; Yazıyı Yazan – R.M.G., D.K.; Eleştirel İnceleme – R.M.G., D.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Author Contributions: Concept – R.M.G., D.K.; Design – D.K.; Supervision – R.M.G., D.K.; Resources – D.K., R.M.G.; Data Collection and/or Processing – D.K.; Analysis and/or Interpretation – R.M.G., D.K.; Literature Search – D.K., R.M.G.; Writing Manuscript – R.M.G., D.K.; Critical Review – R.M.G., D.K.; Other – R.M.G., D.K.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Acar, E. (2012). *Atatürk Döneminde Genel Milletvekili Seçimleri: Çanakkale Örneği (1923-1938)*. (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Afyoncu, F. (2009). *Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre İşgal Döneminde İstanbul (16 Mart 1920- 31 Aralık 1922)*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi.
- Akal, E. (2006). *Milli Mücadele'nin Başlangıcında Mustafa Kemal İttihat Terakki ve Bolşevizm*. TÜSTAV.
- Akın, R. (2001). *TBMM Devleti (1920-1923)*. İletişim Yayınları.
- Anıtkabir. (2011). *İç İsyanlar ve Doğu Cephesindeki Gelişmeler*. anitkabir.org/ataturk-2/ic-isyenlar-ve-dogu-cephesindeki-gelistmeler.html (Erişim Tarihi: 14.02.2021)
- Atatürk, M. K. (1995). *Nutuk*. (haz. B. Yazıcı). Sürekli Yayınlar.
- Atay, F. R. (1999). *Mustafa Kemal'in Mütareke Defteri ve 19 Mayıs*. Yeni Gün Basın ve Yayıncılık.
- Aybars, E. (1975). *İstiklal Mahkemeleri*. Bilgi Yayınevi.
- Aydemir, Ş. S. (2011). *Tek Adam II*. Remzi Kitabevi.
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, HR. SYS. 2637-79.
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, HR. SYS. 2608/7, 12-13.
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, DH. EUM. AYŞ, nr. 35/42.
- Baykal, B. S. (1969). *Erzurum Kongresi ile İlgili Belgeler*. Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Baykara, T. (1985). *Millî Mücadele*. Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bayur, Y. H. (1973). *Türkiye Devleti'nin Dış Siyaseti*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Berber, E. (1997). *Sancılı Yıllar: İzmir 1918-1922*. Ayraç Yayınevi.
- Ceride-i Resmîye*, 21 Şubat 1921, No: 3, s. 2.
- Çekiç, O. (2001). *İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türk Kurtuluş Savaşı Belgesel: 1917-1920*. Or Yayınları.
- Çoker, F. (1994). *Türk Parlamento Tarihi, Milli Mücadele ve TBMM I. Dönem*. I. TBMM Vakfı Yayınları.
- Demirel, A. (2003). *Birinci Mecliste Muhalefet*. İletişim Yayınları.
- Demirel, A. (2010). *İlk Meclisin Vekilleri, Milli Mücadele Döneminde Seçimler*. İletişim Yayınları.
- Düstur*, (1884). 1. Tertip, 4. Cilt. Matbaa-i Amire.
- Goloğlu, M. (2006). *Milli Mücadele Tarihi II: Sivas Kongresi*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Güneş, İ. (2008). *Birinci Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Düşünce Yapısı (1920-1923)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hâkimiyet-i Milliye*, 23 Nisan 1920.
- İba, Ş. (2015). "85.Yaşında TBMM ve Nisab-ı Müzakere Kanunu". *Meclis Haber Dergisi*, CXIV, 42-43.
- İkdam*, 17 Mart 1920.
- İnal, İ. E. M. K. (1982). *Son Sadrazamlar IV*. Dergâh Yayınları.
- Kansu, M. M. (2009). *Erzurum'dan Ölümüne Kadar Atatürk'le Beraber II*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karabekir, K. (2008). *İstiklal Harbimiz II*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kaya, E. (1997). "Misâh-ı Millî'nin Sınırları", *Turcology Research*, VIII, 175-186.
- Kılı, S. (2006). *Türk Devrim Tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kocatürk, U. (1983). *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Kronolojisi (1918-1938)*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Korkud, R. (1963). *Millî Mücadele Takvimi*. Ege Matbaası.
- Küçük, C. (2005). Milli Mücadele. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 30, 76-83.
- Okan, A. (2007). *Misâh-ı Millî*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi.
- Olçay, O. (1981). *Sevr Antlaşmasına Doğru*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Olgun, K. (2011). Türkiye'de Cumhuriyetin İlanından 1950'ye Genel Seçim Uygulamaları, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 27(79), 1-35.
- Öz, B. (2000). *Atatürk'ün Anadolu'ya Gönderiliş Olayının İyüzü I*. Çağdaş Matbaacılık.
- Özgül, B. (2002). *Seçim ve Seçim Sistemleri, Türkiye'deki Seçim Sistemi Uygulamaları ve Bir Model Önerisi*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Özkan, H. (1994). *İstanbul Hükümetleri ve Milli Mücadele Karşıtı Faaliyetleri: 4 Mart 1919 - 16 Ekim 1920*. Genelkurmay Basımevi.
- Selek, S. (1987). *Anadolu İhtilali I*. Kastaş Yayınları.
- Sevîg, V. R. (1951). "33 Nisan 1919'dan 24 Nisan 1924'e Kadar Anayasa Hareketleri", *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(8), 1-72. [Crossref]
- Sevim, A.; Öztoprak, İ., & Tural M. A. (2006). *Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri*. Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Şavkılı, C. (2011). *Atatürk Döneminde Parlamento Faaliyetleri (1920-1938)*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi.
- Şimşir, B. (1985). *Malta Sürgünleri*. Bilgi Yayınevi.
- Tansel, S. (1991). *Mondros'tan Mudanya'ya Kadar III*. Milli Eğitim Basımevi.
- TBMM Zabıt Ceridesi, I/1*. (1959). TBMM Matbaası.
- TBMM Zabıt Ceridesi, I/3*. (1981). TBMM Matbaası.
- TBMM Zabıt Ceridesi, I/5*. (1981). TBMM Matbaası.
- Tunçay, M. (1999). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*. Yurt Yayınları.
- Turgut, H. (2007). *Atatürk'ün Sırdışı Kılıç Ali'nin Anıları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Türkgeldi, A. F. (1987). *Görüp İştittiklerim*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Türkiye İstatistik Kurumu (TİK). (2008). *Milletvekili Genel Seçimleri 1923-2007*.
- Türkiye Kültür Portalı, Kurtuluş Savaşı Müzesi (Birinci TBMM Binası). kulturportali.gov.tr/portal/kurtulussavasimuzesi/ (Erişim Tarihi: 05.04.2021)
- Vakit*, 17 Mart 1920.
- Velidedeoğlu, H. V. (1999). *İlk Meclis*. Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.

Beyond Scientific Facts: Climate Change Crisis in *Earthquakes in London*

Bilimsel Gerçeklerin Ötesinde: *Earthquakes in London* Adlı Tiyatro Oyununda İklim Değişikliği Krizi

Işıl ŞAHİN GÜLTER 

Department of Western Languages and Literatures, Fırat University, Faculty of Social Sciences and Humanities, English Language and Literature, Elazığ, Turkey

Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ, Türkiye

ABSTRACT

"Ecodramaturgy" interrogates the extent to which the overall values in relation to nature and culture binary can be reconsidered and conveyed to the public through theatre and performance arts. Placing ecological reciprocity at the center of its dramatic and thematic content, ecodramaturgy places great hope in theatrical performances, which have the potential to alter mindsets of nature-culture interactions and transform audience perceptions of ecological issues. These interactions have been remarkably evident in climate change theatre that emerges as the sub-genre of ecodramaturgy and employs climate change science on the stage. Drawing on the connection between climate change theatre and climate change science, this paper examines Mike Bartlett's *Earthquakes in London* (2010), in which the playwright provides an opportunity for the audience to interact with the climate crisis beyond a scientific approach. In this regard, this paper indicates that climate change theatre, which appeals to the feelings through story and performance, can enable the audience to interact with ecological thinking in unique ways and encourage them to take action against the climate change crisis.

Keywords: Climate Change Science, Climate Change Theatre, Contemporary British Drama, Earthquakes in London, Ecodramaturgy, Mike Bartlett, Nature/Culture Binary

Öz

"Ekodramaturji", doğa ve kültür ikiliğine ilişkin genel değerlerin, tiyatro ve performans sanatları aracılığı ile ne ölçüde yeniden değerlendirilebileceğini ve halka aktarılabilirliğini sorgular. Ekolojik karşılıklılığı, dramatik ve tematik içeriğinin merkezine yerleştiren ekodramaturji, doğa-kültür etkileşimleri zihniyetini değiştirme ve izleyicinin ekolojik sorunlara ilişkin algılarını dönüştürme potansiyeline sahip teatral performansları fazlasıyla umut vaat edici bulur. Bu etkileşimler, sahnede iklim değişikliği bilimini kullanan ve ekodramaturjinin bir alt dalı olarak ortaya çıkan iklim değişikliği tiyatrosunda dikkat çekici bir şekilde yer alır. İklim değişikliği tiyatrosu ve iklim değişikliği bilimi arasındaki ilişkiden yola çıkan bu makale, oyun yazarı Mike Bartlett'in izleyiciye iklim krizi ile bilimsel bir yaklaşımın ötesinde etkileşim kurma imkanı sunduğu *Earthquakes in London* (2010) oyununu inceler. Bu bağlamda, bu makale, anlatım ve performans yoluyla duygulara hitap eden iklim değişikliği tiyatrosunun, izleyicinin ekolojik düşünce ile özgün bir biçimde etkileşime girmesini sağlayabileceğini ve iklim değişikliği krizine karşı harekete geçmeleri için izleyiciyi cesaretlendirebileceğini belirtir.

Anahtar Kelimeler: İklim Değişikliği Bilimi, İklim Değişikliği Tiyatrosu, Çağdaş Britanya Tiyatrosu, Earthquakes in London, Ekodramaturji, Mike Bartlett, Doğa/Kültür İkiliği

Introduction

The question of the nature/culture divide has been one of the most challenging ideas that the environmental humanities investigate. Carolyn Merchant (1980, p. 193) explores the roots of this division and associates it with the "far-reaching effect of the Scientific Revolution," which justifies human control and exploitation of nature. In synch with Merchant, Val Plumwood (1993, p. 5) establishes a close relationship between Cartesian philosophy and human control over nature and writes, "[Cartesian thinking would] widen and deepen the chasm between what identifies humanity and what defines the world of nature". Wendy Arons (2010, p. 156-157) revisits this idea to investigate what this division means for theatre historiography and invites theatre scholars to reconsider the reciprocal relationship between humans and the more-than-human world¹. To put it differently, environmental humanities and arts aim at overcoming the nature/culture divide by offering ecological awareness and a caring attitude towards the more-than-human world. In Merchant's words: "Humans, who have the power to destroy nonhuman nature and potentially themselves through science and technology must exercise care and restraint by allowing nature's beings the freedom to continue to exist" (1995, p. xix). Putting forward the term "earthcare", Merchant calls for a new framework that improves mutual understanding of the more-than-human world, that promotes the reconsideration of nature's agency.

Received/Geliş Tarihi: 03.05.2021

Accepted/Kabul Tarihi: 15.10.2021

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:

Işıl ŞAHİN GÜLTER

E-mail: igulter@firat.edu.tr

Cite this article: Şahin Güler, I. (2022). Beyond Scientific Facts: Climate Change Crisis in *Earthquakes In London*. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 120-126.

Atif: Şahin Güler, I. (2022). Bilimsel Gerçeklerin Ötesinde: *Earthquakes in London* Adlı Tiyatro Oyununda İklim Değişikliği Krizi. *Journal of Literature and Humanities*, 68, 120-126.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ The phrase was coined by David Abram in *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-human World* (1997) and it is widely used in ecocritical circles instead of conventional ones such as nonhuman nature.

In their attempt to reconsider the relationship between humans and the more-than-human world, Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer “emphasize the central role of mankind in geology and ecology”, which they refer to as “*the Anthropocene*” (2000, p. 17). Indeed, the concept of the Anthropocene indicates humanity’s impacts on geophysical and biological systems for millennia to come. It further proposes the fact that the Earth has entered a current geologic phase, which “*can usefully indicate the larger, nonhuman aspects of climate*” (Trexler, 2015, p. 4) and “*the destructiveness of the human species*” (Clark, 2015, p. 61). According to Astrid Bracke (2017, p. 16), the terms “climate crisis” and “the Anthropocene” are not interchangeable; however, they both capsule the ecological problems humanity faces today. It is, therefore, no coincidence that the ecological issues arising from human conduct and its effects on geology and ecology have already been a universal and pervasive condition of the imagination. That is, a range of literary and critical works have tried to grapple with the realities of the current ecological issues, including the climate change crisis. By so doing, these works show how awareness of this crisis has become part of cultures around the world. In this sense, as the arts have always been at the forefront of social change, the capacity for the arts to interact with ecological thinking cannot be overestimated.

Nevertheless, here arises a fundamental paradox as the nature/culture binary has traditionally been functioning in the arts. The arts have long been thought of as a form of expression that often separates humanity from nature. As for theatre, its inherent embeddedness in the relationships between humans with an emphasis on human subjectivity situates it at the other end of that continuum. Theatre and performance scholars, including Wendy Arons, Una Chaudhuri, Theresa May, Carl Lavery, Clare Finburgh and Shoni Enelow, place great hope in theatre’s role in reconfiguring humanity’s attitude toward the more-than-human environment as its textual and visual possibilities render it a crucial venue for the articulation of ecological issues. As Una Chaudhuri (1994, p. 24) points out, “*the arts and humanities – including theater – must play a role*” in dealing with ecological issues which threaten humans and the more-than-human world. In synch with Chaudhuri, Wendy Arons (2007, p. 93) notes that “*humanity’s relationship to the environment is an issue of urgent concern*”. Thus, theatre demands a reconfiguration of nature and such a reconfiguration is urgently needed if theatre is expected to participate in transforming human attitudes toward ecological challenges. As Chaudhuri and Arons mention, the time has come for performance artists to advance this intellectual perspective by creating theatrical experiences that seize the public’s imagination, enhance cultural awareness, and engender dialogue on climate change. By stimulating individual and collective vision into a broader context of our interconnectedness with the more-than-human world, theatrical performances have the potential to alter mindsets of human-nature interactions and transform audience perceptions. In this sense, many playwrights have adapted the climate change crisis for the stage from the very beginning of the twenty-first century. Notable earlier works, among others, include Clare Pollard’s *The Weather* (2004), Caryl Churchill’s *We Turned on the Light* (2009), Stephen Swell’s *It Just Stopped* (2006), John Godberg’s *The Crown Prince* (2007), Steve Water’s *The Contingency Plan* (2009), Mike Bartlett’s *Earthquakes in London* (2010), Richard Bean’s *The Heretic* (2011), Simon Stephen’s *Wastwater* (2011), and *Greenland* (2011), the collective work of Moira Buffini, Matt Charman, Penelope Skinner, and Jack Thorne (Johns-Putra, 2016, p. 270).

In light of those preliminary observations, this paper focuses on Mike Bartlett’s *Earthquakes in London* to examine how the play addresses climate change across the medium of climate change science and its effects on intergenerational human relationships. Climate change theatre has two distinct features. First and foremost, it typically alludes to a catastrophic climatic event, either portraying it vividly or placing the action in its dystopian aftermath. Second, it often addresses the political and ethical problems climate scientists face and the long-term effects of their decisions on their intergenerational relationships. The paper, in this sense, first investigates the theoretical approach to ecological theatre’s involvement in climate change and then climate change theatre’s employment of climate change science. The paper, therefore, indicates that climate change theatre can provide a means for people to interact with the climate change crisis beyond a scientific approach, allowing them to reconsider how it would affect them both individually and collectively, as will be analyzed through climate scientist Robert Crannock’s experiences in *Earthquakes in London*.

From Facts to Feelings: Climate Change Science and Climate Change Theatre

Theatre and performance scholars, taking a theoretical approach to theatre’s non-involvement in the climate change crisis, argue that theatre has often dealt with human-human relationships as the arts have traditionally been regarded as activities that divide humans from nature (Arons & May, 2012, p. 1). Courtney Ryan (2014, p. 236) notes that in modern Western theatre, nature is sanctioned “*as a scenic backdrop to human conflicts; represented as remote, fixed, and passive, nature is the setting which reinforces and highlights the ‘realness’ of the human action*”. As an art form, theatre participates in the nature/culture divide with the representation of nature as subordinate to human activity. However, theatre scholars, referencing this divide in their works, offer a multitude of possibilities for re-conceptualizing this dichotomy. In her oft-cited article “There Must Be a Lot of Fish in That Lake,” Una Chaudhuri (1994, p. 28) challenges the nature/culture divide and writes, “*By making space on its stage for ongoing acknowledgments of the rupture it participates in—the rupture between nature and culture [...] —the theatre can become the site of a much-needed ecological consciousness*”. Chaudhuri criticizes Western theater, which insists on nature/culture separation and addresses the capacity for a “*responsible ecological theatre*” (1994, p. 23) to develop ecological consciousness. In her critique of the humanist paradigm, she emphasizes theatre’s connectivity to the more-than-human world and rejects theater’s position as “*a wholly social account of human life*” (1994, p. 24). In a similar vein, Carl Lavery and Clare Finburgh (2015, p. 6) underscore the anthropocentric enmeshment in Western theatre and note, “*in its dominant forms, the history of theatre has been coterminous with the history of human subjectivity*”. It is, therefore, no coincidence that Theresa May (2007, p. 95) also highlights theatre’s unique position that can “*flesh out the way in which the human imagination participates in, and is integral to, our ecological ‘situatedness’*”. She goes on to argue that theatre studies have been ineffective at addressing ecological issues. However, it is time to envision, encourage, and create an ecological theatre that will reveal unjust exploitation of the environment and illuminate humans’ interconnectedness with the more-than-human world (2007, p. 98).

"Ecodramaturgy"², in this vein, "puts ecological reciprocity and community at the center of its theatrical and thematic intent" (May, 2010, p. 6). As ecodramaturgy considers both theatrical and thematic content with regards to ecology, it principally asks "how theatre and performance might shock us into recognition of the inescapable interdependencies and shared contingencies" (Arons & May 2012, p. 4, 6) with the more-than-human world. Thus, it allows for the realization of the representations of humans' interactions with the environment in theatrical practices. Moreover, ecodramaturgy can expose faulty frameworks and erroneous assumptions of culture/nature or human/non-human divisions. In doing so, it can offer up multiple entry points from which ecological connections are embodied and conveyed to the audience. Chaudhuri and Enelow remark on the phenomenon as follows:

The realization that "culture" is (part of) the nature of our species, and its converse, that the non-human world is both shaped by and experienced through elements of this culture (notably language), is not, for contemporary ecocriticism, a dead end but just the opposite: the emergence of new arena and new set of modalities for ecological and ecocritical practice (2014, p. 29).

Ecodramaturgical scholarship challenges binary thinking that divides human culture from the more-than-human world and asks for the reconfiguration of theatre historiography to reconsider how human cultural productions have been shaped by the more-than-human world. Many theatre and performance studies scholars have taken up the call to reconsider how human beings' interactions with the more-than-human world are depicted in theatre. Theatre's unique position as an embodied art form can offer open spaces through which ecology can be redefined in its scientific and material sense. Theatre and performance scholars laud "a turn towards the literal, a programmatic resistance to the use of nature as metaphor" (Chaudhuri, 1994, p. 29) and focus on humans' "material embeddedness and enmeshment in and with the more-than-human environment that contains and sustains us" (Arons & May, 2012, p. 2-3). In this regard, ecological theatre challenges stereotyped nature depictions such as wilderness or landscape as "theatre is both a living art form and site wherein bodies, communities, politics, commerce, and imaginative possibilities intersect in a material way" (May, 2007, p. 97). Considering this point of view, ecodramaturgy challenges literal connections between humans and the more-than-human world; thus, it foregrounds material relationships between them. Hence, the emphasis on the material relationships between humans and the more-than-human world can offer multiple entry points to halt the devastating effects of environmental violence on all living forms.

Nevertheless, playwrights confront specific challenges while they attempt to dramatize ecological stories on the stage. The stories actually occur on multidimensional scales beyond humans; thus, they resist representation (Arons & May, 2012, p. 5-6). As ecodramaturgy considers both theatrical and thematic content regarding ecology, it urges all scales to be considered, including spatial, temporal, personal, or global. In other words, an ecodramaturgical point of view requires both the personal and global effects of climate change to be considered. The complex relationships between humans and the more-than-human world are explored in climate change theatre with regards to those multidimensional scales since human conduct on ecology reveals itself through embodied climate change consequences. In this sense, climate change theatre forms a bridge between an ecological issue and the process of creating a live performance. Chaudhuri and Enelow theorize climate change theatre as follows:

We think of this sub-genre as an up-dated ecotheatre, dedicated to putting the vast resources of live, embodied performance at the service of the program of radical reimagination called for by the perilous predicament we find our species – and others – in today (2014, p. 2).

As the above quotation indicates, climate change theatre emerges as the sub-genre of ecodramaturgy, aiming to convey the consequences of the climate change crisis through live, embodied performance. By making use of the unique possibilities of embodied performance, the playwrights include dystopian narratives and climate scientists into the dramatic structure to inspire the audience to take action against the climate change crisis. However, it is significant to note that the magnitude and scope of this phenomenon have made it a challenging issue to address. To put it more clearly, weather events can be directly observed; however, the climate remains a complex and diffuse mechanism, rendering it inaccessible to human awareness. Hence, the spectrum is too wide, and all the causes concerned are too complicated to be realized on stage. The fact that, as Chaudhuri and Enelow (2014, p. 23) suggest, climate change can never be directly experienced, unlike the weather, makes climate change challenging to be represented in the arts. In other words, as climate change has recently been identified as "slow violence" (Nixon, 2011, p. 4), which refers to incidents whose effects, although devastating, are not immediate, profound, or impressive, climate change resists representation. It is, therefore, no coincidence that playwrights strive to discover creative approaches to interact with these issues. Climate change theatre attempts to handle this dilemma by incorporating climate change science into the dramatic structure. The majority of climate change plays feature scientists as protagonists explaining climate change facts and integrate their personal dramas into complicated environmental problems. Thus, climate change plays bridge the gap between the arts/humanities and science, as well as nature and culture. In Kirsten Shepherd-Barr's (2015, p. 1-2) terms, "Theatre provides a particularly potent and fascinating example of how scientific ideas make their way into culture because of its combination of liveness and immediacy, kinetic human bodies in action, and time working on two levels ('real' and 'theatrical' time)". Bridging the gap between science and culture, theatre enables science to be conceived as a human endeavor. By means of this endeavor, science shares common space and time with the audience and the performer, which frees it from being an abstract idea, thus making it less opaque but more accessible. In this context, theatre functions as a potential component to communicate facts and thereby emerges as a cultural institution to be celebrated due to its ability to convey the facts by appealing to the feelings through story and performance.

As mentioned above, the long-term effects of climate change, which cannot be experienced directly, have remained a complex issue in climate change theatre. However, climate change playwrights handle this complexity by alternating timelines and the critical feature of embodiment. Addressing the past, present, and future creatively in a limited time, these playwrights enable the audience to engage

2 The term "ecodramaturgy" originally appeared in Theresa J. May, "Kneading Marie Clement's Burning Vision", *Canadian Theatre Review*, vol. 144, 2010, p. 5-12.

with both “then” and “now”, thus highlighting how climate change has affected humanity across time. As Shepherd-Barr (2006, p. 2) points out, “*There seems to be an impulse on the part of the science playwright to call on the audience’s imagination more than is usually done in the theater*”. In other words, through alternating time periods within the thematic and dramatic structure, these playwrights challenge the idea that the present is humanity’s only “reality”, and it will continue to be so. Hence, it is significant to note that climate change theatre confidently approaches the global climate change crisis in a fashion no other art form can achieve. By staging the present, future, and past in an embodied performance through “real” performers who represent characters whom we feel empathy for, climate change theatre allows for radically reimagining the climate change crisis. Climate change theatre further embodies the effects of climate change, foregrounding the interdependencies between humans and the more-than-human world. In so doing, climate change theatre has both analytical and emotional effects on the audience. Conventionally, it emphasizes the significance of paying attention to climate scientists’ warnings by interrogating the emotional, aesthetic, and living experience of the Anthropocene.

Climate Change Crisis in Mike Bartlett’s *Earthquakes in London* (2010)

Mike Bartlett’s five-act play, *Earthquakes in London*, presents the complex interactions between climate change scientists, politicians, and activists through the live experience. The treatment of these interactions in the play represents an evolutionary step in dealing with climate change on the London stage. In the play, Bartlett blends complex ecological issues with personal dramas that are more familiar to the audience; as Michael Billington (2010) notes, “*Bartlett has written a big, epic, expansive play about climate change, corporate corruption, fathers and children*”. According to Catherine Love (2020, p. 226), the combination of ecological problems with personal dramas risks emphasizing the habitual human subjectivity of Western drama; however, she reinforces that climate change theatre is expected to adapt its own strategies and politics of representation to avoid this risk. *Earthquakes* puts forward the story of a climate scientist who withholds his scientific findings from the public for the sake of his company, discovering that airplanes are fueling environmental destruction. In fact, the main action revolves around the climate scientist’s short-term decisions and their long-term consequences, weaving together family breakdown and ecological collapse. As Billington (2010) writes, “*Bartlett’s play spans the period from 1968 to the distant future and, in essence, deals with our disregard for our planet. Wisely, it tackles a vast theme by pursuing the fortunes of a single family*”. Bartlett portrays complex family relationships by deliberately and constantly shifting “*scenes crashing] into each other impolitely*” (2010, p. 5). Thus, switching back and forth, the playwright’s alternating time periods makes it entirely exciting to watch; as Alex Sierz (2010) also highlights, “*part of the joy of watching Earthquakes in London comes from not knowing what will happen next, or where*”. To say the same differently, the temporality of the play covering decades enables the playwright to compress time on the stage. The various threads of the stories overlap and are returned to through a constantly shifting episodic structure, which creates a stimulating collage. In this way, the play provides a critique of humanity’s attitudes towards the more-than-human world and their devastating practices spanning many years, allowing them to observe through climate change’s impact on this family. Indeed, Bartlett has composed an articulate theatrical presentation of climate change by illustrating the past, present, and future of this phenomenon by Crannock family’s experiences.

The play begins in 1968 with the scene in which climate scientist Robert Crannock and Grace get married and have three daughters – Sarah, Freya and Jasmine. The next scene, set in present-day 2010, introduces government official Sarah, who works at the climate change department, pregnant Freya, her husband Steve, Jasmine and her boyfriend Tom in different settings. Steve is about to go on a vacation, which really distresses Freya, who experiences a pervasive feeling of dread due to her earthquake fears and impending motherhood. Freya and Steve’s conversation is intermixed with Jasmine and Tom’s discussion about Jasmine’s “*very political*” (Bartlett, 2010, p. 20) performance that she is planning to do tonight. After Steve’s departure, Freya dances and drinks, spending the rest of the day with her imaginary guest Peter. Freya and Peter’s scene is interrupted by another in which airline business executive Carter and climate change officer Sarah discuss Heathrow airport’s potential third runway expansion, which will reveal political hypocrisy on environmental care as Sarah articulates symbolically, “*We have to be seen to be doing all we can to lower carbon emissions*” (Bartlett, 2010, p. 24). The scene switches to Jasmine’s environmental burlesque, for which she is dressed in branches and leaves. She peels them off until she is left with a few leaves in the vital places “*à la Adam and Eve*” (Bartlett, 2010, p. 29), picking the following signs one by one: “*The willful destruction of the rainforest’ [...] ‘Originally, there were six million square miles of tropical rainforest’ [...] ‘Only a third is left’ [...] ‘Don’t leave the world naked’*” (Bartlett, 2010, p. 29). Jasmine’s green performance reveals both the visual and textual richness of the play. As Bartlett puts it, “*The play is about excess*” (Bartlett, 2010, p. 5); thus, it uses as much costume and scenery as possible. Jasmine’s green performance conveys the most significant environmental warning in the first act of the play. This environmental performance is also not coincidental following Sarah’s and the rest of the government’s political inaction to deal with environmental issues. As a performer, Jasmine attempts to draw attention to human conduct on ecology, situating humans and the more-than-human world in a mutually reliant framework. In this regard, it is worthwhile to add that the green performance allows the audience to elucidate how theatre enables space and time to interact with ecological thinking in unique ways. Combining textual richness with visual excess, the performer takes center stage, bringing a multidimensional story to life. Thus, theatre is a cultural phenomenon that embraces the power of narrative and performance to communicate, which renders it a vital site for articulating the climate change crisis.

Act Two begins in 1973 with the scene in which two businessmen, Roy and Daniel, question “*what the effect will be of all this air travel? With the emissions. Into the atmosphere*” and its long-term effects “*to the world. The environment*” (Bartlett, 2010, p. 41). As this conversation reveals, the businessmen order Robert to design the report as they want, promising him future works “*in the motor industry, oil companies*” and a high fee (Bartlett, 2010, p. 42). Indeed, the play emphasizes the dramatic representation of cultural despair in the aftermath of the *Copenhagen COP15 Summit* failure, when global leaders were unable to achieve global carbon emission reductions (Bottoms, 2012, p. 344). Robert’s short-term decisions in the past are followed by long-term consequences, as the conversation between Jasmine’s boyfriend Tom and Sarah reveals in the present time. Tom feels anxious about the climate change effects on his home country, Eritrea, and his family. He says of the problem, “*This is happening, right now, to people like me, to my family. And if you don’t*

believe me ... Letters, photographs, measurements. Rainfall, crop growth, all from my family in Eritrea" (Bartlett, 2010, p. 52). Tom accuses Sarah of knowing the tangible effects of climate change on agriculture and not taking action against this violence. Tom's protest makes climate change violence visible "that is typically not viewed as violence at all" (Nixon, 2011, p. 2). As mentioned above, this "slow violence" has certain effects on "those people lacking resources" (Nixon, 2011, p. 2-4). As Tom's case illustrates in the play, marginalized peoples, species, places, and non-humans are more vulnerable to this violence. As Jasmine's environmental burlesque elucidates how theatre provides a space and time to deal with ecological thinking, Tom's one-man protest also highlights climate change's tangible and violent effects on local communities, their living conditions, and well-being. Hence, these embodied performances, narratives, and stories demonstrate how the slow violence of ecological destruction deepens differences, injustices, vulnerabilities, and, more importantly, the control mechanism that underpin them (Woynarski, 2020, p. 5). It is noteworthy to add one point here: ecological theatre not only deals with climate change but also with "green business practices, sustainable urban planning, environmental justice, food security, consumption, watershed democracy, globalization, and many other human concerns" (May, 2007, p. 97). In this regard, the play aims to expose systems of environmental injustice, as Bartlett underlines through real characters and their experiences in the play. Moreover, it demonstrates how cultural production can function as an imaginative catalyst for activism in struggles for environmental justice.

Sarah makes a political comment on Tom's protest, "We take into account different factors – environmental, economic, social. It's complicated because we have to consider everything" (Bartlett, 2010, p. 53). Sarah's comment foregrounds the current political and social realities as fundamental structures of impending change. In this sense, theatre can open up ways of reconsidering those power structures and injustices to raise climate change awareness. In Jasmine's and Tom's cases, the playwright grounds ecocritical ideas in concrete images of ecological destruction to reflect the tangible effects of climate change. To put it more clearly, Jasmine's ecological burlesque with falling leaves and Tom's protest with reports of ecological degradation on local communities can shift the audience's perceptions of climate crisis since theatre, as a communal experience, has the potential to participate in climate change dialogue. Because "climate change needs collective social action" (Priest, 2016, p. 164), theatre, with its emphasis on performance as a shared experience, treats climate change as a social justice issue to inspire the creation of a sustainable climate.

Act Three turns again to Robert's report on the consequences of the huge quantities of carbon dioxide release into the atmosphere, "potentially causing rising temperatures" (Bartlett, 2010, p. 67). However, Roy and Daniel seem discontent with Robert's report and offer him "more resources. To see things more clearly" (Bartlett, 2010, p. 67). When the scene switches to the present time, Carter reveals that Robert has reported, "That burning fuel, and carbon emissions, would have little or no effect" (Bartlett, 2010, p. 74) and suggests that this report is responsible for the expansion of this industry, which has caused climate change problems in the long term. In the following scene, Robert, still alive in his seventies, is visited by Freya's husband, Steve, with whom Robert shares his scientific knowledge of climate change. He remarks on the phenomenon as follows:

Everything in the planet is co-dependent. It exists in ever changing, ever evolving balance much like a gigantic organism itself [...] Species live and die and evolve and the planet evolves too through cycles of hot and cold and responding to the demands of life, and life responds to the demands of the planet [...] There is in fact a relatively stable climate system, and then something happens, the system is stretched and in a moment, it collapses and changes, in hundreds not thousands of years (Bartlett, 2010, p. 87-88).

As a climate scientist, Robert interrogates the extent to which climate change affects humanity, referring to the geological records of historical climate change. Robert states the fact that humanity has abused the symbiotic relationship between humans and the more-than-human world, then he deduces, "The world will be fine in the end, and it knows what it wants. It wants to get rid of us [...] The end of humanity. We're going to see it" (Bartlett, 2010, p. 89-90). Drawing on this reciprocal relationship, Robert claims that climate change arises as a consequence of human conduct on ecology that will bring the end of humanity. Considering Robert's pessimistic point of view, it is possible to argue that climate change theatre tries to reflect the complexity of surviving in a world affected by climate change realities. Theatre's distinctive features of "skills like radical empathy, deep listening, collective embodied practice, and a sense of community – all central to theatre" (May, 2016) allow playwrights to address the effects of climate change and provide new futures by inspiring empathy. Audiences can take part in the process of envisioning futures based on various climate change scenarios on stage. This process occurs as a part of a shared experience, and it can offer a variety of possibilities for community building. Although this live process reaches a limited audience not as large as films or novels, this communal experience further provides the audience with meaningful and unique moments through which they comprehend the significance of climate change.

Robert's point of view not only asks for the urgency of ecological consciousness in the arts and humanities but also offers the opportunity to regard science as a part of the culture, bridging the divide between arts and science, making it less opaque but more accessible. Then, climate change theatre becomes a popular site for exploring climate science and politics and describing Earth's future. To put it another way, Robert's scientific lecture offers an opportunity to regard science as a cultural practice; thus, climate change theatre renegotiates its role in cultural perception. Bartlett's incorporation of climate science into the play informs the audience specifically about sudden system collapse in ecosystems. In this sense, the "direct engagement with 'real' scientific ideas, a complex ethical discussion, and an interdependence of form and content that often relies on performance to convey the science" (Shepherd-Barr, 2006, p. 2) make climate change theatre more effective, moving the audience beyond scientific facts by appealing to the emotional, aesthetic, and living experience of the Anthropocene. In this sense, climate change plays intend to wake up the audience from their current haze, as Robert does in the play. The scene is cut to another in which Jasmine and Colin are dancing to "The Arcade Fire – Rebellion (Lies)" (Bartlett, 2010, p. 91), and then it returns to Robert, who further delivers his dystopic lecture on endangered species, overpopulation, world wars, starvation, and climate change. According to Robert, the best way is "to reduce the carbon footprint"; then, he articulates, "You want to be green? [...] Hold your breath" (Bartlett, 2010, p. 95-96). By the way, he informs the audience that Freya has gone to see him to take his advice about children, and he has told her that she would be regretful for bringing a child into such a terrible world and

advised her “to kill it” (Bartlett, 2010, p. 96). As the quotation shows, Robert forges an association between terrible world conditions and the growing population, and his solution is “*Not living – an idea he extends to the abortion of his grandchild*” (Hudson, 2012, p. 266). Robert goes on his pessimistic lecture, highlighting the danger that awaits humanity, “*The enemy is on its way, but it doesn’t have guns and gas this time, it has wind and rain, storms and earthquakes*” (Bartlett, 2010, p. 97). By referencing geophysical forces beyond human control, Robert conveys his climate change predictions in order to persuade the public of science’s veracity. In this regard, the playwright’s innovative dramatization of Robert’s effort to explore the ramifications of science can help to transform the public’s view of this impending crisis. Then, humans can take the next step in creating a sustainable planet for both humans and the more-than-human world. As Shepherd-Barr (2006, p. 10) investigates, “*the marriage of the resources of the stage and the ideas and issues of science does indeed bring about unprecedented creative chances*”. That is, bringing scientific facts into the arts and humanities discourse implies a creative engagement that promises hope and change.

The conversation mentioned above between Robert and Steve also enlightens Freya’s hysteric condition in the play. Her pervasive fear of the earthquake (Bartlett, 2010, p. 16, 30), her surreal relationship with the fictional Peter character, her pessimistic mindset about becoming a mother, her telling the doctor who examines her, “*You should get rid of it. The baby. Before it is too late*” (Bartlett, 2010, p. 76) all recall Robert’s sense of a dystopic future. Robert’s pessimistic view of the future as a climate scientist, his solutions to the climate change crisis, including his “*not-living*” idea and abortion of his grandchildren, aim to shock the audience into recognition of this imminent crisis. Act Three ends with a surreal moment in which Freya’s foetus screams, “*Mummy? Help me*” (Bartlett, 2010, p. 99). This scene reflects Freya’s growing concern for her unborn child and alludes to the unavoidable consequences of the environmental crisis on future generations. In this sense, the foetus’s cry for help invites the audience to reconsider the themes of posterity and ecological concerns.

In Act Four, the scenes in which Steve opposes Robert’s pessimistic future view, stating, “*the world will be better with [my daughter] in it. She’ll add something special*” (Bartlett, 2010, p. 110); and Sarah rejects her father’s legacy, guaranteeing a total halt to airport expansion (Bartlett, 2010, p. 118) present a slightly more optimistic viewpoint for the future. The scenes demonstrate that both individual and political reactions to the consequences of climate change can be effective, offering promising possibilities. Following the scene during which Sarah, Carter, and Tom discuss the political aspects of climate change, a Greenpeace member in a polar bear costume appears on the stage, saying, “*I’m dying [...] I know my whole habitat is disappearing [...] Melting icebergs, whole eco-systems eradicated*” (Bartlett, 2010, p. 124). As Jasmine’s green performance and Tom’s one-man show highlight in the previous acts, the representation of a polar bear on the stage also addresses the fact that climate change theatre envisions a fundamental shift in violent actions against non-humans, marginalized peoples, and species as they are more vulnerable to this violence. In this context, theatre endeavors to provide a framework for these more vulnerable entities to share a common space and time with the audience. By the means of this endeavor, theatre reflects the violence they have been exposed to, thus making them more visible. In so doing, climate change theatre places value on biodiversity, environmental justice and future generations, problematizing the humanist paradigm of the stage. In the final scene, Freya appears in her delusional state, imagining Peter as her soon-to-be-born daughter, Emily, who forewarns her of a potential future filled with grim circumstances such as air pollution, diseases, blackouts, curfews, drought, crimes, among others (Bartlett, 2010, p. 132). Indeed, what Freya is afraid of is her father’s pessimistic future view projected onto the present. That is, her persistent despair about the terrible condition of the world is analogous to climate change. As a final effort to get rid of the baby, Freya climbs over the bridge, then an earthquake occurs, and she slips from the bridge.

Act Five takes the audience to 2525, as the stage directions describe. The prologue to the act summarizes anthropocentric violence against the more-than-human world. The narrator articulates as follows:

It is said that in the old times, in the early years of the twenty-first century, mankind only thought of himself. The people would steal from the land and plunder the seas, they would kill the animals, tear out the minerals from the ground and poison the sky. And as the earth grew darker, the sun burnt brighter, and the sea began to rise, the people simply closed their eyes and drank, and danced, and attempted to ignore their certain destruction (Bartlett, 2010, p. 138).

The prologue informs the audience from the distant future about humanity’s indifference to ecological degradation and the grim situation awaiting them soon. Bartlett’s artistic alternation of time periods, switching back and forth, invites the audience to realize that the climate change crisis is more than what we perceive and what we live through now. As Arons and May (2012, p. 2) also reinforce, “*ecological degradation will likely precipitate enormous social and political upheaval in the next century, and, with it, unpredictable and unimaginable effects on human communities and cultures*”. Climate change theatre, in this regard, materializes time within our experiential environment to persuade us of anthropogenic realities. The dystopic future view in the play asks us to reconfigure our mindset of the more-than-human world on which our very embodied existence depends. In this sense, this play suggests that humanity’s indifference to the more-than-human world threatens not only basic requirements for survival, including clean air, water, and food supply, but also environmental justice and future generations. The play ends with Freya’s death but her baby is alive, offering a hopeful entry point from which to open new spaces. Emily Sullivan, “*sixteen, [...] Bright, optimistic, intelligent*”, appears in a floral dress (Bartlett, 2010, p. 156) at the end of the play. She is depicted as the expected visionary leader who “*stood at the centre of the earth and changed everything*” (Bartlett, 2010, p. 144), promising more hope for the future and making the audience believe in ecological progress.

Conclusion

This paper indicates that ecodramaturgy participates in transforming human attitudes toward ecological issues by making use of the imaginative possibilities that theatre stage provides. Rejecting the humanist paradigm of Western theatre, ecodramaturgy challenges the prevalent nature/culture binary by situating humans and the more-than-human world in a mutually reliant framework. Climate change theatre, which emerges as the sub-genre of ecodramaturgy, in this sense, deals with the climate change crisis by incorporat-

ing climate science into the dramatic structure. Featuring climate scientists as catalysts for the main action, climate change theatre bridges the gap between art and science as well as nature and culture. Thus, it functions as a potential component to communicate facts and, thereby, emerges as a cultural production, to be celebrated due to its ability to convey the facts by appealing to the feelings through story and performance. Therefore, it is no coincidence that climate change theatre confidently approaches the global climate change crisis, emphasizing environmental justice for marginalized peoples and the more-than-human world. This paper further shows how cultural productions may serve as creative precursors for reform in ecological protection movements. While also reimagining cultural conceptions of nature by examining the theoretical challenges that emerge when an environmental viewpoint is applied to a theatrical production, this paper reveals that the capacity for theatre to inspire change cannot be overestimated. The above-mentioned theatre and performance scholars contend that theatre's position in reshaping humanity's attitude toward the environment is really promising as theatre's power of narrative and feature of embodiment make it a critical site for the articulation of ecological thinking and stimulation of ecological consciousness. To conclude, as analyzed in *Earthquakes*, climate change theatre enables climate science to be conceived as a human endeavor as an actor performs the climate scientist on the stage. Combining the scientist's knowledge of climate change with his family relationships, climate change theatre takes climate crisis out of the realm of science and then inserts it into the arts and humanities discourse. Thus, climate change theatre enables science to share a common space and time with the audience and the performer, making it more graspable. In this way, climate change theatre creates a unique process of envisioning futures based on a variety of climate change scenarios, providing various possibilities for community building, empathy, and adequate comprehension of the significance of this global phenomenon.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Arons, W. (2007). Introduction to Special Section on "Performance and Ecology". *Theatre Topics*, 17(2), 93-94. [Crossref]
- Arons, W. (2010). Beyond the Nature/Culture Divide: Challenges from Ecocriticism and Evolutionary Biology for Theater Historiography. (ed. H. Bial, S. Magelssen). *Theater Historiography: Critical Interventions*. University of Michigan Press, 148-161.
- Arons, W., & Theresa M. (2012). *Readings in Performance and Ecology*. Palgrave Macmillan. [Crossref]
- Bartlett, M. (2010). *Earthquakes in London*. Methuen Drama.
- Billington, M. (2010). *Earthquakes in London*. The Guardian, August 5.
- Bottoms, S. (2012). Climate Change 'Science' on the London Stage. *WIREs Clim Change*, 3, 339-348. [Crossref]
- Bracke, A. (2017). *Climate Crisis and the 21st Century British Novel*. Bloomsbury. [Crossref]
- Chaudhuri, U. (1994). "There Must Be a Lot of Fish in That Lake": Toward an Ecological Theater. *Theater*, 25/1, 23-31. [Crossref]
- Chaudhuri, U., & Enelow S. (2014). *Research Theatre, Climate Change, and the Ecocide Project*. Palgrave Macmillan. [Crossref]
- Clark, T. (2015). *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury.
- Crutzen, P. J., & Eugene F. S. (2000). The 'Anthropocene'. *IGBP Newsletter*, 41, 17-18.
- Hudson, J. (2012). 'If You Want to Be Green Hold Your Breath': Climate Change in British Theatre. *New Theatre Quarterly*, 28(3), 260-271. [Crossref]
- Johns-Putra, A. (2016). Climate Change in Literature and Literary Studies: From Cli-fi, Climate Change Theater and Ecopoetry to Ecocriticism and Climate Change Criticism. *WIREs Clim Change*, 7(2), 266-282. [Crossref]
- Lavery, C., & Finburgh, C. (2015). *Rethinking the Theatre of the Absurd: Ecology, the Environment and the Greening of the Modern Stage*. Bloomsbury Methuen Drama. [Crossref]
- Love, C. (2020). From Facts to Feelings: The Development of Katie Mitchell's Ecodramaturgy. *Contemporary Theatre Review*, 30(2), 226-235. [Crossref]
- May, T. J. (2007). Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies." *Theatre Topics*, 17(2), 95-110. [Crossref]
- May, T. J. (2010). Kneading Marie Clements' *Burning Vision*. *Canadian Theatre Review*, 144, 5-12. [Crossref]
- May, T. J. (2016). Radical Empathy, Embodied Pedagogy, and Climate Change Theatre. *HowlRound*, April 20.
- Merchant, C. (1980). *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. Harper & Row.
- Merchant, C. (1995). *Earthcare: Women and the Environment*. Routledge.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press. [Crossref]
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge.
- Priest, S. (2016). *Communicating Climate Change: The Path Forward*. Palgrave Macmillan.
- Ryan, C. (2014). Puppet Planets and Spirit Soldiers: Staging Ecological Representations in *Baby Universe* and *Forgotten World*. Richard D. Besel and Jnan A. Blau (Ed.). *Performance on Behalf of the Environment*. Lexington Books, 235-259.
- Shepherd-Barr, K. (2006). *Science on Stage: From Doctor Faustus to Copenhagen*. Princeton University Press. [Crossref]
- Shepherd-Barr, K. (2015). *Theatre and Evolution from Ibsen to Beckett*. Columbia University Press. [Crossref]
- Sierz, A. (2010). Earthquakes in London, National Theatre. *The Arts Desk.com*, August 4.
- Trexler, A. (2015). *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. University of Virginia.
- Woyrnarski, L. (2020). *Ecodramaturgies: Theatre, Performance, and Climate Change*. Palgrave Macmillan. [Crossref]