

ISSN: 1015-2091  
E-ISSN: 2602-2648

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ

TUDED

JOURNAL OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

Cilt / Volume: 62, Sayı / Issue: 2, 2022

Tematik Sayı

"Süleyman Çelebi ve Mevlid Geleneği"

Themed Issue

"Süleyman Çelebi and Mawlid Tradition"

**Kurucu / Founder:**  
Ahmet Caferoğlu



**Dizinler / Indexing and Abstracting**

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin  
MLA International Bibliography  
Index Islamicus\*  
SOBIAD  
DOAJ  
ERIH PLUS  
EBSCO Central & Eastern European Academic Source  
Emerging Sources Citation Index (ESCI)

\*Index Islamicus sadece İngilizce makaleleri taramaktadır. / Index Islamicus indexes only articles in English.



**Sahibi / Owner**

**Prof. Dr. Hayati DEVELİ**

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
*Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey*

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager**

**Dr. Öğr. Üyesi Berker KESKİN**

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
*Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey*

**Yazışma Adresi / Correspondence Address**

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanlığı,  
Ordu Cad. No: 6, 34459 Laleli / İstanbul, Türkiye  
Telefon / Phone: +90 (212) 455 57 00/15851  
E-mail: [tuded@istanbul.edu.tr](mailto:tuded@istanbul.edu.tr)  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded>  
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/tuded/home>

**Yayıncı / Publisher**

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press  
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,  
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul, Türkiye  
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

**Baskı / Printed by**

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.  
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,  
İstanbul, Türkiye  
[www.ilbeymatbaa.com.tr](http://www.ilbeymatbaa.com.tr)  
Sertifika No: 51632

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.  
*Authors bear responsibility for the content of their published articles.*

Yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.  
*The publication languages of the journal are Turkish and English.*

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.  
*This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.*



## DERGİ YAZI KURULU BOARD / EDITORIAL MANAGEMENT

### Baş Editör / Editor-in-Chief

Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [ali.coruk@istanbul.edu.tr](mailto:ali.coruk@istanbul.edu.tr)

### Baş Editör Yardımcıları / Co-Editors-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Esra BİLGE SAVCI – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [esra.bilgesavci@istanbul.edu.tr](mailto:esra.bilgesavci@istanbul.edu.tr)

Arş. Gör. Dr. Ömer ARSLAN – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [omer.arslan@istanbul.edu.tr](mailto:omer.arslan@istanbul.edu.tr)

### Alan Editörleri / Section Editors

Prof. Dr. Mustafa BALCI – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [mustafabalcı@istanbul.edu.tr](mailto:mustafabalcı@istanbul.edu.tr)

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [emeksiz@istanbul.edu.tr](mailto:emeksiz@istanbul.edu.tr)

Prof. Dr. Mücahit KAÇAR – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [mucahit.kacar@istanbul.edu.tr](mailto:mucahit.kacar@istanbul.edu.tr)

Prof. Dr. Fikret TURAN – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [fikret.turan@istanbul.edu.tr](mailto:fikret.turan@istanbul.edu.tr)

### Konuk Editörler / Guest Editors

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL – İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü İstanbul, Türkiye  
– [m.koksal@iku.edu.tr](mailto:m.koksal@iku.edu.tr)

Prof. Dr. Bilal KEMİKLİ – Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi Ve Sanatları Bölümü, Bursa, Türkiye  
– [bkemikli@uludag.edu.tr](mailto:bkemikli@uludag.edu.tr)

### Dil Editörleri / Language Editors

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – [elizabeth.earl@istanbul.edu.tr](mailto:elizabeth.earl@istanbul.edu.tr)

Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – [alan.newson@istanbul.edu.tr](mailto:alan.newson@istanbul.edu.tr)

### Editöryal Asistanlar / Editorial Assistants

Arş. Gör. Ahmet AKSU – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [ahmet.aksu@istanbul.edu.tr](mailto:ahmet.aksu@istanbul.edu.tr)

Arş. Gör. Recep Selman DOĞRU – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [selmandogru@istanbul.edu.tr](mailto:selmandogru@istanbul.edu.tr)



## YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

**Dr. Uwe BLAESING** – Leiden Üniversitesi, Leiden, Hollanda – [u.blaesing@hum.leidenuniv.nl](mailto:u.blaesing@hum.leidenuniv.nl)

**Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [ali.coruk@istanbul.edu.tr](mailto:ali.coruk@istanbul.edu.tr)

**Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU** – Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye – [yilmazd@sakarya.edu.tr](mailto:yilmazd@sakarya.edu.tr)

**Prof. Dr. Hayati DEVELİ** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [develi@istanbul.edu.tr](mailto:develi@istanbul.edu.tr)

**Prof. Dr. Peter B. GOLDEN** – New Jersey Üniversitesi, Jersey City, ABD – [pgolden@rutgers.edu](mailto:pgolden@rutgers.edu)

**Prof. Dr. Halim KARA** – Boğaziçi Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [halim@boun.edu.tr](mailto:halim@boun.edu.tr)

**Prof. Dr. Jens Peter LAUT** – Georg-August Üniversitesi, Göttingen, Almanya – [jlaut@gwdg.de](mailto:jlaut@gwdg.de)

**Prof. Dr. Mariya LEONTİK** – Goce Delchev Üniversitesi, İştıp, Makedonya – [marija.leontik@ugd.edu.mk](mailto:marija.leontik@ugd.edu.mk)

**Dr. Yong-Song Lİ** – Seoul National Üniversitesi, Seul, Güney Kore – [yongsongli1964@empas.com](mailto:yongsongli1964@empas.com)

**Dr. Sugahara MUTSUMİ** – Tokyo Yabancı Araştırmalar Üniversitesi, Tokyo, Japonya – [mutsumisug@hotmail.com](mailto:mutsumisug@hotmail.com)

**Prof. Dr. Mehmet ÖLMEZ** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [mehmetolmez@istanbul.edu.tr](mailto:mehmetolmez@istanbul.edu.tr)

**Dr. Pavel Olegoviç RİKİN** – Saint Petersburg Devlet Üniversitesi, Petersburg, Rusya – [pavryk@yandex.ru](mailto:pavryk@yandex.ru)

**Dr. Öğr. Üyesi Özcan TABAKLAR** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [tabaklar@istanbul.edu.tr](mailto:tabaklar@istanbul.edu.tr)

**Dr. Kydyr TORALİ** – El Farabi Kazak Milli Üniversitesi, Almatı, Kazakistan – [qydyr.toral@gmail.com](mailto:qydyr.toral@gmail.com)

**Doç. Dr. Dursun Ali TÖKEL** – Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [datokel@fsm.edu.tr](mailto:datokel@fsm.edu.tr)

**Prof. Dr. Hatice TÖREN** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [htoren@istanbul.edu.tr](mailto:htoren@istanbul.edu.tr)

**Prof. Dr. Alexander VOVİN** – Doğu Asya Dil Araştırmaları Merkezi, Paris, Fransa – [sashavovin@gmail.com](mailto:sashavovin@gmail.com)

**Prof. Dr. Hanifi VURAL** – Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [hvural@fsm.edu.tr](mailto:hvural@fsm.edu.tr)

**Prof. Dr. Sadık YAZAR** – İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [sadik.yazar@medeniyet.edu.tr](mailto:sadik.yazar@medeniyet.edu.tr)

**Prof. Dr. Peter ZIEME** – Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi, Berlin, Almanya – [zieme@bbaw.de](mailto:zieme@bbaw.de)



Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi

Journal of Turkish Language and Literature



İSTANBUL  
UNIVERSITY  
PRESS

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Cilt: 62, Sayı: 2, 2022

## Tematik Sayı

“Süleyman Çelebi ve Mevlid Geleneği”

## Themed Issue

“Süleyman Çelebi and Mawlid Tradition”



**unesco**

600th anniversary of the death of Süleyman Çelebi, philosopher and poet (1351-1422) Celebrated in association with UNESCO



**unesco**

600<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Süleyman Çelebi, philosophe et poète (1351-1422), célébré en association avec l'UNESCO



**unesco**

Süleyman Çelebi'nin Vefatının 600. Yıl Dönümü (1351-1422) UNESCO İş Birliğiyle Anılması



## TAKDİM

### Süleyman Çelebi'nin Vefatının 600. yılı Münasebetiyle “Süleyman Çelebi ve Mevlid Geleneği” Dosyası Üzerine

Kıymetli okuyucular,

2022 yılı UNESCO ve Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı tarafından vefatının 600. yılı münasebetiyle “Süleyman Çelebi Yılı” ilan edildi. Süleyman Çelebi’yi 600 senedir kesintisiz gündemde tutan şey kuşkusuz ki, ölümsüz eseri *Vesiletü’n-necât*’dır. Süleyman Çelebi ve özellikle eserine değin kayda değer bir literatürün varlığından söz edebiliriz. Fakat; Ziya Paşa’ya göre “aşk” ile “söz”ü buluşturan, Ali Emîrî Efendi’nin deyişiyle “aşk-ı cân-sûz-ı Muhammedî’nin şairine bir mükâfât-ı mahsûsu” olduğu bu tür büyük eserler, üzerlerine söylenecek sözleri de zenginleştirirler. Çünkü bu büyük eserler, her bakıldığında ve her bakana yeni suretlerde görünen mana hazineleri gibidir. Altı asırdır çok geniş bir coğrafyada okunagelen bu metin, zamanla benzerlerini de üretmiş, böylece edebiyat tarihimizde uzun soluklu, güçlü ve zengin bir “mevlid edebiyatı” zuhur etmiştir. Hâl böyle olunca, sözünü ettiğimiz üretim, Süleyman Çelebi’nin eserinin yanı sıra bu vadiye kaleme alınmış diğer mevlidlerle ilgili de pek çok bilimsel araştırmanın yapılmasına da vesile olmuştur.

İşte bu itibarla TÜDED’in elinizdeki sayısının teması da “Süleyman Çelebi ve Mevlid” oldu. Mevlid özel sayısının, dikkat çekici ve özgün makaleleriyle mevlid literatürüne kayda değer ilaveler yapacağını düşünüyoruz. Bu sayıda Songül KARACA *Vesiletü’n-necât* ile Lâmiî Çelebi’nin *Mevlidü’r-Resûl*’ünü karşılaştırdı. Bekir BELENKUYU, Süleyman Çelebi şiirinin bariz bir özelliği olan “cinasçılığını” ayrıntılı örneklerle tanıttı. Lütfullah ÇELİKTEN ve Süleyman DOĞAN’ın Süleyman Çelebi ve eseri ile mevlid geleneğine dair üniversite öğrencilerinin ne derece bilgi sahibi olduklarını araştıran çalışmalarını da bu sayının sayfaları arasında bulacaksınız. Abdullah UĞUR ve Ensar KARAGÖZ ise birlikte hazırladıkları “Her Şey Değişirken: Şeyh Mehmed Raşid Efendi ve ‘Sırf Türkçe’ Mevlidi” başlıklı makaleleriyle sadece mevlid edebiyatımıza bilinmeyen bir eser daha katmadılar, Türkî-i Basît’in adeta Cumhuriyet Dönemi’ne uzanan bir örneğini de bize gösterdiler. Nursel UYANIKER de “Mevlid-i Fatıma’da Elma Yiyerek Hamile Kalma Motifi” başlıklı çalışmasında mevlid edebiyatımızın Hz. Muhammed dışındaki kimseler için yazılan örneklerinden biri olan Hz. *Fâtıma Mevlidi*’ndeki bir motifi değerlendirdi. Seydi KİRAZ’ın kaleme aldığı İndî’nin *Hac Davetiyesi*’ndeki *Mevlid* tesirini ele alan makale ile Demet SUSTAM’ın Necip Fazıl’ın *Esselâm* adlı eserinin mevlid kabul edilip edilmeyeceğini tartıştığı çalışması da *Vesiletü’n-necât*’ın tesleri



olarak değerlendirebileceğimiz iki yazı olarak bu sayıda yer alıyor. Mevlid özel sayısındaki mevlid temalı son yazı da Fatih EKİCİ'nin yazdığı bir kitap tanıtım yazısıdır.

TÜDED'in 2022 Süleyman Çelebi Yılı'nda yayımlanan Mevlid temalı Aralık 2022 sayısında konuk editör olmak bize onur verdi. Bu sayıya değerli çalışmalarıyla katılan yazarlara ve makalelere hakemlik yapan değerli hocalarımıza katkıları dolayısıyla teşekkür ederiz.

**Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL**

**Prof. Dr. Bilal KEMİKLİ**

“Süleyman Çelebi ve Mevlid Geleneği” Özel Dosya Editörleri





## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### DOSYA DIŞI MAKALELER / OTHER ARTICLES

#### Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Tuva Türkçesinde At Donları  
*Equine Coat Names in the Tuvan Language*  
**Salih Mehmet Arçın** ..... 265
- Sıra Dışı Üç Rüya Tabirnamesi  
*Three Extraordinary Dream Interpretations*  
**Savaşkan Cem Bahadır** ..... 293
- Karşılaştırmalı Edebiyat Bağlamında Halide Edip Adivar ve George Bernard Shaw'un Eserlerinde Kadın Karakterlerin Görünümleri  
*Representations of Female Characters in the Works of Halide Edip Adivar and George Bernard Shaw: A Comparative Literature Study*  
**Yasemin Bayraktar, Sevim İnal, Oya Tunaboğlu** ..... 307
- Eski Uyğurcada Budizm'e Ait Bir Ritüel: *Bakçan Olur- A Ritual of Buddhism in Old Uyghur: Bakçan Olur-*  
**Burak Can Deveci** ..... 325
- Making a Museum of the Past: Reading *A Mind at Peace* and *The Museum of Innocence* Through the Concepts of Museum and City  
*Geçmişin Müzesini Yapmak: Huzur ve Masumiyet Müzesi'ni Müze ve Şehir Kavramları Etrafında Birlikte Okumak*  
**İmren Gece Özbey** ..... 353
- Jungian Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Cemal Süreya Şiirinde Kendini Gerçekleştirme Biçimleri  
*Forms of Self-realization in the Cemal Süreya Poetry in the Context of Jungian Literature Criticism*  
**Ali Karahan, Tuğrul Bakır** ..... 371
- An 18<sup>th</sup>-Century Prose Story: *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi'u'l-Gumûm*  
*18. Yüzyılda Yazılmış Bir Mensur Hikâye: Câlibü's-Sürûr ve Dâfi'u'l-Gumûm*  
**Yasemin Karakuş** ..... 407
- Görürce ve Tutarca Kelimeleri Üzerine  
*Some Notes on Words Görürce and Tutarca*  
**Gamzegül Kılıç** ..... 423
- Eski Uyğurca, Partça ve Orta Farsça Bir Yazmanın Rekonstrüksiyon Çalışması  
*A Reconstruction Study of an Old Uyghur, Parthian, and Middle Persian Manuscript*  
**Betül Özbay** ..... 435
- Similarities and Dissimilarities in Euphemisms in Turkish and Russian  
*Türkçe ve Rusçada Benzer ve Ayrılan Yönleriyle Örtmeceler*  
**Hanife Saraç, Eda Havva Tan Metreş** ..... 455
- Peri Masalı, Eşitsizlikler ve "Eşit Masallar"  
*Fairy Tales, Inequalities, and "Eşit Masallar"*  
**Ürün Şen Sönmez** ..... 489
- Şairin Kadrajından *Zant*: Yitik Bir Kelimenin Peşinde  
*The Word Zant from the Poet's Perspective: In Pursuit of an Obsolete Word*  
**Süreyya Pekşen** ..... 529



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

İstiğrak, Şaḡsāra ve Tövbe: Türlü Meselelere İlişkin Eski Uyğurca Metin Parçaları <i>Meditation, Şaḡsāra, and Confession: Fragments of Old Uyghur Text on Various Issues</i> Uğur Uzunkaya .....	555
--	-----

### Kitâbiyât / Book Review

Yabancı Türkologların Gözünden Türk Edebiyatı: Necatigil'in Mektuplaşmaları <i>Turkish Literature from the Perspective of Foreign Turcologists: Correspondences of Necatigil</i> Barış Berhem Acar .....	577
--	-----

## DOŞYA: SÜLEYMAN ÇELEBİ VE MEVLİD GELENEĞİ / SÜLEYMAN ÇELEBİ AND MAWLID TRADITION

### Araştırma Makaleleri / Research Articles

<i>Vesiletü'n-Necât'ta Cinaslı Kullanımlar</i> <i>Pun Usage in Wasilat al-Najât</i> Bekir Belenkuyu .....	583
---	-----

Millî ve Kültürel Bir Değer Olarak Süleyman Çelebi, Vesiletü'n-Necât ve Mevlit Geleneği: Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma <i>Süleyman Çelebi, Vesiletü'n-Necât and The Mawlid Tradition as a National and Cultural Value: a Case Study on Turkish University Students</i> Süleyman Doğan, Lütfullah Çelikten .....	605
--	-----

Süleyman Çelebi'nin <i>Vesiletü'n-Necât'i</i> ile Lâmiî Çelebi'nin <i>Mevlidü'r-Resûl'</i> ünün Mukayesesi <i>A Comparison of Süleyman Çelebi's Vesiletü'n-Necat and Lamîi's Çelebi's Mevlidu'r-Resul</i> Songül Karaca .....	621
---	-----

Vesiletü'n-Necât'in Mevlid Dışındaki Eserlere Etkisi: İndî'nin Hac Davetiyesi Örneği <i>The Effect of Wasilat al-Najât on Other Non-Mawlid Works: The Case of Hac Davetiyesi by İndî</i> Seydi Kiraz .....	639
--	-----

Necip Fazıl'ın <i>Esselâm'ı</i> Çağdaş Bir Mevlit Örneği Olarak Okunabilir mi? <i>Can Necip Fazıl Kısakürek's Esselam be Read as a Contemporary Example of a Mawlid?</i> Demet Sustam .....	657
---	-----

Her Şey Değişirken: Şeyh Mehmed Raşid Efendi ve "Sırf Türkçe" Mevlidi <i>While Everything Was Changing: Sheik Mehmed Rashid Efendi and His Purely Turkish Mawlid</i> Abdullah Uğur, Ensar Karagöz .....	683
---	-----

Mevlid-i Fâtıma'da Elma Yiyerek Hamile Kalma Motifi <i>The Motif of Conceiving by Eating an Apple in "Mawlid-i Fatima"</i> Nursel Uyaniker .....	709
--	-----

### Kitâbiyât / Book Review

Mevlid Geleneğinin Toplumsal Kimlik Oluşumundaki Etkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım: Türkiye ve Dağıstan Örneği <i>A Comparative Approach on the Effect of Mawlid Tradition on Social Identity Formation: The Case of Turkey and Dagestan</i> Fatih Ekici .....	729
---	-----



## Tuva Türkçesinde At Donları

### *Equine Coat Names in the Tuvan Language*

Salih Mehmet Arçın<sup>1</sup> 



#### ÖZET

At donu, atın kılının rengi olarak tanımlanır. Bu terim, yani at donu dilin söz varlığı içerisinde sınırlı bir alanda karşımıza çıkmasına rağmen herhangi bir toplumun yaşam biçiminin niteliğinin göstergesi olması yönünden ayırt edicidir. Bu durum yakın zamana kadar yaşam biçimi konargöçerlik mahiyetinde olan bir toplum olan Tuvaların söz varlığı incelendiğinde de karşımıza çıkmaktadır. Tuva Türkçesindeki at donlarıyla ilgili söz varlığı dikkat çekici bir biçimde işlek ve kapsamlıdır. Bu vaziyetin meydana gelmesinde atın günümüzde bile Tuva toplumunda canlı bir yerinin olmasıyla ilişkisi olduğu gibi tarihsel ve kültürel sürekliliğin de etkisi göz ardı edilemez. Bu nedenle bu çalışmada Tuva Türkçesindeki at donu adlarının görünümü art ve eş zamanlı bir bakış açısıyla incelenecektir. Tespit edilen 18 ana madde ve ana maddelerin altında alt maddelerde Tuva Türkçesine mahsus at donları tetkik edilecektir. Söz konusu inceleme aşamasında alıntı olduğu tespit edilen sözcükbirimler de tanıtılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın nesnesi Tuva Türkçesindeki at donu adları olacağı için bu incelemede nitel bir yöntem kullanılacaktır. Sonuç olarak tespit edilen at donu adlarının anlamları ve yapısı ortaya konulacaktır. Böylece bu çalışma aracılığıyla anlamsal olarak tahlil edilen at donu adlarının tanımlanmasındaki ayırıcı noktalar ve yapısal olarak incelenen at donlarının biçim özellikleri Tuva Türkçesi malzemesi üzerinden işlenmiş olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Tuvalar, Tuva Türkçesi, At, At donu, dil ilişkileri

#### ABSTRACT

An equine coat is defined as the color of horse hair. Equine coat is distinctive as a term due to being an indicator of the lifestyle of any society, although it appears limitedly in the vocabulary of a specific language. Indeed, one can find the term in the vocabulary of the Tuvans, a community that had led a nomadic lifestyle until recently. Words related to equine coats in Tuvan are remarkably common and extensive. The impact of historical and cultural continuity as well as the significant place horses have in Tuvan society even today cannot be ignored when underpinning the extensive use of these words. Therefore, this study will analyze the appearance of words related to equine coat or horse hair from diachronic and synchronistic points of view. The study features 18 main items and their sub-items exploring equine coats specific to the Tuvan language. The analysis stage also introduces certain morphemes in Tuvan that are found to have been borrowed from other languages. Due to the research subject being equine coat names in Tuvan, a qualitative method will be used in the analysis. Consequently, the study will reveal the meanings and structures of the equine coat names that were identified in Tuvan and in this way contribute to understanding the distinctive components used in the semantic definition of equine coat names and the form characteristics these names have as examined structurally in Tuvan.

**Keywords:** Tuvans, Tuvan, horse, equine coat, linguistics

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Denizli, Türkiye

ORCID: S.M.A. 0000-0002-9337-0611

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Salih Mehmet Arçın,  
Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum  
Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, Denizli, Türkiye  
E-mail: saliharcin@gmail.com

Başvuru/Submitted: 20.04.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 12.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 12.10.2022

Kabul/Accepted: 13.10.2022

#### Atıf/Citation:

Arçın, S. M. (2022). Tuva Türkçesinde at donları.  
*TUDED*, 62(2), 265–292.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1107861>



## EXTENDED ABSTRACT

Until recently, Tuvans had led a nomadic lifestyle in the Republic of Tuva in Southern Siberia under the Russian Federation. Upon examining the Tuvan vocabulary, one can see that many words are found in relation to equine coats in their language, words that are quite common and extensive. This study features a diachronic and synchronic examination of the equine coat names identified in Tuvan.

An equine coat name is defined as the color of a horse's hair. This definition is accompanied by the distinctive color of a horse's hair, the distribution of this color over the entire body of the horse, as well as the color of the tail, mane, and other relevant markings. However, a number of limitations is revealed at this stage of the definition, the first of which is that how the appearance of the hair color covering the horse's body is interpreted can vary from person to person. Secondly, the horse's hair color can change in winter and summer. Lastly, the horse's hair color can be evaluated differently based on whether the weather is hot or cold. These issues should be considered problematic parts that increase subjectivity in defining an equine coat. Another point to consider in the language evaluation is that the form of words related to equine coats are observed to change in meaning, although the form may be preserved within the historical and contemporary branches of the language. When reviewing Turkish sources related to the study's subject matter, one can observe that the meanings of particular horse coat names as witnessed in historical period texts are not reflected in the forms used in contemporary Turkish. These semantic changes are sometimes completely different while at other times bear small but distinctive common features.

The primary source regarding the compilation of equine coat names analyzed in the study is the album section of Vyaçeslav Darja's (2014) work, *Loşad'v Traditsionnoy praktike Tuvintsev Koçevnikov* [The Horse in the Traditional Practices of Tuvan Nomads] issued in Kızıl, capital city of the Republic of Tuva. The second source where phrases regarding equine coats is witnessed is Kuular Elena Mandan-Oolovna's (2017) article "Leksemı, oboznaçayuşçiye masti loşadey v Tuvinskom Yazıke [Words Indicating Equine Coats in Tuvan]" that was written to identify horse hair colors and is based on Darja's (2014) work. Apart from the equine coat data in these two sources, no other studies have been encountered directly related to the research subject. However, the equine coats in Tuvan as identified in these sources overlap with some words in Tuvan language dictionaries prepared during the analysis stage. While the study performed a synchronic (i.e., present time) analysis for all words for equine coat, it also performed diachronic analyses regarding cases where equine coat names had manifested within the historical periods of the Turkish language. In this context, the diachronically analyzed units are shown alongside their historical testimonies. From this perspective, the study uses the qualitative method due to identifying the research subject as equine coat names in Tuvan.

This study has been conducted because upon reviewing studies on horse coats, even the sources used (Darja, 2014; Mandan-Oolovna, 2017) are not seen to have presented both diachronic and synchronic analyses of the Tuvan materials. Thus, as mentioned above, this

article uses diachronic and synchronic analysis methods to analyze the equine coats present in the Tuvan language due to the shortcomings and limitations identified in the studies thus far.

In order to introduce the method the study followed for categorizing equine coats, differing assessments should be mentioned to exist pertaining to these categorizations. While horse coats are generally discussed under three headings (i.e., basic, derived, and variegated), other studies have described these coats in more detail. Furthermore, the differences in the categorizations used for equine horse coats has occurred not only with regard to the main headings but also the sub-headings. For instance, while bay as an equine coat is considered one of the basic equine coats in some categorizations, other categorizations accepted bay as being modified or derived. Due to the lack of specific objectivity in any of the categorizations, this study also does not adhere to any specific categorization. Instead, the study arranges equine coat names in alphabetical order as they appear in the Tuvan language based on their nominative case as main items (e.g., *kara* [black], *melder* (kaldar) [chestnut]). The study additionally analyzes sub-items under these main forms (e.g., *das kara* [coal black, black matte color like a vulture], *kuskun kara* [the color of a brilliant raven's wing]).

As a result, the study completed an analysis of the 18 main items and their sub-items that appeared when exploring equine coats specific to the Tuvan language. The analysis stage also introduced certain morphemes that were found to have been borrowed in the language. In this way, the study has revealed the meanings and structures of words related to horse coats, and the analyses have allowed a semantic understanding of the distinctive components used in defining the Tuvan equine coat names as well as the form characteristics of the equine coats that were examined structurally in the Tuvan language sources.

## GİRİŞ

At, binek ve koşum hayvanı olmanın yanı sıra haberleşmeden ulaşıma, taşımacılıktan bir savaş aracı olarak kullanılmasına kadar medeniyetlerin oluşturulmasında insanlık için büyük öneme haizdir. Bu canlı türünün dünya üzerinde farklı ırklara mensup bir şekilde varlıklarını sürdürdükleri bilinmekle birlikte bu türün sınıflandırıldığı noktalar evcilleşme durumuna göre evcil ve yabani / vahşi atlar; coğrafi bölgeye göre Doğu ve Batı; huy ve hareket yeteneklerine göre sıcakkanlı ve soğukkanlı; yaptıkları görevlere göre çekim ve koşum atları (Yılmaz 2012, s. 13) olmak üzere değerlendirilmektedir. Ancak bu sınıflandırmaların hiçbirinde atların donlarından hareketle, yani atın kılının rengine göre bir tasnif söz konusu değildir.

At donlarının tahlili ve tasviri tamamıyla atların kıl rengine<sup>1</sup>, bu kıl renginin atın tüm vücudaki durumuna, atın uzantıları denilen kuyruk, yelesine ve yine bunlarla bağlantılı olarak nişaneleri açısından atı tanımlamak için ayırt edicidir. Bu bağlamda at donları üzerine yapılan araştırmalarda geleneksel ve modern yaklaşımların olduğu görülmektedir. Geleneksel yaklaşım sadece görsel sınıflandırmaya odaklanmakta ve bu eski, geleneksel sistem ayrıntılı ve teknik bir şekilde yüzyıllardır atçılıkla uğraşanlar tarafından kullanılmaktadır. Geleneksel yaklaşıma göre ata özgü bilgiler, atlara aşına olan insanlar tarafından üretildiği için terminolojik olarak bölgeden bölgeye değişse de atları kıl rengine göre tanımlamada görsel sınıflandırma ön planda tutulmaktadır. Son yıllarda ise atın kıl rengini anlamak ve sınıflandırmak için daha çok genetiğe dayalı bir yaklaşım ön plandadır. Tabii ki bu noktada, geleneksel yaklaşımın bilgileri genetik araştırmaların ilk gerçekleştirildiği çerçeve olarak da hizmet vermektedir. Ancak geleneksel ve modern yaklaşımlar birbirini tamamlar nitelikte bugün at donları ile ilgili çalışmalarda görülmektedir. Mesela bir at donu incelenirken, öncelikle bir at donu veya don grubu görsel yaklaşımla tanımlanıp sınıflandırılmakta ve ardından da genetik kontrol hakkında bilinenlerin ayrıntıları araştırılmaktadır (Sponenberg ve Bellone 2017, s. 2).

Günümüzde artık geleneksel ve modern yaklaşımların ortak bilgisiyle at donları farklı disiplinlerin araştırma nesnesi olarak incelenmektedir. Bu çalışmada da Tuvaların söz varlığında dikkat çekici bir biçimde işlek ve kapsamlı olan at donları malzemesi biçimsel ve anlamsal olarak art zamanlı ve eş zamanlı bir yöntemle incelenerek söz konusu dil verilerinin nasıl bir görünüm sunduğu tanıklanmaya çalışılacaktır.

Tuva Türkçesindeki at donları malzemesinin derlenmesi aşamasında temel kaynak olarak 2014'te Kızıl'da Tuvinskoe Knijnoe İzdatel'stvo'dan çıkan Vyaçeslav Darja'nın *Loşad' v Traditsionnoy praktike Tuvintsev Koçevnikov* [Tuva Göçebelerinin Geleneksel Uygulamalarında At] adlı eserinin albüm kısmındaki bilgiler kullanılmıştır. Darja'nın çalışmasından başka Tuva Türkçesinde Kuular Elena Mandan-Oolovna'nın yine Darja'nın malzemesinden hareketle atların donlarını tanımlamak için hazırladığı "Leksemi, oboznaçayuşçiyе masti loşadey v Tuvinskom

1 Atlar ve eşeklerdeki renk varyasyonunun ve renk varyasyonlarını üreten genetik mekanizmaların ayrıntılı bir incelemesi için bk. Sponenberg, D. P., Bellone, R. (2017). *Equine color genetics* (4th edition). Hoboken: John Wiley & Sons Inc.

Yazıke [Tuva Türkçesindeki At Donlarını Belirten Sözcükler]” (Mandan-Oolovna 2017) adlı makalesinden istifade edilmiştir. Bu çalışmaların haricinde doğrudan araştırma nesnesiyle ilgili başka bir çalışma ile karşılaşılmamıştır. Ancak dolaylı olarak Tuva Türkçesi üzerine hazırlanan sözlüklerde de (diğer söz varlığı çalışmalarında) at donları ile ilgili malzeme tahlil aşamasında tanıklama için kullanılmıştır.

Tuva Türkçesindeki at donları üzerine bir dil incelemesi yapma gerekliliği ise bu konudaki yapılan çalışmalar incelendiğinde Tuva Türkçesinin at donlarıyla ilgili söz varlığının biçimsel ve anlamsal olarak art zamanlı ve eş zamanlı bir yöntemle işlenmemiş olmasındandır. Bu çalışmanın temel veri kaynağı olan Darja'nın eserinde dil incelemesi kısmı incelemeye dahil edilmemiştir. Söz konusu çalışmada sadece at donlarının Tuva Türkçesindeki biçimi ve anlamı verilmiş ve bu anlamın da Rusçadaki karşılığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bunun yanında yine aynı kaynakta Tuva Türkçesindeki bir biçimin diğer Türk lehçelerindeki görünümünün yanı sıra tanıklandıysa Moğol dillerindeki eş değerleri kısıtlı bir şekilde de belirtilmeye çalışılmıştır. Ancak Darja'nın eserinde yer verilen at donlarının art zamanlı biçimleri değerlendirilmemiştir. Benzer bir şekilde Mandan-Oolovna'nın makalesindeki bilgiler de Darja'nın eserinden farklı bir bakış açısı getirmemektedir. Bu yönüyle de bir nevi Darja'nın eserindeki bilgilerin kısa bir tekrarıdır. Yapılan çalışmalarda tespit edilen eksiklik ve sınırlılıklardan dolayı üstte de belirtildiği üzere Tuva Türkçesine ait at donları art zamanlı ve eş zamanlı bir yöntemle bu makalede incelenecektir.

Tuva Türkçesine ait at donları ile ilgili söz varlığının işlenmesi noktasında Darja'nın taramış olduğu yazılı kaynaklar [*Drevnetyurkskiy slovar' (1969)*, *Russko-tuvinskiy slovar' (1980)*, *Tuvinsko-russkiy slovar' (1968)*]<sup>2</sup> ikinci bir tarama işlemine tabi tutulmamıştır. Bunun yanında Darja'nın tanıkladığı malzeme öncelikli olarak değerlendirilmiş ve bununla birlikte Tuva Türkçesi sözlüklerinden de istifade edilmiştir.

Son olarak da at donlarını tasnif etme hususunda farklı değerlendirmelerle karşılaşıldığı belirtilmelidir. Genel olarak üç başlıkta ele alınan donlar; temel, türemiş ve alaca biçiminde sınıflandırılırken; bazı araştırmalarda dört başlık altında temel, modifiye, rengi açılmış ve diğer modifiye (Yılmaz 2012, s. 5-7) biçiminde değerlendirilmektedir. At donlarının sınıflandırılmasındaki farklılık sadece ana başlıklarda değil, alt başlıklarda da kendini göstermektedir. Mesela bazı sınıflandırmalarda doru don, temel donlardan kabul edilirken bazılarında ise modifiye veya türemiş olarak kabul edilmektedir. Bu açıdan sınıflandırmanın nesnelliği kesinlik arz etmediği için bu çalışmada herhangi bir sınıflandırmaya bağlı kalmadan Tuva Türkçesindeki at donu adları alfabetik sıraya göre yalın biçimlerinden hareketle ana madde (mesela *kara*, *melder (kaldar)*) olarak sıralanmış; ana maddelerin içinde de alt maddeler (mesela *das kara*, *kuskun kara*) tahlil edilmiştir.

2 Darja'nın tarama yaptığı kaynaklardır.

## 1. Tuva Türkçesinde At Donu Adlarının İncelenmesi

**1.1. *ala* [ала]:** Bu at donu *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *ala* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. *ala* at donu anlamının Türkiye Türkçesindeki karşılığı “alaca, benekli”dir.

*ala* sözcükbirimi, tarihî Türk lehçeleri metinlerinde at donu olarak ilk defa Irk Bitig’de tespit edilmektedir: *āla* “ala, alaca, karışık renkli” (Tekin, IB 2). Eski Türkçeden sonra Karahanlı Türkçesinde *ala at* “alaca renkli, ala kır at” (Atalay, DLT-I 81-28); Harezmi Türkçesinde *ala* “ala” (ME 162-5), *ala* “alaca, benekli at” (İM 9); Kıpçak Türkçesinde *ala (I)* “benekli, alaca” (KTS 6), *ala (II)* “alaca at” (KTS 6) şeklinde kayıtlıdır. Ayrıca, ED’nin *a:la*: maddesinde “parti-coloured, dappled, mottled, spotted, blotchy...” (ED 126a-b) anlamıyla tanımlanmaktadır.

Çalışmamızda *ala* biriminin yapısında yer aldığı dokuz alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *dorala*, *huvala*, *hüreñ-ala*, *karala*, *kara-oyala*, *kır-ala*, *oyala*, *sarala*, *şilgi-ala*’dır.

**1.1.1. *dorala* [дорала]:** Bu at donu *dorala* “doru-alaca, beyaz alacalı doru (at donu hakkında)” (TuvRS 174), *dorala* “doru, doru-ala” (TW 144) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *dorala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *doruğ* “doru (atın rengi hakkında)” (TuvRS 174) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. Ölmez, bu biçimlerin etimolojisi için *toruğ* ve *ala* sözcükbirimlerini vermiştir (TW 144). *dorala* at donu adı “doru alaca” olarak Türkiye Türkçesine aktarılabilir (bk. 1.3. *doruğ*).

**1.1.2. *huvala* [хувала]:** *huvala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *huva II* “vücutu sarımsı, ancak uzantıları (yelesi ve kuyruk kısımları) ya açık ya da siyahtır; neredeyse her zaman bir kemere sahiptir (at donu hakkında)” (TuvRS 494), *huva II* “bir at donu” (TW 175) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. Ölmez *huva* sözcükbirimini köken olarak Moğolcaya bağlamaktadır: Moğolca *kuva*, *qova*, *qoua*, *kuua*, *kuva*, *kuu*, *kuğa* L 993 a, 994 b, 973 a, 992 b, 893 a, 981 b → *huvala* (TW 72).

ESMY-III’te QUWA madde başında Halhaca ve Buryatçada “kahverengi (at donu hakkında); açık kahverengi (renk adı olarak)” anlamlarıyla tanımlanmıştır. Bu sözcüğün Kalmukçada *xo*, *xoo* “açık sarı (at donu hakkında), vücutu sarımsı yelesi ve kuyruğu ya açık ya da siyah olan at donu; kahverengi-sarı (renk adı olarak)” biçiminde geçtiği ayrıca belirtilir. Bunların yanı sıra yine aynı kaynakta Kırgızca *kuba* “beyaz, soluk, kül rengi” biçimine ve Eski Türkçe *quba* “kızıl ile sarı arasındaki renk; grimsi” (ESMY-III 76) biçimine gönderimde bulunulmuştur.

*huvala* yapısında; *huva* sözcükbirimi kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *ala* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır.



*huvala* at donu adı “daha koyu *oyala*” olarak düşünülmelidir. Ana boz don üzerinde beyaz renkli düzensiz noktalara / lekelerle sahip atları ifade eder.

**1.1.3. *hürey-ala* [хүрең-ала]:** *hürey-ala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *hürey* “kahverengi, kızılımsı kahverengi” (TuvRS 498), “kestane rengi, kestane renginde, kahverengi” (TW 177) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *hürey* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *ala* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *hürey-ala* at donu adı “kahverengi alaca, kızılımsı kahverengi alaca” olarak Türkiye Türkçesinde karşılabilir (bk. 1.5. *hürey*).

**1.1.4. *karala* [кара-ала]:** Bu at donu *karala* “koyu alaca (at donu hakkında)” (TuvRS 228), *karala* “koyu alaca (at donu hakkında)” (TW 191) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *karala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kara* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *ala* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. Ölmez, bu biçimin etimolojisi için *kara* ve *ala* sözcükbirimlerini vermiştir (TW 191). *karala* at donu adı “kara (karayağız) alaca” olarak Türkiye Türkçesine aktarılabilir (bk. 1.6. *kara*).

**1.1.5. *kara-oyala* [кара-ояла]:** *kara-oyala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226), *oyala* (< *oy III* “siyah kuyruklu ve yelesi açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72)) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kara* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *oyala* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kara-oyala* at donu adı “koyu (kahverengimsi bir gri tona sahip) alacalı” olarak Türkiye Türkçesine aktarılabilir (bk. 1.6. *kara*, 1.11. *oy*).

**1.1.6. *kır-ala* [кыр-ала]:** *kır-ala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kır II* “1. demir kır 2. ak yelesi ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 278) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kır* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *ala* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır.

Tuva Türkçesindeki *kır-ala* at donu adı “koyu alacalı (noktalı) kır, koyu alacalı (noktalı) demir kır” atı ifade etmek için kullanılır (bk. 1.7. *kır*).

**1.1.7. oyala (< oy+ala) [ояла (< ой+ала)]:** *oyala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *oy III* “siyah kuyruklu ve yelesi açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır.

Tuva Türkçesindeki *oyala* at donu yapısı tahlil edildiğinde; *oy* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *ala* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *oyala* at donu adı Türkiye Türkçesine “gri (kahverengimsi bir gri tona sahip) alacalı” olarak aktarılabilir (bk. 1.11. *oy*).

**1.1.8. sarala [сарала]:** Bu at donu *sarala* “sarı-alaca (at donu hakkında)” (TuvRS 369), *sarala* “(at donu için) sarı-ala” (TW 244) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *sarala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *sarıg* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *ala* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. Ölmez, bu biçimin etimolojisi için *sarıg* ve *ala* sözcükbirimlerini vermiştir (TW 244). *sarala* at donu adı “sarı alaca” olarak değerlendirilebilir. Bu don şeklinde ya atın vücudu koyu, ancak lekeleri daha açıktır ya da atın vücudu daha açık, fakat lekeleri daha koyudur (bk. 1.13. *sarıg*).

**1.1.9. şilgi-ala [шилги-ала]:** *şilgi-ala* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *şilgi* “kırmızımsı-kızıl (bir atın, bir ineğin rengi hakkında)” (TuvRS 573), “al, al-sarı (at donu, inek rengi)” (TW 264) ve *ala I* “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *şilgi* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *ala* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *şilgi-ala* at donu adı “açık bir zemin üzerinde koyu noktalı alacalı” olarak değerlendirilebilir (bk. 1.15. *şilgi*).

**1.2. bora [бора]:** Bu at donu *bora* “1. gri 2. boz (gri) (atların donu hakkında)” (TuvRS 113) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *bora* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu don “gri, boz, griye benzer siyahla karışık beyaz kıla sahip” atları ifade eder (Darja 2014: fotoğraflar kısmı). Atın uzantıları da dâhil olmak üzere tüm vücudu koyu ve açık kıl karışımından oluşur. Gri atlar yaşla birlikte yavaş yavaş aydınlanır. Vücutta “elma” büyüklüğünde küçük ışık lekeleri veya “karabuğday” büyüklüğünde küçük koyu kıl lekeleri olabilir; bu atların ten rengi ise siyahtır (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

Moğolca kaynaklarda söz konusu sözcük Moğolca \**bora* > *boru* olarak kayıtlıdır (ESMY-I 100). Aynı kaynak Eski Türkçe *boz* “gri” birimine de gönderimde bulunmaktadır (ESMY-I 100). Yine bu sözcük MTs.’de de şu şekilde tanımlanmıştır: *boru* / *bor* “boz, gri, kır, kahverengi; koyu, esmer (yüz); sade, basit, sıradan; bayağı, kaba” (MTs. 170).

Tarihî Türk lehçeleri metinlerinde tanıklanan *boz* “kır at” (DM 8b/2), *boz* “boz, kır” (TA 14a/1) birimi Moğolcaya çok erken bir dönemde *boro* olarak geçmiştir. (ED 388b-389a). Daha sonra da Moğolcadan Tuva Türkçesine söz konusu sözcükbirim *bora* biçiminde kopyalanmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Bayarma Khabtagaeva, Tuva Türkçesindeki *bora* “grey; grey (of horses)” sözcükbiriminin Moğolca (Mongolic) \**bora* [*Moğolların Gizli Tarihi*’nde ve *Huá-yi-yi-yü*’da *boro*; *Mukaddimetü’l-Edeb*’de *bora*; edebî Moğolcada *boro* “grey, brown; dark, swarthy (face); plain, simple, ordinary; coarse, rough”; Halhacada *bor*; Buryatça *boro*; Kalmukçada *bor*<sup>0</sup> ← Turkic \**borō*] sözcükbiriminden geldiğini varsaymaktadır (Khabtagaeva 2009, s. 236). Moğolca alıntı olan bu sözcükte Tuva Türkçesindeki biçimi son seste -o > -a değişikliğine uğramıştır.

Çalışmamızda *bora* biriminin yapısında yer aldığı dört alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *ak-bora*, *kara-bora*, *kök-bora*, *sarıg-bora*’dır.

**1.2.1. ak-bora [ак-боря]:** *ak-bora* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *ak* “beyaz, ak” (TuvRS 49) ve *bora* “1. gri 2. boz (gri) (atların donu hakkında)” (TuvRS 113) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *ak* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *bora* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır.

Bu yapının birinci birimi olan *ak* hakkında Sağol, don adı olarak tarihî süreç içinde yaygın bir şekilde kullanıldığını ve renk olarak da “ak, beyaz, kır, alacalı” gibi birbirinden farklı tonları ihtiva ettiğini vurgulamıştır (Sağol 1995, s. 127). Eski Türkçede *ak* “kır” (Tekin, KT K9), *āk* “ak, kır” (Tekin, IB 19), *ak aygır* “ak aygır” (Tekin, KT D36) ve *ak at* “kır at” (Tekin, KT D40) ifadelerinde hem yalın hem de birleşik sözcük yapılarında karşımıza çıkmaktadır. Bu at donu adı Türkçenin tarihî seyri içerisinde Karahanlı Türkçesinde DLT’de de Sağol’un söz konusu yazısında belirttiği üzere Kâşgarlı tarafından öncelikle *ak at* “alacalı at” olarak düz beyazı değil de beyazla az miktarda karanın ve diğer renklerin karışmasından oluşan rengi belirtmek için kullanılmıştır (Sağol 1995, s. 128-129). Zaten DLT’de de *āk* maddesinde “Oğuzcada her şeyin beyazı. Türklerde (Hâkaniye Türkçesi) at için kullanılarak ‘kır at’ anlamında *āk at*” kaydıyla geçmektedir (Ercilasun-Akkoyunlu, DLT 53/39). Bu sözcük Harezmi Türkçesi *ak* “ak, beyaz” (Yüce, ME 162-4); Kıpçak Türkçesinde (renk adı olarak) *ak* “beyaz” (TA 32b/7), (renk adı olarak) *ak* “beyaz” (DM 9a/5) ve Eski Anadolu Türkçesinde (renk adı olarak) *ağ ~ ak* “ak, beyaz” (DK-I 6-13, DK-I 28-4) biçiminde metinlerde tanıklanmaktadır.

*ak-bora* at donu adı Türkiye Türkçesine “ak boz” olarak aktarılabilir.

**1.2.2. kara-bora [кара-боря]:** *kara-bora* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) ve *bora* “1. gri 2. boz (gri) (atların donu hakkında)” (TuvRS 113) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kara* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *bora* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kara-bora* at donu adı “koyu boz, koyu fare rengi” olan atları ifade eder (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

Bu atın vücudunun kıllarının uçları kırmızimsı bir renk tonuna sahiptir ve atın başı, bacakları ve kuyruğu siyahtır (bk. 1.6. *kara*).

**1.2.3. *kök-bora* [көк-бора]:** *kök-bora* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kök* “1. mavi 2. yeşil (çim hakkında) 3. gri saç 4. gri, boz” (TuvRS 257) ve *bora* “1. gri 2. boz (gri) (atların donu hakkında)” (TuvRS 113) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kök* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *bora* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kök-bora* at donu “lekeleri boz; noktaları boz” olan atları ifade eder.

Bu yapının birinci birimi olan *kök*, tarihî Türk lehçeleri metinlerinde at donu olarak ilk defa Harezmi Türkçesinde karşımıza çıkmaktadır: *kök* “gök, mavi” (ME 162-5). Daha sonrasında da Eski Anadolu Türkçesinde yine aynı görevle tanıklanmaktadır: *gök* “yeşil, mavi, gök renginde” (DK-II 37-8). Diğer yandan renk adı olarak bu sözcükbirim tarihî Türk lehçeleri metinlerinde şöyle işaretlenmektedir: Eski Türkçe *kök* “mavi” (Tekin, KT D1); Karahanlı Türkçesi *kök* “gök rengi, gök renk, lâcivert” (Atalay, DLT-III 132-25); Harezmi Türkçesi *kök* (2) “gök mavi, yeşil” (HATS 340); Kıpçak Türkçesi (renk adı olarak) *kök* “mavi” (TA 32b/9), (renk adı olarak) *kök II* “mavi” (DM 9a/5).

**1.2.4. *sarıg-bora* [сарыг-бора]:** *sarıg-bora* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) ve *bora* “1. gri 2. boz (gri) (atların donu hakkında)” (TuvRS 113) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *sarıg* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *bora* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *sarıg-bora* at donu adı “sarımsı boz” olan atları ifade eder (bk. 1.13. *sarıg*).

**1.3. *dorug* [доруғ]:** Bu at donu adlandırması *dorug* “doru (atın rengi hakkında)” (TuvRS 174) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *dorug* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donu; kuyruğu ve yelesi siyah, vücudu kızılımsı (kırmızı-kahverengi) kıllı veya donlu olan atlar için kullanılmaktadır.

Sağol, *doru* don adının en eski yazılı belgelerimizden itibaren metinlerde çeşitli ses değişiklikleriyle tanıklanır mahiyette olduğuna dikkat çekmiştir (Sağol 1995, s. 141). Söz konusu sözcükbirim Eski Türkçede *torug* “doru” (Tekin, KT D33); Karahanlı Türkçesinde *toruğ* “at rengi, doru renk” (Atalay, DLT-I 373-25), *toriğ at* “doru renkli at” (Atalay, DLT-I 374-2), *torug ~ torig* “doru (at vb.)” (Ercilasun-Akkoyunlu, DLT 170/146, 187/160); Kıpçak Türkçesi *toru* “doru” (TA 14a/2), *tori* “doru at” (DM 8a/5); Eski Anadolu Türkçesinde *tori* “doru, kızıl kahve (at rengi)” (DK-I 37-12) biçiminde metinlerde tanıklanmaktadır. Bu kaynakların dışında ED’nin *toruğ* maddesinde “(of a horse) ‘bay’” anlamıyla tanıklanmaktadır (ED 538a-b).

Çalışmamızda *dorug* biriminin yapısında yer aldığı 5 alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *kaldar-dorug*, *kara-dorug*, *kızıl (kiskıl)-dorug*, *melder(kaldar)-dorug*, *sarıg-dorug*’dur.

**1.3.1. *kaldar-dorug* (калдар-доруг):** *dorug* biriminin içinde yer aldığı *kaldar-dorug* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kaldar* “burunda, bacaklarda ve kasıklarda sarımsı kahverengi bölgeler bulunan doru (atların rengi hakkında); koyu ve bronz renk (evcil hayvanların rengi hakkında)” (TuvRS 222) ve *dorug* “doru (atın rengi hakkında)” (TuvRS 174) kurucularından oluşmaktadır. *kaldar* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *dorug* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kaldar-dorug* atın vücudu ve uzantıları (yelesi ve kuyruğu) kızılımsı, kızıl kahve renkte; burnu, bacakları ve kasıklarında sarımsı kahverengi bölgeler bulunmaktadır (bk. 1.10. *melder (kaldar)*).

**1.3.2. *kara-dorug* [кара-доруг]:** *kara-dorug* “koyu doru” birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) ve *dorug* “doru (atın rengi hakkında)” (TuvRS 174) kurucularından oluşmaktadır. *kara* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *dorug* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. Bu at donunun “koyu doru” olarak Türkiye Türkçesine aktarılabilceğini düşünmekteyiz. Söz konusu atın vücudu koyu kızılımsı / kızıl kahve; kuyruğu ve yelesi ise siyah renktedir (bk. 1.6. *kara*).

**1.3.3. *kızıl (kiskıl)-dorug* [кызыл (кыскыл)-доруг]:** *kızıl (kiskıl)-dorug* “kızıl doru” birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kızıl* “kırmızı” (TuvRS 274) veya *(kiskıl)* “kırmızı, kızıl (atın rengi hakkında)” (TuvRS 280) ve *dorug* kurucularından oluşmaktadır. *kızıl (kiskıl)* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *dorug* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır.

*kızıl* veya *kiskıl* biçimindeki sözcükbirimler Türkçenin tarihî dönem metinlerinde karşımıza çıkmaktadır. DLT’de *kızıl* “kızıl, her şeyin kırmızısı” (Ercilasun-Akkoyunlu, DLT 32/19, 42/28 vd.) sözcükbirimi at donu anlamıyla kaydedilmese de her şeyin kırmızısını ihtiva eden niteliğiyle tanıklanmaktadır. Söz konusu sözcükbirim Harezmi Türkçesi *kıızıl* “kızıl, al” (Yüce, ME 162-6); Kıpçak Türkçesinde *kıızıl* “kızıl, kırmızı” (TA 32b/8), *kıızıl at* “doru at” (DM 8b/4) biçiminde metinlerde at donu adıyla tanıklanmaktadır.

Bunun yanında Tuva Türkçesinde *kiskıl* biçiminde rastladığımız sözcükbirim DLT’nin Atalay neşrinde *kızgul at* “boz ile kır arasında olan at” (Atalay, DLT-I 483-9), Ercilasun-Akkoyunlu neşrinde *kızgul* “kül rengi ile alaca arasında donu olan (at)” (Ercilasun-Akkoyunlu, DLT 242/211) ve Dankoff-Kelly’nin çalışmasında ise *qizyil* “between ash and gray (horse)” (Dankoff-Kelly, CTD-III 242) olarak geçmektedir. Bu sözcükbirim anlamından da anlaşılacağı üzere at donu manasındadır.

**1.3.4. *melder (kaldar)-dorug* [мелдер (калдар)-доруг]:** *melder (kaldar)-dorug* “Burunda, bacaklarda ve kasıklarda sarımsı kahverengi bölgeler bulunan doru” (Darja 2014: fotoğraflar kısmı) birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *melder* “bir atın

donunda sarımsı işaretler bulunan doru (atlar hakkında)” (TuvRS 292) veya (*kaldar*) “burunda, bacaklarda ve kasıklarda sarımsı kahverengi bölgeler bulunan doru (atların rengi hakkında); koyu ve bronz renk (evcil hayvanların rengi hakkında)” (TuvRS 222) ve *dorug* kurucularından oluşmaktadır. *melder* (*kaldar*) sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *dorug* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır (bk. 1.10. *melder* (*kaldar*)).

**1.3.5. sarıg-dorug [сарыг-доруг]:** *sarıg-dorug* “sarı doru” birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) ve *dorug* “doru (atın rengi hakkında)” (TuvRS 174) kurucularından oluşmaktadır. *sarıg* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *dorug* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır (bk. 1.13. *sarıg*).

**1.4. hoor [хоор]:** Bu at donu *hoor I* “kahverengi (atın rengi hakkında)” (TuvRS 483) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *hoor* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. TW’de bu sözcükbirim *hoor* “doru, açık sarı” (TW 171) biçiminde kayıtlıdır. Ayrıca bu sözcükbirimin kökenini Ölmez, Moğolca *koŋgur* “açık sarı, sarı-doru, doru (at hakkında)” biçimine bağlamaktadır (TW 171).

ESMY-III’te QONGYUR madde başında “*буланый* [sarımsı (siyah kuyruklu ve yelesi açık sarı at (atların rengi hakkında)], *соловыйй* [açık kuyruklu ve yelesi sarımsı at]” anlamlarıyla Halhaca, Buryatça *хонгор*, Kalmukça *хоһһр* biçimleri sunulmuştur. Bu çalışmada, *qongyur* sözcükbiriminin \**qoŋur*’dan geldiği düşünülmektedir (ESMY-III 53). Ayrıca, aynı kaynakta Kırgızca *koŋur* “koyu kahverengi, esmer” ve Mançuca *qongyoro* “açık kırmızı (o donu hakkında)” biçimlerine gönderimde bulunulmuştur (ESMY-III 53).

Bu at donu vücudu kırmızımsı, açık kahverengi, sarıya yaklaşan bir renkte olan atları ifade etmek için kullanılır. Bu atların kuyruk ve yeleleri aynı veya daha açık tondadır ve kemeri daha koyudur; ancak siyah değildir (TSJVYa-II 1881, s. 99).

Tarihî Türk lehçelerinde Harezmi Türkçesi *koñur* “benekleri türlüce olan” (İM 45); Kıpçak Türkçesi (renk adı olarak) *koŋgur* “üstü kırmızı altı beyaz” (TA 33a/8), Eski Anadolu Türkçesinde *koñur* “kestane rengi, koyu kızıl, yağız al” (DK I 35-13) biçimleri kayıtlıdır.

**1.5. hürey [хүрең]:** Bu at donu *hürey* “kahverengi, kızılımsı kahverengi” (TuvRS 498), “kestane rengi, kestane renginde, kahverengi” (TW 177) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *hürey* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donu, tamamen kahverengi, çikolata veya kavrulmuş kahve rengindedir.

*hürey* birimi tarihî Türk lehçeleri metinlerinde görülmemektedir, ancak Sibiryaya grubu Türk lehçelerinden Hakas Türkçesi *kürey* “1. kahverengi. 2. esmer, yağız. 3. koyu sarı; yanık; *kürey* at yağız at” (HTs. 282) ve Yakut Türkçesinde *kürey* “kahverengimsi, kırmızımsı;

kahverengimsi bir gri tona sahip (atın rengi hakkında)” (STBUT-V 101) biçiminde tespit edilmektedir.

*hürey* sözcükbirimi Moğolcadan (< Moğolca *kürey* TW 177) alıntıdır. MTs.’de kayıtlı olan *kürey* “kızıl, (koyu) kahverengi, kestane rengi; koyu menekşe” (MTs. 621) biçimini Tuva Türkçesinde *k-* > *h-* söz başı değişikliğiyle görmekteyiz.

Çalışmamızda *hürey* biriminin yapısında yer aldığı iki alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *ak-hürey* ve *şilgi-hürey*’dir.

**1.5.1. *ak-hürey* [ак-хүрей]:** *ak-hürey* “açık kahverengi, açık kızılımsı kahverengi” birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *ak* “ak, beyaz” (TuvRS 49), (TW 71) ve *hürey* “kahverengi, kızılımsı kahverengi” (TuvRS 498), “kestane rengi, kestane renginde, kahverengi” (TW 177) kurucularından oluşmaktadır. *ak* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *hürey* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır.

Tuva Türkçesinde *ak-hürey* at donu vücudu açık kızılımsı kahverengi veya tamamen parlak kahverengi; kuyruğu ve yelesi kırmızı ve karayağız arasında daha koyu renkte olan atı ifade etmek için kullanılır (bk. 1.2.1. *ak-bora*).

**1.5.2. *şilgi-hürey* [шилги-хүрей]:** *şilgi-hürey* “kızıl kahve, kızılımsı kahverengi” birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *şilgi* “kırmızılımsı-kızıl (bir atın, bir ineğin rengi hakkında)” (TuvRS 573), “al, al-sarı (at donu, inek rengi)” (TW 264) ve *hürey* “kahverengi, kızılımsı kahverengi” (TuvRS 498), “kestane rengi, kestane renginde, kahverengi” (TW 177) kurucularından oluşmaktadır. *şilgi* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *hürey* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır (bk. 1.15. *şilgi*).

**1.6. *kara* [кара]:** *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Söz konusu atın kıl renginin “kapkara, kara bir at donunun en koyusu” olmasıyla ayırt edici olduğu düşünülmelidir.

Bu sözcükbirimin tanıklanan art zamanlı görünümüne bakıldığında Sağol’un makalesinde belirttiği üzere Karahanlı sahasında DLT’de geçen *tüm kara at* “düz kara at” (Atalay, DLT-I 338-6) ifadesinde yer alan *kara* sözcükbirimi ilk olarak at donu anlamıyla kullanılmıştır (Sağol 1995, s. 135). Ercilasun-Akkoyunlu’nun birlikte hazırladıkları DLT yayımında aynı ifade *tum kara at* “kapkara (içinde başka renk olmayan) at” anlamıyla karşılanmıştır. Özellikle bu ifade de başta bulunan *tum* birimi “atların tek renkli olması” biçiminde yorumlanmıştır (Ercilasun-Akkoyunlu, DLT 170/146). Söz konusu birim Karahanlı Türkçesinden sonra Harezmi Türkçesi *kara* (Yüce, ME 163-3/4), Kıpçak Türkçesi *çara* “kara, siyah” (TA 14a/2), *çara at* “karayağız at” (DM 8a/15) ve Eski Anadolu Türkçesinde *kara* (DK-I 84-1) biçiminde metinlerde tanıklanmaktadır.

Bu at donunun Tuva Türkçesindeki görünümlerinden biri de *kara a ʔ* birleşik sözcüğüdür. Bu sıfat tamlaması yapısındaki birleşik sözcük *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” ve *a ʔ* “at” (TuvRS 79) kurucularından oluşmaktadır.

Çalışmamızda *kara* biriminin yapısında yer aldığı 6 alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *das kara*, *kaldar-kara*, *kuskun kara*, *kuu-kara*, *melder (kaldar)-kara* ve *sargıl-kara*’dır.

**1.6.1. *das kara* [дас кара]:** Tuva Türkçesinde *kara* sözcükbiriminin dâhil olduğu *das kara* yapısı at donu olarak kullanılmaktadır. Kaynaklarda *das* birimi *das kara* (TSTY-I 400, TS 134) yapısına atıfta bulunarak gösterilmekte ve bahsi geçen yapıya “kapkara, simsiyah” anlamı verilmektedir. TS’de *das* sözcükbiriminin etimolojisi için Eski Türkçede *taz* “çok renkli, karışık renkli, alaca” biçimine gönderme yapılmıştır (TW 134). Pekiştirme işlevindeki *das* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kara* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. Bu at donu Tuva Türkçesinde “donuk kapkara, donuk karayağız” atı tanımlamak için kullanılır.

**1.6.2. *kaldar-kara* [калдар-кара]:** *kara* biriminin içinde yer aldığı bir at donu adı da *kaldar-kara* yapısıdır. Bu sıfat tamlaması yapısındaki birleşik sözcük *kaldar* “burunda, bacaklarda ve kasıklarda sarımsı kahverengi bölgeler bulunan doru (atların rengi hakkında); koyu ve bronz renk (evcil hayvanların rengi hakkında)” (TuvRS 222) ve *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. TSTY-II’de *kaldar* sözcükbirimi ile ilgili “1. kasıklarında kızıl-sarı kıllı kara (köpek hakkında) 2. köpek (kişiyi yerme) 3. kirli, leke” (TSTY-II 51) anlamları verilmiştir. Bu anlamlara bakıldığında bu sözcükbirimin atlar için kullanılmadığı görülmektedir.

Darja *kaldar-kara* donunu Rusça *karakoviy* [караковый] (Darja 2014: fotoğraflar kısmı) ile karşılamıştır. At donlarıyla ilgili olarak Darja devamlı surette Vladimira Dalya’nın<sup>3</sup> çalışmasından hareketle donların özelliklerini açıklamaya çalışmıştır. Dalya’nın çalışması incelendiğinde söz konusu at donu “atın tüm vücudu, yelesi ve kuyruğu karadır; ancak yüzünde, göz çevresinde ve kasıklarında belirgin kahverengi (veya kırmızı / altın sarısı) bölgelerin varlığı ile *melder (kaldar)* [мухортому]dan farklıdır.” (TSJVYa-II 1881, s. 90) şeklinde tanımlanmıştır. Bu at donu “koyu doru veya koyu kahverengi doru” biçiminde Türkiye Türkçesine aktarılabilir. Bu at, kendisinden daha açık olan *melder (kaldar)*’a benzerlik göstermektedir, ancak kahverengi (veya kırmızı / altın sarısı) bölgeleri bu atın daha geniştir (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

Bu at donunun adlandırması tahlil edildiğinde MTs.’de örnek verilen *haltar mori* “beyaz göğüslü ve beyazımsı burunlu doru at” ve *har-a haltar mori* “beyaz burunlu siyah at” örneklerinin içinde ikincisi Tuva Türkçesinde de karşımıza çıkan *kaldar-kara* yapısıyla aynı niteliktedir. Moğolca kökenli bu sözcükbirim, Tuva Türkçesinde söz başında *h-* > *k-* ve söz ortasında da *-t-* > *-d-* değişmesiyle görülmektedir (bk. 1.10. *melder (kaldar)*).

3 Adı atfı yapılan eserinde bu şekilde geçmektedir, ancak birçok çalışmada Vladimir Dal veya Vladimir Dal’ şeklinde verilmiştir.



**1.6.3. *kuskun kara* [күскун кара]:** *kuskun kara* birleşik sözcüğü de at donu olarak Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu sıfat tamlaması yapısındaki birleşik sözcük *kuskun* “kuzgun” (TuvRS 267, TS 210) ve *kara* kurucularından oluşmaktadır.

*kuskun kara* birleşik yapısı Türkiye Türkçesine “kuzgun gibi karayağız, kara karga rengi gibi karayağız” olarak aktarılabilir. Ayrıca “karganın kanat renginin (parlak) tonu” bu at donunun diğer donlardan ayırt edici noktasıdır.

**1.6.4. *kuu-kara* [куу-кара]:** *kuu-kara* birleşik sözcüğü at donu olarak Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu sıfat tamlaması yapısındaki birleşik sözcük, *kuu* “kuğu” (TW 211), *kuu* “1. kuğu 2. kuğu rengi” (TTS 73) ve *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) kurucularından oluşmaktadır. *kuu* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kara* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır.

Kül rengi kara bir atı ifade eder. Bu atın kıl köklerinin belirli bir kül, koyu kahverengi tonu vardır, donun rengi ise biraz daha az doygundur (Mandan-Oolovna 2017, s. 442).

**1.6.5. *melder (kaldar)-kara* [мелдер (калдар)-кара]:** *melder (kaldar)-kara* birleşik sözcüğü at donu olarak Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu sıfat tamlaması yapısındaki birleşik sözcük, *melder* veya (*kaldar*) ve *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) kurucularından oluşmaktadır. *melder* veya (*kaldar*) sözcükbirimleri, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kara* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. Burunda, bacaklarda ve kasıklarda sarımsı kahverengi bölgeler bulunan koyu doru olan atların rengini ifade eder (Darja 2014: fotoğraflar kısmı), (bk. 1.10. *melder (kaldar)*).

**1.6.6. *sargıl-kara* [Саргыл-кара]:** *sargıl-kara* birleşik sözcüğü at donu olarak Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu sıfat tamlaması yapısındaki birleşik sözcük, *sargıl* “sarımsı, kırmızımsı” (TuvRS 369), “kırmızımsı, sarımsı, açık, kahverengi” (TSTY-II 645) ve *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) kurucularından oluşmaktadır. *sargıl* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kara* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. Ölmez’in çalışmasında *sargıl* maddesi kayıtlı değildir, ancak *sargıldır* “sarımtrak, sarışın” sözcükbiriminin etimolojisini *sarığ+ıldır* biçiminde düşünmektedir. (TW 244). Muhtemelen *sargıl* sözcükbirimi *sargıldır*’ın kısalmış şeklidir.

Açık karayağız bir at veya don rengi karayağız olan attır. Aynı zamanda yelesi, kuyruğu ve uzuvları da kara renktedir ve bu atın vücudundaki siyah kılların uçları kırmızımsıdır (Mandan-Oolovna 2017, s. 442).

**1.7. *kır* [кыр]:** Bu at donu *kır II* “1. demir kır 2. ak yeveli ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 278) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *kır* sözcükbirimi at donu anlamıyla

yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donu özellikle ak ve kırmızı olmak üzere karışık bir kıl rengine sahiptir. Bu dona sahip atlar ya gri, boz, siyah kuyruklu ve yeleli ya da vücudu koyu, ancak beyazımsı kuyruklu (atın kendisi koyudur) olurlar. Koyu bir at donudur (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).<sup>4</sup>

*kır* sözcükbiriminin tanıklanan art zamanlı görünümüne bakıldığında Sağol'un söz konusu makalesinde belirttiği üzere Karahanlı sahasında DLT'de geçen *kır at*: “kır renkli at” (DLT-I 324-22) ifadesinde yer alan *kır* sözcükbirimi ilk olarak at donu anlamıyla kullanılmıştır. Sağol, Kâşgarlı Mahmud'un eserinde geçen *kır* sözcükbiriminin Arapça karşılığı olarak söz konusu eserde *semend* sözcükbiriminin verildiğini ve *kır* sözcükbiriminin “demir kır donlu (at), boz (at)” olarak değerlendirilebileceğini belirtir (Sağol 1995, s. 136). Karahanlı Türkçesinden sonra Kıpçak Türkçesinde *kır at* “kır at” (*Ettuhfet-üz-Zekiyye fil-Lûgat-it-Türkiyye Çevirmesi* 198)<sup>5</sup> biçimi söz konusu metinde tanıklanmaktadır. Sağol'un belirttiği üzere Tuhfe'de *kır* sözcükbirimi *temir boz* ile birlikte alınmış ve bunun da “koyu kır, demir kır veya boz (at)” şeklinde yorumlanabileceği söz konusu edilmiştir (Sağol 1995, s. 136). Ayrıca bk. *kır* (ED 641b(2)).

Çalışmamızda *kara* biriminin yapısında yer aldığı dört alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *ak-kır*, *kızıl-kır*, *kök-kır* ve *sarıg-kır*'dir.

**1.7.1. *ak-kır* [ак-кыр]:** *ak-kır* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *ak* “beyaz, ak” (TuvRS 49) ve *kır II* “1. demir kır 2. ak yeleli ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 278) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *ak* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kır* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *ak-kır* at donu adı “açık kır” olarak değerlendirilebilir. Bu at donu “açık kır, açık demir kır” atı tanımladığı düşünülebilir (bk. 1.2.1. *ak-bora*).

**1.7.2. *kızıl-kır* [кызыл-кыр]:** *kızıl-kır* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kızıl* “kırmızı” (TuvRS 274) ve *kır II* “1. demir kır 2. ak yeleli ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 278) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kızıl* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kır* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kızıl-kır* at donu adı “kızıl kır, kızıl demir kır” olarak değerlendirilebilir (bk. 1.3.3. *kızıl (kışıl)-dorug*).

**1.7.3. *kök-kır* [көк-кыр]:** *kök-kır* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kök* “1. mavi 2. yeşil (çim hakkında) 3. gri saç 4. gri, boz” (TuvRS 257) ve *kır II* “1. demir kır 2. ak yeleli ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 278) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. Ölmez'in çalışmasında aynı sözcükbirim şöyle işaretlenmiştir: *kök* “mavi; yeşil, yeşillik, çim; olmamış; kır, kırılmış, ak; boz, kül rengi”

4 Bu açıklamalar bahsi geçen kaynaktan V. Dalya'ya atfen verilmiştir, ancak Dalya'da bu bilgiler mevcut değildir. Büyük ihtimalle atın donu ile ilgili açıklamalar V. Darja'ya aittir.

5 Söz konusu eser görülmemiştir. Sağol'un tanıkladığı bir çalışmadır.

(TW 206-207). Bu at donunun yapısı incelendiğinde *kök* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kır* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kök-kır* at donu adı “gök kır, gök demir kır” olarak değerlendirilebilir (bk. 1.2.3. *kök-bora*).

**1.7.4. sarıg-kır [сарыг-кыр]:** *sarıg-kır* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) ve *kır II* “1. demir kır 2. ak yelesi ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 278) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *sarıg* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kır* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *sarıg-kır* at donu adı “sarımsı kır” olarak düşünülebilir (bk. 1.13. *sarıg*).

**1.8. kula [күла]:** Bu at donu *kula* “kula (at hakkında)” (TuvRS 263) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *kula* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donu için “siyah yelesi ve kuyruklu açık kestane” atları gösterdiği düşünülebilir. Bu dona sahip atın vücudunun rengi soluk kırmızımsı, karın kısmı ise açıktır. Yelesi, kuyruğu ve bacaklarının alt kısımları siyahtır, ancak çoğu zaman tamamen değildir ve renkleri genellikle kirlidir (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

Bu sözcükbirimin tanımlanan art zamanlı görünümüne bakıldığında Sağol’un çalışmasında belirttiği üzere Eski Türkçe döneminden itibaren bu at donu tanımlanmaktadır: ETY *qula* “kula rengi” (ETY 845). Daha sonra bu at donu DLT’de *kula* “kula renkli at” (Atalay, DLT-III 233-9), *qola* “russet (horse color)” (CTD-III 141) biçiminde işaretlenir. Sağol, Kâşgarlı Mahmud’un eserinde geçen *kula* sözcükbiriminin “kızıl ile boz arası donlu at”ı gösterdiğini düşünmektedir (Sağol 1995, s. 138). Karahanlı Türkçesinden sonra Kıpçak Türkçesinde *kula (I)* “koyu kahverengi, siyahla karışık sarı” (KTS 162), *kula* “siyahla karışık sarı (at rengi)” (TA 14a/5).

Bu sözcükbirim Moğol dillerinde de tanımlanmaktadır: Halhaca ve Kalmukça *xul*, Buryatça ve Dagurca *xula* “kula” (ESMY-III 66). MTs.’de *hula / hul* “kula, açık kahve renkli; esmer, koyu kumral, doru; omurga boyunca kara çizgileri olan, kuyruk ve yelesi kara at” biçiminde kayıtlıdır (MTs. 1158). ED’de *kula*: sözcükbiriminin Moğolcaya alıntılındığına işaret edilmiştir (ED 617a).

Çalışmamızda *kara* biriminin yapısında yer aldığı iki alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *ak-kula* ve *kara-kula*’dır.

**1.8.1. ak-kula [ак-күла]:** *ak-kula* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *ak* “beyaz, ak” (TuvRS 49) ve *kula* “kula (at hakkında)” (TuvRS 263) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *ak* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kula* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *ak-kula* at donu adı “açık kula” olarak değerlendirilebilir (bk. 1.2.1. *ak-bora*).

**1.8.2. *kara-kula* [кара-кула]:** *kara-kula* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) ve *kula* “kula (at hakkında)” (TuvRS 263) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kara* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *kula* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kara-kula* at donu adı “koyu kula” olarak değerlendirilebilir (bk. 1.6. *kara*).

**1.9. *maŋgan-ak* [маңган-ак]:** *maŋgan-ak* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *maŋgan* “bembeyaz, tamamen beyaz” (TuvRS 288), “çok beyaz, apak, çok (beyaz hakkında)” (TSTY-II 330) ve *ak* “beyaz, ak” (TuvRS 49) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *maŋgan* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *ak* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *maŋgan-ak* at donu adı “albino, tamamen beyaz olan” atlara denir. Tuvalılar bu atları *maŋgan ak* diye çağırılmaktadır (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

Bu yapının birinci birimi olan *maŋgan* sözcükbirimi Moğolca *manghan / manhan* “alında akma olan at, kaşka at” biçimiyle ilişkilidir (MTs. 646). Moğolca sözcükbirimin Tuvacaya alıntılanmış hâlidir.

**1.10. *melder (kaldar)* [мелдер (калдар)]:** Bu at donu *melder* “bir atın donunda sarımsı işaretler bulunan doru (atlar hakkında)” (TuvRS 292) veya (*kaldar*) “burunda, bacaklarda ve kasıklarda sarımsı kahverengi bölgeler bulunan doru (atların rengi hakkında); koyu ve bronz renk (evcil hayvanların rengi hakkında)” (TuvRS 222) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. Darja, bu at donunun Rusçasını *muhortaya (karakovaya)* [мухортая (караковая)] (Darja 2014: fotoğraflar kısmı) biçiminde vermiştir.

*melder* sözcüğünün Rusça karşılığı olan *muhortıy* [мухортый] “burunda, bacaklarda ve kasıklarda sarımsı kahverengi bölgeler bulunan doru” (TSJVYa-II 1881, s. 370); *kaldar* sözcüğünün Rusça karşılığı olan *karakovıy* [караковый] ise “yüzünde ve kasıklarında belirgin kahverengi (veya kırmızı / altın sarısı) bölgelerin varlığı ile neredeyse karayağız doru, daha koyu doru” olarak tanımlanmıştır (TSJVYa-II 1881, s. 90). Ayrıca *karakovıy* [караковый]’ın daha açık *melder (kaldar)* [мухортому]a benzediği, ancak kahverengi (veya kırmızı / altın sarısı) bölgelerinin daha geniş olduğu belirtilmiştir (TSJVYa-II 1881, s. 90).

Yalın yapıdaki *melder* veya *kaldar* sözcükbirimleri bu at donunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu at donunun adlandırması tahlil edildiğinde birinci birim olan *melder*’in kökeni<sup>6</sup> ile ilgili şimdilik açıklama yapmak mümkün olmamaktayken ikinci birim olan *kaldar*’ın Moğolcadan alıntılandığı görülmektedir. Bu sözcükbirimin Moğolcadaki görünümü şöyledir: *haltar* “alaca, benekli, lekeli, noktalı; beyaz burunlu (hayvan)” (MTs. 1090). Ayrıca Bayarma Khabtagaeva, Tuva Türkçesi *kaldar* “bay (horse)” sözcükbiriminin Moğolca \**kaltar* < *qa(ra)+ltAr* (NN 36) [Klasik öncesi Moğolca dökümanlarda *qaltar*; Edebî Moğolcada

6 Bu sözcükbirimin kökeni ile ilgili tartışmalar için bk. ESTY-IV 99-101. Söz konusu kaynakta birtakım fikirler ortaya atılsa da sonuç olarak kökenin şimdilik belirsiz olduğu vurgulanmaktadır.

*qaltar* “variegated, spotted, blemished; have a white muzzle” < *qar-a* ‘black, dark, obscure\*’: Halhaca; Buryatça *xaltar*, Kalmukça *xaltr* ← Turkic] sözcükbiriminden geldiğini varsaymaktadır (Khabtagaeva 2009, s. 99). Görüldüğü gibi Moğolca kökenli bu sözcükbirim, Tuva Türkçesinde söz başında *h-* > *k-* ve söz ortasında da *-t-* > *-d-* değişmesiyle görülmektedir.

**1.11. *oy* [oï]:** Bu at donu *oy III* “siyah kuyruklu ve yeleli açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *oy* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donu için “fare rengi, gri (hayvanların rengi hakkında) veya mavi, kül rengi”; “...renk, don, don olarak bir fareye benzer; yani mavi, kül rengi; sırt boyunca yelesi, kuyruğu ve kemeri siyah” olan atı gösterdiği düşünülebilir (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

*oy* birimi art zamanlı olarak incelendiğinde ilk defa Kâşgarlı’nın eserinde bu sözcükbirimin geçtiği görülmektedir: *oy at* “yağız at” (Atalay DLT-I 49-28). Söz konusu sözcükbirim Harezmi Türkçesi dönemi metinlerinde de geçmektedir: *oy* “karayla kırmızı arasında bir at donu” (İM 54). Daha sonrasında Kıpçak Türkçesinde *oy* “kül rengi” (TA 14a/5) biçimi tanımlanmaktadır. Ayrıca bk. *o:y* (ED 266a(2)).

Çalışmamızda *oy* biriminin yapısında yer aldığı 3 alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *ak-oy*, *kara-oy* ve *küske-oy* (*sarıg-oy*)’dur.

**1.11.1. *ak-oy* [ak-oï]:** *ak-oy* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *ak* “beyaz, ak” (TuvRS 49) ve *oy III* “siyah kuyruklu ve yeleli açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *ak* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *oy* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *ak-oy* at donu adı “açık fare rengi, açık gri veya açık kül rengi” olan atları ifade etmek için kullanılır (Darja 2014: fotoğraflar kısmı), (bk. 1.2.1. *ak-bora*).

**1.11.2. *kara-oy* [kapa-oï]:** *kara-oy* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) ve *oy III* “siyah kuyruklu ve yeleli açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kara* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *oy* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kara-oy* at donu adı “koyu fare rengi, koyu gri veya koyu kül rengi” olan atları ifade etmek için kullanılır (Darja 2014: fotoğraflar kısmı), (bk. 1.6. *kara*).

**1.11.3. *küske-oy* (*sarıg-oy*) [kүске-оï (сарыг-оï)]:** *küske-oy* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *küske* “fare” (TuvRS 269) ve *oy III* “siyah kuyruklu ve yeleli açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *küske* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *oy* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde

kurucu olarak yer almaktadır. *küske-oy* at donu adı “kıl diplerinde koyu ve uçlarında sarı olan bir orman faresinin rengi” olarak değerlendirilebilir (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

İkinci adlandırma da *sarıg-oy*'dur. Bu birleşik sözcük sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) ve *oy III* “siyah kuyruklu ve yelesi açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *sarıg* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *oy* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır (bk. 1.11. *oy*, 1.13. *sarıg*).

**1.12. öle [өлe]:** Bu at donu *öle* “gri (atın rengi hakkında) 2. gri saçlı 3. zom olmuş (sarhoş hakkında)” (TuvRS 335), *öle* “kır (at donu için); ak, kır, ağarmış, kırlanmış” (TW 232) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *öle* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donu için “kır, gri” atı gösterdiği düşünülebilir. Bu don, beyazımsı tonla kül rengine yakın bir karışım göstermektedir (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

**1.13. sarıg [сарыг]:** Bu at donu *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *sarıg* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donu için “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı” atı gösterdiği düşünülebilir. Vücudu sarımsı, ancak yelesi ve kuyruğu ya açık ya da siyah olan atları ifade etmektedir.

*sarıg* sözlük birimi tarihî Türk lehçeleri metinlerinde Eski Türkçeden itibaren işaretlenmektedir. Bugünkü bilgilerimize göre bu sözcükbirim ilk defa Irk Bitig'de geçmektedir: *sarıg* “sarı” (Tekin, IB 11). Bu sözcükbirim Harezmi Türkçesi *sarıg* “sarı” (Yüce, ME 162-7); Kıpçak Türkçesinde *şaru* “sarı” (TA 14a/3), *şarı at* “sarı at” (DM 8b/2) biçiminde metinlerde tanıklanmaktadır. Ayrıca bk. *sarıg* (ED 848a).

Çalışmamızda *sarıg* biriminin yapısında yer aldığı iki alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *oy-sarıg* ve *öle-sarıg*'dir.

**1.13.1. oy-sarıg [ой-сарыг]:** *oy-sarıg* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *oy III* “siyah kuyruklu ve yelesi açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) ve *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *oy* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *sarıg* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *oy-sarıg* at donu adı “vücudu açık kırmızı, ancak kuyruğu ve yelesi siyah olan atları ifade etmek için kullanılır. Sarı ile turuncunun karışımı, sarımsı, sarıya yakın farklı tonlardaki atları ifade eder; ancak bu atların yelesi ve kuyruğu ya siyah ya da koyu kahverengi ve neredeyse her zaman bir kemere sahiptir (TSJVYa-I 142), (bk. 1.11. *oy*).

**1.13.2. öle-sarıg [өле-сарыг]:** *öle-sarıg* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *öle* “gri (atın rengi hakkında) 2. gri saçlı 3. zom olmuş (sarhoş hakkında)” (TuvRS 335), *öle* “kır (at donu için); ak, kır, ağarmış, kırlanmış” (TW 232) ve *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *öle* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *sarıg* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *öle-sarıg* at donu adı “kır sarı, gri sarı” olarak değerlendirilebilir.

**1.14. şavıdar [шавыдар]:** Bu at donu adlandırması *şavıdar* “ak yelesi ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 562) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *şavıdar* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donunun özelliği “sırt boyunca aynı veya daha açık, bazen koyu renkli bir kuşağa (kemere) sahip kırmızı at” olmasıdır.

*şavıdar* sözcükbirimi Moğolcadan (< Moğolca *çabıdar* “ak kuyruk ve yelesi konur (at)” (MTs. 213)) alıntılanmıştır. Moğolca biçim ESMY-I’de *ĈABIDAR* [\**çabi-* (kr. çayi-) -dar] biçimiyle kayıtlıdır. Aynı kaynaktan Halhaca *çavьдар*, Buryatça *çабидар*, Kalmukça *çəвдp* “ak kuyruk ve yelesi konur (iğdiş, aygır hakkında)” (ESMY-I 127) biçimleri de sunulmuştur. Moğolcadan alıntı bu biçimi Tuva Türkçesinde söz başında *ts-* (*š-*) > *ş-*, iç seste *-b-* > *-v-* değişikliğiyle görülmektedir.

**1.15. şilgi [шилги]:** Bu at donu *şilgi* “kırmızımsı-kızıl (bir atın, bir ineğin rengi hakkında)” (TuvRS 573), “al, al-sarı (at donu, inek rengi)” (TW 264) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *şilgi* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bu at donu “kızıl, kırmızımsı-kızıl” karşılığındadır. Atın bütün vücudu (bacaklardan yelesi ve kuyruğuna kadar) aynı al renktedir.

Ölmez, *şilgi* biçiminin kökeni için *şildey* “açık, duru; sulu” (TW 264) sözcükbirimine gönderimde bulunmaktadır. Ancak biz *şilgi* sözcükbirimini Ölmez’in bahsettiği gibi *şildey* sözcükbirimi ile ilişkili görmemekteyiz. Bize göre *şilgi* birimi DLT’de karşımıza çıkan *çilgü* sözcükbirimiyle bağlantılıdır: *çilgü at* “al at” (Atalay, DLT-I 430). Sağol bu sözcükbirim için DLT’deki Arapça açıklamasından hareketle “kestane renkli at” karşılığını uygun bulmakta ve bu sözcükbirimin *çil*’in türemiş şekli olduğunu belirtmektedir (Sağol 1995, s. 134). Ancak DLT’de geçen *çil* sözcükbirimi (*çil* “bere, döğmek yüzünden deri üzerinde olan iz” [Atalay, DLT-I 336-19, DLT-III 134-8), *çil* “çirkinlik, çil (Oğuzca) (Atalay, DLT-III 134-7)] ise sözcük anlamı açısından at donu manasında değildir. Sağol’un da belirttiği üzere bu sözcükbirim her ne kadar at donu ile ilişkili olarak Kâşgarlı Mahmud’un eserinde kullanılsa da Eski Anadolu Türkçesinde *çil* “bir at cinsi” (Baytar-name: 32)<sup>7</sup> (Sağol 1995, s. 134) ve Kıpçak Türkçesinde *çil* “at tonlarından konur renk” (KTS 51) biçiminde at donu manasıyla tanıklanmıştır. Eski Anadolu Türkçesinde kaydedilen *çil* sözcükbirimi Sağol’un notlandırmasına göre aslında bir at cinsini değil, at donunu göstermektedir. Görüldüğü gibi *çil* sözcükbirimi Türkçenin tarihî seyri içerisinde sadece Eski Anadolu ve Kıpçak Türkçesinde tanıklanmaktadır. Öte yandan

7 Bahsi geçen kaynak görülmemiştir. Sağol tarafından tanıklanmıştır.

çağdaş Sibirya Türk lehçeleri içerisinde Hakas Türkçesinde *çil* (III) “uçan, uçar (at)” (HTs. 97) sözcükbirimi at donu anlamının dışında bir at cinsi olarak kullanılmıştır.

*çilgü* sözcükbirimi ise Türkçenin tarihî seyri içerisinde sadece Karahanlı Türkçesinde tanıklanmaktadır.

DLT’deki *çilgü at* “al at” (Atalay, DLT-I 430) yapısındaki *çilgü* sözcükbirimini Tuva Türkçesinde söz başında *ç-* > *ş-*<sup>8</sup>, son seste *-ü* > *-i* değişikliğiyle görmekteyiz.

Çalışmamızda *şilgi* biriminin yapısında yer aldığı dört alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *hürey-şilgi*, *kır-şilgi*, *kızıl-şilgi* (*kıskıl*) ve *sarıg-şilgi*’dir.

**1.15.1. *hürey-şilgi* [хүрен-шилги]:** *hürey-şilgi* “kahverengi-kızıl / [morumsu kırmızıya çalan koyu kahverengimsi renk] veya kestane rengi [çok koyu bir kızıl renk]” birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *hürey* “kahverengi, kızılımsı kahverengi” (TuvRS 498), “kestane rengi, kestane renginde, kahverengi” (TW 177) ve *şilgi* “kırmızımsı-kızıl (bir atın, bir ineğin rengi hakkında)” (TuvRS 573), “al, al-sarı (at donu, inek rengi)” (TW 264) kurucularından oluşmaktadır. *şilgi* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *hürey* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır (bk. 1.5. *hürey*).

**1.15.2. *kır-şilgi* [кыр-шилги]:** *kır-şilgi* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kır II* “1. demir kır 2. ak yeleli ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 278) ve *şilgi* “kırmızımsı-kızıl (bir atın, bir ineğin rengi hakkında)” (TuvRS 573), “al, al-sarı (at donu, inek rengi)” (TW 264) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kır* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şilgi* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kır-şilgi* at donu adı “kır kızılı, kır al-sarı” olarak değerlendirilebilir. *kır-şilgi* at donu adını Türkiye Türkçesine “demir kır kızıl, demir kır kırmızımsı-kızıl” olarak aktarabilir (bk. 1.7. *kır*).

**1.15.3. *kızıl-şilgi* (kıskıl) [кызыл-шилги (кысқыл)]:** *kızıl-şilgi* (*kıskıl*) birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kızıl* “kırmızı” (TuvRS 274) ve *şilgi* “kırmızımsı-kızıl (bir atın, bir ineğin rengi hakkında)” (TuvRS 573), “al, al-sarı (at donu, inek rengi)” (TW 264) veya (*kıskıl*) “kırmızı (atın rengi hakkında)” (TuvRS 280) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kızıl* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şilgi* (*kıskıl*) sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. Bu at donu “kırmızımsı-kızıl” biçiminde düşünülebilir (bk. 1.3.3. *kızıl* (*kıskıl*)-*dorug*).

**1.15.4. *sarıg-şilgi* [сарыг-шилги]:** *sarıg-şilgi* “açık kızıl” birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *sarıg* “açık kuyruklu ve yeleli sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) ve *şilgi* “kırmızımsı-kızıl (bir atın, bir ineğin rengi hakkında)” (TuvRS

8 Benzer ses değişiklikleri için DLT *çap-* > Tuva Türkçesi *şap-* “hücum etmek, vurmak” (TW 259); DLT *çig* > Tuva Türkçesi *şık* “nem, çiy, rutubet; çayır” (TW 261).



573), “al, al-sarı (at donu, inek rengi)” (TW 264) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *sarıg* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şilgi* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. Bu at donu “açık kızıl” atlar için kullanılır. Ayrıca, bu atlara ayaklarının sarı olması sebebiyle sarı ayaklı [ayakları sarı olan at için]” denilmektedir (bk. 1.13. *sarıg*).

**1.16. *şokar* [шокар]:** Bu at donu *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *şokar* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır.

Darja çalışmasında *şokar* at donu için Rusça *çubaraya* [чубарая] karşılığını vermiştir ve bu sözcükbirimin açıklamasını da Vladimira Dalya’nın çalışmasından hareketle yapmıştır. Söz konusu eserde geçen *çubaraya* [чубарая] at donu “kısa tüylü karışık, kirli yünlü; açık tüy üzerinde küçük (koyu) lekelerle sahip olan atları ifade eder. Genel olarak ya gri ya da siyah; ama bu siyahın kızılımsı özelliği olur, (ilave bir ton olarak) tüyün gri veya siyahla karışmış hâlini temsil eder.” (TSJVYa-IV 629) biçiminde geçmektedir.

Ölmez sözlüğünde *şokar* birimini “karışık, alaca, ala renkli” anlamı ile karşılamaktadır. Buna ek olarak söz konusu biçimin Moğolca *çokur*, *çoukur* (L 199 b, 199 a) sözcükbiriminden geldiği bilgisini vermektedir. MTs.’deki kaydıyla *çouhur* / *çooxor* / *şōhor* [= *çohur*] sözcükbirimi “renk renk, alaca, benekli, desenli, noktalı, lekeli; çiçek bozuğu, çopur” anlamlarına gelmektedir (MTs. 263).

ESMY-I’deki ÇOQUR madde başında “rengârenk, alaca, benekli” anlamlarıyla Halhaca *çooxor*, Kalmukça *çooxp* ve Buryatça *çooxor* ve Dagurcada *çōxor* (*çōkop*) biçimleri sıralanmıştır. Bu çalışmada, *çouqur* sözcükbiriminin \**çowqur*’dan geldiği varsayılmakta ve daha sonra gelişiminin şöyle olduğu düşünülmektedir: \**çowqur* > *çouqur* > *çouqur* (ESMY-I 151). Ayrıca, aynı kaynaktan Mançuca *çoxoro* “alaca, rengârenk” ve Eski Türkçe *çouqur* “alaca, benekli” biçimlerine gönderimde bulunulmuştur (ESMY-I 151).

Çalışmamızda *şokar* biriminin yapısında yer aldığı dokuz alt sözcükbirim tespit edilmiştir. Bunlar *şokar* (*leopard*), *ala-şokar*, *hüreñ-şokar*, *kara-şokar*, *kır-şokar*, *öle-şokar*, *sarıg-şokar*, *sıldıs-şokar* (*snejok*) ve *şaldıg-şokar*’dır.

**1.16.1. *şokar* (*leopard*) [шокар (леопард)]:** Bu at donu *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *şokar* (*leopard*) at donu “beyaz bir zemin üzerinde koyu lekeleri olan at”ı ifade eder.

**1.16.2. *ala-şokar* [ала-шокар]:** *ala-şokar* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *ala* I “1. alaca (hayvanların rengi hakkında) 2. çizgili; rengârenk” (TuvRS 51), *ala* “ala, alaca, karışık renkli” (TW 72) ve *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *ala* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir.

*şokar* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *ala-şokar* at donu adı “rengârenk alacalı” olarak değerlendirilebilir.

**1.16.3. *hürey-şokar* [хүрей-шокар]:** *hürey-şokar* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *hürey* “kahverengi, kızılımsı kahverengi” (TuvRS 498), “kestane rengi, kestane renginde, kahverengi” (TW 177) ve *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *hürey* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şokar* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *hürey-şokar* at donu adı “daha açık bir zemin üzerinde kahverengi noktaları / lekeleri olan at”ı ifade eder (bk. 1.5. *hürey*).

**1.16.4. *kara-şokar* [кара-шокар]:** *kara-şokar* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kara* “karayağız (atın rengi hakkında)” (TuvRS 226) ve *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kara* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şokar* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kara-şokar* at donu adı “açık bir zemin üzerinde siyah noktaları / lekeleri olan at”ı ifade eder (bk. 1.6. *kara*).

**1.16.5. *kır-şokar* [кыр-шокар]:** *kır-şokar* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *kır II* “1. demir kır 2. ak yelesi ve kuyruklu açık kızıl (at rengi hakkında)” (TuvRS 278) ve *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *kır* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şokar* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *kır-şokar* at donu adını Türkiye Türkçesine “kır alaca, demir kır alaca(lı) at” olarak aktarabiliriz (bk. 1.7. *kır*).

**1.16.6. *öle-şokar* [өле-шокар]:** *öle-şokar* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *öle* “gri (atın rengi hakkında) 2. gri saçlı 3. zom olmuş (sarhoş hakkında)” (TuvRS 335), *öle* “kır (at donu için); ak, kır, ağarmış, kırlanmış” (TW 232) ve *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *öle* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şokar* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *öle-şokar* at donu adı “daha açık bir zemin üzerinde gri noktaları / lekeleri olan at”ı ifade eder.

**1.16.7. *sarıg-şokar* [сарыг-шокар]:** *sarıg-şokar* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369) ve *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *sarıg* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şokar* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *sarıg-şokar* at donu adı “aydınlık (açık) sarı lekeleri / noktaları olan at”ı ifade eder (bk. 1.13. *sarıg*).

**1.16.8. *sıldıs-şokar (snejok)* [сылдыс-шокар (снежок)]:** *sıldıs-şokar(snejok)* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *sıldıs* “yıldız” (TuvRS 397), (TW 248) ve *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *sıldıs* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şokar* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *sıldıs-şokar* at donu adı “koyu bir zemin üzerinde hafif noktaları / lekeleri olan at”ı ifade eder.

Birinci sözcükbirimin kökeni ile ilgili olarak, önce Räsänen [Yakut Türkçesi *sulus* (> Soyot Türkçesi *syldys*) (VEWT 210)] ve daha sonra da Ölmez Eski Türkçe *y-*’nin Tuva Türkçesi *s-* denklığı ile görülmesinin beklenen bir durum olmadığından bahsettikten sonra bu biçimin Yakutçanın ağzlarından geçmiş olabileceğini not düşmüştür (TW 266).

**1.16.9. *şaldıg-şokar* [шалдыг-шокар]:** *şaldıg-şokar* birleşik sözcüğü sıfat tamlaması yapısındadır. Bu birleşik sözcük *şaldıg* “?” ve *şokar* “1. rengârenk, alaca, benekli (...)” (TuvRS 577), *şokar* “karışık, alaca, ala renkli” (TW 266) sözcükbirimlerinden oluşmaktadır. *şaldıg* sözcükbirimi, kurucu olduğu yapıda bir sıfat tamlamasının niteleyen işlevini görmektedir. *şokar* sözcükbirimi ise aynı yapıda ad işlevinde kurucu olarak yer almaktadır. *şaldıg-şokar* at donu adı “*hürey-ala* donlu atın zebra benzer *şokar*lısına denir; kürek kemiklerini kaplayan koyu noktaları / lekeleri (kanatlı) olan at”ı ifade eder (Darja 2014: fotoğraflar kısmı).

**1.17. *şirgil* [шыргыл]:** Bu at donu *şirgil* “pale, bay” (Khabtagaeva 2009, s. 237) sözcükbiriminden oluşmaktadır. *şirgil* sözcükbirimi at donu anlamıyla yalın yapıda Tuva Türkçesinde kullanılmaktadır. Bayarma Khabtagaeva, çalışmasında Tuva Türkçesindeki *şirgil* sözcükbiriminin Moğolca (Mongolic) \**şirgal* < *sira*+*GAl* (NN 17) [Zhiyuan Yiyu’da *şirqal* [muri] “horse of sand colour”; Edebî Moğolca *şiryal* ~ *şaryul* “bay (colour of horse)” < *sir-a* “yellow”; Halhaca; Buryatça *şargal*; Oyratça *şarxäl* ← Turkic \**sārī*:] sözcükbiriminden geldiğini varsaymaktadır (Khabtagaeva 2009, s. 237).

**1.18. *kula, hoor, oy-sarıg* [кула, хоор, ой-сарыг]:**<sup>9</sup> Bu maddede üç tane at donu adı yer almaktadır: *kula* “kula (at hakkında)” (TuvRS 263); *hoor I* “kahverengi (atın rengi hakkında)” (TuvRS 483), *hoor* “doru, açık sarı” (TW 171) ve *oy III* “siyah kuyruklu ve yelesi açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230) ve *sarıg* “açık kuyruklu ve yelesi sarımsı atlar (atların rengi hakkında)” (TuvRS 369). TuvRS’de bu üç at donu adı aynı anlamla karşılanmıştır (bk. 1.8. *kula*, 1.4. *hoor*, 1.11. *oy*, 1.13. *sarıg*).

## Değerlendirme

Bu çalışmada Tuva Türkçesindeki at donu adlarının art ve eş zamanlı olarak incelenmesi sonucunda söz konusu sözcükbirimlerin anlam ve biçim özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışma neticesinde elde edilen bulgular şunlardır:

9 Söz konusu maddede üç tane at donu adı yer aldığı için bu madde alfabetik sıralamanın dışında tutulmuştur.

1. 18 ana madde ve ana maddelerin altında alt maddelerde Tuva Türkçesine mahsus ad donları tedkik edilmiştir.
2. At donlarının adlandırılmasında çoğunlukla Tuva Türkçesi sözcüklere yer verilirken az sayıda Moğolca alıntı sözcükler de tespit edilmiştir: *huva, hüreñ, bora, kaldar, hoor, mañgan, şavıdar, şokar*.
3. Art zamanlı olarak bakıldığında bazı sözcükbirimlerin Türkçenin tarihî açısından tanıkların olsa da Tuva Türkçesindeki anlamının farklılaştığı tespit edilmiştir. Karahanlı Türkçesi *oy at* “yağız at” (Atalay DLT-I 49-28); Harezmi Türkçesi *oy* “kara ile kırmızı arasında bir at donu” (İM 54); Kıpçak Türkçesi *oy* “kül rengi” (TA 14a/5); Tuva Türkçesi *oy III* “siyah kuyruklu ve yeşil açık sarı (atların donu hakkında)” (TuvRS 315), *oy III* “kula, at rengi, at donu” (TW 230). Bu anlamsal değişiklik aynı biçimde bazen tamamen farklılaşmakta bazen de küçük ancak ayırt edici özellik göstermektedir.
4. Anlamsal çizginin dışında at donu adları biçimsel olarak tahlil edildiğinde yalnız hâlde (*ala, bora, dorug, hoor, hüreñ, kara, kır, kula, melder, kaldar, oy, öle, sarıg, şavıdar, şilgi, şokar*) bulunanların dışında diğer biçimler sıfat tamlaması yapısında birleşik bir sözcük (*doralı, huvalı, hüreñ-ala, karalı, kara-oyalı, kır-ala, oyalı, saralı, şilgi-ala, ak-bora, kara-bora, kök-bora, sarıg-bora, kaldar-dorug, kara-dorug, kızıl (kısıklı)-dorug, melder (kaldar)-dorug, ak-hüreñ, şilgi-hüreñ, das kara, kaldar-kara, kuskun kara, kuu-kara, melder (kaldar)-kara, sargıl-kara, ak-kır, kızıl-kır, kök-kır, sarıg-kır, ak-kula, kara-kula, mañgan-ak, ak-oy, kara-oy, küske-oy (sarıg-oy), oy-sarıg, öle-sarıg, hüreñ-şilgi, kır-şilgi, kızıl-şilgi (kısıklı), sarıg-şilgi, ala-şokar, hüreñ-şokar, kara-şokar, kır-şokar, öle-şokar, sarıg-şokar, sıldıs-şokar (snejok), şaldıg-şokar*) olarak görev yaptığı sonucuna ulaşılmıştır. Yapısal olarak tespit edilen bu sözcüklerde birinci birimin niteleme, ikinci birimin de ad işlevinde kurucu olduğu tespit edilmiştir.
5. Toplumun kültürel yapısının at donlarının adlandırılmasında önemli bir araç olduğu ve Tuva toplumunda at donlarının farklarını tanımlamak için genelleştirmeden ziyade ayırıcı özelliğe dikkat çekildiği görülmüştür.

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aptullah Battal. (1998). *İbni-Mühennâ lûgati*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(İM)**
- Arikoğlu, E., Kuular, K. (2003). *Tuva Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(TTS)**
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*, Oxford: Oxford University Press. **(ED)**
- Dankoff, R., Kelly, J. (1982-1984-1985). *Maḥmūd al-Kāşyārī: compendium of the Turkic dialects (Dīwān luyāt at-Türk)*, Edited and translated with introduction and indices by Robert Dankoff in collaboration with James Kelly, Part I (1982), Part II (1984), Part III (1985). Harvard: Harvard University Press. **(Dankoff-Kelly, CTD-I-II-III)**
- Darja, V. (2014). *Loşad' v traditsionnoy praktike Tuvintsev koçevnikov*. Kızıl: Tuvinskoe Knijnoe İzdatel'stvo. [özellikle fotoğraflar kısmından istifade edilmiştir]
- Ergin, M. (2004). *Dede Korkut kitabı I (Giriş-Metin-Faksimile)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(DK-I)**
- Ergin, M. (1997). *Dede Korkut kitabı II (İndeks-Gramer)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(DK-II)**
- Etimologičeskiy slovar' Mongol'skih yazıkov*. (2015). *Tom I, A-E*. Moskva. **(ESMY-I)**
- Etimologičeskiy slovar' Mongol'skih yazıkov*. (2018). *Tom III, Q-Z*. Moskva. **(ESMY-III)**
- Gürsoy-Naskali, E., Butanayev, V., İsina, A., Şahin, E., Şahin, L., Koç, A. (2007). *Hakasça-Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(HTs.)**
- Kâşgarlı Mahmud, *Divanü lûgat-it-Türk (Çeviri)*. (2013). (B. Atalay, Çev.). Birleştirilmiş birinci baskı (Cilt I-II-III). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(Atalay, DLT-I-II-III)**
- Kâşgarlı Mahmud, *Divanü lûgat-it-Türk (Dizin)*. (2013). (B. Atalay, Çev.). Birleştirilmiş birinci baskı (Cilt IV). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(Atalay, DLT-IV)**
- Kâşgarlı Mahmud, *Divânü lügâti-İ-Türk (Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin)*. (2015). (A. B. Ercilasun, Z. Akkoyunlu, Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(Ercilasun-Akkoyunlu, DLT)**
- Khabtagaeva, B. (2009). *Mongolic elements in Tuvan*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Lessing, F. D. (2017). *Moğolca-Türkçe sözlük*. (G. Karaağaç, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(MTs.)**
- Mandan-Oolovna, K. E. (2017). Leksemi, oboznaçayuşçije masti loşadey v Tuvinskom yazıke. *Mir Nauki, Kul'turi, Obrazovaniya*, 6 (67), 441-443.
- Monguş, D. A. (2003). *Tolkoviy slovar' Tuvinskogo yazıka, Tom I, A-Y*. Novosibirsk: "Nauka". **(TSTY-I)**
- Monguş, D. A. (2011). *Tolkoviy slovar' Tuvinskogo yazıka, Tom II, K-S*. Novosibirsk: "Nauka". **(TSTY-II)**
- Orkun, H. N. (1994). *Eski Türk yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(ETY)**
- Ölmez, M. (2007). *Tuwinischer wortschatz (mit alttürkischen und mongolischen parallelen) [Tuvacanın sözvarlığı (Eski Türkçe ve Moğolca denklemleriyle)]*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. **(TW)**
- Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs der Türkisprachen*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura. **(VEWT)**
- Sağol, G. (1995). Tarihî şivelerde at donları. E. Gürsoy-Naskali (Ed.), *Türk kültüründe at ve çağdaş atçılık kitabı* içinde (s. 126-146). İstanbul.
- Saxa tıln bihaarılaax ulaxan tıld'ıta [Bol'şoy tolkoviy slovar' Yakutskogo yazıka]*. (2008). Tom V, K. Novosibirsk: "Nauka". **(STBUT-V)**
- Sponenberg, D. P., Bellone, R. (2017). *Equine color genetics* (4th edition). Hoboken: John Wiley & Sons Inc.
- Tatarintsev, B. İ. (2008). *Etimologičeskiy slovar' Tuvinskogo yazıka, Tom IV, M, N, O, Ö, P*. Novosibirsk: "Nauka". **(ESTY-IV)**

- Tekin, T. (2006). *Orhon yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(Tekin)**
- Tekin, T. (2017). *İrk bitig*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(Tekin, IB)**
- Tenişev, E. R. (red.). (1968). *Tuvinsko-russkiy slovar* '. Moskva. **(TuvRS)**
- Toparlı, R., Çögenli, M. S., Yanık, N. H. (2000). *Kitâb-ı mecmû-ı tercümân-ı Türki ve Acemi ve Mugali*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(TA)**
- Toparlı, R. (2003). *Ed-dürretü'l-mudiyye fi'l lügati't-Türkiyye*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(DM)**
- Toparlı, R., Vural, H., Karaatlı, R. (2007). *Kıpçak Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(KTS)**
- Ünlü, S. (2012). *Harezmi Altınordu Türkçesi sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi. **(HATS)**
- Vladimira Dalya. (1880). *Tolkoviy slovar 'jivago velikoruskago yazıka*, Tom I, A-Z. S.-Peterburg'-Moskva. **(TSJVYa-I)**
- Vladimira Dalya. (1881). *Tolkoviy slovar 'jivago velikoruskago yazıka*, Tom II, İ-O. S.-Peterburg'-Moskva. **(TSJVYa-II)**
- Vladimira Dalya. (1882). *Tolkoviy slovar 'jivago velikoruskago yazıka*, Tom IV, P-V. S.-Peterburg'-Moskva. **(TSJVYa-IV)**
- Yılmaz, O. (2012). *Atlarda don, nişane ve yürüyüş*. Ankara: Veni Vidi Vici Yayınları.
- Yüce, N. (2014). Ebu'l-Ğāsım Cārullāh Maĥmūd Bin 'Omar Bin Muĥammed Bin Aĥmed Ez-Zamaĥşarī, El-Ĥvārizmī, *Mukaddimetü'l-edeb, Ĥvārizm Türkçesi ile tercümelî Şuşter nüshası*, (Giriş, Dil Özellikleri, Metin, İndeks). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **(Yüce, ME)**



## Sıra Dışı Üç Rüya Tabirnamesi

### Three Extraordinary Dream Interpretations

Savaşkan Cem Bahadır<sup>1</sup> 



#### ÖZET

Uyku ve rüya birbirinden ayrılmaması mümkün olmayan iki kavramdır. Bu iki kavrama bir de insan faktörü eklendiğinde karşımıza, uyku sırasında görülen rüyalar ve onların insan üzerindeki etkileri çıkmaktadır. Rüya ve tabiri meselesi M.Ö. 5000'li yıllara kadar uzanmaktadır. Kronolojik olarak bakıldığında Asur, Sümer ve Mısır medeniyetlerinden günümüze ulaşmış rüya tabirnamelerinin olduğu görülmektedir. Kutsal kitabımızda rüyanın çeşitli surelerde geçmesi, gelecek hakkında bilgiler verdiği anlatılması rüya ve onun tabirine verilen önemin artmasına neden olmuştur. Edebiyatımızda rüya tabirnamelerinin ortaya çıkışı 14. yüzyıla dayanır. Kütüphanelerdeki tabirnameler telif ve tercüme eserlerden oluşmaktadır. Tercüme denildiğinde, İbni Sîrîn'in yazdığı *Kitâbü'l-Tabirü'r-Rüya* adlı Arapça eserin en çok tercüme edilen eserlerden birisi olduğu anlaşılmaktadır. Çalışmaya konu olan rüya tabirnamelerine bakıldığında alışlagelen çok hacimli, konulara göre tasnif edilmiş ya da rüyada görülen cisim, nesne ve varlıklardan hareket ederek rüyaları açıklayan tabirnameler gibi olmadıkları görülmektedir. Bu eserlerin içerikleri yönüyle incelendiğinde çok sade bir dille yazıldığı ve bünyelerinde barındırdıkları kavramların gündelik hayattaki kavramlardan oluştuğu görülmektedir. Tabirnamelerin müellifleri tarafından her zaman insanların yanında bulunabilsin diye hazırlandığı hissini yaratmaktadır. Hazırlanan çalışmada tabirname literatürü hakkında kısa bilgi verilerek ardından üç sıra dışı tabirnamenin metni ve bu tabirnameler hakkında bilgi okuyucuya aktarılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Uyku, Rüya, Rüya Tabirnamesi, İbni Sîrîn, Kısa Tabirnameler

#### ABSTRACT

Sleep and dreams are two inseparable concepts. The issue of dreams and their interpretations dates back to 5000 B.C. When looked at chronologically, dream interpretations are seen to be found in Assyrian, Sumerian, and Egyptian civilizations. Dreams are mentioned in the chapters of the Qur'an and provide information about the future, and this has increased the importance given to dreams and dream interpretation. Books on dream interpretation in libraries consist of copyrighted and translated works. When dealing with translations, the Arabic work *Tabir al Ro'oya* [Interpretation of Dreams] written by Ibn Sirin is understood to be one of the most translated works. When looking at the dream interpretation works that are the subject of study, they are seen to be unlike the very voluminous ordinary interpretation books that classify dreams according to subject or that explain dreams based on the items, objects, and entities seen in the dream. When examining these works in terms of their contents, they are seen to have been written in a very simple language and to involve concepts from daily life. This creates the feeling that the authors had prepared the descriptions so that people could always relate to them. This study will provide some information about the terminology in the literature and then attempt to convey to the reader the text of three extraordinary idioms and information about these.

**Keywords:** Sleep, Dream, Dream interpretation, Ibn Sirin, Brief interpretation of dreams

<sup>1</sup>Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, Türkiye

ORCID: S.C.B. 0000-0003-4490-213X

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Savaşkan Cem Bahadır,  
Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat  
Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
Trabzon, Türkiye  
E-mail: sacemb@ktu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 18.05.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 19.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 19.11.2022

Kabul/Accepted: 20.11.2022

#### Atf/Citation:

Bahadır, S. C. (2022). Sıra dışı üç rüya tabirnamesi. *TUDED*, 62(2), 293–305. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1118495>



## EXTENDED ABSTRACT

Sleep and its surprise gift, the dream, have been subjects of greatest curiosity for millennia, starting with the first human being. Various works are known to have been written about sleep and dreams even thousands of years before modern psychology. The first of such known works was written during the old Assyrian period. Almost all cultures have given importance to dreams and their interpretation. Unsurprisingly, dreams that are based on religiously sound foundations have formed a unique genre in itself. Ottoman libraries have many manuscripts on this topic, and when looking at the works on dream interpretations registered in these libraries, they are seen to be mostly attributed to Ibn Sirin or Ja'far al-Sadiq. Some of these have been studied in master's theses and doctoral dissertation and published as books.

The reason why almost all the works on dream interpretations that are in Ottoman libraries, in homes in Türkiye, or that have been transferred to the Internet these days have similar content regarding how to interpret dreams is that these have been prepared based on the same sources. When examining the studies mentioned above, dream interpretation works are seen to have been arranged using a certain method. Works on dream interpretations are organized in the form of a brief introduction, information about who the work belongs to, classification sections that explain the concepts that are seen in dreams, and stories that are told about these explained subjects or concepts. These works that have come from the same source but differ in terms of the number of interpretations they contain can be said to have attained a standard structure.

The dream interpretations that are the subject of the study differ greatly from the normal interpretation structure in terms of style, content, and number of pages. The first of these dream interpretations interprets dreams based on the first letters of the concepts seen in the dream, the second interprets a concept in a dream based on the day the dream was seen, and the third interprets dreams with regard to the Qur'anic suras the dreamer saw themselves reading within the dream. The first interpretation involves four pages, the second involves 13 pages, and the third also involves 13 pages.

The manuscript this article subjects to study is registered in the National Library of Türkiye as 06 Mil Yz A 2366. The manuscript contains four texts on interpretations. The dream interpretation found in the introduction to page 127b has been prepared as a master's thesis (Otugüzel, 2018). The current study will attempt to present to the world of science information about the three short texts on dream interpretations that appear in the pages following those studied in the master's thesis, and these are observed to be beyond the understanding of the conventional nomenclature. The first of these dream interpretations is found on pages 127b–129a of the manuscript, the second on pages 129a–135b, and the third on pages 135b–141b. The current study will provide the texts from these dream interpretations will be given separately, with information about each interpretation occurring just before each text.



Each of these dream interpretations differs from the others in terms of content. While Turkish libraries contain thousands of copies of works on dream interpretations, the books containing hundreds of thousands of items and glossaries of the objects seen in dreams generally come to mind when discussing works on dream interpretations, and the readily available examples lead one to think this way. However, the interpretations this study has presented show that sometimes dream interpretations had been prepared to serve a daily purpose other than what is expected.

## GİRİŞ

Uyku ve onun bilinmez hediyesi olan rüya, ilk insandan başlayarak yüzyıllar boyu insanların en çok merak ettiği konuların başında gelmiştir. Modern psikolojiden binlerce yıl önce bile uyku ve rüya hakkında çeşitli eserlerin yazıldığı bilinmektedir. Bu tür eserlerin ilki Asurlular döneminde yazılmış ve M.Ö. 5000’li yıllara tarihlenen bir tabirname örneğidir. Asurluların ardından Sümer tabletlerinde de rüya tabirlerine ilişkin metinler olduğu görülür. Bunların ardından British Museum’da muhafaza edilen ve M.Ö. 2000 yılına ait olduğu tahmin edilen bir Mısır papirüsü gelmektedir. Bu papirüste rüyada görülen iki yüz kavramın tabirine yer verilmektedir. Hindistan’da da M.Ö. 1500-1000 yıllarında yazılan Vedalar’da rüyalarda görülen kavramlara ait listeler yer almakta ve rüyaların gelecekte haber verdiğine inanılan yorumlara da rastlanmaktadır.

Kültürlerin hemen hepsi rüya ve tabiri konusuna önem vermiştir. Türk Kültürü’nde, Oğuz Kağan, Manas, Dede Korkut gibi destan ve tarihî metinlerde; Kerem ile Aslı, Köroğlu gibi halk hikâyelerinde de uyku ve rüya kavramı ile ilgili bölümlere rastlamaktayız.

İslamî literatüre bakıldığında ise rüya kavramı hem Kur’an-ı Kerîm’de hem de Hz. Muhammed’in rüya konusunda söylediği “Rüya, Allah’tan; hulm ise şeytandandır.” ve “Rüya nübüvvetin kırk altı cüz’ünden biridir” hadislerinde geçtiği için kendine dinî bir alt yapı da bulabilmiştir. Kur’an-ı Kerîm’de; Hz. İbrahim, Hz. Yusuf, Hz. Yusuf’un zindan arkadaşları, Mısır Firavunu’nun gördüğü rüyaların anlatıldığını görmekteyiz<sup>1</sup>. Ayrıca Hz. Muhammed’in Bedir Savaşı ve Mekke’nin fethi öncesi gördüğü rüyaların ve İsra Suresi’nde de peygambere ait bir rüyanın konu edilmesi (Bahadır, 2017, s. 29-32) bununla beraber Hz. Muhammed’in, sahabelerin gördüğü rüyaları tabir etmiş olması rüya ve rüya tabiri açısından önemli mihenk taşlarıdır. İslam kaynaklarına bakıldığında ise, rüyaların tasnif edilerek çeşitlerinin belirtilmesi noktasında farklı adlandırmaların yapıldığı görülmektedir. Bununla beraber “sâdık rüya” ve “kâzib rüya” olarak iki temel başlık altında incelenegeldiği görülmektedir. Bu ana başlıkların Avf İbni Malik, İbni Hacer, Muhiddin-i Arabî, Erzurumlu İbrahim Hakkı gibi âlimler tarafından farklı alt başlıklara ayrıldığı görülmektedir.<sup>2</sup>

Dinî olarak bu kadar sağlam temellere dayanan rüyanın kendine has bir tür oluşturması da şaşılabilecek bir durum değildir. Kütüphanelerimizde birçok yazma tabirname yer almaktadır. Kütüphanelerimizde kayıtlı tabirnelere bakıldığında bunların daha çok İbni Sîrîn’e veya Cafer-i Sadık’a atfedildiği görülmektedir. Bu tabirnamelerin bazıları yüksek lisans / doktora tezi olarak çalışılmış ve kitaplaştırılmıştır.<sup>3</sup> Kütüphanelerimizde hatta evlerimizde bulunan, günümüzde de internet ortamına taşınan tabirnamelerin hemen hepsinin benzer içerik ve yorumu sahip olmasının nedeni de aynı kaynaklardan hareketle hazırlanmış olmalarıdır. Söz

1 Bu rüyalar için bkz. (Saffat:100-107); (Yusuf: 4-5-6-21-100-101); (Enfal: 41-42); (Fetih: 27); (İsra: 60).

2 Rüyaların adlandırılmasıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: (Kırmalı, 2011, s. 1-9); (Zengin, 1997, s. 30-41); (Açıkalın, 1996, s. 23-44); (Meral, 1996, s.18-36).

3 (Açıkalın, 1996); (Zengin, 1997); (Meral, 1996); (Balaban, 2011); (Baştürk, 2008); (Eminoğlu, 2003); (Erdoğan, 1993); (Kırmalı, 2011); (Meral, 1996); (Otugüzel, 2018); (Öz, 2016); (Yüksel, 1990).

konusu çalışmalara bakıldığında tabirnamelerin belirli bir yöntemle düzenlendiği görülmektedir. Tabirnameler, kısa bir giriş, eserin kime ait olduğu hakkında bilgi, rüyada görülen kavramların sınıflandırılmış bölümlerde açıklanmaları, izah edilen konu veya kavram ile ilgili anlatılan hikâyeler şeklinde düzenlenmektedir. Aynı kaynaktan beslenen ve ihtiyaca göre içerisinde barındırdığı ifadelerin sayısı yönüyle farklılık arz eden bu eserler standart bir yapıya kavuşmuştur denilebilir.

Çalışmaya konu olan tabirname daha doğrusu tabirnameler ise alışlagelen tabirname yapısından üslup, içerik ve sayfa sayısı yönüyle büyük farklılıklar arz etmektedir. Genellikle rüya tabirnamesi denildiğinde oldukça hacimli, içerisinde yüzlerce hatta binlerce kavramın tabirini barındıran, rüya, rüya tabiri, muabbir hakkında geniş bilgiler ihtiva eden, dinî açıdan rüyaları izah eden ve hikâyelerle okuyucuya rüya tabirlerinin doğru çıkacağını anlatmaya çalışan eserler akla gelmektedir. Metni verilen tabirnamelerin ilkinde rüyada görülen kavramların ilk harflerinden hareketle rüya tabiri yapılırken ikincisinde rüyanın görüldüğü güne göre bir tabir, üçüncüsünde ise insanların rüyada kendini okuyor gördüğü sureler üzerinden rüya tabirlerine yer verilmektedir. İlk tabirname dört yaprak, ikinci ve üçüncü tabirnameler ise on üç yapraktan müteşekkildir.

Hazırlanan çalışmaya konu olan yazma Milli Kütüphane’de 06 Mil Yz A 2366 numarada kayıtlıdır. Bu yazmada dört tabirname metni yer almaktadır. Girişten 127b sayfasına kadar yer alan tabirname, yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır (Otugüzel, 2018). Hazırlanan çalışmada yüksek lisans çalışmasını takip eden sayfalarda yer alan ve klasik düzene sahip (hacmi fazla, içerisinde birçok kavramın bulunduğu, rüyanın sayfalarca tarif edildiği, muabbirler hakkında geniş bilgi verilen tabirnameler) tabirname anlayışının dışında olduğu gözlemlenen üç kısa tabirname metni ve bu tabirnameler hakkında bilgi ilim âlemine sunulmaya çalışılacaktır. Yazmanın içerisinde bulunan tabirnamelerden ilki 127b-129a; ikincisi 129a-135b; üçüncüsü 135b-141b varakları arasında yer almaktadır. Bu tabirnamelerin metinleri ayrı ayrı verilecek ve her tabirname ile ilgili bilgi metnin öncesinde yer alacaktır.

İlk tabirname dört yapraktan ibarettir. Bu tabirname, rüyalarda görülen nesnelere ilk harflerine göre sınıflandırılarak rüya tabirinin nasıl yapılacağını izah etmektedir. Tabirnameye göre rüya sahibi rüyada gördüğü her ne ise, onun ilk harfine denk gelen bölümü okuyarak rüyanın ya da rüyada gördüğü nesnenin ne anlama geldiğini öğrenebilmektedir. Eser, rüyayı gören kişinin rüyayı gördüğü dile göre yorum yapması gerektiğini söylemektedir. Rüya gören kişinin rüyada gördüğü nesnenin değerlendirmesini yapabilmesi için bir örnek de vermektedir. Bu örneğe göre eğer bir kişi rüyada su görürse ve rüyayı hangi dilde gördüyse (Türkçe, Arapça ya da Farsça) o dilde yer alan kavramın karşılığı olan madde başına bakmalıdır. Arapça “su”yun karşılığı “mâ” olduğu için “mim” harfine, Farsça “su”yun karşılığı “âb” olduğu için “elif” harfine bakılmalıdır. Bahsi geçen tabirname Mehmed Hâzım isimli bir şahsın emri üzerine hazırlanan tabirnameye atıfta bulunmaktadır. Yapılan araştırma sonucunda Mehmed Hâzım hakkında akademik olarak savunulacak bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bu eser yolculukta ve diğer zamanlarda insanların yanında bulunması amacıyla yazılmış küçük bir tabirnamedir. Eserin

dili çok sadedir. Eserde rüyada görülen nesnelere tabir etmek amacıyla 26 harf (ا (Elif) ب (Be) ج (Cim) د (Dâl) ه (He) و (Vâv) ز (Ze) ح (Hâ) ط (Tı) ی (Ye) ك (Kef) ل (Lâm) م (Mîm) ن (Nûn) س (Sîn) ع (‘Ayn) ف (Fe) ص (Sâd) ق (Kâf) ر (Râ) ش (Şîn) ت (Te) ذ (Zel) ض (Dâd) ظ (Zı) غ (Gayın)) madde başı olarak sıralanmış ve bu maddeler kısa cümlelerle izah edilerek rüyalarda görülen nesnelere ilk harflerine göre rüya tabiri yapılmıştır.

## Metin I

[127b] Kitâb-ı Ta‘bîr-nâme-i Dîger

Rivâyet olunur Mehmed Hâzım şâhdan ol memleketde ‘ilm-i ta‘bîr bilür ne kadar kimesneler var ise cem‘ idüp anlara emr eyledi kendüsi-çün düş ta‘bîrinde bir muhtasar risâle tasnîf ideler ki be-gâyet muhtasar ola dâ‘imâ seferde ve hazaarda kendü ile berâber ola kendüden ayırmaya ve nice fâ‘idelere şâmil ola pes bu muhtasar risâleyi anın-çün te‘lif etdiler ve içine [128a] hurûfî üzere mertebe kıldılar şöyle ki hiç anun misli tasnîf olunmamışdur imdi anun aslı oldur ki kişi düşinde gördüğü nesnenün adına nazar ide gör[dü]gi evvel harfi nedir ana göre bu risâleye nazar idüp bile bu benk eydür ol kişi ol düşi her ne dil üzere görirse ana göre ‘amel ide meselâ ‘Arabca su görse sunun adı mâdur evvel harfi mîmdür Farisîce evvel harfi âbdur Türkîce sudur evvel harfi sâddur imdi bunların ayru hükümleri vardır imdi gördüğü nesne evvel harfi ا (Elif) olsa delâlet ider hâcet-i revâdur ve murâda yetişmege delîl ب (Be) olsa mertebesi ا‘lâ olmağa delîldür ج (Cim) [128b] olsa mansûr olmağa delîldür د (Dâl) olsa sultân tarafından ta‘âb ve meşakkat hâsıl olmağa delîldür ه (He) olsa zahmetle hâceti revâ olmağa delîldür و (Vâv) olsa hâcetleri revâ ve murâdlarına nâ‘il olmağa delîldür ز (Ze) olsa mâl-rûzî ve sefere gitmege delîldür ح (Hâ) olsa ulu olmağa ve mertebeye nâ‘il olmağa delîldür ط (Tı) olsa sûflige ve mâl hâsıl olmağa delîldür ی (Ye) çok tâ‘at etmege delîl ك (Kef) murâda yetişmege ve sa‘âdete delîl ل (Lâm) gâ‘ibden haber gelmege ve ululuga delîl م (Mîm) sıdka ve dindâr olmağa delîldür ن (Nûn) günâhına peşmân olmağa delîl س (Sîn) şâzlığa ve mertebe[ye] irişmege [129a] delîldür ع (‘Ayn) hayra ve darlık genişliğine delîldür ف (Fe) teşvîş-i kalb ve zulme delîldür ص (Sâd) kemâl-i ma‘rifete delîldür ق (Kâf) düşmân üzere gâlip olmağa delîldür ر (Râ) çok mâl hâsıl etmege delîldür ش (Şîn) mertebe ve hikmete nâ‘il ola ت (Te) sa‘âdete nâ‘il ola ذ (Zel) gönül teşvîş olmağa delîldür ض (Dâd) emînliğe ve dindâr olmağa delîl ظ (Zı) gönül teşvîşine delîl غ (Gayın) mâl eksilmesine delîldür.

Yazmada yer alan ikinci tabirnamede ise bir ay içerisindeki günlere göre rüya tabirleri yer almaktadır. Bahsi geçen eser bu yönüyle diğer tabirnamelerden farklıdır. Bu tabirnamede rüyanın görüldüğü günün, ayın kaçınıcı günü olduğuna bakılarak rüya tabiri yapılmaktadır. Eser on üç yapraktan meydana gelmektedir. İkinci eserin de dili sadedir ve bu eser de diğer tabirnameler ile kıyaslandığında muhtasardır. Tabirnamede bir ayda yer alan otuz gecenin her birisinde görülen rüyalar için tabirler yer almaktadır. Dolayısıyla tabirnamede otuz gece için otuz rüya tabiri bulunmaktadır. Eser iki bölümden oluşmaktadır: ilk bölümde, otuz gecede görülen rüyalar hakkında rüya tabiri yapıldıktan sonra ikinci bölümde rüya tabircisine tembihle bulunulur. Tabircinin rüyayı gören hakkında bilgi sahibi olması gerektiğine değinilir. Bu bilginin

ardından metin rüya çeşitleri hakkında bilgi verir. Metne göre üç türlü rüya vardır. Bahsedilen bu rüyaların tabiri yoktur. Bu rüyalar himmet, illet ve edgas u ahlam rüyalarıdır. Metin bu rüya çeşitlerini şöyle açıklamaktadır. İlet rüyası; bir kişinin hasta olup uyuduğunda gördüğü birbirine benzemeyen karışık rüyadır. Himmet olarak tanımlanan rüya; kişinin gündüz düşündüğü bir nesneyi gece rüyasında görmesi olarak tanımlanır. Edgas u ahlam<sup>4</sup> olarak tanımlanan düş ise ihtilam olunan düştür. Bu düşlerin hiç birisine tabir yapılamayacağı söylenmektedir. Metinde rüyalar hakkında bilgi verilirken delikanlıların gördüğü düşün zayıf olduğundan; kadınların gördüğü düşlerin düşünceleri ile irtibatlı olduğundan da bahsedilir. Metinde sultanların ve ekâbirin gördüğü düşlerin, buldukları makam itibariyle halkın gördüğü düşlerden daha üstün olduğu anlatılmaktadır. Bu bilgilerin ardından metinde muabbirlerin ilim öğrenmesi ve feraset sahibi olması gerektiği söylenir, ardından bu ilimler tanımlanır. Metinde dört ilimden bahsedilir bunlar din, ilm-i tıb, ilm-i nücüm ve ilm-i rüyadır. Bu bilgilerden sonra insanların rüya görmesini sağlayan melekü'r-rüya isimli bir melekten bahsedilir ve bu meleğin insanlara gösterdiği üç türlü rüya anlatılır. Rüyalardan ilki yumuşak rüyadır. Bu rüya çeşidinde rüya göstermek ile görevli melek müjde vermek için insanlara yumuşak rüya gösterir. Meleğin, insanları korkutmak için gösterdiği rüyaya kötü düş adı verilmektedir. İlham düşü olarak tanımlanan düş ise insanları Allah'a döndürmek için gösterilen rüya olarak anlatılmaktadır. Aşağıdaki metinde dikkati çeken bir hikâye anlatılmıştır. Hikâye araştırıldığında bahsedilen rüyanın Hayber fethinden önce Safiye bint Huyey b. Ahtab tarafından görüldüğü ve fetihten sonra hikâyede anlatıldığı gibi rüyanın tabiri üzere gerçekleşerek Safiye'nin, Hz. Muhammed ile evlendiği anlaşılmıştır (Uraler, 2008, s. 474-475). Tabirnamenin metni aşağıda almaktadır.

## Metin II

### 129aTa'bir-nâme-i Diğer

Bu ta'bir-nâme gün hesabıcadur meselâ bir ay otuz gündür bir yıl on iki aydur her ayın mübârek günleri vardır ve dahı bilmek [130b] gerekdür kim düş gördüğü gice kankı gicedür kim düşün ta'biri beyân ola. Eger ayun evvel gicesinde görse iki günden-sonra hayr ve sa'âdete ire. Eger ayun ikinci gicesi görse üç günden sonra hayr u sa'âdete irişe. Eger üçüncü gicesi görse anın ta'biri çirkîn sadaka virmek gerekdür ki emîn ola. Eger dördüncü gicesi görse beşâret ve ni'metler çok ve cihânda meşhûr ola. Eger beşinci gicesi görse ol kişiye sefer görünür ve çok mâl u rızk eline gire. Eger altıncı gicesi görse şâzlığa ve sevinmege delîldür. Eger yedinci [131a] gicesi görse gussaya ve gayguya ve nâ-murâdlığa ve sayrılığa hükümdür. Eger sekizinci gicesi görse bir hayr haber işitmege ve sevinmege delîldür. Eger tokuzuncü gicesi görse bir gâ'ib olmuş nesnesi eline gire. Eger onuncü gicesi görse hayırlu görünür ziyân olmuş nesnenin 'ivazına delâlet ider. Eger on birinci gicesi görse ol düş yalandur sadaka virmek gerek kim hayra döne. Eger on ikinci gicesi görse çok rızka ve mâla delâlet ider. Eger on üçüncü gicesi görünen düş bâtıldur hayr du'âya meşgûl olmak gerekdür ki hayra döne. Eger on dördüncü gicesi [131b] görünen düş bir aydan-sonra irişe. Eger on beşinci gicesi görünen düş beş günden sonra

4 Bu ifade Kur'an-ı Kerim'de Yusuf Suresi 44. ayette geçmekte ve Firavunun gördüğü rüyaları tabir edemeyen muabbirler tarafından sarf edilmektedir.

irişe. Eger on altıncı gicesi görünen düş igen eyü olmaya ol gice düş gören âdem hatm-i şerîf okumak gerek kim hayra döne. Eger on yedinci gicesi görünen düş çok mâl ve rızık eline gire. Eger on sekizinci gicesi görünen [düş] nikâha ve çok mâla delâlet ider. Eger on tokuzuncı gicesi görünen [düş] yigirmi beş günden sonra ma'lûm ola. Eger yigirminci gice görünen düş bâtıldur aslı yokdur sadaka virmek gerekdür ki şerri def' ola. [132a] Eger yigirmi birinci gicesi görünen düş ana hükm oldur ki bir ulu yirden kendüye hayrdur. Eger yigirmi ikinci gicesi görünen [düş] bir kişi ile ortaklıktan hayr göre. Eger yigirmi üçüncü gicesi görse hazer etmek gerek ve sadaka virmek gerekdür ki hayra döne. Eger yigirmi dördüncü gicesi görse gaygu ve perişanlığa delâlet ider du'âyâ ve Kur'ân'a meşgûl ola inşaallâh hayra döne. Eger yigirmi beşinci gicesi görse üç günden sonra 'azîm şâz ola ve çok hayr göre. Eger yigirmi altıncı gicesi görse üç sâ'atden-sonra ta'bîri beyân ola. Eger yigirmi yedinci gicesi görse sâ'atiyle gele [132b] gören kimesne şâz ola. Eger yigirmi sekizinci gicesi görse çok iyilikler göre. Eger yigirmi tokuzuncı gicesi görse karçaşıkdur unudalar. Eger otuzuncı gice görse sevgili dostından beşâret gele veyâ bir hasrete kavuşmadan haber vire ve dahı mu'abbir olan kimesneye gerekdür ki düş ta'bîr etdirmege gelen kimesnenin ahvâlin sora kim nice yatmış serhoş mıydı 'aklı başında mıydı yâ hâturı perişân mıydı ana göre ta'bîr iderler zîrâ üç dürlü yalân düş vardur ki ana ta'bîr yokdur birisine himmet düşi dirler ve birisine 'illet düşi dirler ve birisine edgâs [133a] u ahlâm düşi dirler ammâ 'illet düşi oldur ki bir kişi hasta olsa uyusa muhâlif düş görse ana ta'bîr yokdur ve dahı edgâs u ahlâm düş oldur ki ol gice ihtilâm ola anın dahı düşüne ta'bîr yokdur ammâ himmet düşi oldur ki gündüz bir nesne fikr idersin ol fikr ile yatarsın ana dahı ta'bîr yokdur ve dahı delikanlı oğlanların düşi za'îfdır zîrâ şehvetleri gâlipdür fehmi ve 'aklı kemdür ve 'avratların dahı düşde 'aklı yokdur. Hikâyet: Safiyye bir kal'a pâdişâhınun 'avratı idi bir gice düşinde gördi ay ile günü gökden indiler [133b] Safiyyenün etegine düşdiler Safiyye bu düşi erine haber virdi eri kakdı Safiyyenün yüzine bir tabanca urdı. Safiyyenün yüzi gögerdi ey bedbaht eger bu düşde gerçek ise Muhammed gelür bu kal'ayı alur seni 'avrat edinür didi arasından bir kaç gün geçdi ol kal'ayı aldı ve Safiyyeyi esîr idüp resûl hazretine götürdi resûl 'aleyhi's-selâm sordılar bu yüzündeki nedir didi ol dahı kıssayı haber virdi ve Safiyyeyi nikâh idüp 'avrat edindi ve dahı bilmek gerekdür ki sultânların ve vezîrlerin ve beglerin ve kâdîların düşleri kalan ra'yyet düşinden [134a] gâlipdür imdi mu'abbir olana gerekdür ki 'ilm ögrene ve sâhib-i ferâset olup bile kim dünyâda dört şerîf 'ilm vardur birisi 'ilm-i dîn ve birisi 'ilm-i tabîb ve birisi 'ilm-i nücûm ve birisi 'ilm-i rü'yâdur. Peygamber 'aleyhi's-selâm hazretlerinin güzîn-i yârları dördür âdem dahı dört nev' üzeredür ve âdemün eczâsı dördür. Eger birisi nâkis olsa eyü olmaz imdi cehd idüp bu dört 'ilmi kişi tahsîl eyleye. İmdi bu 'ilm-i rü'yâ gâyet gereklüdür her kişi dünyâyâ gelmişdür lâ-büd bu 'ilme muhtâcdır Hak Te'âlâ kelâm-ı kadîmde buyurur *أُولَئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْعَاقِلُونَ* [134b] ve dahı düş üç dürlüdür üstâd ana ta'bîr buyurmuşdur birisine tesîr ya'nî yumşak düş dirler ikincisine tahrîr ya'nî korkutmak düşi dirler üçüncüsüne ilhâm düşi dirler yumşatmak düşi oldur ki Hak Sübhânehu ve Te'âlâ levh-i mahfûzda bir ferîşte yaratmışdur adına melekü'r-rü'yâ dirler kaçan kim Hak Te'âlâ âdem oğlanına dünyâda ve âhiretde virdi ve bir beşâret virmegi olsa ol melekü'r-rü'yâyâ buyurır ol kişiye vâcipdir ki tâ'at ve 'ibâdeteye yüz duta ve şükrân sadaka vire kim Hak Te'âlâ ol kişinin

5 İşte bunlar hayvanlar gibi, hatta daha da aşağıdadırlar. İşte bunlar gafillerin ta kendileridir. (A'raf: 179)

rızkım ve ni‘metin artura nitekim kelâm-ı kadîminde buyurur [135a] ‘لَنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ’ ve dahı tahrîr ki ya ‘nî korkutmak bir kişi dâ‘im tâ‘at ve ‘ibâdetden berî olsa Hak Te‘âlâ melege emr ider ol kişiye korkulu düşler gösterir eger bir kişi korkulu düş görse vâcibdür ki istigfâr ide Hak Te‘âlâdan i‘ânet dileye ve bu âyet[i] okıya ‘كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ’ nitekim Hak Te‘âlâ buyurur ‘إِنَّ اللَّهَ لَا يَخْفَىٰ عَلَيْهِ شَيْءٌ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ’<sup>6</sup> ve ilhâm düşi oldur ki Hak Te‘âlâ melekü‘r-rü‘yâya emr ider filân kulıma bir düş göster kim cem‘ dünyâ gözinden çıksun ol melek dahı ol kimesneye [135b] ol düşi gösterir kim her nesneden bîzâr olur ve Hakka yüz dutar Hakkı ister ve bulur Hak Te‘âlâ ol ilhâm düşin kullarına nasîb eyleye âmin yâ Rabbe‘l-âlemîn

Çalışmamıza konu edilen üçüncü metinde ise rüyada kişinin kendisini Kur’an-ı Kerim veya Kur’an-ı Kerim’in farklı surelerini okurken gördüğü rüyaların tabirleri bulunmaktadır. Bu tabirnamede ilk önce kişinin ezberden sessizce Kur’an-ı Kerim okuması daha sonra mushafa bakarak okuması ardından okunan Kur’an-ı Kerim’i dinlemesi tabir edilir. Sonra sırasıyla Fatiha, Bakara, Âl-i İmrân, Nisâ, Ma‘ide, En‘âm, A‘raf, Enfâl, Tevbe, Yûnus, Hûd, Yûsuf, Ra‘d, İbrahim, Hicr, Nahl, İsra, Kehf, Meryem, Tâhâ, Enbiyâ, Hacc, Mü‘minûn, Nûr, Furkân, Şuarâ, Neml, Kasas, ‘Ankebût, Rûm, Lokmân, Secde, Ahzâb, Sebe’, Fâtır, Yâsin, Sâffât, Sâd, Zümer, Mü‘min, Fussilet, Şûrâ, Zuhruf, Duhân, Câsiye, Ahkâf, Muhammed, Fetih, Kâf, Zâriyât, Tûr, Necm, Kamer, Rahmân, Vâkı‘a, Hadîd, Mücâdele, Haşr, Saff, Cum‘a, Fetih sureleri zikredilmiş ve bu surelerin rüyada okunurken görülmesinin nasıl tabir edileceği anlatılmıştır. Eserde toplamda altmış bir surenin adı zikredilmiş ve bu surelerin rüyada okunduğunun görülmesi durumunda rüyanın nasıl tabir edileceğinden bahsedilmiştir.

### Metin III

135b Kur‘ân okumak zikr etmek tesbîh hamd tekbîr şükür ü istigfâr tevbe salavât-ı ed‘iyye ve el kaldurup du‘â etmegi eger düşinde Kur‘ân okusa rızk u ni‘met ve râhat u menfa‘at ve siyâdet u kudret ve saltânat u kuvvet ve heybet u salâbet ve şevket ü devlet ve baht-ı ‘izzet hâsıl kıla ve cümle murâdâtına vâsıl ola kadîmî Kur‘ân-ı Kerîm’i ezber kırâ‘at eylese ammâ âşikâre [136a] okumasa bir ulu pâdişâh ola. Eger lâyıq degil ise bir ulu mülk ıssı ola mâl bula ganî ola mushafa bakup Kur‘ân okusa ‘ilm-i Rabbânî ve ‘ârif-i Yezdânî ola bir kimse Kur‘ân okusa kendi dinlese hükm-i hükûmetde kavî ve âhireti zîbâ ola kim ki Fâtiha sûresin okusa Hak Te‘âlâ anun üzerine şer kapuların yapa ve yedi te‘vîli vardur ve yedi dürlü belâdan emîn ola dünyâda fakîr ‘azâbından ve âhirette hark ‘azâbından ve cehennem ‘azâbın görmeye kim ki düşinde sûre-i Bakara okusa ‘ömri uzun ola ve iki cihânda ser-firâz ola dîn yolında sevâp tavîl-i ‘ömri ecr-i cezîl şevkle cem‘iyyet ide ezâyâ [136b] sabr ve denâ‘atle fâhir ola. Kim ki ‘Âl-i ‘İmrân sûresin okusa halk içinde makbûl ola ve her ef‘âlî ma‘kûl ola ve âdemî esrâsında(?) güzîn ve her a‘mâlî pesendîde ola dîn yolunda ehl-i ‘inâdla mücâdele ide. Kim ki Nisâ sûresin okusa mâl-ı firâvân ve genc-i bî-pâyân eline gire ve ‘avrat mâlından mîrâs yiye ve ‘ömri tavîl olup nefis libâs giye kim ki Mâ‘ide sûresin okusa ‘âlim ü dâna ve mâldâr

6 Andolsun, eğer şükrederseniz elbette size nimetimi artırırım. (İbrahim: 7)

7 Her can ölümü tadacaktır. (Ankebut : 57)

8 Şüphesiz yerde ve gökte Allah’a hiçbir şey gizli kalmaz. (Âl-i İmrân: 5)

tevâna ve hayvânâtı vâfir ve tavarları mütekâsir ola dîn ü diyânetde yakîn ve ahâliyi pâdişâh ile mütekâsir ola kim ki En'âm sûresin okusa [137a] müstecâp ola sehâvetle meşhûr ola ve iki cihânda rahmetle mesrûr ola. Kim ki A'râf suresin okusa düşmânını kahr ide ve mansûr u muzaffer ve emvâl-i kesîre ve a'dâsı zîr ü zeber ola. Kim ki Enfâl sûresin okusa dünyâdan gütmeden tevbe ve tevfiik bula ve a'dâsı üzerine mansûr u muzaffer ola. Kim ki Tevbe sûresin okusa kendi günâhlarına tevbe-yi nasûh kıla ve Hak Te'âlâdan gâyet fütûhat bula ve halk içinde mahmûd ola. Kim ki Yûnus sûresin okusa muzâyakadan kurtula vüs'atle rızk müyesser ola. Kim ki Hûd 'aleyhi's-selâm sûresin okusa [137b] düşmânına zafer bula ve her yirde sözi üstün olup muzaffer ola. Kim ki Yûsuf 'aleyhi's-selâm sûresin okusa gurbete düşe 'âkıbet gönül murâdın bula sefere gide Hak Te'âlâ bir âher yirde pâdişâh ide. Kim ki Ra'd sûresin okusa Hak Te'âlâ katında makbûl ve 'ibâdâta meşgûl ve du'âsı müstecâb ola. Kim ki İbrâhîm 'aleyhi's-selâm sûresin okusa Hak Te'âlâ katında hâss u lütfuna mensûb ola. Kim ki Hicr sûresin okusa Hak katında 'azîz ve muhterem ve iki cihânda şâd [u] hürrem ola. Kim ki Nahl sûresin okusa hazret-i resûl 'aleyhi's-selâm muhabbetinde kâ'im ve emrine mutî' ola 'ilmiyle 'âmil ve zühhâd [u] 'âbidinden [138a] ola. [Kim ki] benî İsrâ'îl sûresin okusa Hak katında hâss dünyâ ve âhîret belâlarından emîn ola. Kim ki Kehf sûresin okusa ni'met-i vâfir eline gire ve 'ömri uzun ve a'dâsı ser-nigûn ola. Kim ki Meryem sûresin okusa kıyâmetde peygamberlerle haşr ola ve resûl 'aleyhi's-selâm 'ilm-i dînde neşr ola. Kim ki Tâhâ sûresin okusa Hak Te'âlâ hazretine yakîn ve halk arasında güzîn ola. Kim ki Enbiyâ 'aleyhi's-selâm sûresin okusa peygamberler ecrin bula ve dünyâsı ma'mûr ve âhîretde mesrûr ola. Kim ki Hacc sûresin okusa hacca varup sefâ süre ve 'ömri uzun ola. Kim ki Mü'minûn sûresin okusa hakkı bâtıldan fark idüp [138b] felâh bula ve âhîretde a'mâl-i sâlih bula. Kim ki Nûr sûresin okusa zînâdan müberrâ ve fesâddan mu'arrâ hakkı bâtıldan ayıra ve Hak katında sa'âdetle ire. Kim ki Furkân sûresin okusa ehl-i İslâm tevbesini Hak ana müyesser ide hâceti revâ ve hakkı bâtıldan fark ide eyü söz söyleye [Kim ki ] Şu'arâ sûresin okusa müşkil işleri âsân dünyâda hâtırı handân ola. Kim ki Neml sûresin okusa 'izz ü devlet ziyâde ve bahtı güşâd ola. Kim ki Kasas sûresin [okusa] 'âlim-i Rabbânî ve 'ârif-i Yezdânî olup kârun-ı kenz-i helâl rızk-rûzî kıla. Kim ki 'Ankebût sûresin okusa Hak Te'âlânın emânında ola. Kim ki Rûm [139a] sûresin okusa devlet[i] ziyâde ve baht-ı güşâde [ola] ve Hak hidâyet ide. Kim ki Lokmân sûresin okusa 'ilm [ü] hikmet ıssı ve magfîret ıssı ola. Kim ki Secde sûresin okusa Tanrı Te'âlâ hazretinin dostlarından ola. Kim ki Ahzâb sûresin okusa 'ibâdetle zâhid ve tâ'atle 'âbid ola ehl-i takvâ ile hemdem ve muhterem ola. Kim ki Sebe' sûresin okusa ef'âl-i garîbe ve akvâl-i 'acîbeye muttâlî' ola dünyâda mâldâr ve âhîretde sa'âdetle pâyidâr ola. Kim ki Fâtır sûresin okusa bir 'amel işleye kim melekler ol sebebden anın magfîretin talep kılalar. Kim ki Yâsîn sûresin okusa Tanrı Te'âlânın emânında [139b] ola ve dîn ü diyânetde müstakîm ola. Kim ki Sâffât sûresin okusa belâlardan emîn ve Hakkın 'inâyeti ana yakîn ola ve Hak ana bir veled-i sâlih müyesser kıla. Kim ki Sâd sûresin okusa 'izzetle ulu devletle bahtlu ola. Kim ki Zümer sûresin okusa yarın kıyâmet gününde ehl-i cennet zümresinden kopa. Kim ki Mü'min sûresin okusa sevdiği kişiden bir haber işidüp şâd ola hayr ile âbâd ola. Kim ki Fussilet sûresin okusa Hak Te'âlâ hazretine yakîn ve iki cihânda belâdan emîn ola ve kâfiri müselmân ide. Kim ki Hâ Mîm 'Ayn Sîn Kâf sûresin okusa himmet-i Hak Te'âlânın hıfzında olup [140a]



‘ömri uzun ve mâli efvân ola. Kim ki Zuhuf sûresin okusa Hak Te‘âlâ katında hâss olup cehennem ‘azâbından halâs ola dîninde sâdık ve ef‘âl-i şer‘e muvâfık ola. Kim ki Duhân sûresin okusa dîn-i İslâm içinde sâbit kadem ve ‘izz ü devletle muhterem ve mâli ziyâde ve bahtı güşâd ola. Kim ki Câsiye sûresin okusa murâdına yetişe şâdân-ı maksûdına ire handân ola. Kim ki Ahkâf sûresin okusa günâhı ‘afv olup iki cihânda mesrûr ola ve âsânlıkla rûh vire. Kim ki Muhammed ‘aleyhi’s-selâm sûresin okusa yarın kıyâmet gününde livâü’l-hamd sâyesinde ve sultân-ı enbiyâ ‘aleyhi’s-selâm şefâ‘atiyle muhterem ola. Kim ki İnnâ fetehnâ leke sûresin okusa [140b] düşmânına muzaffer ve gâlip ola râgıp ve tâlib olduğu kimselere musâhib ola. Kim ki Tekaddüm<sup>9</sup> sûresin okusa peygamber hazretinin şefâ‘atiyle mesrûr ve Hak Te‘âlânun ‘inâyetiyle magfûr ola. Kim ki Kâf sûresin okusa Hak Te‘âlânın emrine kâ‘im ve ibâdetine müdâvim ola. Kim ki ve‘z-Zâriyât sûresin okusa îmân üzere sâbit ve muhkem ve İslâm nurıyla mûna’am ola ve ol sene ol diyâr ucuzluk ola. Kim ki ve‘t-Tûr sûresin okusa Hak Te‘âlâ andan râzı ola ve Beytu’llâhda mücâvir ola. Kim ki ve‘n-Necm sûresin okusa makâm-ı a‘lâ ve kadr-i mu‘âllaya irişe ve Hak Te‘âlâ ana evlâd-ı mahbûbe ve ‘ıyâl-i mergûbe vire. Kim ki ikterebeti’s-sâ‘ati sûresin okusa hâceti [141a] kabûl ve bir fi‘li için mahbûs ve yine halâs ola. Kim ki sûre-i Rahmân okusa Hak Te‘âlâ ana rahmet ide ve kıyâmetde magfîret idüp makâmını cennet ide. Kim ki Vâkı‘a sûresin okusa îmânı kavî ve muhkem ve dîni dürüst ola. Kim ki Hadîd sûresin okusa müşkilleri âsân ve her vechle hakîkiyesi pinhân ve bedeni selâmet ve cismi sıhhat bula. Kim ki Mücâdele sûresin okusa dîn ü diyânetde mücâdele ve şer‘i husûmetde mukâleme ide. Kim ki Haşr sûresin okusa ehl-i tevekkül olup devlete irişe ve mahbûs olup yine halâs olup ‘izzete yetişe. Kim ki Saff sûresin okusa iki cihânda sa‘âdet bula ve gazâyâ varup şehâdet bula. Kim ki Cum‘a sûresin okusa [141b] dîn ü îmânı tamâm ola ve İslâm yolunda istihkâm ola ve iki cihânda ‘azîz ola.

## SONUÇ

Rüya tabirnamelerinin kütüphanelerimizde binlerce nüshası bulunmaktadır. Genellikle rüya tabirnamesi denildiğinde akla hemen birçok madde içeren ve rüyada görülen nesnelere tabirlerinin yer aldığı kitaplar gelmektedir. Elimizde mevcut bulunan örnekler bizi bu şekilde düşünmeye itmektedir. Ancak örneğini sunmaya çalıştığımız tabirnameler gösteriyor ki bazen tabirnameler beklenenin dışında gündelik amaca hizmet için de hazırlanmıştır. Görüldüğü üzere bu çalışma iki sayfadan mürekkep rüya tabirnamesi olabileceğini de ortaya koymaktadır. Ayrıca bu tabirnameler kendi içlerinde karşılaştırıldığında da birbirlerinden farklılıklar arz ettiği müşahede edilmektedir. Metinlerden ilki rüya tabirinde nesnelere ilk harflerine; ikincisi, ayın günlerine; üçüncüsü ise Kur‘an surelerine odaklanmıştır. Her tabirnamede iyi ve kötü olarak yorumlanacak rüya tabirlerine hatta ikinci tabirnamede rüya çeşitlerinden muabbire nasihat varıncaya kadar rüyalar hakkında bilgilere yer verilmiştir. Eser bu yönüyle hacimli tabirnamelerin ihtiva ettiği genel kavramları bünyesinde özet olarak toplamakta ve özü itibarıyla okuyucuya vermesi gereken rüya tabirini çok az imkânla çok büyük ölçüde sunmayı başarmaktadır. Bu çalışmayla tanıtmaya çalıştığımız tabirnameler hacimleri, içerikleri, rüya tabirleri noktasında

9 Metinde Tekaddüm olarak anılan Sure, Hucurat Suresi’dir.

bilgilendirmeleri özellikle kolay taşınabilir ve çoğaltılabilir olmaları yönüyle mevcut rüya tabirnamelerinden ayrılmaktadır. Küçük, muhtasar eserler olarak ihtiyaç duyulduğunda her an bakılabilecek şekilde düzenlenmiş olmaları rüya ve tabirinin hayatın ne kadar içine işlediğini göstermesi açısından önemlidir.

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Açık, S. S. (2009). *Eski Anadolu Türkçesine ait bir tabir-nâme (inceleme-metin- dizin)*. (Yüksek Lisans Tezi). Sivas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Açıklan, B. (1996). *Kur'an-ı Kerim'de rüya kavramı*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bahadır, S.C. (2017). *Rüyalar kitabı/ Ta'bir-nâme-i İbni Sîrîn*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Balaban, A.(2014). Türkçe yazma tabirnameler. *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, 9, 112–132.
- Balaban, A. (2011). *Muhammed İbni Hasan İbni Aliyyi'l-Hüseyn'in tabirnamesi*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Baştürk, Ş. (2008). *Tüş tabirnamesi*. (Doktora Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Eminoğlu, H. (2003). *Müşkil-güşâ*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erdoğan, A. (1993). *Türkçe rüya tabir-nâmeleri ve İbn-i Sirin'den tercüme edilen bir tabir-nâme*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kırmalı, F. (2011). *Tabir-nâme-i Türkî*. (Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Meral, F. (1996). *Tabirnameler üzerine bazı araştırmalar*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Otuğüz, A. (2018). *Tabir-nâme-i İbni Sîrîn-i Afâkî (giriş-metin- sözlük- tıpkıbasım)*. (Yüksek Lisans Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Öz, S.(2016). *Tabirname hazâ kitab-ı tabirname-i Ca'fer-i Sâdık*. (Yüksek Lisans Tezi). Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bingöl.
- Tatçı, M., Çeltik, H. (1995). *Türk edebiyatında tasavvufî rüya tabir-nâmeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yüksel, H. A. (1990). *Türk İslam ve tasavvuf geleneğinde rüya*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Zengin, A. Y. (1997). *Seyyid Süleyman'ın tabirnamesi üzerine bir çalışma*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

**İnternet Kaynakları**

Çelebi, İ. (2008). Rûya. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi*, Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruya#1>

Uraler, A. (2008). Safiyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi*, Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/safiyye>

Türkçe Kur'an Mealleri, <https://www.kuranmeali.com/>, Erişim tarihi 19.11.2022.





# Karşılaştırmalı Edebiyat Bağlamında Halide Edip Adivar ve George Bernard Shaw'un Eserlerinde Kadın Karakterlerin Görünümleri

## *Representations of Female Characters in the Works of Halide Edip Adivar and George Bernard Shaw: A Comparative Literature Study*

Yasemin Bayraktar<sup>1</sup> , Sevim İnal<sup>2</sup> , Oya Tunaboğlu<sup>3</sup> 



<sup>1</sup>Dr. Öğretim Üyesi, Süleyman Demiral Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Öğretmenliği Bölümü, Isparta, Türkiye

<sup>2</sup>Doç. Dr., Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi, İngiliz Dili Eğitimi, Çanakkale, Türkiye

<sup>3</sup>Doç. Dr., Süleyman Demiral Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İngilizce Öğretmenliği Bölümü, Isparta, Türkiye

ORCID: Y.B. 0000-0002-8110-7779;  
S.İ. 0000-0003-0424-9666;  
O.T. 0000-0002-9926-7973

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Yasemin Bayraktar,  
Süleyman Demiral Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,  
Türkçe Öğretmenliği Bölümü, Isparta, Türkiye  
E-mail: yaseminbayraktar@sdu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 30.07.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 09.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 23.11.2022

Kabul/Accepted: 30.11.2022

### Atf/Citation:

Bayraktar, Y., İnal, S., Tunaboğlu, O. (2022). Karşılaştırmalı edebiyat bağlamında Halide Edip Adivar ve George Bernard Shaw'un eserlerinde kadın karakterlerin görünümü. *TUDED*, 62(2), 307-323.

<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1149409>

### ÖZET

Bu çalışmada çağdaş olan Halide Edip Adivar ve George Bernard Shaw'un dünyaya bakış açılarındaki benzerlikler, bu benzerliklerin sanat anlayışlarına yansımaları ortaya konacaktır. Karşılaştırmalı edebiyatın sınırları içerisinde değerlendirilmeye uygun olan çerçeve içerisinde kadın karakterlerin benzer görünümüleri üzerinde durulacaktır. Her iki yazarın kurmaca dünyalarında yarattıkları kadın kahramanların görünümüleri ve üstlendikleri rollerin benzerlikleri dikkat çekicidir. Dünya edebiyatının bu iki önemli yazarının ortaya koydukları karakterler yoluyla güçlü, bağımsız ve mücadeleci kadın imgesi çizmeye, yerelden evrensele uzanan mesajlarını eserlerindeki kahramanlar yoluyla vermeye çalıştıklarını söylemek mümkündür. Adivar ve Shaw'un yarattıkları benzer ve ortak kadın imgelerinin kökeni daha çok her iki yazarın biyografilerinde ve dünyaya bakış tarzlarında saklıdır. Farklı coğrafyalarda yaşamış olan, farklı cinsiyetlere ve kültürlere mensup söz konusu iki yazarın eserlerindeki benzer kadın karakterlerin görünümü ve rolleri buldukları toplumun çizdiği kadın portresinden uzak, modern ve yenilikçidir. Halide Edip Adivar'ın romanlarında, Bernard Shaw'un tiyatro oyunlarında yarattıkları kadın karakterler, kadının imgesini onun kişiliğinden başlayarak toplumsal statüsüne kadar çağın ilerisinde konumlandırır. Geleneğin kodladığı edilgen kadın imgesinden farklı görüntüler sergileyen kadın kahramanlar her iki yazarın eserlerinde vücut bulmuş, toplumlarında yankı uyandırmıştır. Başka bir yandan geleneğe ve toplum kodlarına bir başkaldırı ve yönlendirici bir tavır olarak da anlaşılabilecek bu yapıda her iki yazarın eserlerinde *modern* kadının görünümüleri ve rolleri dikkat çekicidir.

**Anahtar Kelimeler:** Halide Edip Adivar, George Bernard Shaw, Kadın, Modern, Karşılaştırmalı edebiyat, Biyografi

### ABSTRACT

In this study, the similarities between the world view of Halide Edip Adivar and George Bernard Shaw, the reflections of these similarities on their understanding of art, themes of their works and the role of their heroines, will be discussed. The similarities of the female characters reflected in their works will be evaluated within the scope of comparative literature. It's possible to say that the two authors of the world literature tried to draw a strong, independent and combative woman image through the female characters they created, and convey their messages from local to universal values through the heroines in their works. The origin of similar and common images of women is mostly hidden in the life experience of both authors



and their way of world view. The reflection and roles of similar female characters in the works of these two writers belonging to different genders and cultures in different contexts, are modern and innovative, far from the traditional female portrait. The world views and roles of modern women in the works of both authors will be emphasized within such formation, which could be elucidated as a rebellion against tradition and social codes, and a guiding attitude from another standpoint.

**Keywords:** Halide Edip Adivar, George Bernard Shaw, Female characters, Comparative literature, Modern literature

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction and Purpose

Comparative literature is a discipline based on the notion of interaction and comparison. Within the scope of comparative literature, the idea prevails that the unique characteristics of cultures are best reflected in literary works and thus become objects of comparison for other cultures. Comparative literature is most commonly known for presenting comparative studies of authors and their works based on different cultural and civilizational perspectives.

This study will examine the commonality and similarities between the female images as depicted in the fictional worlds of two contemporary authors: Halide Edip Adivar (1884-1964) and George Bernard Shaw (1856-1950).

These two contemporary writers from different cultural backgrounds and genders are interestingly seen to have developed similar notions and structures regarding the concept of women in the rapidly developing and transforming world of the 19th century. Also fascinating is that the authors are social entities who sometimes reflect and criticize the codes and teachings of the society in which they had been born and raised.

### Theoretical Framework

This research takes its basis as a comparative literature study analyzing the biographical data of two authors who lived in different geographical locations of the world. The study mainly analyzes and discusses the common and similar aspects of the heroines in Halide Edip's novels and Bernard Shaw's plays. Many biographical and text-based research and analyses have been carried out over Halide Edip Adivar and George Bernard Shaw. Among the major studies in the Turkish literature on Halide Edip Adivar are İnci Enginün's two books, titled Halide Edip Adivar (1998, 2019) and (Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi) The Issue of the East and West in the Works of Halide Edip Adivar, as well as various other studies.

Şerif Aktaş in addition to many other scholars and researchers have penned studies on Halide Edip Adivar using the biographical text analysis method. Similarly, the Western literature has many studies that have been done on the plays and other works of Bernard Shaw, such as Henderson (1911), Glosser (1965), Holroyd (1979), Grene (1984), and Chesterton (2014) to name a few.

Although some studies have occurred separately in both the Turkish and English /Irish literature, a lack of studies also appears to have occurred in the area of comparative literature studies of Turkish and English/Irish literature. Thus, this study will attempt to fill this gap in the related field. Additionally, this study is thought to be able to secure a place in the related literature by depicting the perspectives of the two authors with regard to the social status of women as well as the value placed on them within the scope of historical and sociological criticism.

## **Methodology and Findings**

The research study is mainly based on the concrete data presented by the theory of comparative literature. This study also discusses the effects and indicators of both authors' life experiences that can be seen in their female characters and images. The study presents the structures that are similar in the female images in both authors' works and also emphasizes the meanings that arise within their texts as they emerge when presenting these similarities. The study discusses the representation of heroines as different from the female portrait drawn by the traditions in both societies and brings to light the missions these representations undertook in both authors' works as well as in the period in which they lived.

## **Conclusions and Recommendations**

As a result, despite the fact that both authors lived in different countries with different cultural backgrounds, the similarities in their opposition to the traditional positioning of women in society united Halide Edip Adıvar and Bernard Shaw's female characters in their works, with women being reflected in their works as being strong and educated and having guiding roles in male-dominated societies, such as the characters of Sainte Jeanne, Candida, Aliye, Seviyye, and other female characters these two authors had created. The two authors emphasized women's problems, the need for them to receive equal education with men, and the need for women to seek out their social rights.

Both authors focused on the social problems of their societies while expressing women's issues by emphasizing universal values such as love, respect, and trust because they wanted the family to have a solid foundation in society. Both Shaw and Adıvar referred to women as the cornerstone of the family and therefore the two wrote about educated women in their works who had strong personalities, as well as the way these women lead society.

The path both writers paved through their images of universal values and changes to the role of women in the world and in society is a subject worthy of attention and study.

## GİRİŞ

Karşılaştırmalı Edebiyat, *etkileşim* ve *karşılaştırma* kavramları üzerine kurulu bir bilim dalıdır. Temelinde kültürlerin kendine özgü özelliklerinin edebiyat eserlerine yansımaları ve başka kültürler için bir karşılaştırma nesnesi durumuna gelmesi anlayışı vardır. Karşılaştırmalı edebiyat, en yaygın haliyle farklı kültür ve medeniyet dairelerine mensup yazarlar ve onların eserleri üzerine karşılaştırmalı araştırmalar ortaya koymak şeklinde bilinir. Gürsel Aytaç'ın belirttiği gibi karşılaştırmalı edebiyatın, “[g]örevi, işlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerinde yorumlar getirmektir.” (Aytaç, 2009, s. 7). Başka bir yönüyle karşılaştırmalı edebiyat, bir çeşit *kültürlerarası disiplin* olarak da ele alınabilir. 19. yüzyılda ortaya çıkan ve Avrupa’da gelişen bu kuram, genel çizgileriyle iki farklı kültüre ait edebiyat ürünlerinin benzerlikleri, ortaklıkları ve farklılıkları üzerinde durur.

Karşılaştırmalı edebiyat kuramı ilk ortaya çıktığında daha çok Avrupa edebiyatının/topluluğunun kültür bütünlüğü karşısında diğer edebiyatları değerlendirirken gizli bir üstünlük iddiasını içinde barındırmıştır. Ancak zamanla karşılaştırmalı kültür araştırmaları, tanımlama, anlama, karşılaştırma ve yorumlama çalışmalarına dönüşmüştür. Metinlerarasılık kuramının eserler arasında ortaya koyduğu derin bağlardan farklı olarak karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarında daha somut ve yüzeysel yapılar/göstergeler üzerinde durulur. Karşılaştırmalı edebiyat kuramı temelde edebiyat tarihine dayanan bir bakış açısının ürünü olsa da zamanla farklı coğrafyalardaki edebiyat ürünlerini ya da bir ülkeye ait edebiyat içerisinde farklı anlayışlarla şekillenen edebiyat ürünlerini ve yönelimlerini mercek altına alır. Bir bakımdan kaynak araştırması olarak da anlam kazanan karşılaştırmalı edebiyatın sınırlarının metinlerarasılıktan farklı olduğunu vurgulamak gerekir. Metinlerarasılık kuramına göre iki yazar arasında etkiye/etkileşime dayalı kaynak araştırması yapılırken bir yazarın (sonradan yaşamış veya yaşça daha genç olanın) diğerini okumuş olduğu ihtimali üzerinden gidilir. Karşılaştırmalı edebiyat kuramına göre böyle bir zorunluluk yoktur. Bu disipline göre bir yazarın başka bir yazarın eserlerini okumuş olması ihtimalinden çok insanlığın ortak belleğinden ortak yapı ve izleklere dayanan ürünlerin ortaya çıkması/çıkması varsayımı üzerinde durulur. Küreselleşen dünyada sınırların silikleşmeye başlamasıyla birlikte toplumları derinden etkileyen olayların dünyanın farklı coğrafyalarında yankılar yaratabildiği görülür. Bu, sanatın geneli yansıtma özelliğinin bir devamı olduğu gibi ortak duyuş ve düşünüşün de bir sonucudur. Toplulukların yansıtıcısı ve sözcüsü olan yazarlar/sanatkârlar, eserlerinde aynı veya benzer toplumsal hassasiyetleri taşıyan yapıları ortaya koyarlar. Hümanizm akımının doğuşundan günümüze uzanan tarihsel gelişimde bu, başka bir deyişle aynı zamanda bir zorunluluktur.

Bu yazıda çağdaş olan Halide Edip Adivar (1884-1964) ve George Bernard Shaw'un (1856-1950) kadınlara bakış açısındaki ve kurmaca dünyalarındaki kadın imgelerinin ortaklıkları ve benzerlikleri üzerinde durulacaktır. 19. yüzyılın gelişen ve dönüşen dünyasında farklı cinsiyetlere ve kültür dairelerine mensup iki çağdaş yazarın kadın kavramı üzerinde benzer düşünceler ve yapılar geliştirmeleri ilginç görünmektedir. Sonuçta insan/yazar doğduğu



ve büyüdüğü toplumun içerisinde o toplumun kodlarını ve öğretilmişliklerini kimi zaman yansıtan, kimi zaman da eleştiren sosyal bir varlıktır. Bu çalışmanın odak noktası farklılıklara rağmen ulaşılan ortak yapıların görünümü etrafında şekillenmektedir. Yaşadıkları dönem ve buldukları koşulların içerisinde biyografik verilerin ışığında her iki yazarın kadını modernize eden, geleneksel kodlamalardan ayıran ve yücelten benzer bakış açıları üzerinde durulacaktır.

## **Biyografiden Kurmacaya: Fikirleriyle Öncü İki Aksiyoner Yazar**

Edebiyat incelemelerini edebi kişiliğin incelenmesine dönüştürme eğiliminde olan biyografik ve tarihsel eleştiriye tepki olarak “Yeni Eleştiri”ciler, gerçek edebiyat eleştirisinin metni kendi içerisinde bir bütün olarak görmekten geçtiğini savunurlar. Yazarın, sanatkârın biyografisini merkeze alan klasik biyografik çalışmalar, ortaya konan tüm edebî ve sanatsal yaratımları söz konusu kişinin hayatının bir uzantısı veya sonucu olarak görürdü. Bu tür bir eleştiri yöntemi hastalıklı olmakla birlikte “metnin” vermek istediği asıl anlamı yok saymak anlamına gelir. Günümüzde edebiyat eleştirileri bağlamında biyografinin bilimsel zeminde kullanılıp kullanılmayacağı halen tartışılmaktadır. Bu çalışmada klasik anlamda biyografik eleştiri yapılmamış, Adivar ve Shaw’un kurmaca dünyalarındaki kadın imgelerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan yapılar ve dönüm noktaları ele alınmıştır. Farklı coğrafyalarda, fakat aynı çağda yaşamış olan iki ayrı yazarın karşılaştırmalı edebiyat bağlamında yorumlanması bazı biyografik verileri kullanmakla mümkün olmuştur.

Halide Edip Adivar, Türk edebiyatı tarihinde romancı ve oyun yazarı, hatip, fikir ve siyaset kadını olarak yerini almıştır. O, Türk edebiyatının, Türk kültür tarihinin ve Millî Mücadele döneminin önemli yazarlarından birisidir. Türk edebiyatında eserleriyle öne çıkan Halide Edip Adivar, yaşadığı dönemden sonra da kişiliğiyle ve mücadeleci ruhuyla Türk toplumuna esin kaynağı olmuştur. Eserleri ve hayatı bilimsel çalışmalara, tiyatro oyunlarına, romanlara ve beyaz perdeye konu olmuştur. İrlandalı George Bernard Shaw ise 19. yüzyılın önemli oyun yazarlarından biri olup birçok eleştirmene göre Shakespeare’den sonra İngilizcenin “en büyük oyun yazarıdır” (<http://biography.your.....>, 2021). Eleştirmenler ve edebiyat araştırmacıları bunun nedenini Shaw’un Shakespeare’den sonra oyunları açık ara en çok oynanan oyun yazarı olmasına bağlarlar (Greene, 1984, s. ix). Bernard Shaw ayrıca romancı, müzisyen, güçlü bir hatip, fikir ve siyaset adamı ve eleştirmen olarak çok yönlü bir sanatçıdır. Shaw, yaşamında ayrıca sosyalist kimliğiyle ön plana çıkmıştır. Aynı yüzyılda çağdaş olarak hayatlarını sürmüş olan bu iki yazar kendi ülkelerinin edebiyatlarına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Shaw ve Adivar’ın biyografilerine bakıldığında her ikisinin de yaşamları boyunca benzer süreçlerin içinden geçmiş oldukları görülür. Hem Türkiye hem İrlanda yaşadıkları dönemde İngiltere’nin işgaline uğramıştır. Dünyada gelişen milliyetçilik akımlarına uygun olarak bu işgalin yazarlarda millî bilinci ve evrensel duyuş ve düşünüş tarzını öne çıkardığını, bu durumun eserlerine yansıdığını söylemek mümkündür. I. ve II. Dünya Savaşlarına tanık olan her iki yazar, savaşın kendi halklarında ve dünyada yarattığı tahribatı duyup hissetmiş, savaşın yıkıcılığı karşısında benzer tepkiler ortaya koymuştur. Bernard Shaw, 1914 yılının ağustos ayında İngiltere’nin anlaşmalar gereği Almanya’ya savaş ilân etmesi üzerine savaş karşıtı bir aydın

olarak görüşlerini kaleme almış ve bunları yayınlamak istemiştir. Bazı yayınevleri onun savaş karşıtı yazılarını ısrarla reddetmiş ve basmayı kabul etmemiştir (www.rte.ie/centuryireland; Ibrahim, Omar, 2021). Savaşın sorumlusu olarak gördüğü İngiltere'yi suçlayan yazılar kaleme almış olan Shaw'un (https://www.rte.ie/centuryireland; Holroyd, 1998) *Binbaşı Barbara* ve *Silahlar ve Kahraman* adlı eserleri savaşın yarattığı yıkımı ve olumsuzlukları gözler önüne seren yapıtlardır. Shaw, politik olarak karşı olduğu savaş olgusunu eserlerinde ortaya koyduğu fikirlerle okuyucularına ve tiyatro seyircisine aktarmıştır. Halide Edip Adivar da savaş konusunda Shaw'la benzer düşünceler içindedir. Adivar, savaşın insan ve dünya üzerindeki yıkıcı etkisini şu sözlerle dile getirmiştir: “[...] nefret ve vahşet insanı mahveder (...) Bu ister dinî, ister mantıklı olsun, dünyanın yüzünü felâket yolundan çevirecek bir hayat felsefesidir.” (Enginün, 2007, s. 70). İzmir'in işgali üzerine İstanbul'da, 22 Mayıs 1919 tarihinde düzenlenen Sultanahmet Mitinginde konuşmacılardan biri olan Halide Edip'in “hükümetler düşmanınız, milletler dostunuz, kalbinizdeki isyanlar kuvvetimizdir.” (Çalışlar, 2010, s. 173) ifadesiyle savaş yanlısı olan hükümetlere açık bir eleştiride bulunmuştur.

Biyografilerine bakıldığında her iki yazarın aktif olarak siyasetin içinde yer aldıkları görülür. Shaw, İngiliz İşçi Partisinin Fabian Derneği Kurucusu ve meclis üyesidir ve 1893'te İşçi Partisi'nin programını hazırlamıştır (Aksoy, 1997, s. 47). İngiliz mürebbiyelerle büyüyen ve yaşamının büyük bir bölümünü yurt dışında geçirmiş olan Adivar, İngiliz toplumunu ve kültürünü Shaw kadar iyi bilir. Bernard Shaw gibi Halide Edip Adivar da milletvekili olarak parlamentoda pek çok yeniliğe imza atmıştır. Eğitim ve düşünce özgürlükleri konusunda meclise yönergeler sunmuş olan Adivar, özellikle kadınların ve çocukların eğitimi üzerine eğilmiştir. Kadınların toplumsal yaşama katılması ve eğitim görmelerinin sağlanması için Osmanlı'daki ilk feminist örgüt kabul edilen Teali-i Nisvan Cemiyetini kurmuş, Beyrut ve Şam'da kız okullarının örgütlenmelerinde etkin rol oynamıştır (Yılmaz, 2017, s. 122). Shaw'un biyografisine bakıldığında onun devletin yanlış politikalarını cesurca eleştirmekten çekinmediği görülür. Halide Edip de parlamentonun yanlışlarını sık sık dile getirmiş, eğitimin iyileşmesi ve gelişmesi için yönerge hazırlayarak meclisten geçirmiştir. Eğitim yasası parlamentoda görüşülürken eğitime ayrılacak olan bütçenin azlığından şikâyet eden Adivar, “bu bütçenin savunmadan sonra en yüksek bütçe olmasının doğal ve zaruri olduğuna değinmiş”tir (Müezzinoğlu, 2017, ss. 333-334). Eğitim sistemindeki aksaklıklara ve yanlış devlet politikalarına karşı geliştirilen tutum her iki yazarda benzerlik gösterir.

Tür olarak tiyatronun toplumsal olayları ifade etme ve yönlendirme konusunda her iki yazarda benzer fikirlerle karşılaşılır. Halide Edip Adivar, “bir milletin harsının ve fikrinin temel taşı olan tiyatronun tam manasıyla halkın üniversitesi olarak tanımlanabileceğini, bir milletin sanat ve dehasının dışarıya vuran ölçüsünün tiyatrosu ve sanatkarı olduğunu belirtmiş”tir (Müezzinoğlu, 2017, s. 334). Shaw da tiyatroyu toplumsal sorunları ameliyat masasına yatıracağı bir yer olarak görmüş, sorunları sahneye taşımış ve “tiyatroyu düşüncelerini ifade ettiği yer olarak görmüştür” (Yanık, 2008, s. 3). Her iki yazar da tiyatronun toplumsal önemini eserleriyle ortaya koymuş ve düşüncelerini iletmede tiyatroyu bir araç olarak kullanmışlardır.

Adivar'ın ve Shaw'un yaşamlarını kendi ilkeleriyle ve dünya görüşleriyle felsefi bir zemin üzerine oturttukları fikirleriyle sürdürmeleri ve yaşadıkları dünyanın sorunlarına kayıtsız kalmamaları şüphesiz sanat eserlerine de yansımıştır. Sanatı toplumu aydınlatmada ve topluma yol göstermede bir aracı olarak kabul eden her iki yazar, sanat eserleri aracılığıyla fikirlerini yayma imkânını bulmuşlardır. Kadının toplumdaki konumu ve eğitimi üzerinde yoğunlaşan bir anlayışı benimseyen her iki aksiyoner yazar kurmaca dünyalarını bu anlayış üzerine inşa etmişlerdir.

## **Biyografik İzler ve Geleneğe Başkaldırı: Aykırı Kadın Karakterler**

Biyografilerindeki benzerliklerin yanı sıra her iki yazarın oyun ve romanlarında işledikleri konuların ve kadın karakterlerin de benzerlikleri dikkat çeker. Halide Edip Adivar ve Bernard Shaw toplumsal görüşlerini eserlerine yansıtmış, yarattıkları kurgusal karakterleri düşüncelerini yaymada ve toplumun aydınlanmasında bir araç olarak kullanmışlardır. Geleneğin çizdiği kadın imgesinden farklı olarak her iki yazarda aydın, mücadeleci ve aykırı kadın tipler dikkat çeker. Geleneksel edebî üretimlere bir başkaldırı tavrı olmanın yanı sıra bu tutum, toplumun değişmesinde ve dönüşmesinde kadınların öncülük etme fonksiyonunu üstlendiği anlamını üretir. Bu tutum, toplumdaki asıl değişimin kadının değiştiği ve dönüştüğü yapılarla gerçekleşeceği fikrini içinde barındırır. Halide Edip Adivar'ın kadın karakterleri incelendiğinde onların bir tarafıyla geleneğe bağlı oldukları, diğer yandan modern bir bilince sahip oldukları görülür. Buna karşın Shaw'un kadın karakterleri gelenekten tamamen bağımsız öncül ve ilerici portreler olarak dikkat çekerler. Türk edebiyatının içerisinde beliren doğu-batı çatışmasını kadın karakterler üzerinden dile getiren Adivar'ın aksine Shaw'da doğal olarak böyle bir çatışma bulunmaz. Shaw'a, batı edebiyatlarının içerisinde bakıldığında, onun yaşadığı dönemin ilerisinde bir edebî kimliğe sahip olduğunu söylemek yanlış sayılmaz. Sanatsal yaratımlarında kimi zaman görülen aykırı tavrı onu eserlerinde çağının ilerisinde olan kadın karakterler çizmeye itmiştir. Shaw, kadını toplumun ilerisinde konumlandırır ve onu yücelten bir atmosfer içine yerleştirir. Onun eserlerindeki ve dolayısıyla toplumdaki kadın karakterleri yüceltme ve güçlendirme çabasının arkasında kendi yaşam deneyimlerinin olduğunu söylemek mümkündür.

Shaw, zor koşullarda yaşayan mutsuz bir ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Alkolik olan babasını ve dolayısıyla beş kişilik yoksullukla boğuşan bir aileyi idare etmeye çalışan annesi Lucinda Shaw'un güçlü kadın karakterlerini yaratmasında önemli bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Bu anlamda evi çekip çeviren, aileyi baba figürünün yokluğuna rağmen ayakta tutan güçlü kadın karakterlere Shaw'un annesi Lucinda'nın esin verdiği söylenebilir. Müzik eğitimi almış olan anne, Shaw'un müziğe olan ilgisi üzerinde de şüphesiz etkisi olmuştur. Shaw daha on dokuz yaşına bile girmeden annesi evi terk etmiş ve Londra'da müzik öğretmeni olarak çalışmaya başlayarak kendi ayakları üzerinde durmuştur. Bir kadının özgür iradesi ile hareket etmesi, özgüveni ve kabiliyetine güvenerek yeni bir yaşam kurmak adına evini terk etmesi o dönemde yaşayan kadınların pek de cesaret edebileceği bir şey değildir. Shaw, annesi Lucinda'nın bir kadın olarak verdiği savaşa ve gösterdiği çabalarına bizzat tanıklık etmiş ve kadınların aslında çok güçlü oldukları kanısına daha o zamanlarda varmıştır. Shaw'un

yaşamındaki direnen, savaştan, teslim olmayan, tüm güçlüklerin üstesinden gelmeye çalışan annesi onun eserlerindeki kadın kahramanlarda ete kemiğe bürünmüştür.

Shaw'un kadın karakterleri incelendiğinde, onların dört grupta toplandığı görülmektedir (Glosser, 1965). Buna göre, Shaw'un kadın karakterleri kadınsı kadın (womanly woman), güçlü kadın (life-force woman), özgürleşmiş kadın (the emancipated woman) ve son olarak yeni kadın (the new woman) olarak gruplandırılmaktadır. *Kadınsı kadın* evine bağlı, eşiyile ve çocuklarıyla ilgilenen geleneksel bir 'kadın' rolü çizerken, dünyadaki yerinin evi olduğuna inanan tipik Viktorya dönemi kadınlarını yansıtmaktadır. Diğer yandan *güçlü kadın* olarak adlandırılan kadın karakterler Glosser'a (1965) göre, dünyada 'kadın' cinsinin idamesini sürdürmek için var olan kadın karakterlerdir. Cinsiyet savaşında bu gruba dâhil olan kadın karakterler bayrağı taşımaktadırlar. *İnsan/Üstüninsan* (Man and Superman) eserindeki Ann karakteri bu grup kadın karakterlere verilecek bir örnek olarak karşımıza çıkar. *Özgürleşmiş kadın* karakterler Shaw'un eserlerinde toplum kurallarına karşı çıkan, özgürlüğünü ilan etmiş kadınlardır. Örneğin, Shaw'un Jeanne D'arc karakteri, Adivar'ın Aliye'si gibi topluma karşı çıkan, vatani için mücadele eden ve sonunda inandığı değerler uğruna can veren güçlü bir kadın kahraman figürü çizmektedir. *Yeni Kadın* grubunda olan kadınlar ise özgürleşmiş kadın karakterler grubundan bir adım daha öteye giderek kendi iradeleriyle seçtikleri özgürlüğün verdiği sorumluluğu üstlenen kadınlardır. Glosser'a göre Major Barbara ve Saint Joan bu son grubu temsil eden kadın karakterlerdir. Shaw'un kadın karakterleri burada bahsedilen gruplardan birine dâhil edilebilse de onlar Shaw'un eserlerinde, tıpkı annesi Lucinda da olduğu gibi, evrimleşen, gelişen, güçlenen kadınlara dönüşürler. Anne Lucinda, Shaw'un gençlik yıllarında iki kızını yanına alarak evi terk etmiş ve müziğe olan yeteneği sayesinde müzik öğretmeni olarak sıfırdan bir hayat kurmayı başarmış güçlü bir kadın figürüdür. Lucinda'nın bu güçlü kişiliği daha sonra Shaw'un kadın karakterlerinde hayat bulacaktır. Shaw, *İnsan/Üstüninsan* adlı eserinde Ann Whitefield karakteriyle erkeklere meydan okuyan bir kadın imgesi yaratır. Shaw'u, güçlü kadın karakterleri kurmaya yönlendiren sebeplerin başında kadınların yazarın yaşadığı dönemde arka planda olmaları, eğitim hayatında aktif olmamaları gibi etmenler vardır. Eserin dünyasında Ann Whitefield'in kadın olmasına rağmen erkeklerden daha güçlü bir kişiliğe sahip olduğu, ailesini ve dahası tüm toplumu karşısına alarak Cambridge Üniversitesi'ne girmeyi başardığı ve kendi hayatını kazanmaya başladığı görülür. Whitefield'in mücadelesi ve başarısı toplumun alışık olmadığı, onaylamadığı ve kadın cinsiyetinden beklenmeyen bir tavır olarak anlam kazanır.

Shaw'un *Candida* adlı oyununda, Candida'ya kendini seven iki erkekten birini seçme özgürlüğü verilir. Bu durum, eserin yazıldığı dönemde erkeğin baskın olduğu bir toplumda Shaw'un geleneksel yapıya karşı kadını değerli kılma ve güçlendirme mücadelesi olarak yorumlanabilir. Candida, aynı oyunda, kocası olan Morell'e yine benzer şekilde kendisini koruyanın o olmadığını ve asıl kendisinin kocasını koruyarak onu 'kalenin efendisi' yaptığını ifade eder. Bu tavrıyla Candida'nın kadının erkek karşısındaki varlığını ve gücünü ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir. Kadının eğitimi, kadın erkek eşitliği, kadın erkek ilişkileri ve kadının sosyal statüsü konuları her iki yazarın eserlerinde işlenmiştir. Halide Edip Adivar'ın eserlerinde kadınların kararlı ve güçlü olmalarının yanı sıra geleneksel kadın tipleriyle de

mücadele etmekte oldukları görülür (Kazan, 1995, ss. 77-78). Shaw'un *Bayan Warren'in Mesleği* oyununda Vivie adlı kadın karakterin, Cambridge Üniversitesi'ni bitirip kendi ekmeğini kazanırken yaşadığı dönemin beklentilerinin tersi yönünde davranmayı tercih ettiği görülmektedir. Yine Shaw'un *Pygmalion: Bir Kadın Yaratmak ve Onunla Aşka Düşmek* adlı oyununda, Eliza'nın oyunun sonunda kendisini seven erkeği terk ederek gitmesi Shaw'un kadının gücünü, kararlılığını ve bir erkeği terk edebileceğini gösteren toplumsal mesajları olarak yorumlanabilir. Görüldüğü üzere erkek egemen toplumlarda erkeğe verilen seçim yapma hakkı ve ayrıcalığı Shaw'un oyunlarında kadına verilir. Kadını ve erkeği eşitleyen bu tavır, kadının o dönemdeki sosyal statüsüne yönelik bir yeniden ayarlamadır.

## Sosyal Mücadele İzlekleri ve İdealize Edilen Kadınlar

Shaw'un oyun karakterlerinde güçlü kadın imgeleri görülürken Halide Edip Adıvar'ın romanlarında da kadınlar üzerinden geliştirilen benzer sosyal mücadele izlekleri ve onun temsilcisi olan güçlü kadınlar dikkat çeker. Müezzinoğlu, Adıvar'ın kendisiyle özdeşleştirdiği kadın kahramanlardan kaynaklı olarak “erkek kahramanlara göre kadın kahramanları daha canlı ve kudretli” bir şekilde yarattığını ifade eder (Müezzinoğlu, 2017, s. 331). Yazarın, *Handan* romanının aynı adı taşıyan başkahramanına benzer şekilde Shaw'un Vivie'si ile yaptığı gibi geleneksel kodların dışına çıkan bir kadın tipi yarattığı, bu kadın tipinin zamanın şartlarına göre modern ve kendisine dayatılan kurallara ve rollere karşı çıkarak mücadeleci bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Shaw'un oyunu, Vivie'nin üniversite mezuniyetinin ardından ilk kez annesiyle tanışması, annesi olan Kitty Warren'in mesleğini (eski fahişe, yeni genelev zincirleri işletmecisi) öğrendikten sonra onunla değişen ilişkilerini ele alır. Vivie Warren, kendisine hiç sahip olmadığı imkânları sunmak için bu mesleği seçen annesine başta saygı gösterse de artık ihtiyacı olmamasına rağmen bu işi sürdürmesi üzerine onunla bağlarını koparır. Böylece kendi moral değerlerinin sınırları içinde idealist kimliğiyle yaşamını sürdürür. İlginç bir biçimde Shaw, bu oyundan sonra kadınların ekonomik bağımsızlığı ve bireysel seçim hakları konusunda bir kampanya yürütmüştür (Holroyd, 1979, s. 19).

Halide Edip'in *Seviyye Talib*, *Handan*, *Kalp Ağrısı*, *Zeyno'nun Oğlu*, *Son Eseri* ve *Mev'ud Hükiim* gibi romanlarında idealize edilmiş kadın kahramanların kendi şartları ve sosyal çevreleriyle mücadeleleri konu edilmiştir (Aktaş, 2013, s. 8). Shaw'un Ann Whitefield karakteri de idealize edilmiş kadın kahraman olarak anlam kazanır. Yaşadıkları dönemin toplumsal şartlarına ve insanı algılayış biçimine uygun şekilde her iki yazarın o dönem aydınlarının idealize ettiği ahlâk üstünlüğü ve eğitimin önemi üzerinde ısrarla durdukları ve kurtuluşun bu ikisiyle olacağına inandıklarını söylemek yanlış sayılmaz. Bu bağlamda Adıvar gibi Shaw da Avrupa'da tahrif edilen dinî inanç ve tutuculuğa, dahası kurumsallaşmış din kavramına karşı gelmektedir (Chesterton, 2014). Shaw için din kavramı yerine asıl olarak ahlâk üstünlüğü önemlidir.

## Ezilen Kadından Modern, Eğitimli, Güçlü ve Statü Sahibi Kadına

Adıvar'ın ve Shaw'un eserlerinde ezilen, siyasal ve sosyal hakları olmayan kadınlara yeni bir kimlik kazandırma, onları ön plana çıkarma çabası dikkat çeker. Adıvar'ın yaşadığı

dönemde kızların yabancı okullara gitmesi için verdiği mücadele (Kurnaz, 1991, s. 48), hayatında idealize ettiği ve toplum katmanlarında değer yüklenen kadınları eserlerinde işlemesi sebepsiz değildir. O, bu seçimiyle kadınları toplumun gözdesi haline getirme çabasıdır. Dolayısıyla kurnaca dünyasında yarattığı kadın karakterlerle bu mesajı verme yoluna gitmiştir. Uyguner, Halide Edip Adivar'ın eserlerindeki kadın kahramanların erkek kahramanlardan daha kuvvetli olduğunu ve onların birer ana ve arkadaş olarak toplumun değerli elemanları olduğunu vurgular (Uyguner, 1992). Adivar'ın yaklaşımına benzer şekilde, Shaw'un da çok önemseydiği 'saygın kadın' (Takkaç, 1997, s. 82) kimliği ve imgesi dikkat çeker. Konusu eski Yunan mitolojisindeki *Pygmalion* efsanesinden alan *Pygmalion: Bir Kadın Yaratmak ve Onunla Aşka Düşmek* adlı eserinde Eliza, sıradan, eğitimsiz ve cahil bir kızken, Profesör Higgins tarafından eğitilir, diksiyon dersleri alır, eğitilmiş bir kadın haline gelir. Böylece toplumda varlığını hissettiren güçlü bir karaktere dönüşür. Eliza, tıpkı Yunan mitolojisindeki Galetea gibi bir değişim geçirmiş ve sevilen, saygı duyulan bir kadın olarak oyunda varlığını göstermiştir. Bernard Shaw'un Eliza ve yarattığı diğer kadın karakterlerle ortaya koyduğu bu tavrın altında toplumun değişiminin ancak kadının değişimiyle mümkün olabileceği düşüncesi yatar. Ferliel'in ifadesiyle bir "sanatçı düşünür" olan Shaw'un "bir köy ağasının kızı" (Ferliel, 1982, s. 8) olan annesi halası tarafından yetiştirilmiştir. Disiplinli bir eğitim sürecinden geçmiş olan annesi güçlü bir kişiliğe sahiptir. Shaw'un annelik konusundaki kusurları nedeniyle *ne bir anne ne de bir eşi, yalnızca hanım alışkanlıkları olan Bohem bir anarşist* olarak tanımladığı annesi onun eserlerinde kendi algısı ve dünya görüşüne göre *iyileştirerek ve idealize ederek* dönüştürdüğü kadın tiplerini yaratmasına yol açmıştır. Shaw'da kusurlu da olsa bir anne figürünün varlığı mevcuttur, oysa Halide Edip annesini çok küçük yaşta kaybetmiştir. Shaw'un diğer cinsiyet üzerinden idealize ettiği ve yarattığı kadın tipi Halide Edip'te kendinden başlayarak idealize ettiği kadın tipi olarak vücut bulur.

Her iki yazar da değişen sosyal-toplumsal yapıdan dolayı kadının değişen/dönüşen sosyal konumunu eserlerinde işlemişlerdir. Yücebaş (1964)'a göre Halide Edip, kadınların dışarda çalışmasını tartışmasız çağın bir gereksinimi olarak görmektedir. Adivar, bununla kadının sosyal bir varlık olduğunu ve değişen çağa ayak uydurması gerektiğini ortaya koymuştur. Yücebaş'ın tespitleriyle Halide Edip'e göre ahlâk terazisindeki kadın değeri örselenmiştir. Bu sebeple o, "bütün bu kaba zorbalığa, asi tipler yaratmak" (Yücebaş, 1964, s. 18) amacını gütmüştür. Shaw'un da bu konudaki yaklaşımı Adivar'ınkinden farklı değildir: "Shaw kadın kimliğini ortaya koyma çabasında" (Takkaç, 1997, s. 84) kadını, evi, ülkeyi yöneten asi ruhlu ve mücadelecî bir tavır almıştır. Bir başkaldırı hareketi olarak da yorumlanabilecek bu tavır her iki toplumun geleneksel kodlamalarındaki kadın imgesini yıkmak için ortaya konmuş görünür.

Söz konusu yazarların eserlerindeki kadınlara yakından bakıldığında onların cesur ve rahat oldukları görülür. *Handan* romanının başkarakterî erkeklerle tartışmaktan kaçınmayan güçlü ve akıllı bir kadındır. Nâzım, kendisine evlilik teklifinde bulunsa da Handan onu akılcı bir biçimde reddeder. Handan'ın bu tavrı kadının seçme özgürlüğünü gösterdiği gibi erkeklerle göre daha mantıklı ve seçici olma yönünü de ifade eder. Benzer şekilde *Tatarcık* romanında Lale, Fransızca ve İngilizce konuşabilen bir İngilizce öğretmenidir. Çevresindeki insanlarla

değerler konusunda tartışan ve bu yolda mücadele veren bir kadın karakterdir. Tatarcık lakabıyla anılan Lale, köyedeki yaşantıya ters düşen meraklı yapısıyla dikkat çeker. Bisiklete meraklıdır, fakat köylüler şeytan işi diye bisiklete karşı çıkarlar. Lale, erkekleri yönlendirerek yoldaki taşları ayıklar ve yaşadığı yerde bir öncü olarak toplumu değiştirme, erkeklere yol gösterme gibi roller üstlenir.

Adivar'ın eserlerinde kadınların toplumun ilk doğal eğitimcisi olmaları sebebiyle, ya özel bir eğitim aldıkları veya resmi bir okul eğitiminden geçtikleri görülür. *Tatarcık* romanının başkarakteri Lale, Kandilli Kız Lisesi ve Arnavutköy Kolejerinde başarıyla eğitimini tamamlamış ve öğretmen olmuştur. Benzer şekilde, *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı da musiki dersleri alır. Yine *Handan* romanında, "Handan'a yüksek hocalar tutulur" (Adivar, 2008, s. 41). Başka bir örnek de *Vurun Kahpeye* romanının kahramanı Aliye'dir. Kız Öğretmen okulundan mezun idealist bir öğretmen olan Aliye, modern eğitim usullerini uygulamak ister (Enginün, 1991, s. 418). Eğitilmiş kadınlar Shaw'un eserlerinde de yerini alır. *Pygmalion* adlı oyununda Ellie adlı kadın karakter aslında bir köylü kızıdır. Yazarın:

- Higgins: birkaç ay önce çalışmaya başladık, bu kıızı (Ellie) altı ayda bir düşes diye tanıttacağım. Yeni bir dil öğrenmesi gerekir, İngilizceyi sizin Fransızca konuştuğunuz gibi konuşuyor. (Shaw, 1912)

ifadeleri Ellie'nin öğrenmeye yatkın olduğunu gösterir. Aldığı eğitimle yabancı dil öğrenen kadın karakter daha sonra, "Siz Shakespeare okumaz mısınız? Çok tuhaf! Othello'ya bayılırım." (Sanlı, 1982, ss. 107-139-140) cümlelerini söyleyecek duruma gelir. Bir köylü kızının geçirdiği dönüşümün güzel bir örneği olarak bu kadın karakter Shaw'un kadın eğitimi konusundaki yaklaşımını en iyi gösteren örneklerden biridir.

Adivar ve Shaw'un ideal kadın portresini ortaya koyarken kadınların çağa uygun vizyoner olmaları ve olaylara akılcı bir yaklaşım sergilemeleri konusunda da hassasiyet gösterdikleri söylenebilir. *Sinekli Bakkal*'daki Rabia'nın Peregrini'nin evlilik teklifini dinleri farklı olduğu için başta reddetmesi, sonrasında Peregrini'nin Rabia'nın şartlarını kabul edip onunla evlenmek istemesi kadının toplumu yönlendirici rolü olarak yorumlanabilir. Peregrini'nin Rabia'ya olan saygısı ve gücüne hayranlığı Shaw'un *Candida*'sında "Candida iyi bir kişiliğe sahiptir" (Takkaç, 1997, s. 83) belirlemesiyle benzerlik gösterir. Shaw'un kadına güçlü bir imaj verme çabasını onun *İnsan/Üstüninsan* adlı oyununda, Ramsden ve Octavius arasında geçen bir konuşmada da görülür. Konuşmada, Ann'in bir konuyla ilgili görüşlerinin önemli olduğunu ve ona danışılması gerektiğinden söz edilir. Yine Shaw'un Jeanne adlı karakteri akılcı tavrıyla kralı, orduyu ve baş rahibi ikna ederek orduya komutanlık eder.

## İsim Sembolizasyonu ve Modernizmin İdeal Kadın İmgesi

Her iki yazarda da kadın kahramanların isimleriyle eser isimlerinin özdeşleştiği/uygun düştüğü görülür. Adivar'ın *Seviyye Talip*, *Tatarcık*, *Akile Hanım Sokağı*, *Handan*, Bernard Shaw'un, *Major Barbar*, *Ermış Jeanne*, *Kara Kız*, *Bayan Warren*'in *Mesleği* adlı eserlerinde isim

sembolizasyonu ve eser-içerik arasındaki bağ açıkça görülür. Yazarlar, kadın kahramanlarının isimlerini eserlerine vererek hem onların güçlü kişiliklerine dikkat çekerler hem de onlara toplumun öncüsü olma görevini yüklerler. Bu görüşü destekleyecek şekilde Yücebaş (1964)'ın da tespit ettiği gibi Halide Edip Adivar'ın romanlarındaki kadınların ruhi analizleri romanın temelini oluşturmaktadır. Dikkat çektiği üzere bu güçlü kadınlar hayatta hiçbir zaman eğilmezler.

Adivar ve Shaw'un kadın karakterlerinin başlarına gelen olaylar benzerlik gösterirler. Örneğin Ermiş Jeanne ve Aliye'nin memleket sevgileri ve memleketlerini kurtarma ideali ve ülküsü onları lider konumuna yükseltir. Aliye, vatanın kurtuluşunda önemli roller üstlenmiş, daha sonra öldürülmüştür. Benzer şekilde Jeanne da vatanın kurtuluşunda önemli bir rol almış ve vatan kurtarıldıktan sonra Aliye gibi linç edilip yakılmıştır. Orta çağ Avrupa'sında kadınların bilge ve güçlü olmasından kaynaklanan tedirginlikle yakılmaları ve öldürülmelerine benzer şekilde bu iki kadın karakter benzer bir sona mahkûm olurlar.

Yeniliğin önünü tıkayan zihniyetleri eleştirmek ve toplumsal konuları ve olayları kadınlar üzerinden işleme yaklaşımı her iki yazar da görülür. Kadınları olumsuzlayan bakış açılarının aksine her iki yazarın kurmaca dünyasında özgür iradeleriyle topluma rağmen karar veren ve eyleme geçen kadın karakterler dikkat çeker. *Seviyye Talip* romanının *Seviyye*'si evlidir ve başka bir erkeğe âşık olur. On iki yıllık evliliğinde yaşadığı mutsuzlukları kabullenemeyen roman karakteri Cemal Bey ile beraber olur ve mutsuzluğundan kurtulmaya çalışır (Yücebaş, 1964, s. 56). Aynı şekilde Candida, James Mavor Morell ile evlidir ve "kocasının kendini işine vermesi nedeniyle yaşamının büyük bir bölümünü kocasından ayrı geçirir" (Takkaç, 1997, s. 84). Candida da Seviyye gibi yaşadığı topluma karşı çıkarak bu mutsuzluğu kabullenmez ve evlerine gelen şair Marchbanks'la aşk yaşar, fakat sonunda Morell'i, yani kocasını tercih eder. Bu davranışla Shaw'un kadınlara erdem yüklemeye çalıştığı sonucuna varılabilir. Her iki yazarın da kurmaca dünyalarında ana karakter olan kadınların etrafında pek çok erkeğin bulunmasına karşın bu kadınların erkekleri güçlü kişilikleriyle elde etmek istedikleri amaçlara göre yönlendirdikleri görülür. Bu durum, o zamana kadar edilgen olan kadınların erkek hegemonyasından çıkıp kadın kimliğiyle ön plana çıkmaları olarak yorumlanabilir. Bununla her iki yazar, kadınların kendi beklentilerinin ve isteklerinin bilincinde olmalarını, yaşamlarını başkaları için önemliyse feda etmeleri gerektiğini, aksi halde kendi düşleri ve hedefleri için mücadele etmelerini öngörürler. Vatanlarını, onun için canlarını verecek kadar seven ve mücadeleye dâhil olan kadınların topluma yön verirken de kendi mutlulukları ve beklentileri için gerektiğinde kendi kararlarını verebilen güçlü kadınlar oldukları mesajı verilir. Kadının kendisi olması bilinci şeklinde açıklanabilecek bu olgu, çağdaş olan iki yazarın dönemleri için yeni bir kadın imgesinin yaratılması anlamını taşır. Bu yeni kadın imgesi her iki yazarın ait olduğu iki farklı toplumda modern kadının bilincinin tohumlarını da ekmiştir.

Halide Edip Adivar'ın ve Bernard Shaw'un eserlerindeki kadınlar dönemlerinin ilerisinde modernizmin çizdiği ideal kadın imgesine uyan karakterlerdir. Savaşların ve mücadelelerin içerisinde eğitimle kendi kimliklerinin farkına varan bu kadınlar, toplumu yönlendirme kendiliklerinden önemli bir görev üstlenirler. Geleneğin çizdiği edilgen kadın portresine



aykırı tipler olarak yaratılan bu kadın karakterler, kimlikleri ve davranışlarıyla örnek olmak durumundadırlar. Buna göre, her iki yazarın eserlerinde benzer davranış, kimlik ve kişilikleriyle toplum kodlarının dışına çıkan kadın imgeleri görülür. Bu kadın imgeleri çağın gereği kısmen eril bilincin kodlamalarını taşıyıcılar da yaşadıkları dönem için çok ileri ve yeni fikirlerin taşıyıcıları durumundadırlar. Her ne kadar her iki yazarda da kadına önem verip onun sosyal statüsünü yükseltme fikri olsa da Halide Edip Adıvar’da bu içten, Bernard Shaw’da ise daha çok dıştan gerçekleşir. Halide Edip’in kurmaca eserlerinde kadınların değişimi, dönüşümü eğitim odaklıdır. Shaw’da da durum böyledir, ancak üstü örtülü şekilde onun eserlerinde erkeklerin bu değişime önyak olduğu mesajı verilir. Eril bilincin kodlamaları yanında yazarların cinsiyetlerinin de bu yaklaşımda etkili olduğu söylenebilir. Sosyalist düşüncelere sahip olan Shaw, kadınla erkeği eşitleme fikrine sahipken Adıvar’ın toplumun gelişmesi için kadının haklarını alması doğrultusunda bir yaklaşım sergilediğini söylemek mümkündür.

### Müzik Tutkusu ve Kurmacadaki Yansımaları

Shaw’un da Adıvar’ın da müziğe karşı derin bir tutkuları vardır. Eserlerine yansıyan bu müzik tutkusunun kodları yine biyografilerinde saklıdır. Adıvar, okuldaki müzik derslerinin yanı sıra özel dersler almış, bazı romanlarında kadın kahramanlar yoluyla müzik eğitimini eserlerinde işlemiştir. Erlevent, Adıvar’ın müzik tutkusunu şu tespitlerle dile getirir:

“Halide Edib’in ilk dönem romanlarından itibaren ve özellikle ‘töre romanları’ olarak adlandırılan ‘son dönem’ romanlarında müziğe geniş yer ayırdığı belirtilmiştir. Âkile Hanım Sokağı ve ‘Rock’n Roll’ adlı son bölümde, bir kültür simgesi olarak kullanılan rock’n roll’un incelendiği ve Âkile Hanım Sokağı’nın yazarın yirmi bir romanı içinde müziğin en çok ön plâna çıktığı romanı olduğu söylenebilir.” (Erlevent, 2005, s. 145).

Halide Edip, *Raik’in Annesi* adlı romanında, kadın karakter Siret aracılığıyla her annenin ninni söyleyebilecek kadar müzik bilmesi gerektiğini dolaylı olarak belirtir. *Vurun Kahpeye* romanında Aliye hem şarkı söyler hem de öğrencilerine şarkı söyler. Aslında bunlar vatan ve millet temalı marşlardır. Bu durum toplumun içindeki eriller tarafından eleştirilip kin ve nefretle karşılanırsa da Aliye inandığı değerler uğruna ölümü göze alabilecek kadar cesur ve güçlü bir kadındır. Aliye gibi birçok kadın karakterin mücadelesi Adıvar’ın kendi hayatında verdiği mücadelelerle benzerlikler taşır. Halide Edip, *Son Eseri* adlı romanında Mediha isimli roman kahramanı üzerinden popüler dans müziklerinin dinlenmesini olumsuzlar. *Handan* adlı romanında Handan ve kardeşleri evde özel ders alarak yetişirler. Bu derslerin içinde dinî derslerin yanı sıra Batı kültürüne ait dil, müzik ve kültür dersleri de vardır. Adıvar’ın eserlerinde müzik/musiki eğitimi alan kadınların medeniyet değişimi ve batılılaşma bağlamında okunması ve anlamlandırılması gerekir. Gösteriştan uzak bir müzik/musiki eğitimini önemseyen yazarın eserlerinde din kavramıyla birlikte doğuya ait olan musiki anlayışının yanı sıra batıyı temsil eden piyano, keman gibi müzik aletlerini eserlerinde daha çok kullandığı görülür. *Zeyno’nun Oğlu* romanında Mesture’nin toplumsal aydınlanmadan anladığı dans, müzik ve eğlencedir (Küçükgörmen, 2010, s. 58). *Seviyye Talip* romanındaki

Seviyye'nin müziğe doğuştan bir yatkınlığı ve yeteneği vardır. Müziğe olan istidadı, sesinin güzelliği ve her şeyi kavrayan olağanüstü kulağı, aile içinde darb-ı mesel olmuştur (Adivar, 1987, s. 30). Seviyye hem sesinin güzelliği hem de piyano çalışması ile Halide Edip'in müzikle en fazla ilgi kurulan karakteridir (Küçükgörmek, 2010, s. 77). O, adeta müzikle özdeşleşmiş, evlenmesine rağmen müzik eğitimine devam etmiştir. *Handan* romanındaki Neriman, musikiyi çok sever, iyi piyano çalar ve tatlı, sakit bir sesi vardır (Adivar, 2008, s. 23). *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı Sabiha Hanım'ın konağında iyi bir müzik eğitimi alır. Çeşitli ailelerin çocuklarına din ve musiki dersleri veren Rabia, hastalık günlerinde bile derslerini bırakmak istemez (Adivar, 2004, s. 363). Onun musiki yeteneği doğuştan gelir.

Bernard Shaw, yaşamı boyunca müzikle iç içe yaşamıştır. Aksoy'a göre, Shaw'un oyunlarını anlamak için müzik bilgisine vakıf olmak gereklidir (Aksoy, 1997, s. 45). Aynı zamanda bir müzik eleştirmeni olan Shaw'un annesi ona küçük bir çocukken müzik dersleri vermiştir. Bach'tan Wagner'e birçok esere vakıf olan Shaw, çocukluğundan itibaren duyduğu herhangi bir müzik eserini ya da duyduğu yeni operaları bile söylemiş ya da ıslıkla çalmıştır (Henderson, 1911, s. 18). Gençliğinde kendisine öğretilmemesine rağmen bir yetişkin olduğunda çok farklı olan sesiyle, annesinden aldığı müzik derslerinin de etkisiyle hep şarkı söylemiştir (Henderson, 1911, s. 19). Doğuştan gelen yeteneğiyle piyano eğitimi almamasına rağmen *Don Giovanni*'yi çalmaya çalışmış, parmakları yaklaşık sadece on dakikalık bir süre içinde piyano tuşlarına adapte olmuştur (Henderson, 1911, s. 23). Klasik müziğin poetik ve dramatik içeriği onun eserlerine de yansımıştır. Kişiliği ve yazarlık süreci sanatla, müzikle, edebiyatla ve siyasetle iç içe geçerek belirginleşmiştir. Piyano çalamayan ve yeterince iyi bir sese sahip olmayan Shaw müzisyen olamasa da onun müziğe olan tutkusu edebi eserlerinde vücut bulmuştur. Müzik eleştirmenliğini de kapsayan yazı yazma süreci birçok farklı alanda kendisini göstermiştir. "İnsanları birbirine bağlayan ya da arayan din ise, ülkemin dinini müzik dehasında, dinsizliği ise kiliselerinde ve kabul salonlarında bulduğumda şahadet mi etmeliyim?" (Henderson, 1911, s. 37) diyecek kadar müziğe anlam yüklemiş, yeniliği temsil eden müziği din olgusunun karşısına koymuş ve yüceltmıştır. Shaw, kültür eleştirilerinde edebiyattan çok müziği ve resmi öncelemiştir (Henderson, 1911, s. 218). Shaw'un *Pygmalion: Bir Kadın Yaratmak ve Onunla Aşka Düşmek*, *Kırgınlar Evi* ve diğer birçok oyununda sahne müzikle açılıp müzikle kapanmaktadır. Aynı şekilde karakterlerinde de müzik yeteneğini görmekteyiz. Örneğin *Kırgınlar Evi* adlı oyunda, Ellie müzik eğitimi alarak sonunda mükemmel piyano çalmayı başarır, (Shaw, 1919). Aynı oyunda, Ellie: "Ruhu yaşatmak çok pahalıdır" dediğinde, Kaptan Shotover: "nasıl pahalıdır?" diye karşılık verir. Ellie ise "ruhum müzik, resim ve kitaplar yiyor" yanıtını verir. Ellie'nin kaptana verdiği cevapta onun müzik, resim ve edebiyata olan ilgisinin belirmesinin yanı sıra, müziğin ruhunu besleyen kaynaklardan biri olduğunu ifade etmesi önemlidir (Shaw, 1919, s. 104).

## Sonuç: Farklı Coğrafyalarda Benzer Modern Kadın İmgelerinin Görünümleri

Sonuç olarak Adivar ve Shaw, farklı ülkelerde/kültürlerde yaşamalarına rağmen, toplum içinde kadınların geleneksel anlamda konumlandırılmalarına karşı bir tavır sergilemişlerdir. Hem

edebi eser seviyesinde hem de toplum içindeki çalışmalarıyla bunu gerçekleştiren Adıvar ve Shaw, eserlerindeki kadın karakterlerini üst noktalarda birleştirmiş ve erkek egemen toplumlarda kadınların güçlü, eğitilmiş ve yön verici rollere sahip olmaları gerektiğini Ermiş Jeanne, Candida, Aliye, Seviyye ve diğer kadın karakterleri vasıtasıyla göstermeye çalışmışlardır. Karşılaştırmalı Edebiyat bağlamında okunduğunda Halide Edip'in ve Bernard Shaw'un iki çağdaş yazar olarak kadınların sorunlarını edebi eser seviyesinde ele aldıklarını, kadınların erkeklerle eşit şartlarda eğitim almaları ve sosyal haklarını aramaları gerektiğini vurgulamış olduklarını söylemek mümkündür. Eğitim merkezli görüşleriyle kadının toplum içerisinde daha iyileştirilmiş şartlara sahip olması gerektiği düşüncelerini birleştiren her iki yazar, ideal kadın olarak modernizmin öngördüğü kadın imgesini eserlerinde vücuda getirirler. Biyografik verilerin ışığında ele alındığında her iki yazarın hayatları boyunca benzer süreçlerden geçtikleri, siyasete ilgi duydukları ve toplumu dönüştürmek adına bir ideali hedef edindikleri görülmüştür. Her iki yazar kadınların sorunlarını dile getirirken bunu toplumsal sorunları mercek altına alarak gerçekleştirmişlerdir. Enginün'ün ifade ettiği gibi Halide Edip, "ideal tiplerini daima kendi köklerine bağlı olanlar arasından seçer. Halk ile aydını birleştirmeye çalışır" (Enginün, 2007, s. 26). Bernard Shaw'da böyle bir tavır söz konusu değildir. İki yazar arasındaki bu yöneliş ve seçim Halide Edip'in Doğu-Batı medeniyetleriyle kodlanmış olan zihniyle Bernard Shaw'un sadece Batı medeniyetiyle kodlanmış zihni arasındaki farklardan kaynaklanmaktadır denebilir. Her iki yazar da kadın kahramanlarının davranışları ve yaptıkları üzerinde durmaz, onları bu davranışlara iten nedenler üzerinde durur ve karakterler üzerinden toplumsal ve siyasal yapıyı sorgular, toplumsal yapının yanlışlarını gösterir. Bunu sergilerken, farklı toplumlardaki benzerlikler ve olayların romanlardaki/tiyatro eserlerindeki işleyiş ortak temalarla anlam bulur. Halide Edip Adıvar ve Bernard Shaw sevgi, saygı, güven gibi değerleri vurgular ve bunun için de ailenin sağlam temeller üzerine oturmasını isterler. Ailenin temel taşı olarak kadına işaret eden her iki yazar, güçlü karakteri olan eğitilmiş kadınları ve bu kadınların topluma yön verişini eserlerinde işlemişlerdir. Aliye, Ermiş Jeanne, Handan, Seviyye Talip, Candida, Ann Whitefield ve Eliza Doolittle gibi karakterlerde bunu görmek mümkündür.

Halide Edip Adıvar ve Bernard Shaw'un kadın karakterleri, her iki yazarın hem yazar hem de birer aydın olarak kadının toplumdaki yeri konusundaki mücadeleyi kalem ürünleriyle veren bilinçli ve aydınlanma taraftarı kişilikleriyle ortaya konmuştur. Farklı koşullarda ve coğrafyalarda yaşamış olan farklı cinsiyette bu iki yazar toplumlarındaki kadınların koşullarının iyileşmesi, kadının eğitimle daha ileriye taşınacağı düşüncesini işleme noktasında birleşirler. Sadece cesaret ve ahlâk bakımından değil, kültürel anlamda da donanımlı kadınların imgelerini yaratan her iki yazar bununla kadının dünyadaki statüsünü dönüştürmeyi hedeflemiş görünürler. 19. yüzyılın gelişen ve değişen dünyasında Türk kültürü dairesine mensup bir kadın yazarın İngiliz Edebiyatının önemli bir temsilcisiyle benzer bir şekilde yeni bir kadın imgesini eserleri aracılığıyla yaratması da ayrıca vurgulanması gereken bir husustur. Her iki yazarın eserlerinde toplumsal düzeyden başlayarak dünya kadınlarına verilen önemli mesajlar mevcuttur. Nihayetinde Adıvar ve Shaw gibi yazarlar sayesinde kadınların tarih içerisindeki olumsuz konumları edebi eser seviyesinde toplum için sanat anlayışları uyarınca ortaya konan eserlerle dönüşmeye başlamış, modern toplumun modern kadını imgesinin öne bu tür edebi yaratımlarla açılmıştır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarım- S.İ., Y.B., O.T.; Veri Toplama- S.İ., Y.B., O.T.; Veri Analizi/Yorumlama- Y.B., S.İ., O.T.; Yazı Taslağı- Y.B., S.İ.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- Y.B., S.İ., O.T.; Son Onay ve Sorumluluk- Y.B., S.İ., O.T.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- S.İ., Y.B., O.T.; Data Acquisition- S.İ., Y.B., O.T.; Data Analysis/ Interpretation- Y.B., S.İ., O.T.; Drafting Manuscript- Y.B., S.İ.; Critical Revision of Manuscript- Y.B., S.İ., O.T.; Final Approval and Accountability- Y.B., S.İ., O.T.

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

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Adivar, H. E. (1987). *Seviyye Talip*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, H. E. (2004). *Sinekli bakkal*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Adivar, H. E. (2008). *Handan*. İstanbul: Can Yayınları.
- Aksoy, N. (1997). Halide Edib Adivar'ın Seviyye Talip'inde kadın kimliği. *Berna Moran'a armağan: Türk edebiyatına eleştirel bir bakış* (N. Aksoy, B. Aksoy, Der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2013). Halide Edip Adivar. *Türkoloji dergisi*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 20. 1. s. 1-12.
- Aytaç, G. (2009). *Karşılaştırmalı edebiyat bilimi*. Ankara: Say Yayınları.
- Chesterton, G.K. (2014). *George Bernard Shaw*. New York: Aeterna Press.
- Çalışlar, İpek. (2010). *Halide Edib biyografisine sığmayan kadın*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Enginün, İ. (1991). Halide Edib Adivar'ın eserlerinde çocuklar, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2007). *Halide Edib Adivar'ın eserlerinde doğu ve batı meselesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erlevent, D. (2005). *Halide Edib Adivar'ın son dönem romanlarında İstanbul'da gündelik hayat ve müzik*. Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara.
- Ferliel, S. (1982). *George Bernard Shaw bir sanatçı-düşünür*. Ankara: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Basımevi.
- Glosser, H. (1965). *The evolution of George Bernard Shaw's female characters*. (Unpublished Master's Thesis). Eastern Illinois University.
- Grene, N. (1984). *Bernard Shaw, a critical view*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Henderson, A. (1911). *George Bernard Shaw his life and works (A Critical Biography)*. Cincinnati: Stewart & Kidd Company.
- Holroyd, M. (1979). George Bernard Shaw: Women and the body politic. *Critical Inquiry*. Vol. 6, No. 1, pp. 17-32. <https://www.jstor.org/publisher/ucpress>.
- Holroyd, M. (1998). *Bernard Shaw the one-volume definitive edition*. New York: W. W. Norton & Company. <http://biography.yourdictionary.com/george-bernard-shaw> (erişim tarihi: 24.12.2021)

- <https://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/common-sense-and-the-war-george-bernard-shaw-in-1914> (erişim tarihi: 25.03.2022)
- Ibrahim, G., A. Omer, M., A., A. B. (2021). Shaw's war antipathy in arms and the man and major barbara. *International Journal of English Literature and Social Sciences*. Vol-6, Issue-2; Mar-Apr, 2021 Journal Home Page Available: <https://ijels.com/> Journal DOI: 10.22161/ijels ISSN: 2456-7620 <https://dx.doi.org/10.22161/ijels.62.47> 315.
- Kazan, F. (1995). *Halide Edip ve Amerika* (B. Kutluğ, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kurnaz, Ş. (1991). *Cumhuriyet öncesi Türk kadını (1839-1923)*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Küçükgörmen, Calayır, G. (2010). *Halide Edip Adivar'ın romanlarında kadın ve kadın eğitimi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Programı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir.
- Müezzinoğlu, E. (2017). İzmir milletvekili Halide Edip Adivar'ın TBMM'deki faaliyetleri (1950-1954). *Journal of International Social Research*, 10(54). s.330-339.
- Sanlı, S. (1982). *Pygmalion*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Shaw, G.B. (1912). *Pygmalion*.
- Shaw, G. B. (1919). *Heart break house: A fantasia in the Russian manner on English themes*.
- Takkaç, M. (1997). *Çağdaş İngiliz tiyatrosunda kadının toplumsal konumu*. Erzurum: Aşiyen Yayınları.
- Uyguner, M. (1992). *Halide Edip Adivar: Yaşamı, sanatı yapıtlarından seçmeler*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Yanık, H. (2008). *George Bernard Shaw and european theatre*. (MA Thesis). Azerbaijan University of Languages.
- Yılmaz, A. (2013). Halide Edip'te kadın hakları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 20(1), 119-134.
- Yücebaş, H. (1964). *Bütün cepheleriyle Halide Edip Adivar*. İstanbul: İnkılâp Aka Kitabevi.





# Eski Uygurcada Budizm'e Ait Bir Ritüel: *Bakçan Olur-* *A Ritual of Buddhism in Old Uyghur: Bakçan Olur-*

Burak Can Deveci<sup>1</sup> 



## ÖZET

Dini pratikler içerisinde önemli bir yer işgal eden ritüeller, pek çok inanış sisteminde bulunmaktadır. Bu inanış sistemlerinden biri olan Budizm'de de ritüellerin kapsamı geniş olmakla birlikte çoğunlukla manastır etrafında gerçekleştirilen pratik uygulamalardan söz edilmektedir. Manastırda gerçekleştirilen uygulamalardan biri olan ve Eski Uygurcada *bakçan* sözü ile karşılanan ritüel, genellikle “yaz yağmurlarının üç ayı boyunca ikamet; inziva” gibi belli bir dönem boyunca bir yerde ikameti salık veren bir uygulamadır. Bunun yanında *bakçan* sözünün Çin Budizmi'nin bir yansıması olarak Eski Uygurca metinlerde “yaz inzivasi”nın yanında “kış inzivasi”ni da karşılar şekilde kullanılıyor olması dikkat çekicidir. Buna göre, bu çalışmada kelimenin kavram alanı Eski Uygurca metinlere ait örnekler ışığında tespit edilecektir. Bunun yanında Eski Uygurca biçime kaynaklık eden ara ve ana dil/diller ve bu kaynaklığın şekil ve anlam boyutları üzerinde durulacaktır. Ayrıca Eski Uygurca sözcüğün farklı metinlere göre farklı imlaları hakkında açıklama yapıp imladaki farklılaşma üzerinde etkili olan faktörlere ait yorumlarda bulunulacaktır. Eski Uygurca sözcüğün yardımcı fiillerle birlikte kurduğu birleşik fiil yapıları değerlendirilip bunların kullanımları hakkında açıklamalar yapılacaktır. Bununla birlikte genelde tüm Hint inanışlarında özeldi ise Budizm'de görülen “öldürmeme” ve “zarar vermeme” ilkesinin başlangıçta ritüelin ortaya çıkışındaki etkisi ve katkısı işlenecektir. Budizm'de ritüelin gezginlik ve yerleşik düzen arasında oluşturduğu köprü ve özellikle Budist cemaat ve manastır düzenine olan katkısı bakımından ritüelin önemi Eski Uygurca metinler ışığında değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Budizm, Eski Uygurca, ritüel(ler), inziva, *bakçan*

## ABSTRACT

Buddhism has a wide range of rituals, most of which are mentioned with regard to practices carried out around monasteries. The term *bakchan* is used in Old Uyghur for one of these practices and mostly recommends dwelling in one place for a period of time, such as a residence or place of retreat during the three months of the summer rains. Accordingly, this article will attempt to identify the conceptual area of the term in light of examples from Old Uyghur texts and furthermore determine the protolanguage and the lexical cognates that are the source of the Old Uyghur form, emphasizing these sources' dimensions of shape and meaning. In addition, this article will detail the different spellings of the Old Uyghur term according to different texts and interpret the factors that have affected the different spellings, as well as evaluate the compound verb structures formed by the Old Uyghur word using auxiliary verbs. The ritual appears to have emerged as a result of social pressure, and at its heart lies the principle of do not kill/do no harm, which is seen in all Indian beliefs and Buddhism. The article will separately discuss the effect and contribution of this principle regarding the development of the ritual in particular, as well as the bridge the ritual has created in Buddhism between migratory and permanent settlements. The article will seek out the importance of ritual, especially in terms of its contribution to the Buddhist community and monasticism.

**Keywords:** Buddhism, Old Uyghur, rituals, retreat, *bakchan*

<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kayseri, Türkiye

ORCID: B.C.D. 0000-0002-7404-6832

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Burak Can Deveci,  
Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kayseri,  
Türkiye  
E-mail: burakcandeveci@gmail.com

Başvuru/Submitted: 29.05.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 06.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 22.10.2022

Kabul/Accepted: 27.10.2022

### Atf/Citation:

Deveci, B. C. (2022). Eski Uygurcada Budizm'e ait bir ritüel: *bakçan olur*. *TUDED*, 62(2), 325-352. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1119114>



## EXTENDED ABSTRACT

Rituals in the early days of Buddhism were simply performed around monasteries; over time, however, they evolved into annual rituals and festivals and took on a social structure. Before Buddhism, rituals in South Asian religious beliefs were performed on the days of the lunar sabbath in particular. Buddha is known to have rejected the extreme ascetic attitude and to have accepted the middle way. Although Buddhism has a more moderate ascetic rule compared to other Indian belief systems, the aim is to dull desire, suppress bodily pleasures as much as possible, and bring spiritual pleasure to the fore. These retreats generally coincide with the summer rains in Buddhism, with the culmination of the retreat occurring in a ritual of repentance and confession.

Various opinions are found regarding the root and cognate languages of the Old Uyghur *bakchan*. While some scholars are skeptical, others directly cite the origin of the word as the Sanskrit *bhakta-chinnaka* [withdrawal from food, hunger] which then passed into Old Uyghur by means of cognate languages such as *pakaccām* [period of rest from travel during the monsoon] in Tocharian B, *pākāccām* in Tocharian A, *pkc'n* [summer residence duty] in Sogdian, which is equivalent to *anju* 安居 [tranquil dwelling; to live in peace] in Chinese. In Buddhism, *bakchan* means to retreat from life by remaining within a monastery for three months during the rainy season, which is *san anju* 三安居 [the three months of summer retreat], *yu anju* 雨安居 [the rains, the rainy season, time of the summer retreat], or *xia anju* 夏安居 [the period of the summer retreat for meditation] in Chinese, or *dbyar gnas* in Tibetan. According to these, Sogdian is the lexical cognate that is closest to the Old Uyghur form in terms of form and meaning. In light of current knowledge, determining which of these three existing lexical cognates is the source of the Old Uyghur form appears difficult. However, the point that draws attention here is that the meaning of the forms in the lexical cognates' languages and Old Uyghur are far removed from the meaning of the Sanskrit form, which is the source language. According to this, while the Sanskrit form of *bhakta-chinnaka* is the source of the Old Uyghur form, this effect did not occur in a semantic dimension. It is possible to say that the languages of the lexical cognates greatly influenced the meaning of the Old Uyghur form. In one Old Uyghur example, *yay kish b(a)kchan olur-* [summer (and) winter are the time for retreat] indicates that the term *bakchan* has a different semantic value apart from the rainy season retreat.

The most common spelling for the Old Uyghur word is *bakchan* or *b(a)kchan*. However, the text *Insadi Sutra* shows the word to have a different spelling compared to other examples. This may be a case that directly relates to the text's author and/or copyist. In addition, the change in spelling can be thought to have occurred due to the text being counted among the old Uyghur texts. According to this, the *Insadi Sutra* is one of the oldest dated texts of Old Uyghur, with the existing copy dating back to the 17<sup>th</sup> or 18<sup>th</sup> century. This text is also stated as being the first one written in the old period of the Yuan Dynasty. Considering this historical background, the Old Uyghur form of *birkchan* can be considered to have been influenced by Mongolian orthography and to have moved away from its earlier forms.



The Old Uyghur *bakchan* is one of the expressions used in the texts of the religious circle of the Uyghur language and also one used to refer to a Buddhist religious ritual. The heavy rains and floods seen in the monsoon season in some parts of South Asia can initially be said to have completely hindered the *bhikkhu* and *bhikkhuni* from wandering around and begging. This season required wandering beggars to find shelter, and Buddhism adopted the rainy season retreat from early Indian religious traditions.

In the early period, temples or monastic institutions did not exist, and monks mostly lived in the forest or under trees, traveling from village to village collecting food and spreading teachings. Although Buddha and some of the monks who followed him are known to have lived in one place during the rainy season, the monks continued their wanderings during the rainy season. The question was raised to Buddha as to why Buddhist monks were not allowed to stay in one place while ascetics belonging to other Hindu religious beliefs did not have to wander during the rainy season. With these factors in mind, Buddha later came up with a rule that required Buddhist monks to stay in a residence for three months during the rainy season. The three-month rainy season retreat usually begins with the full moon of Āṣāḍha. In general, however, some flexibility is given to setting the start date of the rainy season retreat, but it should definitely last the full 90 days.

## GİRİŞ

Her dinî inanış, yazılı ve/veya sözlü normların yanında pratik uygulamalara ve davranışlara sahiptir. Buna göre bir inanç sisteminde iman ve pratik, iki ayrı fakat bir arada düşünülmesi gereken olgular bütünüdür. Bu durumda her bir inanç sisteminin “tutum ve davranışlar sistemi” olarak da ifade edilmesi yanlış bir varsayım olmayacaktır. Dinî ritüeller, “tutum ve davranışlar sistemi” olarak adlandırılan inanışların temelini oluşturan pratik uygulamaların başında gelmektedir. Dinî inanışlar arasında çoğunlukla yazılı olmayan kurallara göre gerçekleştirilen ritüeller, “âdet hâline gelmiş dinî kural” görünümünü daha sonraki dönemlerde kazanmış ve inanırların hayat şekillerini oluşturmuşlardır. İnanırları tarafından kutsal bir davranış olarak kabul edilen bu ritüeller, onları kurtuluşa erdirecek mutlak yol olarak tasavvur edildiklerinden dolayı yılın belli dönemlerinde tekrarlanmaktadır. Her dinin kendine özgü ritüelleri bulunmaktadır ki Budizm’de de pek çok önemli ritüel yer alır. Bu konuda açıklamalarda bulunan Lewis’e göre toplumsal yaşam, ay döngüsüne dayalı manastır takvimince düzenlenmiş uygun ritüellere dayanmaktadır ve manastır düzeni içerisinde tören salonundan tuvalete, cübbe giyiminden keşişler arasındaki hiyerarşiye, anlaşmazlıkların çözümünden kural bozucuların kovulmasına kadar keşişlerin ve rahibelerin düzenli olarak belirlenmiş ritüellerle noktalanmış disiplinli bir yaşam sürmeleri beklenmektedir (2016, s. 324).

Budizm’de başlangıçta sadece manastır etrafında gerçekleştirilen uygulamalar, zaman içinde toplumsal bir yapıya bürünerek takvimsel ritüel ve festivallere evrilmiştir. Budizm’den önce Güney Asya dinî inanışlarında ritüeller özellikle ay sebtine denk gelen günlerde yapılmaktadır. Aynı şekilde Budizm’in ilk dönemlerinden itibaren Budistler ayın döngüsel hareketlerinde özellikle dolunayda çeşitli ritüeller gerçekleştirirler ki buna en iyi örnek *Prātimokṣa*’dır (Buswell, 2004, s. 285-286). Yine Budistler, Buddha’ya (namaskāra) ait övgüler okuduktan sonra Buddha resmine, bodhi ağacına veya *stūpa*’ya adak (pūjā) sunmak için özellikle dolunay günlerinde yerel tapınağı ziyaret ederler. Diğer bazı dolunay günleri de özel festivaller/ritüeller için ayrılmıştır. Bunlardan en önemlisi, Buddha’nın doğum ve ölüm gününe tekabül eden Nisan/Mayıs’ın (vaiśākha) dolunay günüdür (Buswell, 2004, s. 286). Genel olarak incelendiğinde Budizm’de ritüellerin büyük bir kısmı dolunayda başlar ve biter. Bu durum, Lewis’in de açıklamasına göre Budist ritüellerin hayatın doğrudan ayın evreleriyle takip edilen takvime göre şekillenmesinin bir sonucudur (2016, s. 323).

Ayın döngüsel hareketlerine göre şekillenen Budist ritüellerde genel olarak canlılık/kişinin kurtuluşu amaçlanır ve bundan kaynaklı olarak da “inziva” gibi önemli bir kavram etrafında gerçekleşen ritüel bulunur. Budizm’de “inziva” ve “münzevilik”, üzerinde durulması gereken olgulardan biridir. Eliade’ye göre dünyadan elini eteğini çekmek, malından mülkünden ve hırslarından arınmak ve köklü bir inzivaya çekilmek bilgiyi ve çileciyi özgürlüğe ve mutluluğa ulaştıran yollardandır (2003, s. 59). Ayrıca Budizm’de Nirvāṇa yolunda ilerleyen bir keşişin uygulaması gereken pratiklerin başında gelen meditasyon, sessiz bir inzivadan başka bir şey değildir. Buna göre uygulayıcı doğru meditasyon pratiği için uygun bir ortamda inzivaya çekilir. Bu uygun ortam, Buddha’nın aydınlanma meditasyonunu gerçekleştirdiği gibi dış

dünyaya kapalı bir mekândır. Budizm’de sessizlik, inziva ve meditasyonun ortak paydasıdır. Bu durum, Eski Uygurcaya çevrilen Xuanzang Biyografisi’nde şu şekilde anlatılmaktadır:

HTV/2146-2161|| *öğre bu êlte burhan nomı yok erken vairoçanê atl(ı)g arhant kaşmirdın kelip bo oronta arıg ara dyan olurdı körteçi kişi tañırkap tonın körkin aduklap odon hanka ôtünti odon han ... körüp siz ne kişi ... yalnızın bo berk arıg içinte ornag tutup negü kılur siz tēp ayıtdı arhant sözledi men erser tükel bilge teñri teñrisi burhan tētsēsi men tigisiz ahlak oronlarda ermek öz töröm ol tēp tēdi* (Dietz, Ölmez ve Röhrborn 2015, s. 227-228) ‘Önceleri bu memlekette Budizm yayılmamışken Vairocana adlı rahip, Keşmir’den gelip bu yerde orman içinde meditasyona girdi. (Onu) gören kişi şaşkın bir ifadeyle kıyafetini ve görünüşünü tuhaf bulup Hotan kralına arza çıktı. Hotan kralı ... görüp siz nasıl ... yalnız başınıza bu orman içinde ikamet edip ne yapıyorsunuz, diye söyledi. Rahip cevap verdi: ben ki her şeyi bilen tanrılar tanrısı Buddha’nın öğrencisiyim. Sessiz ve ıssız yerlerde bulunmak benim kendi kanunumdur, dedi.’

Bunun yanında Buddha’nın “aşırı çileci” tutumu reddettiği ve “orta yolu” kabul ettiği bilinmektedir (Tokyürek, 2019, s. 54). Budizm, diğer Hint inanç sistemleriyle karşılaştırıldığında her ne kadar daha ılımlı bir “çilecilik” sistemine sahip olsa da aslında amaç nefsin köreltilmesi, bedensel hazların olabildiğince bastırılması ve manevi hazzın ön plana çıkarılmasıdır. Bu durum Güzeldal’a göre doğrudan İslam tasavvufundaki çilecilik ve münzevilikle örtüşmektedir (2019, s. 80-81). Bunun gerçekleşmesi için uygulanması gereken en önemli ritüel ise inzivadır. Her inziva belli bir zaman aralığıyla sınırlıdır ve insan bedeninin yok oluşuna sebebiyet vermemektedir. Bu inzivalar genel olarak Budizm’de yaz yağmurlarına denk gelir ve inzivanın sonu “tövbe ve itiraf ritüeli” olarak adlandırılabilen Skr. *pravāraṇā* töreni ile geçirilir.

### 1. Eski Uygurca *bakçan* Sözüünün İmlası ve *bakçan olur-/bol-/ertür-/tüke-/kon-/ötün-*

‘Yağmur mevsimi boyunca keşişlerin manastırda kalması’ (Wilkens, 2021a, s. 98) anlamını karşılayan EUyg. *bakçan* kelimesinin ilk ve ara dilleri hususunda çeşitli görüşler olmakla birlikte Tezcan (1974, s. 86) şüpheyle yaklaşarak Skr. *bhakta-chinnaka* şekline gönderme yaparken Zieme (2007, s. 171) ve Elmalı (2016, s. 349) ise doğrudan Sanskritçe biçimle ilişki kurar. Skr. *bhakta-chinnaka* ‘yemekten el çekmek, açlık’ (Edgerton, 1993, s. 405a) gibi anlamlara gelmekte olup mevcut ara diller vasıtasıyla Eski Uygurcaya geçmiştir: < Toh. B *pakaccām* ‘Muson yağmurları sırasında seyahatten mola verme dönemi’ (Adams, 2013, s. 374; Wilkens, 2021a, s. 98) ~ Toh. A *pākaccām* (Wilkens, 2021a, s. 98) ~ Soğd. *pkc'n* ‘yazlık ikamet vazifesi’ (Yoshida, 2008, s. 340; Wilkens, 2021a, s. 98). Bunun yanında sözcüğün Çince ve Tibetçe karşılıkları ise şu şekildedir: = Çin. *anju* 安居 ‘sessiz ikamet’ (Soothill ve Hodous 1975, s. 211), ‘huzur içinde yaşamak; (Budizm’de) perhiz tutmak, yani yağmur mevsiminde üç ay manastırda kalmak’ (Giles, 1912, s. 6); *san anju* 三安居 ‘üç aylık yaz inzivası’ (Soothill ve Hodous 1975, s. 63), *yu anju* 雨安居 ‘yağmurlar, yağmur mevsimi, yağmur barınağı’ (Soothill ve Hodous 1975, s. 294); *xia anju* 夏安居 (Wogihara, 1979, s. 1393) ‘yağmurlar, meditasyon için yaz inzivası dönemi’






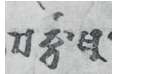
(Soothill ve Hodous 1975, s. 323) = Tib. *dbyar gnas* (Buswell ve Lopez, 2014, s. 960). EUyg. *bakçan* şeklinin Sanskritçe karşılığı hakkında başka yorumlar da mevcuttur. Terimin Toharca B karşılığını veren Adams, Sanskritçe biçim olarak *\*upagacchana* ifadesini yeniden kurmuştur (Adams, 2013, s. 374). Ancak Wilkens'e göre (2021a, s. 98) bu atf belirsizliğini korumaktadır. Bununla birlikte EUyg. şeklin Sanskritçe karşılığı Tieshan'a göre *bhaktaşaṇa* sözcüğüdür (2015, s. 36). Skr. *bhaktaşaṇa* biçiminin Çin. karşılığı ise *shiwu* 食物 olarak gösterilmiştir (Tieshan, 2015, s. 36). Çin. *shiwù* 食物 'erzak, yiyecek' anlamlarına gelmektedir (Giles, 1912, s. 1225). Ayrıca Müller de muhtemel olarak *bakçan* kelimesinin Çincedeki karşılığını *mo ran* 默然 olarak vermektedir (1922, s. 93). Tekin de çalışmasında Müller'in UIII'deki Çin. *mo ran* 默然 şeklini EUyg. sözcüğün muhtemel karşılığı olarak vermiştir (Tekin, 1980, s. 73). Müller'in verdiği şekil Çince 'sükûn, konuşmadan' gibi anlamalara gelir (Soothill ve Hodous 1975, s. 454). Csongor UIII'de geçen EUyg. *bakçan* şeklini, *bägjän* şeklinin düzeltilmiş şekli olarak kabul etmiş ve T'ang dönemi Uygurca metinlerdeki Çince unsurlardan biri olarak değerlendirmiştir. Bunun yanında bu şeklin Eski Çincesini *mək nziän* olarak göstermiştir (1952, s. 80). Eski Çin. *mək* EUyg. *bäg* Kuzey Çin. *mo* ile denktir. Ayrıca Eski Çin. *nziän* EUyg. *jän* ve Kuzey Çin. *zan* biçimlerine denk gelmektedir (Csongor, 1952, s. 113-118).

Tüm bunlara göre EUyg. biçime şeklen ve anlam açısından en yakın ara dil Soğdca olmakla birlikte Toh. A/B şekillerinin de EUyg. biçime kaynaklık edebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Yine Toh. B şeklin anlamsal boyutu ile EUyg. şeklin anlamı örtüşmektedir. Ne yazık ki Toh. A biçimin anlamsal dairesi tespit edilememiştir. Bu üç mevcut ara dilden hangisinin EUyg. biçime kaynaklık ettiğini yani bu dillerden hangisinin "veren dil" olduğunu tespit etmek ise şu anki bilgilerimiz ışığında zor görünmektedir. Fakat burada dikkati çeken husus ara dillerdeki ve EUyg.'daki biçimlerin kaynak dil olan Sanskritçe şekle ait anlamdan uzak olmasıdır. EUyg. anlam Sanskritçede *varṣāvāsa* '(bir keşişin) yağmur mevsimi ikameti' (Edgerton, 1993, s. 472b) veya *varṣāvāsana* '(bir keşişin) yağmur mevsimi ikameti' (Wilkens, 2021b, s. 879) şekillerinde kullanılmaktadır. Ancak bunların EUyg. *bakçan* ile şekil yönünden bir ilişkilerinin olduğunu söylemek zordur. Skr. *varṣāvāsa* ifadesinin doğrudan eşdeğeri EUyg. *piğçan erig* 'yağmur mevsimi ikameti' kullanımınıdır (Maue, 2015, s. 130; Wilkens, 2021b, s. 139). Buna göre EUyg. biçime her ne kadar Skr. *bhakta-chinnaka* şekli kaynaklık ediyor olsa da bu etki anlamsal boyutta gerçekleşmemiştir. EUyg. biçimin kazandığı anlama ise ara dillerin büyük oranda etki ettiğini/edebileceğini söylemek mümkündür. Ayrıca ara dillerdeki şekiller de Skr. anlama bağlı kalmamış, yani *bhakta-chinnaka* ifadesinin anlamsal boyutu Sanskritçeden dışarıya çıkamamıştır. EUyg. *bakçan*, ara dillerin de etkisiyle, farklı bir anlamı karşılamaktadır. Ancak bunun yanında Çin. *anju* 安居 sözcüğüne Giles'in verdiği anlamlardan biri olan 'perhiz tutmak' (1912, s. 6) ise bu noktada dikkat çekicidir.

Genel olarak EUyg. *bakçan*, "yağmur mevsimi inzivası"nı karşılar. Bu yağmur mevsimi ise yaz aylarına denk gelir. Bu bakımdan EUyg. metinlerde *yaykı üç ay küni*<sup>1</sup> *bakçan* 'yazın üç ay günü yağmur mevsimi inzivası' (Shimin, Klimkeit ve Laut 1998, s. 70) gibi kalıplaşmış

1 Shimin ve ark. (1998) kelimeyi *köni* şeklinde ifade ederler, fakat Tekin bu kelimeyi *küni* (2019, s. 179) şeklinde okur ve 'ayın günü' (2019, s. 270) anlamını verir. Burada kelimenin *küni* olması gerektiği düşünülmektedir.

terimler yaygın olarak kullanılmaktadır. Ancak, Eski Uygurca bir örnekte *yay kış b(a)kçan olur-* ‘yaz (ve) kış inzivada kal-’ (Zieme, 1981, s. 254-255; Moriyasu, 2004, s. 158) şeklindeki ifade EUyg. *bakçan* sözcüğünün “yağmur mevsimi inzivası”nın yanında farklı bir anlamsal değerinin daha olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan EUyg. *bakçan* için önerilen anlam ‘inziva; yaz ve kış aylarında gerçekleştirilen inziva’dır. EUyg. *bakçan* sözcüğünün imlası ise metinlere göre farklılık göstermektedir. Buna göre EUyg. metinlerden tespit edilebilen şekillerin yanında bu şekillere ait fragman örnekleri ve transliterasyonlar aşağıdaki gibi tabloda gösterilebilir:

Tablo 1: Eski Uygurca Sözcüğün İmlası				
	Fragman <sup>2</sup>	Transliterasyonu <sup>3</sup>	Yazı çevirimi <sup>4</sup>	Örneğin bulunduğu metin
1.		<i>pyrkç'n</i>	birkaçan	BTIII/601 (Tezcan, 1974, s. 51)
2.		<i>p'kç'n</i>	pkçan	Mait./91.22 (Tekin, 2019, s. 165) <sup>5</sup>
3.		<i>pykç'n</i>	bikçan	ZiemeCaitya/U3366Ver.6 (Zieme, 2007, s. 166)
4.		<i>pkç'n</i>	b(a)kçan	HTII/121 (Ölmez, 2002, s. 230)
5.		<i>pkç'n</i>	bkçan	UigSteu/U5319.8 (Zieme, 1981, s. 254)
6.		<i>p'kç'n</i>	bakçan	BuddhistheApokalypse (Shimin ve ark., 1998, s. 71)
7.		<i>pā kcām<sup>6</sup></i>	<i>pıkçan</i>	MaueBrāhmī/29A.2 (Maue, 1996, s. 149)

Görüldüğü gibi EUyg. 'ya ait örneklerde farklı imlalarla söz etmek mümkündür. Bu farklı biçimler, Eski Uygurca sözcüğün imlasının netlik kazanmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Bununla birlikte Eski Uygurca sözcüğün imlasında özellikle *bakçan* ve *pakçan*

- 2 Fragman örnekleri, metin yayını yapan araştırmacıların çalışmalarındaki tıpkıbasım bölümlerinden alınmıştır. Bunun haricinde, fragman numarasına erişilebilen parçalar özellikle belirtilmiştir. Ayrıca, HTII çalışmasına ait fragman numaraları ve kataloglar tespit edilemediği için fragman örneğine yer verilememiştir.
- 3 Metin yayını yapılan çalışmalarda verilen transliterasyonlar aynı şekilde alıntılanmıştır. Ancak bunlar, fragman örnekleriyle kontrol edilerek doğru olduğu düşünülen şekilde verilmiştir.
- 4 Yazı çevirimleri, metin yayını yapılan çalışmalarda özgün şekillerine sadık kalınarak verilmiştir.
- 5 Mait./91.22'ye ait fragman örneği BuddhistheApokalypse (Shimin ve ark., 1998)'den alınmıştır.
- 6 Maue tarafından aynı sözcüğün imlası, pā g, cām (2015, s. 111) şeklinde gösterilirken yazı çevirimi ise *pıkçan* (2015, s. 130) şeklinde yapılmıştır.

biçimleri öne çıkmaktadır. Eski Uygur yazısı, *b-* ve *p-* seslerinin ayrımını yapan bir yazı sistemi değildir. Buna karşılık alıntılı olduğu düşünülen ara dillerdeki imlaların Toh. B *pakaccām* ~ Toh. A *pākaccām* ~ Soğd. *pkc'n* şeklinde *p-* ile olması EUyg. *pakçan* imlasının muhtemel olabileceğini göstermektedir. Wilkens her iki eserinde de *bakçan* şeklinin yanında *pakçan* imlasını da sözlükbirim olarak madde başında göstermiştir (2021a, s. 98; 2021b, s. 139). Maue, EUyg. *pıgçan* şeklinde yazı çevirimini yaptığı sözcükteki *p-* ve *-ç-* seslerinin durumunun verici dilden Eski Uygurcaya uyarlanmasına bağlı olduğunu belirtmiştir (2015, s. 130). Brāhmī harfli Eski Uygurca parçalarda görülen sözcüğün *p-*'li imlası, birincilliğini yani sözcüğün *pakçan* veya türevlerinin doğru imlası olduğunu tamamen kanıtlamış değildir. Kasai'ye göre Uygur yazısından farklı olarak Sanskritçe kelime biçimleri, Brāhmī yazısıyla birlikte kesin ve doğru bir şekilde yazılabilir. Aynı şekilde Eski Uygur müellifleri arasında doğru ve tam Sanskritçe bilgisi yaygın olsaydı Eski Uygurcadaki Sanskritçe kelimelerin orijinal ve doğru biçimleri Brāhmī yazısıyla verilebilirdi. Ancak, aslında Eski Uygurcadaki çoğu Sanskritçe biçim, orijinallerine tam olarak karşılık gelmeyerek Toharcadan ödünç alınan bir şekilde karşılık gelir (Kasai, 2015, s. 406). Kasai'nin bu görüşüne göre Brāhmī yazısında sözcüğün transliterasyonu *bha-* ön hecesiyle görülmesi beklenirdi, ancak sözcük Toharca biçimlere işaret eder şekilde *pa-* ön hecesi ile yazılmıştır. Bu noktada Kasai, Eski Uygur metinlerindeki Budist Sanskritçe terimlerin şekil olarak Toharcadan ödünç alındığının açıkça görüldüğünden bahseder (2015, s. 404). Shōgaito da ilk dönem Eski Uygur-Tohar ilişkilerinden kaynaklı olarak Sanskritçe sözcüklerin esasen Toharca aracılığıyla Eski Uygurcaya geçtiğini belirtir (1978, s. 79). Ancak, Eski Uygur yazı sisteminde, Toharca biçimin doğruluğunu ve Eski Uygurca biçimin Toh. alıntılara uygun olarak *p-* ile olduğunu kanıtlayacak bir yazı gösterimi yoktur. Bu yüzden, yazıda *bakçan* ~ *pakçan* imlasının doğruluğundan hareket edilecektir. Ancak, özellikle ritüelin açıklandığı yerlerde sözcükten bahsedilmesi gerekirken karışıklığı önlemek adına yalnızca EUyg. *bakçan* şekline yer verilmiştir/verilecektir.

Bunun yanında *Insadi Sutra* metninde ise sözcüğün diğer örneklerle göre farklı bir imlası bulunmaktadır. Bu, eserin doğrudan müellif ve/veya müstensihisiyle alakalı bir durum olabilir. Ayrıca metnin geç dönem Uygurca eserler arasında sayılmasından dolayı imlada değişikliklerin olabileceği düşünülebilir. Buna göre *Insadi Sutra* Eski Uygurcanın en geç tarihli metinlerinden biri (Ağca, 2021, s. 437) olmakla birlikte mevcut olan nüshanın 17. veya 18. yüzyıla kadar tarihlendirildiği bilinmektedir (Tezcan, 1974, s. 8). Yine Zieme bu eserin ilk olarak Yuan Hanedanlığı'nın geç dönemlerinde kaleme alındığını ifade eder (2006, s. 1). Bundan kaynaklı olarak da Ağca, metindeki Moğolca sözcüklere göre elde bulunan nüshanın değilse bile asıl nüshanın Moğollar döneminde yazıldığını düşünmektedir (2021, s. 437). Bu tarihi arka plan göz önünde bulundurulduğunda EUyg. *birçkan* biçiminin Moğolca imla etkisinde kalarak daha erken şekillerdeki imladan uzaklaştığı düşünülebilir. Ne yazık ki kelimenin Moğolca yazılış şekli tespit edilememiştir. Bunun yanında Tezcan imladaki bu farklılaşan EUyg. *bikçan*, *birçkan* ve *bakçan* şekillerinin Toharcanın farklı ödünclemeleri olduğunu belirtmiştir (1974, s. 28).

EUyg. *bakçan* sözcüğünün terim olarak “yağmur mevsimi inzivası” anlamını karşıladığına yukarıda değinilmişti. Bununla birlikte “inziva geçirmek, inzivada kalmak” olgularının

karşılanması için Eski Uygurca metinlerde *bakçan* isim kökünüyle birlikte birçok yardımcı fiil kullanılmıştır. Bu yardımcı fiiller, *bakçan olur-* (Shimin ve ark., 1998, s. 71) ‘inzivaya girmek; inzivayı geçirmek’; *b(a)kçan olgurt-* (Kasai ve Ogihara, 2017, s. 186) ‘inzivaya oturtmak, inzivaya sokmak’; *bakçan bol-* ‘inzivaya çekilmek’ (Elmalı, 2016, s. 349); *bakçan ertür-* (Shimin ve ark., 1998, s. 70) ‘inziva geçirmek’; *bakçan tüke-* (Elmalı, 2016, s. 182; Wilkens, 2016, s. 348) ‘inzivayı tamamlamak’; *b(a)kçanta ötün-* (Kasai ve Ogihara, 2017, s. 190) ‘inzivaya girmeyi teklif etmek, istemek’; *pkçan kon-* (Matsui, 2017, s. 117) ‘inzivada bulunmak’ gibi şekillerdedir.

EUyg.’da özellikle isim + yardımcı fiil şekilli birleşik fiil kuruluşlarında *olur-* yardımcı fiili dikkat çekmektedir. Bu durum, Wilkens’in fiile verdiği 4. gruptaki ‘yerine getirmek’ (2021, s.506) anlamıyla doğrudan ilişkilidir. Eski Uygurca metinlerde fiil, yardımcı fiil konumunda birçok Budist/Manihaist dinî ritüellerin kılınışını gösterir durumdadır. Bunlar *bakçan olur-* birleşik fiilinin yanında *yēti y(i)mki olur-* (Özbay, 2019, s. 89<sup>310-311</sup>; Wilkens, 2021b, s. 894) ‘yedi kez Yimki töreni yapmak’ (Özbay, 2019, s. 95); *baçak olur-* (Özbay, 2019, s.88<sup>295</sup>; Wilkens, 2021b, s.134) ‘oruç tutmak’ (Özbay, 2019, s. 95); *vus(a)ntē olur-* (Özbay, 2019, s. 88<sup>284</sup>; Wilkens, 2021b, s. 849) ‘oruç tutmak’ (Özbay, 2019, s. 94); *dyan olur-* (Wilkens, 2007, s. 110<sup>898</sup>) ‘meditasyona girmek (Wilkens, 2021b, s. 249); meditasyon için oturmak (Elmalı, 2016, s. 365)’. Örneklerde de görüldüğü gibi *olur-* fiilinin doğrudan birinci anlamı olan ‘oturmak, yerleşmek, ikamet etmek’ (Wilkens, 2021b, s. 506) gibi anlamlarından uzaklaşıp bir ritüelin eylem biçimini karşılar duruma gelmesi, onun doğrudan deyimleşmiş birleşik yapılar arasında da zikredilmesi gerektiğini göstermektedir. Ayrıca inzivanın bir süreç gerektirmesi ve *olur-* yardımcı fiilinin çoğunlukla süreklilik bildiren bir fiil olarak devam eden eylemleri karşılama *bakçan olur-* yapısındaki bir araya gelen unsurların durumunu daha anlamlı kılmaktadır. Bunun yanında EUyg. *bakçan olur-* birleşik fiil yapısının yanında EUyg. *bikçanka olur-* (Ruji ve Zieme 1996, s. 46) yapısının varlığından da söz etmek mümkündür. Burada özellikle yönelme ekinin etkisiyle oluşan anlamın ‘bir şey için oturmak’ ve ‘bir şey için yerleşik duruma gelmek’ gibi kavram alanlarına ait olduğunu belirtmek gerekir. Budizm’de inzivanın doğrudan bir yerde oturarak yapılmadığı ancak belli bir dönem aralığında belli bir kurum etrafında yerleşik düzen hâline gelinerek gerçekleştiği bilinmektedir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda EUyg. *bikçanka olur-* yapısı, *olur-* fiilinin asıl anlam yapısına daha çok yakındır. Bunun için EUyg. *bikçanka olur-* yapısı ‘inziva için oturmak’ > ‘inzivaya çekilmek’ şeklinde olmalıdır. Bunun bir benzeri *dyan olur-* ve *dyanka olur-* yapılarında da görülmektedir. Wilkens, yukarıda da belirttiği gibi EUyg. *dyan olur-* yapısı için ‘meditasyona girmek’ (2021b, s. 249) açıklamasını yaparken EUyg. *dyanka olur-* yapısı için ise ‘meditasyon için oturmak’ karşılığını kullanır (2021b, s. 250). Tüm bunların yanında *bakçan olur-* birleşik fiil yapısı için *olur-* fiilinin asıl anlamı olan ‘(dinlenmek için) oturmak; (geçici olarak belli bir yerde) yerleşmek, ikamet etmek’ (Clauson, 1972, s. 150) ile doğrudan ilişki kurulabilir. ‘İnzivada oturmak’ veya ‘inziva yerinde oturmak’ anlamlarından ‘inzivaya çekilmek’ anlamının gelişmesi muhtemeldir. EUyg. yapı, *olur-* yardımcı fiilin yanında *olgurt-* ‘(birini) oturtmak; (bir şeyi bir yere) yerleştirmek; (bir şeyi) tesis etmek’ (Clauson, 1972, s. 139) yapısıyla birlikte de kullanılmıştır. Bunun yanında

Erdal, özellikle 'oturtmak, ikamet ettirmek' gibi anlamlara dikkat çekmiştir (1991, s. 780). Şirin User, *olgurt-* fiilinin "oturtmak" çekirdek anlamlı bir fiilden "koymak, yerleştirmek" üst anlam katmanı kazandığını vurgulamıştır (2008, s. 135). Buna göre EUyg. *b(a)kçan olgurt-* (Kasai ve Ogihara, 2017, s. 186) yapısı bağlama göre dinî cemaati 'inziva için yerleştirmek, inzivaya oturtmak' gibi anlamlara gelmektedir. Buna göre "yerleştirme" ve "oturtma" eylemini gerçekleştiren *Kşemaṃkara Buddha*'dır; eylemden etkilenenler ise *tözün bursañ kuvrag* 'asil cemaat,'tir.

EUyg. *bakçan* sözcüğünün isim + yardımcı fiil yapısındaki bir başka kullanım örneğini oluşturan *bakçan bol-* ise en azından *olur-* yardımcı fiilli yapılardan daha farklı bir görünüm sergilemektedir. Eski Uygurcada *bol-* yardımcı fiilinin isim + yardımcı fiil kuruluşlarında dinî bir ritüeli karşılamak için kullanıldığı tek örnek *bakçan bol-* örneğidir. Yıldız, EUyg. *bakçan bol-* yapısını "bir süreç bildiren huzur fiilleri" başlığı altında değerlendirmiştir (2016, s. 276). Elmalı ise EUyg. *bakçan* sözcüğü için 'inziva' ve buna göre de *bakçan bol-* kalıbı için de 'inzivaya çekilmek' anlamını vermiştir (Elmalı, 2016, s. 323). Buna göre Elmalı'nın verdiği anlam 'inzivada olmak' ve dolayısıyla 'inzivaya çekilmek' gelişim çizgilerinde makul görünmektedir. Ancak, EUyg. *bakçan* sözcüğü için Wilkens'in verdiği anlamlardan bir diğeri 'yağmur mevsimi inzivasına riayet eden biri'dir (2021, s. 139). Buna göre *bakçan bol-* yani 'yağmur mevsimi inzivasına riayet eden biri olmak' gibi bir anlam dairesi de ihtimal dâhilinde düşünülmelidir.

EUyg. *bakçan* sözü, aynı zamanda *ertür-*, *ötün-* *kon-*, *tüke-* gibi fiillerle de birleşik fiil oluşturmaktadır ve bunların oluşturduğu birleşik fiillerde, fiillerin doğrudan anlamları etkilidir. Buna göre EUyg. *ertür-* fiilinin doğrudan birinci anlamı '(zaman) geçirmek' olarak verilmiştir (Wilkens, 2021b, s. 121). Bu bakımlardan EUyg. *bakçan ertür-* birleşik fiil yapısı yine *olur-* yardımcı fiiliyle kurulan yapılar gibi bir süreci karşılar durumda kullanılmaktadır. Yine EUyg. *tüke-*, 'sona ermek, bitmek' gibi kavram alanlarını işaretlemektedir (Clauson, 1972, s. 479). EUyg. *bakçan tüke-* ise sürecin bitişini yani 'inzivayı tamamlamak, bitirmek' gibi anlamları ifade etmektedir. EUyg. *pkçan kon-* (Matsui, 2017, s. 117) ise yine inzivada bulunan durumu karşılar. Eski Türkçede Runik harfli Türk yazıtlarından itibaren tanıklanan *kon-* yardımcı fiili genel olarak '(bir yere) yerleşmek, (bir yeri) mesken tutmak' (Şirin, 2016, s. 733) gibi anlamları karşılamaktadır. Buna göre bu kullanımda yer işaretleyicisi durumunda bir mesken yerini işaretleyen EUyg. sözcük, *kon-* yardımcı fiiliyle birlikte işin gerçekleştiği durumu ifade eder. EUyg. *b(a)kçanta ötün-* (Kasai ve Ogihara, 2017, s. 190) yapısı da inziva sürecinin başlangıcına işaret eder. Clauson, *ötün-* fiilinin 'bir üst makama bir beyan veya talep sunmak, talep etmek; dua etmek' (1972, s. 62) gibi anlam alanlarını işaretlediğini belirtirken Erdal bu anlamların haricinde "teklif" kavram alanının da üstünde durmuştur (1991, s. 611). Erdal'ın belirttiği kavram alanı bu yapının anlamlandırılmasında da ortaya çıkar. Bağlama göre EUyg. yapı, *b(a)kçanta ötünü yarlıka-* (Kasai ve Ogihara, 2017, s. 190) şeklindedir. EUyg. yapının anlam derinliğindeki "teklif", *yarlıka-* fiilinin yapıya kattığı emir ile birlikte "yapılması gereken zorunlu bir eyleme" dönüşmüştür. EUyg. ifade 'inzivada bulunmayı rica etmek' anlam derinliğinden 'inzivaya girmeyi emretmek' anlamına bir gelişim seyri izler. İnzivayı *arhantlar*



*kuvracı* ‘rahipler topluluğu’na “teklif ve emreden” Maitreya Buddha’dır. Bunun yanında EUyg. *üz-* fiilinden ‘tamamlamak, bitirmek, sona erdirmek’ anlamları kapsamında türetilen EUyg. *üzlünçü* ismi, *birkaçan üzlünçüsü* (Tezcan, 1974, s. 45) ‘inzivanın sonu’ kalıbıyla kullanılmıştır.

## 2. Budizm’de *bakçan* Ritüeli

EUyg. *bakçan*, Eski Uygurcanın dinî çevresine ait metinlerinde geçen ve Budist bir dinî ritüeli karşılamak için kullanılan ifadelerden biridir. Başlangıçta ritüelin ortaya çıkmasında özellikle Güney Asya’nın bazı bölgelerindeki Muson mevsiminde görülen şiddetli yağmurların ve sellerin rahip ve rahibelerin dolaşıp dilenmelerini imkânsız hâle getirmesinin etkili rol oynadığı söylenebilir. Bu dönemlerde gezgin dilencilerin barınma yerleri bulmaları gerekli hâle gelmiştir. Böylece, Śākyamuni Buddha’dan itibaren manastır topluluğunu yağmurlardan korumak ve barınımını sağlamak için cemaat dışındaki kişiler tarafından araziler, parklar ve binalar bağışlanmıştır (Jhonston ve Kleinhenz 2000, s. 55). Budizm, yağmur mevsimi inzivasını erken Hint dinî geleneklerinden benimsemiştir (Tilakaratne, 2012, s. 99). Yine aynı eksende bir diğer görüşe göre bu geleneğin Budizm’de gelişmesinde etkili olan Jain dilencileridir. Jainalar, zarar vermeme yeminine büyük önem verdiklerinden onlar için yağmur mevsiminde ikamet zorunlu hâle getirilmiştir (Barua, 2017, s. 220). Buswell ve Lopez’e göre de bu geleneğin köklerini Buddha zamanındaki antik Hindistan’ın Budizm ve Jainizm’i de içine alan diğer dilenci Śramaṇa mezheplerinde aramak gerekir (2014, s. 960). Araştırmacıların görüşlerinden hareketle ritüelin ortaya çıkışı antik çağda Hindistan ve özellikle Güney Hindistan coğrafyası gösterilebilir.

Śākyamuni Buddha’nın zamanından çok daha önce Hindistan’da gezginlerin yağmur mevsimi boyunca hem çamurlu yollardan geçmek zorunda kalmamak hem de bitkileri çiğnemekten kaçınmak için yerlerinde kalacakları bir gelenekten söz edilmektedir. Śākyamuni Buddha’nın ilk yıllarındaki keşişler, Jainler tarafından bu geleneğe uymadıkları için eleştirilmiş, bu yüzden Buddha onlara yağmurların üç ayı boyunca gezinmelerini durdurmalarını salık vermiştir (DeGraff, 2013, s. 133). Ancak bu ritüelin Budizm’de diğerlerine göre daha farklı bir şekilde yerleştiği de görülmektedir. Jain ve Brahman gezginlerinin yağmur mevsimi inzivası sırasında “birlikte yaşamayı” salık veren herhangi bir kuralından söz edilmez. Buna ek olarak Jainizm’de “özel olarak yapılmış” hiçbir ikamete izin verilmez ve yalnızca öğretmen ve onun öğrenci grubu yasal olarak birlikte yaşayabilir. Ancak diğerlerine nazaran Budist yağmur mevsimi inzivası, keşişlerin cemaatle birlikte yaşaması için büyük bir fırsatı doğurduğu söylenmektedir (Dutt, 1962, s. 53). Fakat bunun yanında Budizm’de de bu eylemin yerleşmesindeki ana neden, yeni çıkmış otların üzerinde yürüyerek onlara zarar verilmesinin dindarlar için makbul bir davranış olmadığı düşüncesi yatmaktadır (Tilakaratne, 2012, s. 99).

Buddha vaaz vermeye yağmur mevsimi başladığında devam etmiş, bu vaazlarını kentlerin yakınlarında bulunan *vihāra*lara yani manastırlara kapanarak uygulamıştır. Bunun yanında yılın geri kalanında ise yanında en yakın müritleriyle birlikte ülkeyi dolaşarak İyi Yasa’yı vaaz etmeye devam etmiştir (Eliade, 2003, s. 92). Buddha, tanrılardan daha üstün olduğunu

gösteren *devātideva* yani “tanrıların tanrısı” anlamına gelen sığata sahip olmasına rağmen yine de kendisinin ortaya koyduğu manastır kurallarına bağılı kalan bir keşiş kimliğindedir. Bu nedenle her gün sadaka dilenmek için yeryüzüne dönmek zorunda kalmıştır. Buddha'nın uyguladığı manastır kurallarından biri de yağmur mevsimi inzivası olmuştur. O, yağmur mevsimi inzivasının doksan günü boyunca her gün Sumeru Dağı'nın zirvesinde Śāriputra'ya öğretilerini tekrar etmiştir. Yağmur mevsimi boyunca, Trayastrimśa cennetinin tanrılarına öğretiyi tekrarlarken bile her gün günlük yemeğini dilenmek için aşığı inmiştir. Sonunda, öğretiler ve yağmur mevsimi inzivası sona erdiğinde Buddha'nın insanların dünyasına dönme zamanı gelmişti (Lopez, 2017, s. 164-165). Budizm'de tüm varlıklar “arzu âlemi”nde yani Skr. *kāma-dhātu*'da yaşar. Bununla birlikte bazı tanrılar “şekil âlemi” (Skr. *rūpa-dhātu*) ve “şekilsizlik âlemi”nde (Skr. *ārūpya-dhātu*) bulunur. Bu üç âlem (Skr. *tri-dhātu*) bir bütün olarak evrenin veya varoluşun karşılığıdır (Sadakata, 1997, s. 41). Sumeru Dağı'nın zirvesindeki Trayastrimśa cennetinde yer alan tanrılar ve özellikle de Śākyamuni Buddha'nın annesi artık fiziksel ve maddi bedenleriyle değil, tözleriyle biçimlidirler. Bu bakımdan Śākyamuni Buddha'nın her “arzu âlemi” ve “şekilsizlik âlemi” arasında yaptığı yolculuk, onun tanrısal bedeni ve insanî bedeni arasındaki yolculuğu da göstermektedir. İşte Buddha'nın âlemler/bedenler arasındaki bu yolculuğu yağmur mevsimi sırasında da devam etmiş; Śākyamuni Buddha, sıradan bir keşiş görünümünde yağmur mevsimi inzivasına riayet etmiştir.

Buddha bazen yalnız kalmak, dünyadan çekilmek, inzivaya girmek için yılın bu zaman dilimini yani yağmur mevsimini tercih etmiştir. Aydınlanmadan sonra Buddha'nın geçirdiği en önemli yağmur mevsimi inzivası Trayastrimśa cennetinde gerçekleşmiştir. Buddha, inziva için Sumeru Dağı'nın zirvesindeki Trayastrimśa cennetine çıktığında tanrılar tarafından karşılanmış ve hürmet görmüştür. Daha sonra annesi de dâhil olmak üzere tüm tanrılar onun *Abhidharma Piṭakası*'nı dinlemek için etrafında toplanmışlardır. Buddha'nın yedi kitabın hepsini okuması tam üç ay sürmüştür. Bu süre zarfında vaazını durdurmadan devam etmiştir. Bu yağmur mevsimi inzivası vaazının nedenlerinden biri, Buddhalar tarafından gerçekleştirilen zaruri eylem olan babalarını ve annelerini gerçeğin tasavvuru hâline getirmektir. Buddha, Kapilavastu'ya yaptığı ziyaret sayesinde babasının ihtidasını çoktan gerçekleştirmiştir; annesinin dönüşümünü ise burada gerçekleştirir. Bu inziva süresi boyunca verdiği vaazlar sayesinde onun en iyi öğrencisi ve takipçisi annesi olmuştur (Strong, 2009, s. 148-149). Siddhārtha Gautama'nın annesi ve babası o artık aydınlanmasını gerçekleştirip “Śākyamuni Buddha” adıyla anılır olduğu sırada hayatta değildir. Buddha, onların ihtidasını gerçekleştirmek için harekete geçer ve babasından sonra annesinin ihtidasını da Trayastrimśa cennetinde gerçekleştirir. İşte buradaki yağmur mevsimi inzivası sırasında öğreti dersleri annesinin en iyi öğrencisi ve takipçisi olmasını sağlamıştır. Buddha'nın özellikle Trayastrimśa cennetinde girdiği yağmur mevsimi inzivası ve onun inziva sırasında cennette ikameti sebebiyle insan hayat şeklindekilerin yalnız kalması Eski Uygurca şu paragrafta işlenmiştir.

Mait. 91.15-29 || *ol üdün ç(a)mbudvip uluştaki tört (türlüg) tērin kuvrag siz erür siz anın siziğe ötüdür biz biz inçe eşidür biz tükel bilge teñri teñrиси burkan bizni kodup idalap strayastrış teñri yēriğe pğçankas barı yarlıkamış amtı siz tört türlüg tērin*

*kuvragıñ yalavaçımız boluñ tükel bilge teñri teñrısı burkan tapa barıp inçe tęp ötüğ ötün siziñte öñi ödrülüp yalañuklar yeri kutsuz ülgüsüz osuglug boltı biz yeme nomlug aş bulmadın aça tegintimiz sizni körmek suvsamakka biz suvsalık boltumuz* (Tekin, 2019, s. 165-166; Shimin ve ark., 1998, s. 68-69) “O sırada Jambudvīpa’daki dört (kısmılı) cemaat sizsiniz. Bu yüzden size yalvarırız. Biz şöyle (bir şey) işittik. Mükemmel hikmetli, Tanrılar Tanrısı Buddha bizi bırakıp Trāyāstrimśāh (adlı) tanrılar ülkesinde, haşmetle istiğraka dalmış! Şimdi siz dört kısmılı cemaatin (ve) bizim elçimiz olun! Mükemmel hikmetli, Tanrılar Tanrısı Burkan’a doğru gidip şöyle bir dilekte bulunun: Sizden ayrıldıktan sonra insanlar âlemi sanki kutsuz, nasipsiz oldu! Biz de din yemeği bulamadan açlığa maruz kaldık. Sizi görmeğe susadık.” (Tekin, 2019, s. 261-262).

Ohnuma’ya göre Budizm’de “anne sevgisi” güçlü ve tekrar eden bir sembol olarak kullanılmıştır (2007, s. 97). Bunun yanında Buddha’nın bir zamanlar bütün bir yağmur mevsimini annesinin bir tanrı olarak yeniden doğduğu Trāyāstrimśā cennetinde ona dharma’yı öğretmek için geçirmesi Budizm’de köklü bir anlatı geleneğini oluşturmuştur (Ohnuma, 2007, s. 112). Bu gibi durumların örneklerini Eski Uygurca metinlerde de bulmak mümkündür. Buddha’nın annesi Mahāmāyā çoğunlukla diğer tanrılarla birlikte Trāyāstrimśā cennetinde tasvir edilir ve Buddha onun için özellikle de yağmur mevsimi zamanlarında buraya yolculuklar yapar. Burada yağmur mevsiminin üç ayı boyunca yapılacak “inziva” onları kurtuluşa sevk etmek ve minnetleri kazanmak için oldukça önemlidir.

*ZiemeCaitya || tüzgerinçsiz arjılar eliği tükel bilge burhan bahşı vatsi êlte sañkaş balıkda pipilavakş yazıta apantar ölenlig yürün çıntanlıkta udumbar söğütlüg arıg s(e)mekde sekizinç ay sekiz y(a)ñıka üstün satıra[ya]striş t(e)ñri yerinte tugmış anası m(a)hamay hatunka utlı sevinç yanturguluk ulug küçlüg t(e)ñrilerke apsarılarka upakar asıg tusu kalguluk bikçanlig işin ertürü y(a)rıkap altın yal(a)ñuk yertinçüsiñe* (Zieme, 2007, s. 166) ‘Anlaşılması imkânsız keşişler kralı (olan) mükemmel bilge Buddha öğretmen Vatsa ülkesinde Sāmkāśya şehrinde Pippilavrkşa ovasında Apantara (?) çayırıyla birlikte Beyaz sandal bahçesinde Udumbara çiçeğiyle dolu ormanda sekizinci ay, sekizinci günde yüce Trāyāstrimśā cennetinde doğmuş annesi Mahāmāyā Hanım’a minnet göstermek için, çok güçlü tanrılara (ve) Apsaraslara fayda sağlamak için yağmur mevsimi inzivasını geçirip buyurarak alttaki insan dünyasına...’

Śākyamuni Buddha’nın Trāyāstrimśā cennetinde yağmur mevsimi boyunca kaldığı inzivanın örneğinin yanında Eski Uygurcada Buddha Maitreya’nın da Trāyāstrimśā cennetine yaptığı seyahat ve burada yağmur mevsimi boyunca kaldığı inzivadan söz edilmektedir. Ayrıca şekilsizlik âlemindeki bu mekânda “üç yaz ayı günü yağmur mevsimi inzivası”nı geçirmek, anneleri kurtaracak bir eylem olarak tasvir edilmiştir.

*BuddhistcheApokalypse || anta ötrü tükel bilge maytri bur[han] satrayastrış teñri yerinte yaykı üç ay küni bakçanağ ertürüp yétinç ay altı y(è)girmike teñriler eliği*

*hormuzta teŋrike inçe tēp y(a)rıkayur berü eşidin yaykı üç ay küni munta b(a)kçan olurup ertürtim amtı meniŋ çambudvipka ingülük üdüm kolum yaktı anın siziŋe tutuzur m(e)n eşidmiş boluŋ kodı yertinçüke ineyin mentede adrlıp tınlaglar érinç y(a)rılg bolmazun anı eşidip teŋri éligi hormuzta teŋri isig özinte adrlıguluk (?) ulug (?) emgeklig busuşlug bolup ayasın kavşurup tükel bilge maytri burhanka inçe tēp ötüg ötüñür teŋrim sizni birle tuşuşup kop kamaŋ teŋri kuvragı sımtaŋ köñül(l) üg bolmaktın tıdılmış salırmış erdiler amtı yene siziŋtin adrlıp üdrülüp ol ok sımtaŋ köñül(l)üg ... bulıdın ürtülgülük ... törüde eşilgeyler ... yarlıkıncı biligin sakınıp (?) satrayaŝrıŝ teŋri yerinte bolu yarlıkazun kodı yertinçüke inmezün tükel bilge maytri burhan inçe tēp yarlıkayur kamaŋ burhanlarınŋ törüleri ol anaların kutgargu ugurda artoksuz egüsüz strayaŝrıŝ teŋri yerinte üç ay küni bakçan oluru yarlıkayurlar anın m(e)n amtı yertinçüke inmişim k(e)rgeŋ (Shimin ve ark., 1998, s. 70-71) ‘Ondan sonra mükemmel bilge Maitreya Buddha Trāyaŝrıŝa cennetinde yazın üç ay günü yağmur mevsimi inzivasını geçirip yedinci ayın on altısında tanrılar hükümdarı Indra tanrıya şöyle buyurur: kulak verin, burada yazın üç ay günü doğru yağmur mevsimi inzivasını geçirip tamamladım. Şimdi benim Jambudvīpa’ya inmek için zamanım yaklaştı. Onu size emanet ediyorum, duymuş olun! Aşağı dünyaya ineyim, benden ayrılan canlılar düşkün olmasın. Bunu işiten tanrılar hükümdarı Indra tanrı, bedeninden ayrılma sıkıntısını yaşayıp elini birleştirerek mükemmel bilge Maitreya Buddha’ya şöyle ricada bulunur. Haşmetlim, sizinle buluşarak bütün cemaat ihmalkârlıktan imtina etmişlerdi. Şimdi yine sizden ayrılıp o ihmalkâr ... buluttan saklanmış ... törede azalacaklar ... merhametle düşünerek Trāyaŝrıŝa cennetinde olmaya (karar verin!). Aşağı dünyaya inmeyin! Mükemmel bilge Maitreya Buddha şöyle söyler. (Bu) bütün Buddhalar’ın kanunudur. Annelerini kurtaracak (bir) zamanda artıksız eksiksiz Trāyaŝrıŝa cennetinde yazın üç ay günü yağmur mevsimi inzivası geçirirler. Onun (için) benim şimdi yeryüzüne inmem gerek.’*

Görüldüğü üzere Buddha’nın asli görevleri arasında anne babasını da kurtarmak vardır. Zaten Budizm’de anne baba bir Buddha olarak kabul edilir ve onlara yapılan herhangi kötü bir eylem, kişinin büyük günahkâr olduğunun göstergeleri arasındadır. Anne ve babaya karşı kötü davranış, Eski Uygurcada genel olarak *üküş törlüg inçsiretmek tsuy érinçü ayıŋ kılınçlar* ‘pek çok rahatsız edici günah, kötü hareketler’ ifadesiyle karşılanmakta olup ‘canlıları rahatsız edici günahlar’ arasında sayılmıştır (Tokyürek, 2019, s. 325). Onların kurtuluşunu sağlamak da elbette Buddha’ya düşer. Buddha’nın bu kurtuluşu yakalaması için de yukarıda EUyg. örneklerde de bahsedildiği üzere “üç yaz ayı günü yağmur mevsimi inzivası” geçirmiş olması beklenmiştir.

Bu örneklerin yanında Śākyamuni Buddha’nın Sarnath bölgesindeki Geyik Parkı’ndaki beş münzeviye ilk vaazı aslında dönemsel olarak yağmur mevsimi inzivasının da ilk gününe rastlar (Barua, 2017, s. 217). Ancak bununla birlikte Budizm’in ilk keşişlerinden ve gezginlerinden biri olan Buddha, aydınlanmadan sonra toplamda 22 yağmur mevsimi inzivası gerçekleştirmiştir. Bunlar, aşağıda verilen tablodaki gibi sıralanabilir:

Tablo 2: Śākyamuni Buddha'nın Aydınlanmadan Sonraki Geçirdiği Yağmur Mevsimi İnzivaları	
Aydınlanmadan sonraki yıl	Yağmur mevsimi inzivası ikametgâhı
1	Benares
2-4	Rājagṛha'daki Veṇuvana
5	Vaiśālī
6	Makula Dağı
7	Trayastrimśa cenneti
8	Bhaggā ülkesindeki Bhesakalāvana
9	Kosambi
10	Pārileyyaka Ormanı
11	Nālā Brahman köyü
12	Veranja
13	Rājagṛha yakınlarındaki Pāliya Dağı
14	Śrāvastī'daki Jetavana
15	Kapilavastu
16	Ālavī
17	Rājagṛha
18-19	Rājagṛha yakınlarındaki Pāliya Dağı
20	Rājagṛha
21-44	Śrāvastī'daki Jetavana ve Pūrvārāma
45	Vaiśālī yakınlarındaki Beluva
(Strong, 2009, s. 133)	

Yukarıdaki tabloya göre Buddha, aydınlanmasından sonraki ikinci yağmur mevsimi inzivasını Rājagṛha'daki Veṇuvana Manastırı'nda geçirmiştir. Buddha'nın bu inzivası Eski Uygurcada şu şekilde işlenmiştir.

BTIII/390-400 || *kértgünçlüg yalañoklarınıñ ögrünçlüg ögüzleri yaykaldı kértgünçsüz yalañoklarınıñ busuşlug bulutları ürtüldi bu tıltagin yarlıkançuçı köñüllüg kañımaz tükel bilge biliglig teñri teñrиси burhan ikinti yulki yayki birçanıg arçagarah kentte vėnuvan seņremte kılı yarlıkadı* (Tezcan, 1974, s. 45) ‘İmanlı insanların sevinç nehri taşı, (gökyüzü) imansız insanların keder bulutları ile kaplandı. Bundan dolayı merhametli babamız (ve) her şeyi bilen kutsal Buddha, ikinci yıldaki yağmur mevsimi inzivasının Rājagṛha şehrindeki Veṇuvana Manastırı'nda gerçekleştirilmesini buyurdu.’

Hindistan'daki diğer münzevi grupların yağmur mevsimi boyunca tek bir yerde kalma uygulamasını benimseyen Buddha ve takipçileri, her halükârda başlangıçta bir gezgin çileci grup olarak yorumlanmaktadır. Bununla birlikte zengin efendilerin kullanımları için inşa ettikleri barınaklar, devam eden yıllar boyunca yerleşik manastırlara dönüşmüştür. Aynı

zamanda gezici keşiş geleneği devam etmesine rağmen, geleneğin başlarında *saṅgha/cemaat* büyük ölçüde yerleşik hâle gelmiştir (Lopez, 2007, s. 33). Erken dönemde tapınak veya manastır kurumları hâlihazırda bulunmaz ve keşişler çoğunlukla ormanda veya ağaçların altında yaşar, köyden köye dolaşarak yiyecek toplar ve öğretiyi yayarlar. İlk zamanlarda Buddha ve onu takip eden bazı keşişlerin yağmur mevsimi boyunca bir yerde ikamet ettikleri bilirse de keşişler gezintilerini yağmur mevsiminde de devam ettirmişlerdir. Diğer Hindu dinî inanışlarına mensup çileciler yağmur mevsiminde gezintilerini yapmazken Budist rahiplerin neden bir yerde kalamadıkları sorgulanmıştır. Bu faktörlerin göz önünde tutulmasıyla Buddha daha sonra Budist rahiplerin yağmur mevsiminin üç ayı boyunca bir ikametgâhta kalmasını zorunlu kılan bir kural ortaya koymuştur. Bu kural Buddha tarafından belirlenmeden önce Budist gezginler halk tarafından iki temel nedenden dolayı yadırganmışlardır. İlk neden; yürüyüş yollarının çamur, su ve tehlikeli şeylerle kaplı olmasından dolayı keşişlerin kendilerini tehlikelere açık hâle getirmesidir. İkinci neden olarak ise tarım ürünlerine ve ıslak zeminde bolca bulunan solucan, salyangoz, kurbağa, sülük gibi küçük canlılara kasıtsız olarak zarar verilmesi hesaba katılmıştır (Ubeysekara 2020). Bu durum, Budizm'deki *śikṣapāda* yani “on emir” çerçevesi etrafında zikredilmesi gereken *ahiṃsā* terimi ile doğrudan ilişkilidir. EUyg. *tnlıglarıg örletgülık buşurguluk tıtaglarıg kılmamak* ‘canlıları incitecek sebeplerle yol açmamak’ (Tokyürek, 2019, s. 253) şeklinde geçen ifade ‘zararsızlık’ ve ‘şiddetsizlik’ idealleri doğrultusunda “öldürmeme”ye yönelik dinî etiği yansıtmaktadır. Bununla birlikte *ahiṃsā* yalnızca Budizm’de değil; eski Hindistan’ın Jainizm de dâhil olmak üzere birçok Şramaṇa mezhebinde görülmektedir (Buswell ve Lopez, 2014, s. 21). Bu yüzdendir ki yağmur mevsimi inzivası neredeyse tüm Hint dinî inanışlarında ortaktır.

Başlangıçta, keşişlerin kullandığı sabit bir ikametgâhtan bahsetmek zordur. Sıradan dünyada dolaşmışlar ve bununla birlikte yağışlı mevsimin üç, bazen dört ayı boyunca inzivada kalmışlardır. Belli aylar aralığında bir yerde ikamet etmeleri manastırların yani *vihāraların* ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Daha sonra resmî olmayan bir gelenek hâline gelerek yağmur mevsiminin dışında da birçok keşişin yıl boyunca aynı mekânda kalmaya başlaması manastır kavramına önem kazandırmıştır (Jhonston ve Kleinhenz 2000, s. 1093). İşte bununla birlikte Buddha’nın, tüm muson dönemi boyunca her keşişin yalnızca bir yerde ikamet etmesini gerektiren yeni bir kural ortaya koyması resmî olarak Budist manastır topluluğunun da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fakat *saṅgha*’nın yani cemaatin bu olaydan önce de var olduğu, ancak fiziksel olmaktan çok teorik bir seviyede kaldığı araştırmacılar tarafından özellikle vurgulanmaktadır (Jhonston ve Kleinhenz 2000, s. 965). Bununla birlikte yağmur mevsimi genellikle yalnız başına bir inziva zamanı olarak düşünülmemelidir. Bu dönem boyunca keşişlerin tek bir yerde kalmaları gerektiği gerçeği, genellikle yakınlarda oturan sıradan halkın onlarla daha fazla etkileşime sahip olabileceği anlamına gelmektedir. Bu durum, yağmur mevsiminin genellikle yalnız başına geçirilen bir inziva dönemi olarak düşünülmesini engellemiştir. Öte yandan, keşişlerin genel olarak üç ay boyunca gruplar hâlinde bir arada yaşamaları, istedikleri gibi kendi başlarına dolaşma fırsatı bulamamaları, uyum ve uzlaşmayı sağlamaya yönelik belirli kurallar geliştirmeleri gerektiği anlamına gelmektedir (Strong, 2009, s. 134).

Hinduların, Hindistan’da ilkbahar, yaz, yağmur mevsimi, sonbahar, kış, çiy ve sis mevsimi gibi altı mevsim geçişinde kutlanan belirli festivallere ve kutsal günlere sahip oldukları iyi bilinmektedir. Budizm ise bu konudaki eski Hindu geleneklerine uymuş gibi görünmekle birlikte kendine ait başkaca katkılar da eklemiştir ancak Budizm, genellikle sadece üç mevsimi hesaba katar: yaz, yağmur mevsimi ve kış (Monier-Williams, 1889, s. 340). Hinduizm’deki ve Budizm’deki mevsimlerin karşılaştırılmalı tablosu aşağıdaki gibi verilebilir:

Tablo 3: Hinduizm ve Budizm’deki Ayların Karşılaştırılması												
Hinduizm	Ön sıcaklar (vasanta)		Büyük sıcaklar (grīṣma)		Yağışlı mevsim (varṣa)		Kurak mevsim (śarad)		Ön soğuklar (hemanta)		Büyük soğuklar (śiśira)	
Aylar	1. Caitra	2. Vaiśākha	3. Jyaiṣṭha	4. Āṣāḍha	5. Śrāvana	6. Bhādrapada	7. Āśvayuja	8. Kārttika	9. Mārgaśīras	10. Pauṣa	11. Māgha	12. Phālguna
Budizm	Sıcak mevsim (grīṣma)				Yağışlı mevsim (varṣa)				Soğuk mevsim (hemanta)			
Dört Mevsim	Bahar			Yaz			Sonbahar			Kış		
(Sadakata, 1997, s. 100)												

Muson mevsimi boyunca yolculuk, yağmurların şiddeti nedeniyle tamamen elverişsiz bir durumdadır. Birçok küçük yaşam şeklinin, istenmeden de olsa, insanların yağmur mevsimi yolculuğundaki kaba çabalarına yenik düşeceği düşünülmüştür. Bunun gibi başlıca faktörler, Buddha’nın yağışlı mevsimi yerleşik konutlarda geçirme emrine yol açtığı düşünülmektedir. Böylece keşişler, başlangıçta geçici durumda olan ikametgâhlarında yoğun çalışma ve meditasyon yapma fırsatı bulmuşlardır (Prebish, 2002, s. 4). Buna ek olarak inziva, pratik amaçlara da hizmet etmiştir; şiddetli yağmurlar sırasında seyahat zordur ve bu da genellikle sel ile sonuçlanmaktadır. Bu durumda inziva, keşişlere içsel gelişime odaklanma fırsatı vermiştir (Irons, 2008, s. 543). Yağmur mevsiminde veya yağmurun şiddetini artırdığı sırada gezintinin zorluğu Budizm’in en önemli gezgin keşişlerinden ve hacılarından olan Xuanzang’ın biyografisinde de özellikle belirtilmiştir:

HTIX/583-585 || *ol tünle yağmur yağdı ikinti kün sekiz yanika kayta yorıgalı bolmadı* (Aydemir, 2010, s. 90) ‘O gece yağmur yağdı. İkinci gün (yani) ayın sekizinde herhangi bir yere yürümek mümkün olmadı.’

Üç aylık yağmur mevsimi inzivası genellikle Āṣāḍha’nın dolunayında başlar (Prebish, 2002, s. 8). Bununla birlikte genel olarak yağmur mevsimi inzivasının başlangıç tarihini belirleme konusunda biraz esneklik olsa da tam 90 gün sürmesi kesinlikle gerekmektedir (Irons, 2008, s. 543). Bunun yanında Çin’de ise inziva Çin’in 5. ayına denk gelen Śrāvāṇa’dan Çin’in 8. ayına denk gelen Āśvayuja’ya kadar olan dönemde gerçekleştirilir. Fakat Çin’de ve Japonya’da 4. ayın 16’sı ile 7. ayın 15’i yaygın dönem hâline gelmiştir. Çin’de inzivada kalınan bu üç ay, her biri bir aydan oluşan ilk, orta ve son olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır (Soothill ve Hodous 1975, s. 211). Ancak Irons’da da özellikle belirtildiği gibi inzivanın başlangıcı konusunda bir esneklik mevcuttur (2008, s. 543). Eski Uygurca örneklerde ise bu inzivanın başlangıcı olarak Çin. *san yue* 三月 verilmiştir. Çin. *san yue* 三月 ‘ay takviminin üçüncü ayı, üçüncü ay’ gibi anlamlara gelmektedir (Guanghua, 2002, s. 916). Bu ay, Gregoryen takvimine göre ise mayıs ayına denk düşmektedir (Sadakata, 1997, s. 101).

BTIII/597-603 || *anı için ol toynlar yme bir ikintişke ütleşmeklig sözleşmeklig töröte evrilmek üze 三月 -kı birkçanıg ertürüp birkçan üzünçüsinte ol ok pıvararıklig küz künçe tod (?) teñri teñrisi burhanka közüngeli bardılar (Tezcan, 1974, s. 51) 'Onun için o rahipler de birbirini uyarma ve birbiriyle söyleşme ritüelinden (yüz) çevirerek üçüncü aydaki yağmur mevsimi inzivasını geçirip inzivanın sonundaki o Pravārañalı güz gününde... tanrılar tanrısı Buddha'ya görünmek niyetiyle gittiler.'*

Temmuz ayı Hindistan coğrafyasında Buddha'nın seyahat etmesini zorlaştıran yağmur mevsiminin başlangıcı olduğundan, Buddha'nın ilk yağışlı mevsimini Sarnath bölgesindeki Geyik Parkı'nda geçirdiği yukarıda bahsedilmişti. Hindistan'da yağmur mevsimi inzivasının Haziran/Temmuz ile Ekim/Kasım ayları arasında sürdüğü üç ila dört ayda keşişler sadaka turlarına çıkmak ve adanmışlara katılmak gibi normal faaliyetlerine devam etmişler, ancak geceyi dışarıda geçirme uygulamalarına son vermişlerdir. Üç aylık yağmur inzivası, keşişler tarafından kutsal yazıları öğrenmek, bunları okumak ve meditasyon yapmak gibi ruhsal uygulamalara yoğunlaşmak için faydalı bir eylem olarak değerlendirilmiştir (Ubeysekara 2020).

Buddha tarafından yağmur mevsiminde ikamet etme zorunluluğu sadece keşişlere barınak sağlamak için değil, daha önce belirtildiği üzere yağmur mevsimi boyunca seyahat etmeyi de engellemek içindir. Mahdvagga'ya göre inzivanın kurallarından biri şudur: "Yağmur mevsimi inzivasını uygulayan bir keşiş, inzivayı tamamlamadan seyahatine başlamamalıdır." Yağmur mevsiminin kabaca Haziran'dan Ekim'e kadar sürdüğü dört ay boyunca her keşiş, bu sürenin başında veya sonunda, toplamda üç ay inzivada kalacak şekilde ritüeli uygulamak zorundadır (Wijayaratna, 1990, s. 20). Bir keşiş yağmur mevsimi zamanında inzivaya girdikten sonra, önündeki üç ay boyunca başıboş dolaşmamalıdır. Bununla birlikte bu durum, o üç ay boyunca her gün şafağın doğuşunu ikametgâhı için belirlediği alan içinde karşılaşması gerektiği anlamına gelmektedir. Belirlediği yerin dışında bir gün doğumu bile karşılasa inzivası bozulacaktır (DeGraff, 2013, s. 136). Ayrıca inziva sırasında keşişlerin ve rahiplerin belirli şartların haricinde dışarı çıkması yasaklanmış olmakla birlikte dışarıdan manastıra müdahale de engellenmiştir. İnzivaya girmiş kişilere zaman geçtikten sonra herhangi dâhilin olmayacağı Eski Uygurca şu örnekte özellikle vurgulanmıştır.

UigSteu 1-16 || *y///glg kişi için ayakka tegimlignij yigdişi pintso tutuñka ligui tutuñka tutuzup ayakka tegimligte basa murutlug aryadanıg ligui tutuñ guitso şilavanti pintso tutuñ birle üçegü igelezün titimiz bu sözçe ayakka tegimligte soñ ligui tutuñ başın üçegü murutlug aryadanta tepremedin turup yay kış bkçan olurup niyam kuşalapş kılıp bizke buyan bērip olurzun bu aryadanka sanlıg yēriñe borlukiña şazin ayguçı ēl begedleri başlap kim kim katılmazun bu üç kuvrag ok erksinzün ayakka tegimlignij linin pıryanın pintso tutuñ igelezün adın kim erser katılmazun ligui tutuñka kuvragtan igiltin negü me iş küç sıkış emgek tegürmedin asırayu turzun anın bu tuta turgu bitig bērtürtümüz (Zieme, 1981, s. 254-255; Moriyasu, 2004, s. 158) 'y///glg kişi için saygıdeğerin üvey erkek kardeşi Bıntso Tutuñ'a, Lehui Tutuñ'a güvenip saygıdeğerden başka Murutluk Manastırını Lehui Tutuñ, Huitso Şilavante,*



Bıntso Tutuñ birlikte üçü yönetsin, dedik. Bu söze göre saygıdeğerden sonra Lehui Tutuñ başta olmak üzere üçü Murutluk Manastırında hareket etmeden durup yaz (ve) kış inzivası geçirerek etik kurallar ve iyi işler yapıp bize sevap bağışlayarak otursunlar. (İnziva sırasında) bu manastıra ait bağa öğretinin gözcüsü (olan) cemaat beyleri de dâhil olmak üzere hiç kimse girmesin. Bu üç cemaat de (manastırda) hüküm sürsün. Saygıdeğerin hücrecini Bıntso Tutuñ sahiplensin. Başka herhangi kimse girmesin. Lehui Tutuñ’a cemaatten her ne dünyevi zahmetli iş güç vermeden idare edip dursun. Onun için bu tutulmuş metni verdirdik.’

Yukarıdaki EUyg. örnekte üzerinde durulması gereken özellikle *yay kış b(a)kçan olur* ‘yaz (ve) kış inzivası geçirmek’ ifadesidir. Yukarıda da değinildiği üzere EUyg. *bakçan*, bu örnek ışığında hem yaz hem de kış mevsimlerinde geçirilen inzivayı karşılar niteliktedir. Buna göre Budizm’deki “kış inzivası” ritüelinden bahsetmekte yarar vardır. Soothill ve Hodous’un belirttiğine göre Çin. *anju* 安居 bir başka deyişe göre yağmur mevsimi inzivasının yanında kış mevsimi içinde gerçekleştirilen inzivayı da niteler durumdadır (1975, s. 211). Ancak Çince “kış inzivası” için kullanılan ifade *dong anju* 冬安居 ‘10. ayın 16’sı ile 1. ayın 15’i arasındaki kış inzivası’ terimidir (Soothill ve Hodous 1975, s. 166). Toharistan coğrafyasında inzivanın kışın 12. ayın ortasından 3. ayın ortasına kadar yapıldığı bilinmektedir (Soothill ve Hodous 1975, s. 211). Çin. *dong anju* 冬安居 terim anlamı olarak ‘kış yerleşimi, kış toplantısı’ anlamına gelmektedir. Keşişlerin her yıl 15 Ekim’den sonraki yılın ilk kameri ayının 15. gününe kadar dışarı çıkmaları ve gezgin faaliyetler sürdürmeleri yasaktır. Güney Hindistan’da erken Budizm çağlarından itibaren yağışlı mevsimde “yazlık inziva” hâkim olmuştur. Ancak, özellikle Kuzeybatı Hindistan ve Orta Asya’da iklim nispeten soğuk, kışlar karlı ve sert geçtiğinden dışarı çıkmak ve gezgin faaliyetler sürdürmek zor bir hâl almıştır. Çeşitli okulların Hınayâna yasalarında bu tarz bir uygulamadan bahsedilmez. Ancak kış inzivasının en eski kaydı Mahâyâna mezhebine ait Brahmajâla Sûtra’da yer almaktadır (Yi, 1990, s. 2027). Bu bakımdan terimin Hint dillerinde ve mezheplerinde herhangi bir karşılığına erişilememiştir. Ancak, inzivanın mevsimi ülke ve bölgelerin coğrafi şartlarına göre farklılık gösterse de her iki durum için EUyg. *bakçan* sözcüğü kullanılmıştır. Ayrıca Zieme (1981, s. 256)’nin de belirttiği gibi EUyg. *bakçan* sözcüğünün hem yaz hem de kış inzivalarını kapsar şekilde kullanılması onun genel olarak “daimi ikamet” anlamına gelebileceği özellikle üzerinde durulması gereken bir konudur. Ancak Zieme, “yağışlı mevsimin üç ayı boyunca inzivada kalma” anlamının birincil olduğunu da vurgulamıştır (1981, s. 256).

Üç aylık yaz inzivasının başlangıcı ayın 16’sındadır ve buna göre keşişler, tapınağın ana salonuna girerler ve Güney Asya ülkelerinde *Magha Puja* olarak bilinen Buddha’yı onurlandırma ritüelleri gerçekleştirirler. Bundan sonra baş keşiş, meclise inziva metnini üç kez söylemesi için önderlik eder. Daha sonra topluluk üç kez “büyük merhamet mantrası”nı tekrarlar, Buddha figürlerini tavaf eder ve yerlerine dönerek şu sözleri söyler: “Sonu olmayan duyarlı varlıklar - onları kurtarmaya yemin ederim; sonu olmayan ızdıraplar - bitirmeye yemin ederim; Dharma Kapısı sonsuz - çalışmaya yemin ederim; Buddha’nın yolu eşsiz - onu tamamlamaya yemin ederim.” Bu noktada rahipler ayağa kalkar ve üç kez başka bir söz okurlar. Meclisteki ritüel

sonunda keşişler Śākyamuni Buddha'nın sureti önünde üç kez eğilir ve tapınağın Dharma salonuna çekilir. Bu ritüel, üç aylık yaz inzivasının resmî başlangıcını oluşturur. Bu süre zarfında sabah ve akşam ritüelleri her zamanki gibi yapılır ancak diğer zamanlar meditasyona harcanır (Irons, 2008, s. 542-543). Bununla birlikte üç aylık yağmur mevsimi inzivasını tamamlamış olan kişilerin kazanacağı özellikler ve bilgiler de vardır. Bunlardan biri Eski Uygurca metin örneğinde de geçen *üç törlüg bilge bilig* yani Skr. *trividyā, traividyā* (Tokyürek, 2019, s. 419)'dır. Bunun yanında inzivanın sonunda kişinin artık tamamen ahlak erdemi ve iyilikle donatılacağına da bilgisi verilmiştir. Konuyla ilgili Eski Uygurcadaki örnekleri şu şekilde ifade edilebilir.

BTIII/400-409 || *bu yaykı birkçan olurmuş arhant toyınlar üç törlüg bilge biligke tükellig ertiler ikinti bölök üze kutrulmuş bilge bilig üze kutrulmuş erdiler ol birkçan üzlünçüsü künte tükel bilge biliglig teñri teñrisi burhan toyınlarig okıyu inçe tęp yarlıkadı ...* (Tezcan, 1974, s. 45) 'Bu yağmur mevsimi inzivasını geçirmiş Arhat rahipleri üç türlü bilgiyle donatılmışlar. İkinci bölüm ve bilgelikle kurtulmuş idiler. O yağmur mevsimi inzivasının son gününde her şeyi bilen kutsal Buddha rahipleri çağırarak şöyle buyurdu...'

BTIII/426-433 || *bu yay[-kı] birkçan olurmuş yalañoklug ertiniler bo ok yañı künte birgerü yılgularına komıyü öñi öñi törlüg edgülerin bulguka yëtgüke katıglanmışların tavrıno edgüleriñiñ yagısı bolmuş ermegürmekig titgeyler çahşapatlıg yer üze ornangaylar* (Tezcan, 1974, s. 46) 'Bu yağmur mevsimi inzivasını geçirmiş insan mücevherleri, tam da bu tören gününde birlikte bir arada olmanın heyecanıyla başka başka türlü iyiliklerini bulmak için gayret göstererek iyiliğin düşmanı olmuş tembelliği ortadan kaldıracaklar, ahlâk yerine yerleşecekler.'

Mait. 109.29-37 || *edgü nomug i/// (se)kiz yañı bëş yëgirmi d-... -larda ç(a)hşap(a) t ... (vr)har sañramke pra(yan) ... ay küni pakçanta // ... tapıngay udungaylar ol buyan edgü kılınç küçinte şanki ç(krvrt) élig kan birle tuşup ya/ /-... etüzin teñri meñisin me(ñledeçi)* (Tekin, 2019, s. 179) 'İyi bir vaazı ... yeni (ayın) on beşi ... dinî kaide ... manastırlara hücreler ... ayın her günü istiğrağa (dalmış) tapınacaklar, hürmet edecekler. Bu iyi ameller sayesinde dünya hükümdarı Şankha'ya rastlayıp ... vücudunda tanrılar sevincini idrak edecek.' (Tekin, 2019, s. 270)

Prebish'e göre Varşā sırasında, keşişler ayrıca entelektüel (ve manevi) ilerleme için bilimsel tartışmalar, sutra tartışmaları ve benzeri faaliyetlerde bulunabilirler (2002, s. 4). Özellikle üç aylık yağmur inzivası sırasında bolca vakit bulabileceği düşünülen keşişlerin dinî kitapları yazıp çoğaltmaları da yapılacaklar arasında sayılabilir. Buna göre Eski Uygurcadaki bu örnek kayda değerdir.

BTXXVI / 97.4-9 || *... şitavan sım arıglar arakı [ta]vşan (?) aryadanta t(e)ñri kl"p'try k(e)şi a[ç]a]ri başlap kırk şaliler b(a)kçanka y(a)rlıkamışta m(e)n vatsın sınıkay k(i) y-a [upa]së mañçor upasañç tugmuş ötüg[i]ñe bu nom bitiyü tegint(i)m(i)z kşanti bolzun* (Kasai, 2008, s. 192) 'Mezar ormanları arasındaki tavşan (?) manastırında,

Tengri Kl'p' try üstad başta olmak üzere kırk öğretmen yağmur mevsimi inzivasına girdiklerinde ben Vatsın Sıncay K(a)ya ve Upase Mançor, Upasañ Tuğmuş'ın ricasıyla bu kitabı yazdık. Affoluna.'

Budist keşişler yiyeceklerini dilenme yoluyla topladıkları için yağmur inzivası yerleşimleri, sadaka-gıdanın uzun yolculuklar olmaksızın bulunabileceği bir çevrede genellikle kasaba veya köylerin yakınlarında bulunmuştur (Prebish, 2002, s. 4). Buna göre bir kasabada veya şehirde, keşişlere kalıcı olmak suretiyle veya geçici olarak yağmur döneminde kullanılmak üzere kendi özel parkını veya bahçesini bir dindarlık eylemi olarak bağışlamaya meyilli zengin sofulardan bahsedilebilir. Böylece yağmur inzivası için iki tür yerleşim yeri ortaya çıkmış olur: I. kırsal kesimde, keşişlerin kendileri tarafından belirlenmiş, inşa edilmiş ve bakımı yapılmış *Āvāsa*; ve II. bir kasaba ya da şehrin içinde veya yakınında bulunan ve çitlerle çevrili ve bağışçısı tarafından bakılan *Ārāma* (Dutt, 1962, s. 54-55). İnzivada kalınan süre boyunca keşişlerin, yalnızca belirli koşullar altında, geçerli nedenlerle başka bir yerde bulunmaları gerektiğinde ve yokluklarının bir haftayı geçmediği durumlarda yerleşim yerinden çıkmalarına izin verilmiştir. İlk kurulduğunda *Āvāsa* ve *Ārāma*, nitelik olarak kesinlikle geçici yerleşim yerleri olarak değerlendirilmiş ve buralarda ikamet, kesinlikle yağmurların sürdüğü üç ay ile sınırlı kalmıştır (Dutt, 1962, s. 55). Budist gezgin faaliyetleri bakımından en önemli külliyatlarından birini oluşturan Xuanzang Biyografisi'nin Eski Uygurcaya olan çevirisinde özellikle bir araya gelmek ve ikamet etmek için yazlık barınaklar inşa edilmesi yani *Āvāsaların* meydana gelmesi durumu üzerinde durulmuştur.

HTV/623-634 || *şila-aditi êlig han öjreken y(a)rılıkap kuvraguluk oronta iki ulug yaylık êgeli tutuzmuş erdi burhan olurgu kuvramış têrin kuvrag olurgu oron têp bo iki ulug yaylıklar bo kamağ têrin kuvrag kuvragınça ikigü barça büte tüketmiş erdi ol yme iki ulug yaylıklar êdiz kên biriñe miñer kişi sıgguluk erdi* (Dietz ve ark., 2015, s. 92) 'Kral Şîlāditya önceden Buddha'nın oturduğu (ve) bir araya gelmiş cemaatin oturduğu yer diye toplanılan yerde iki büyük yazlık ikametgâh inşa etmek için emretmişti. Bu iki büyük yazlık ikametgâh, bu bütün cemaatler bir araya geldiğinde ikisi birden tamamen bitmişti. Yine o iki büyük yazlık ikametgâh (o kadar) yüksek ve geniş (idi ki) her birine biner kişi sığardı.'

Keşişlerin bu üç ay boyunca tek bir yerde kalmak zorunda olmaları, herhangi bir yere tamamen yerleşmelerine, oralarda meskûn olmalarına da izin verileceği anlamına gelmemiştir. Açık havada, içi boş bir ağaçta, mezarlıkta, şemsiye altında inzivaya çekilmeleri özellikle yasaklanmıştır. Ancak bununla birlikte bir keşiş inzivasını bir teknede veya bir ticaret kervanında geçirebilmiştir; bu, bazı durumlarda keşişlerin yağmur mevsimi boyunca sıradan insanlarla da seyahat edilmesine izin verildiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Çoğunlukla keşişler, kendilerinin veya sıradan insanların inşa ettiği hücrelerde inzivayı geçirirler. Her hücrede bir ya da iki keşişin barınımı sağlanır; bu yerler bir ormanda, bir nehrin yanında, bir vadide veya bir dağın eteğinde dikilmiş, ancak her zaman bir köy veya kasabaya yakın olan geçici yapılarıdır. İnziva yeri olarak mağara manastırları da seçilmiştir.

MatsuiGrottoes || 1-3 *kutlug bêçin yıl aram ay sekiz otuzka men bês balıklıg adityazên şilavant(i) kur aranyatan (...)* yükünüp bo taulim kurta (.)YSXY? üç ay pkçan konıp ... (Matsui, 2017, s. 117). 'Kutlu maymun yılının birinci ayının yirmi sekizinde ben Beşbalıklı Adityazen Şilavanti, mağara manastırı (...) ibadet edip bu Daolin (Çin. 道林) mağarasında (.)YSXY? üç ay inzivada bulunup...

Yağmur mevsimi inzivasının sonunda, keşişler hücrelerini bırakıp seyahate devam etmişler, ancak görünüşe göre bazı keşişler inzivadan sonra bile yerinde kalmayı yani inziva ikametini terk etmeyi yeğlememiştir (Wijayaratna, 1990, s. 20-21). Keşişlerin bu tutumu, bazı araştırmacılar tarafından yağmur mevsimi inzivasının Budist manastır topluluğunun tarihinde iki farklı dönem arasında bir köprü görevi gördüğünün ileri sürülmesine sebep olmuştur; önce gezgin yaşam ve sonra yerleşik düzen (Wijayaratna, 1990, s. 21).

Yağmur mevsiminde gerçekleştirilen inziva, acemi olanlar için değil, yalnızca daha yüksek sınıfa tabi tutulmuş keşişler ve rahipler için geçerlidir. Sıradan Budist öğrencilerin yağmur mevsimi inzivasını gerçekleştirilmesi beklenmemiştir (Ubeysekara 2020). İnzivaya özellikle rahiplerin riayet etmesi, Eski Uygurcanın önemli eserlerinden biri olan DKPAM'da da Śāriputra Arhat'ın başından geçen hikâyeler anlatılırken onun çoğunlukla yağmur mevsimi inzivasında olduğunun vurgulanmasıyla verilmiştir. Ayrıca Śāriputra beraberindekilerle birlikte üç aylık inzivanın ardından tekrar gezgin faaliyetlerine devam etmiştir.

DKPAM/3438-3440 || BTXXXVII/2614-16 || *ol üdün ayagka tegimlig şariputrê arhant ol ok ar(a)nyadana orunta bakçan bolur erti* (Elmalı, 2016, s. 181; Wilkens, 2016, s. 348) 'O zaman saygıdeğer, Śāriputra arhant manastırda sessiz inzivaya çekilmişti.' (Elmalı, 2016, s. 267)

DKPAM/3450-3457 || BTXXXVII/2626-34 || *şariputrê arhant ü[çer] ay bakçan köni tükedükte birle erteçi toyınlar birle srav(a)st kentke bartı çetavan senremde kirip teñri buhannı ç(a)karlag adakınta yinçürü töpün yükünüp upasênê arhant ugrıntaki savlarıg éyin k(e)zigçe t(e)ñri burhanka tükel ötünti* (Elmalı, 2016, s. 182; Wilkens, 2016, s. 348) 'Śāriputra (adlı) arhant, rahipleri ile birlikte üç aylık inzivasını doğru bir şekilde bitirdi, (yine) rahip adayları ile birlikte Śrāvastī (adlı) şehre gitti. *Jetavaṃ* (adlı) manastıra girip Tanrı Buda'nın bağdaş kurmuş ayağına saygıyla başını eğip *Upasena* (adlı) arhant hakkındaki sözleri sıra hâlinde Tanrı Buda'ya eksiksiz bir şekilde saygıyla arz etti.' (Elmalı, 2016, s. 268)

Yine BTXXXVII'de geçen bir hikâyede yer alan cümleye göre manastırda yağmur mevsimi inzivası geçirmiş kişilerin rahipler olduğu vurgulanmıştır.

BTXXXVII/10155-157 || *iki senremig örtep sansız üküş kutka [teg]mişlerig ç(a) hşap(a)tlı(g) bakçan toyınlar[a]g [y]me örtedi* (Wilkens, 2016, s. 764) 'İki manastırı ateşe verip sayısız miktarda kurtuluşa ermişleri, ahlaklı yaz mevsimi inzivası geçirmiş rahipleri de yaktı.'

Yağmur mevsimi inzivasının ya da yağmur mevsiminin son akşamı EUyg. *pravarik* olarak adlandırılan bir ritüelle kutlanır. Buswell'e göre yağmur mevsiminin sonunu belirleyen dolunay günü özellikle önemlidir çünkü o gün *pravāraṇā* "davet" gününün başlangıcıdır (2004, s. 285). *Pravāraṇā*'nın oluşması ve doğrudan kutlanacağı günün belirlenmesi Eski Uygurca örnekte aşağıdaki gibi gösterilmiştir. Eski Uygurca örneklerde "üç yaz ayının geçmesi" ve "dolunayın on beşi" ifadeleri özellikle vurgulanmıştır.

BTIII/54-62 || *on küçlüg ulug yarlıkançuçı köjüllüg uluş uluğu tükel bilge biliglig teñri teñrиси burhan üze yaykı birkçan olurmuş toyınlar üze yaykı üç aylarınuy ertmekindin birkçan üzlünçüsü tolun ay bēş yigirmi tünlesinte kamagun birgerü bir oronta yığılmış tērilmişleri kergек* (Tezcan, 1974, s. 27-28) 'On gücü olan ve büyük merhametli gönül sahibi, kâinatın ileri geleni, her şeyi bilen kutsal Buddha'yla beraber yağmur mevsimi inzivası geçirmiş rahipler ile üç yaz ayının geçmesinden (sonra) yağmur mevsimi inzivasının sonu (olan) dolunayın on beşi geceleyin hep birlikte bir yerde toplanmaları, bir araya gelmeleri gerek.'

Bahsi geçen törende bir arada toplanmış keşişler ve rahibeler, yağmur mevsimi inzivası sırasında gözlemlenen diğer keşiş ve rahibelerin kusurlarına dikkat çekmeye davet edilir (Buswell, 2004, s. 285). İnzivanın bu son gününde, keşişler inziva boyunca yapılan eylemlerden ve meditasyonlardan farklı olarak özel bir itiraf ve pişmanlık ritüeli düzenler. Hatalarını gözden geçirirler ve diğerlerini, farkında olmadıkları hataları gözden geçirmeleri için alenen uyarırlar (Irons, 2008, s. 543).

## SONUÇ

Eski Uygurcanın söz varlığı birçok dinî terimi içermektedir. İşte bu dinî söz varlığına ait olan EUyg. *bakçan* sözü, Budizm'in önemli bir ritüelini karşılamak için kullanılmıştır. EUyg. *bakçan* şekline muhtemel olarak en yakın ara dil şekli Soğd. *pkc'n* gibi görünmekle birlikte Toh. B *pakaccām* ~ Toh. A *pākāccām* şekillerinin de EUyg.'ya kaynaklık etmiş olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Fakat şu anki veriler ışığında doğrudan hangi ara şeklin daha baskın olduğunu belirlemek güçtür. Bununla birlikte ara dillere dolayısıyla da Eski Uygurca şekle kaynaklık eden ana şekil ise Skr. *bhakta-chinnaka*'dır. Fakat Sanskritçe biçimin ara dillere ve Eski Uygurcaya kaynaklığı/etkisi sadece "şekil" üzerinde kalmış; anlam boyutunda olmamıştır. Skr. şekil, anlamsal olarak doğrudan 'yemekten el çekmek, açlık' gibi kavram alanlarını işaretlerken ara dillerdeki ve Eski Uygurcadaki şekil ise farklı olarak "üç aylık yaz inzivası"nı karşılar duruma gelmiştir. Eski Uygurca şeklin kazandığı anlam ise ara dillerdeki anlamlar ile doğrudan örtüşmektedir. Bu noktada özellikle Toh. B *pakaccām* 'Muson yağmurları sırasında seyahatten mola verme dönemi' ve Soğd. *pkc'n* 'yazlık ikamet vazifesi' şekillerinin anlamsal dairesi önem arz eder. Toh. A şeklinin işaretlediği anlama ise ulaşılammıştır. Dolayısıyla Eski Uygurca biçimin şekil ve anlam olarak kazandığı boyutun özellikle Toh. B ve Soğd. ara dilleri vasıtasıyla olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Bununla birlikte EUyg. *bakçan*, Budizm'deki sadece "yazlık inziva"yı değil; "kış inzivası"nı da karşılamak için kullanılmıştır.

EUyg. *yay kış b(a)kçan olur-* ‘yaz (ve) kış inzivada kal-’ şeklinde örneği tespit edilen “kış inzivası” Çin Budizmi’ne ait bir ritüel olarak görünmektedir. Ritüelin Hīnāyāna mezhebinde bir karşılığın ulaşılamamıştır. Çin. *dong anju* 冬安居 ‘10. ayın 16’sı ila 1. ayın 15’i arasındaki kış inzivası’ ifadesinin Hint dillerindeki bir karşılığın ulaşılamamış olunması da ritüelin özellikle Güney Hindistan’da yayılan Budist geleneklerinde yerinin olmaması ile bağdaştırılmaktadır. Bu, dinî uygulama/ritüellerin doğrudan coğrafi/iklimsel faktörlerin etkisiyle gerçekleştiğine bir kanıttır. Bu bakımdan, EUyg. *bakçan* için ‘yaz ve/veya kış aylarındaki dönemsel inziva’ veya daha genel bir ifadeyle ‘inziva’ karşılıkları önerilmektedir. EUyg. sözcüğün imlası ise neredeyse her eserde farklılık arz etmektedir. Buna göre yaygın olarak kullanılan *bakçan ~ b(a)kçan* yanında Brāhmī metinlerinde tespit edilebilen *p(a)kçan* imlası, sözcüğün esas imlası olarak zikredilebilir. Brāhmī yazı sistemiyle yazılmış söz başı p- foneminin birincilliği ispat edilebilmiş değildir. Uygur yazı sistemi söz başında b- ~ p- fonemini ayırt edecek özellikte değildir. Araştırmacıların özellikle Uygur Budizmi’nin başlangıcında görülen Uygur-Tohar ilişkileri ve neticesinde dil ilişkileri bağlamında Eski Uygurcadaki Sanskritçe sözcüklerin Toharca aracılığıyla dile kazandırıldığına değinmişlerdir. Bu görüşe göre Eski Uygurca *p(a)kçan* biçimi ön plana çıksa da bu durum kanıtlanamamıştır. Bununla birlikte Eski Uygurcanın geç dönem eserlerinden biri olan ve Yuan Hanedanlığı döneminde yazılan *Insadi Sutra* adlı eserde ise sözcüğün imlası *birkçan* şeklindedir. Bu durumun açıklığa kavuşturulması için birbiriyle alakalı iki yorum göz önüne serilebilir. Birincisi, eseri yabancı kaynaktan çeviren çevirmen-müellif sözcüğün imlasını kendi anlayışıyla yazmış olabilir. İkincisi ise eserin geç dönem kopyasını hazırlayan müstensihler tarafından yapılan bir yorum olabilir. Daha erken dönemlerde büyük bir oranda *bakçan/b(a)kçan ~ p(a)kçan* şeklinde görülen sözün daha sonraki yıllarda *birkçan* şeklinde olması Türkçenin bilinen hiçbir fonolojik/morfolojik özellikleriyle açıklanamaz. Bununla birlikte *birkçan* şeklinin yalnızca *Insadi Sutra* adlı eserde görülmesi ve eserin de geç dönem Uygurcasına ait olması sözcüğün aldığı biçimi doğrudan eserin müellifi ve/veya müstensihisi ile alakalandırmaktadır. Sözcüğün imlasının yanında Eski Uygurca metinlerde isim + yardımcı fiil yapısı içerisinde birçok farklı yardımcı fiiller ile kurulmuş örneklerden söz etmek mümkündür. Bu yardımcı fiiller; *olur-*, *olgurt-*, *bol-*, *ertür-*, *tüke-*, *kon-*, *ötün-* şekillerindedir. Bunlardan *olur-* yardımcı fiili iki farklı örnekte birleşik fiil yapısı oluşturmuştur: *bakçan olur-* ve *bikçanka olur-*. EUyg. *bakçan olur-* yapısı, yardımcı fiilin ‘yerine getirmek’ gibi kavram alanlarını işaretleyebildiğinden birinci anlamından doğrudan uzaklaşarak “deyimleşmiş birleşik fiiller” kategorisi altında değerlendirilebilir. Bunun yanında EUyg. *bikçanka olur-* yapısındaki yardımcı fiil ise isme gelen yönelme ekinin de etkisiyle doğrudan asıl anlamda ‘oturmak, yerleşik olmak’ biçimlerinde değerlendirilebilir. EUyg. *bikçan* sözcüğünün anlamı ‘inziva’ olarak kabul edildiğinde ‘inzivaya oturmak’ yani ‘inzivaya girmek’ kavram alanlarını işaretler. Bunun yanında EUyg. *bakçan bol-* yapısı da yine aynı minvalde değerlendirilebilir. Yapı, ‘inzivada olmak’ kavram alanından ‘inzivaya çekilmek, girmek’ kavram alanlarına geçiş sağlamıştır. Bununla birlikte EUyg. *bakçan* sözcüğüne verilen anlamlardan biri olan ‘yağmur mevsimi inzivasına riayet eden biri’ anlamı da bu noktada değerlendirilebilir. Bu bakımdan ‘yağmur mevsimi inzivasına riayet eden biri olmak’ yani ‘inzivaya girmek’ gelişimi izlenmiş görünmektedir.

Gezgin yaşamdan yerleşik düzene geçiş arasında bir köprü vazifesi gören “yağmur mevsimi inzivasi” aynı zamanda Budizm’de manastır kurumlarının yerleşik bir hâl almasına da zemin hazırlamıştır. Başlangıçta gezgin bir hayat tarzı benimseyen Budist keşişler, Buddha’nın yağmur mevsimi boyunca bir ikamette kalmayı zorunlu kılan tebliğinden sonra yerleşik bir düzen kurmaya başlamışlardır. Bu yerleşik düzen, bir yağmur mevsimi süresince yani üç ayla sınırlı kalmış gibi görünmekle birlikte sonraki dönemlerde yerleşik düzenin olanak ve rahatlığından vazgeçmek istemeyen keşişlerin artık yerleşik manastır kurumunu oluşturmalarıyla düzenli bir hâle gelmiştir. Ritüel, Budizm’e diğer Hint dinî inanışları aracılığıyla geçmiştir. Başlangıçta sosyal bir baskı olarak ortaya çıkmış gibi görünse de aslında temelde Budizm’in önemli yeminleri arasında yer alan “zararsızlık” ve “şiddetsizlik” idealleri doğrultusunda “öldürmeme” veya “zarar vermeme” ilkesi ile bağdaştırılmaktadır. Bu ilke Skr. *ahimsā* kavramı ile açıklanır. Bu kavram ve olgu, tüm Hint dinî inanışlarında ortaktır. Bu nedenle ritüel özellikle Güney Hindistan coğrafyasına ait tüm inanış sistemlerinde görülmektedir.

## KISALTMALAR

Buddhistische Apokalypse: *Eine Buddhistische Apokalypse Die Höllenskapitel (20-25) und die Schlußkapitel (26-27) der Hami-Handschrift der alttürkischen Maitrisimit* → Shimin, G., Klimkeit, H. J. ve Laut, J. P. (1998)

BTIII: *Das uigurische Insadi-Sūtra* → Tezcan, S. (1974)

BTXXVI: *Die Uigurischen Buddhistischen Kolophone* → Kasai, Y. (2008)

BTXXXVII: *Buddhistische Erzählungen aus dem alten Zentralasien Edition der altuigurischen Daśakarmapathāvadānamālā* → Wilkens, J. (2016).

Çin. Çince

DKPAM: *Daśakarmapathāvadānamālā* → Elmalı, M. (2016)

EUyg.: Eski Uygurca

HTV: *Die alttürkische Xuanzang-Biographie V* → Dietz, S., Ölmez, M. ve Röhrborn, K. (2015)

HTIX: *Die alttürkische Xuanzang-Biographie IX* → Aydemir, H. (2010)

Mait.: *Maytrisimit* → Tekin, Ş. (2019)

MatsuiGrottoes: 松井太 敦煌石窟ウイグル語 モンゴル語題記銘文集成 [Uyghur and Mongol Inscriptions of the Dunhuang Grottoes] → Matsui, D. (2017).

MaueBrāhmī: *Alttürkische Handschriften Teil I Dokumente in Bhrāmī und Tibetischer Schrift* → Maue, D. (1996).

Skr.: Sanskritçe

Tib.: Tibetçe

Toh. A: Toharca A

Toh. B: Toharca B

UIII: *Uigurica III* → Müller, F.W.K. (1922)

UigSteu: *Uigurische Steuerbefreiungsurkunden für buddhistische Klöster* → Zieme, P. (1981)

ZiemeCaitya: *Caitya Veneration - an Uigur Manuscript* → Zieme, P. (2007)

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ağca, F. (2021). *Dillik ölçütlere göre Eski Uygurca metinlerin tarihlendirilmesi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Adams, D. Q. (2013). *A dictionary of Tocharian B: Revised and greatly enlarged* (2.bs). Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.
- Aydemir, H. (2010). *Die alttürkische xuanzang-biographie IX nach der handschrift von Paris, Peking und St. Petersburg sowie nach dem transkript von Annemarie v. Gabain ediert, übersetzt und kommentiert in Georg-August-Universität Göttingen* (Doctoral dissertation, University of Göttingen). Retrieved from: <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-000D-EF93-4?locale-attribute=en>
- Barua, D. (2017). The Theravāda Buddhist observance of rains retreat: A comparison with Christian lent. *Dialogue*, Vol. XLIV, 215-256. Retrieved from: <http://www.academia.edu>
- Buswell, R. E. Jr. (2004). *Encyclopedia of Buddhism volume one A-L*. New York: Macmillan Reference USA.
- Buswell, R. E. Jr. & Lopez, D. S. Jr. (2014). *The princeton dictionary of Buddhism*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford: Clarendon Press.
- Csongor, D. (1952). Chinese in the Uyghur script of the T'ang-period. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2(1), 73-121. Retrieved from: <http://www.jstor.org>
- DeGraff, G. (2013). *The Buddhist monastic code II*. California.
- Dietz, S., Ölmez, M. ve Röhrborn, K. (2015). *Die alttürkische xuanzang-biographie V nach der handschrift von Paris und St. Petersburg sowie nach dem transkript von Annemarie v. Gabain ediert, übersetzt und kommentiert*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Dutt, S. (1962). *Buddhist monks and monasteries of India their history & contribution to Indian culture*. London: Allen&Unwin Book Publishers.
- Edgerton, F. (1993). *Buddhist hybrid Sanskrit grammar and dictionary volume II: Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Elmalı, M. (2016). *Daşakarmapathāvadānamālā giriş-metin-çeviri-notlar-dizin-tıpkıbası*. Ankara: TDK Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi: Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın doğuşuna*. İstanbul: Kalcı Yayınevi.
- Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation a functional approach to the lexicon I-II*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Giles, H. A. (1912). *A Chinese-English dictionary second edition revised & enlarged*. Shanghai-London.
- Guanghua, W. (2002). *汉字英释大辞典 Chinese characters dictionary with English annotations*. Shanghai: Shanghai Jiaotong University Press.



- Güzeldal, Y. (2019). Hint kökenli dinlerde manastır yaşamı ve tekke hayatı. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 22(43), 55-84.
- Irons, E. A. (2008). *Encyclopedia of Buddhism*. New York: Infobase Publishing.
- Jhonston, W. M. & Kleinhenz C. (2000). *Encyclopedia of monasticism volume 1&2*. London-New York: Routledge.
- Kasai, Y. (2008). *Die Uigurischen Buddhistischen kolophone*. Turnhout: Brepols.
- Kasai, Y. (2015). Sanskrit word forms written in Bhrāmī script in the Old Uyghur Buddhist texts. *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, 38, 401-422. <https://doi.org/10.2143/JIABS.38.0.3134550>
- Kasai, Y. & Ogiwara H. (2017). *Die Altuigurischen fragmente mit Brāhmī-elementen*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Lewis, T. (2016). A history of Buddhist ritual. In J. Powers (Ed.), *The Buddhist world* (pp. 318-337). London-New York: Routledge.
- Lopez, D. S. Jr. (2017). *Hyecho's journey: The world of Buddhism*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Maue, D. (1996). *Altürkische handschriften teil 1 dokumente in Bhrāmī und Tibetischer schrift*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Maue, D. (2015). *Altürkische handschriften teil 19 dokumente in Bhrāmī und Tibetischer schrift teil 2*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Matsui, D. (2017). 松井大 敦煌石窟ウイグル語 モンゴル語題記銘文集 [Uyghur and Mongol inscriptions of the Dunhuang grottoes]. In D. Matsui & S. Arakawa (Eds.), 敦煌石窟多言語資料集成 [multilingual source materials of the Dunhuang grottoes] (pp. 1-162). Tokyo: Research Institute for Languages and Culture of Asia and Africa.
- Monier-Williams, M. (1889). *Buddhism: In its connexion with Brahmanism and Hinduism and in its contrast with Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moriyasu, T. (2004). *Die geschichte des uigurischen Manichäismus an der Seidenstraße: Forschungen zu manichäischen quellen und ihrem geschichtlichen hintergrund*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Müller, F.W.K. (1922). *Uigurica III: Uigurische Avadāna-bruchstücke (I- VIII)*. Berlin.
- Ohnuma, R. (2007). Mother-love and mother-grief: South Asian Buddhist variations on a theme. *Journal of Feminist Studies in Religion*, (23)1, 95-116. Retrieved from: <http://www.jstor.org>
- Özbay, B. (2019). *Huastuanıft Manihaist Uygurların tövbe duası*. Ankara: TDK Yayınları.
- Prebish, C. S. (2002). *Buddhist monastic discipline: The Sanskrit Prātimokṣa Sūtras of the Mahāsāṃghikas and Mūlasarvāstivādins*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Ruji, N. & Zieme, P. (1996). The Buddhist refuge formula. An Uigur manuscript from Dunhuang. *Türk Dilleri Araştırmaları*, 6, 41-56. Retrieved from: <http://www.turkdilleri.org>
- Sadakata, A. (1997). *Buddhist cosmology philosophy and origins* (G. Sekimori, Çev.). Tokyo: Kōsei Publishing.
- Shimin, G., Klimkeit, H. J. ve Laut, J. P. (1998). *Eine Buddhistische apokalypse die höllenskapitel (20-25) und die schlußkapitel (26-27) der Hami-handschrift der altürkischen Maitrisimit: Unter einbeziehung von manuskriptteilen des textes aus Sänjim und Murtuk*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Shōgaito, M. (1978). 古代ウイグル語・におけるインド来 源借用語の導入経路について [On the routes of the loan words of Indic origin in the Old Uigur language]. *アジア・アフリカ言語文化研 [Journal of Asian and African Studies]*, 15, 79-110. Retrieved from: <http://repository.tufs.ac.jp/bitstream/10108/21664/1/jaas015004.pdf>

- Soothill, W. E. & Hodous, L. (1975). *A dictionary of Chinese Buddhist terms*. Taipei: Ch'eng Wen Publishing Company.
- Strong, J. S. (2009). *The Buddha: A beginner's guide*. Oxford: Oneworld Publications.
- Şirin User, H. (2008). Köktürk ve Ötüken-Uygur yazıtlarında 'imar etmek', 'yapı kurmak', 'inşa etmek' kavramları. *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 14(1), 125-148.
- Şirin, H. (2016). *Eski Türk yazıtları söz varlığı incelemesi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tekin, Ş. (1980). *Maitrisimit nom bitig die uigurische übersetzung eines werkes der buddhistischen Vaibhāṣika-schule 2. Teil: Analytischer und rückläufiger index*. Berlin: Akademie Verlag.
- Tekin, Ş. (2019). *Uygurca metinler II Maytrisimit Burkancuların mehdisi Maitreya ile buluşma Uygurca iptidaî bir dram*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tezcan, S. (1974). *Das uigurische Insadi-Sūtra: Mit 69 faksimiles auf 69 tafeln*. Berlin: Akademie Verlag.
- Tieshan, Z. (2015). 古代维吾尔语诗体故事、忏悔文及碑铭研究 *Studies of the Old Uigur verse stories, ksanti texts and inscriptions*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House.
- Tilakaratne, A. (2012). *Theravada Buddhism: The view of the elders*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Tokyürek, H. (2019). *Eski Uygur Türkçesinde Budizm ve Manihaizm terimleri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ubeysekara, A. (2020, August 12). Significance of rains retreat (Vassa) in Theravada Buddhism [Web log post]. Retrieved from: <https://drarisworld.wordpress.com/2020/08/12/significance-of-rains-retreat-vassa-in-theravada-buddhism/>
- Wijayaratna, M. (1990). *Buddhist monastic life: According to the text of the Theravāda tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilkens, J. (2007). *Das buch von der sündentilgung edition des alttürkisch-buddhistischen Kṣanti Kılguluk Nom Bitig teil I-II*. Turnhout: Brepols.
- Wilkens, J. (2016). *Buddhistische erzählungen aus dem alten Zentralasien edition der altuigurischen Dasakarmapathāvadānamālā teil I-II-III*. Turnhout: Brepols.
- Wilkens, J. (2021a). *Uigurisches wörterbuch sprachmaterial der vorislamischen türkischen texte aus Zentralasien III. Fremdelemente band 1: eč – bodis(a)v(a)tv*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Wilkens, J. (2021b). *Handwörterbuch des Altuigurischen Altuigurisch-Deutsch-Türkisch Eski Uygurcann el sözlüğü Eski Uygurca-Almanca-Türkçe*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Wogihara, U. (1979). 梵漢大辭典 *Sanskrit-Chinese-Japanese Dictionary*. Tokyo.
- Yıldız, H. (2016). *Eski Uygurcada mental filler*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yi, T. (1990). 佛光大辭典第三册. Beijing: Beijing Library Press.
- Yoshida, Y. (2008). Die Buddhistischen Sogdischen texte in der Berliner Turfansammlung und die herkunft des Buddhistischen Sogdischen wortes für Bodhisattva: Zum gedenken an Prof. Kōgi Kudaras arbeiten an den Sogdischen texten. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 61(3), 325-358. <https://doi.org/10.1556/orient.61.2008.3.3>
- Zieme, P. (1981). Uigurische steuerbefreiungsurkunden für buddhistische klöster. *Altorientalische Forschungen*, 8, 237-263. <https://doi.org/10.1524/aof.1981.8.jg.237>
- Zieme, P. (2006). On some quotations in the Uyghur *Insadi-sūtra*. *Bukkyō gaku kenkyū Studies in Buddhism*, 60-61, 1-14. Retrieved from: <http://www.academia.edu>
- Zieme, P. (2007). Caitya veneration - an Uigur manuscript with portraits of donors. *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*, 2, 165-172. <https://doi.org/10.1484/J.JIAAA.2.302558>



# Making a Museum of the Past: Reading *A Mind at Peace* and *The Museum of Innocence* Through the Concepts of Museum and City

## Geçmişin Müzesini Yapmak: Huzur ve Masumiyet Müzesi'ni Müze ve Şehir Kavramları Etrafında Birlikte Okumak

İmren Gece Özbey<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Res. Asist. İstanbul University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature, İstanbul, Türkiye

ORCID: I.G.Ö. 0000-0003-1004-9556

### Corresponding author/Sorumlu yazar:

İmren Gece Özbey,  
İstanbul University, Faculty of Letters,  
Department of Turkish Language and Literature,  
İstanbul, Türkiye

E-mail: imren.gece@istanbul.edu.tr

Submitted/Başvuru: 01.10.2022

Revision Requested/Revizyon Talebi: 01.12.2022

Last Revision Received/Son Revizyon: 10.12.2022

Accepted/Kabul: 02.01.2023

### Citation/Atf:

Gece Özbey, I. (2022). Making a museum of the past: reading a mind at peace and the museum of innocence through the concepts of museum and city. *TUDED*, 62(2), 353–370.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1183065>

### ABSTRACT

One of the main themes in Orhan Pamuk's works is the idea of "making a museum of life," which represents remembering and preserving in his literary universe. This theme is not only present in *The Museum of Innocence*, but also appears as a core idea in the author's preceding novels, especially those set in the İstanbul of his period. This idea reaches its peak when the author simultaneously releases his novel *The Museum of Innocence* and an eponymous museum. Although Pamuk's novel-museum project emphasizes the story of the individual, the "home-museum", as a history of personal events, objects and emotions, as opposed to the official historical discourse and official museums, his project also displays the city of İstanbul and details of its social history. Thus, the novel also turns into a "city-museum". It is notable that Pamuk credits the idea of making a museum of the past to Ahmet Hamdi Tanpınar and his novel *A Mind at Peace* in an 1995 article. It can be claimed that there are significant analogies between these two novels. One of them is the place where the beloved woman, who is fictionalized as a work of art or transformed into a work of art, stands in the triangle of museum-city-novel. In this article, *A Mind at Peace* and *The Museum of Innocence* will be discussed and criticized through the concepts of museum, city, social history, loss and preservation, as well as examining the idea of making a museum of their İstanbul in these two novelists.

**Keywords:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Pamuk, Museum, City, Preservation

### ÖZET

Orhan Pamuk'un eserlerinin kurucu temalarından biri olan ve onun yazınsal evreninde hatırlama ve muhafaza etmenin karşılığı olarak biçimlenen "hayatın müzesini yapmak" fikri yazarın *Masumiyet Müzesi*'nden önceki -bilhassa yaşadığı devrin İstanbul'unu konu edinen- romanlarında bir nüve olarak karşımıza çıkar. Söz konusu fikir yazarın 2008'de yayımlanan *Masumiyet Müzesi* romanının ve 2012'de aynı adla açılan fiziksel müzenin kurgulanması ve inşasında zirveye ulaşır Pamuk'un roman-müze projesiyle resmi tarih söylemi ve resmi müzelerin karşısında bireyin hikayesine, "ev-müze"ye; yani bir şahsi olaylar, nesnelere ve duygulanımlar tarihine vurgu yapmış olmakla birlikte romanda şehri ve onun toplumsal yaşantısına dair ayrıntıları da vitrine koyduğu görülür. Böylece roman aynı zamanda bir "şehir-müze"ye dönüşür. Pamuk'un 1995 yılında yayımlanan bir yazısında geçmişin müzesini yapma fikrini Ahmet Hamdi Tanpınar'a ve onun Huzur romanına atfetmesi ise dikkat çekicidir. *Huzur* ve *Masumiyet Müzesi* arasında ise dikkate değer ölçüde paralellik bulunduğu



söylenbilir. Bunlardan biri de müze-şehir-roman üçgeninde bir sanat eseri olarak kurgulanan ya da doğrudan sanat eserinin kendisi haline getirilen sevgilinin durduğu yerdir. Bu makalede Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur ve Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi romanları ele alınarak İstanbul, müze, sosyal tarih ve muhafaza etme kavramları etrafında eleştirel bir okuma yapılacak, bu iki romancıda kendi İstanbullarını müzeleştirme fikri irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Pamuk, Müze, Şehir, Muhafaza etme

## Introduction

Whether the novel can be acknowledged as a historical and sociological source of reference is a matter of controversy, yet it is generally agreed that as a genre it often contains data regarding the temporal and spatial context in which it is fictionalized. As Harry C. Payne states, the novel can capture and record emotional resonances of the past and present in a manner that social historians are unable to capture, while helping us to enter the “mind” of the time (1978, p. 343). The novel is further distinguished by its representation of both experience and perception, along with spatial and social changes. In this context, the content of the novel is closely related to the writer’s perceptions of their setting, including its history, present sociability, and the social backgrounds of those who use it. This can be seen, for instance, in how the modernization process and the resulting spatial and social changes have influenced some of the most significant Turkish novels. According to Berna Moran, westernization determines the problems of the Turkish novel especially up to the 1950s. If the most well-known writers of this period and their novels are examined, it will be noticed that all of them focused on modernization. This issue not only constitutes the main problem of the Turkish novel but also significantly determines its function, establishment, and characters (2001, p.24).

This article will discuss how the novel, by recording and preserving the city and its makeup within the literary text, can be seen as a fictional museum. In particular, it will discuss the literary approaches of Ahmet Hamdi Tanpınar and Orhan Pamuk towards recording and preserving Istanbul and its cultural and social history in *A Mind at Peace* and *The Museum of Innocence*, respectively. As an idea, museumization can be seen as the sorting out of historical memory and reconstructing history in a chosen context. According to Andreas Huyssen (1995, p.15) the concept of “museum” is a consequence of modernization and evolved as the paradigmatic institution that collects and preserves that which is in danger of being demolished by modernization; “but in doing so, it inevitably will construct the past in light of the discourses of the present and in terms of present-day interest.” He, therefore, says that the idea of museum is not just about losing the past and traditions but “a multi-layered desire for (re)construction.” The museum object, lifted out of the context of its daily function, transforms and establishes a potential dialogue with other ages and acquires a representation that requires an act of memory to be read “not as an ordinary piece of knowledge, but as a historical hieroglyph.” Therefore, it takes the aura of historical distance and temporal transcendence from its materiality. It can thus be claimed that “the museal gaze” can be associated with the Weberian disenchantment of the modern world and the feeling of non-synchronization with the past. (Huyssen 1995, p.33-34) In this context, the desire to reconstruct the past from the nostalgic view of the present paves the way for fictional narratives to museumize the past and that which belongs to it.

## Museumization of the Past in O. Pamuk and A.H. Tanpınar

The idea of “making a museum of life” is one of the main themes of Orhan Pamuk’s oeuvre and can be seen as the equivalent of remembering and preserving in his literary universe. The

idea appears as a founding idea in some of the author's novels written before *The Museum of Innocence* as well as his autobiographical narrative, *Istanbul: Memories and The City*.<sup>1</sup> Pamuk moves toward the central idea that novels, "in their accumulation of things and creation of spaces of contemplation, are museums; and that museums, in their ordering and display of objects, are novels." (Gökner, 2013, p. 237) He systematized the relationship he established between museums and novels with various articles he wrote after he inaugurated *The Museum of Innocence* novel/museum project, remarking that his novels are "themselves like museums" (2018, p. 169) due to their "archival quality" (2010, p. 137) and symbolic representation:

But the museum-like quality of novels that I wish to dwell on is less about provoking thought and more about preservation, conservation, and the resistance to being forgotten. Just like families who go to a museum on Sundays, thinking that it preserves something of their own past and deriving pleasure from this thought, readers, too, take great pleasure in finding that a novel incorporates facets of their actual life [...]. The reason for this happiness perhaps parallels the illusion and subsequent pride we feel in museums: the feeling that history is not hollow and meaningless, and that something from the life we live will be preserved. [...] The pleasure the novel-reader gains is different from that of the museum visitor because, rather than preserving objects themselves, novels preserve our encounters with those objects—that is, our perception of them" (Pamuk 2010, p. 143).

In his novel, *The New Life*, Doctor Fine (Dr. Narin) establishes a museum of his deceased son Nahit's life on the upper floor of his house (Pamuk, 1998, p.114). In *The Black Book*, the idea of a museum appears in two different axes as "to make a museum of his own life" and "to make a museum of our past (as society)".<sup>2</sup> Celal Sâlik turns his house into a museum of his life, and the museum-house he organizes is "so carefully tended it verged on madness" (Pamuk, 2011, p. 426). He does so to preserve his memory -and pass it on to Galip- exactly the same "as [...] arranged forty years ago, when Celal first lived here with his mother." (p. 419). The museumized house is a representation of the reconstruction of the past:

If there was anything new, it was a simulation of something old; Galip had to ask himself if this was part of the game, as if these things were meant to trick him into thinking the last quarter century had never happened. But then, as he looked more

- 
- 1 In an interview with Orhan Pamuk about *The Museum of Innocence*, he says: "I have this idea. I have it in *The New Life* as well. The idea of making a museum of your own life." (2017b, p. 390) Jale Parla points out that the idea of "museum" in Orhan Pamuk can be traced back to his first novel, *Cevdet Bey ve Oğulları* (2018, p. 61). This idea should also be considered in connection with the autobiographical content of Pamuk's works.
  - 2 According to Erdağ Gökner, there are also "museum-like spaces" that appears in *The Silent House*, *The White Castle* and *My Name is Red*. He says: "These museum spaces serve to write an alternative history to official narratives. The significance of the archival space to cultural memory and history, and more importantly to the redefinition of the novel, has already been discussed. By foregrounding material culture and objects, the kernels of independent stories, Pamuk is able to move away from the ideological constraints of Republican modernity. The objects, in a sense, speak for themselves. The personas of archivist and collector are indispensable to Pamuk's literary production." (Gökner, 2013, p. 237-238).

closely, he decided that nothing in this room was playing a game with him; he felt instead as if everything he'd lived through since the time he was a child had melted away and vanished. The objects emerging from the terrible darkness were not new. They radiated the enchantment of newness only because they were things Galip would have expected to have aged, fallen apart, vanished, gone the way of his own memories, yet here they were, just where he'd last seen and forgotten them (2011, p. 399-400).

Through the museum-house, Galip will inherit Celal's memory and, in a way, reconstruct the past with his preserved memories. In this sense, the memory preserved in the museum-house is meaningful to the extent that it merges with Galip's memory. The second museum in *The Black Book* takes on a more social nature. Master Bedii's son establishes an underground museum of the mannequins his father had been producing for years, after they were returned because they were unorthodox and not dignified enough to be displayed in the European style grand department stores' (bonmarches) windows. The museum is made up of mannequins that are replicas of hundreds of different faces from Turkish society and cultural history, and which represents "the malcontents, our history, the things that make us who we are" (2011, p. 321). The "rat -and spider- infested, skeleton-strewn" (p. 329) underground mannequin museum, is also implied to be a burial ground for memories. The inhabitants of this tomb museum "all lived together [once upon a time], and their lives had had meaning, but then, for some unknown reason, they had lost that meaning, just as they'd also lost their memories." (p.333) But Master Bedii's successors dream of a carnivalesque revolt in which the patient skeletons and mannequins will come to life and organize a great feast that celebrates life and death and goes beyond time, history, laws and prohibitions. As Huyssen says (1995, p. 15), "the museum serves both as burial chamber of the past -with all that entails in terms of decay, erosion, forgetting- and as site of possible resurrections, however mediated and contaminated, in the eyes of the beholder." Yet, museums also have a surplus of meaning that transcends ideological boundaries and opens space for a "counter-hegemonic" recollection.

Even though the relationship between past and present and the idea of a "museum" are core ideas in Orhan Pamuk's earlier works, in *The Museum of Innocence* they take on a more deliberate purpose of building a fictional sphere. The museum, which was built in reference to the contents of the novel, makes use of not only objects, but also photographs and sound recordings. Its showcases are designed in a way to tell the relationship of objects with daily life as well as their relationship with the novel's chapters. Thus, the actual museum contains fictional content as well.<sup>3</sup>

3 For an article that examines *The Museum of Innocence* as a museum-novel, see: Xing, Y. (2013). The novel as museum: curating memory in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*. *Critique*, 54:198-210.

Yin Xing says: "The readers of Pamuk's novel as museum, rely on their own understandings, memories, and imaginations to fully access the objects in the novel, and the objects in the novel perform a series of functions like the objects in the museum: first, through the displayed or described objects, we can observe the social reality closely related to them; second, readers of the novel resemble visitors to the museum, in that they all make different interpretations about the objects narrated in the novel and displayed in the museum; third, as long as

At this point, it should be noted that Pamuk inherited the idea of making a museum of the past from Ahmet Hamdi Tanpınar. As is well-known, Tanpınar is one of the most important sources for Pamuk's literary universe. Pamuk expresses this in his various writings and calls Tanpınar "the greatest local writer of the 20th century" (2020, p.162)<sup>4</sup> and the novelist "with whom [he] feel[s] the closest bond" (2017, p. 335) among the writers he mentions in *Istanbul: Memories and The City*. In 1994<sup>5</sup>, in a speech on Tanpınar, Modernism and *A Mind in Peace*, which he later authored, Pamuk points to Tanpınar's "desire to establish the museum of our past culture with authority and splendor" as an aspect that makes him inspiring and exceptional. (1995, p. 45). So, is it possible to talk about the desire to make the novel a museum in Tanpınar, as Orhan Pamuk points out?

The concepts of loss and preservation have an important place in Ahmet Hamdi Tanpınar's literary aesthetics, particularly in his novels *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur [A Mind at Peace]*. This is particularly the case in *Beş Şehir [Tanpınar's Five Cities]*, where Tanpınar discusses the cultural and historical aspects of Ottoman/Turkish society and the cities he refers to as "the coincidences of my life", but most intensely in Istanbul, which he sees as the cultural capital. The concepts of loss and preservation can also be seen in his work *Yaşadığım Gibi [As I Live]*, which collects his writings on various cultural and historical issues. Tanpınar approaches the cultural and social history of Ottoman/Turkish society and cities with a nostalgic look and protective instinct, with his conservation/preservation awareness centered around Istanbul at the cultural level. In *Mahur Beste* and *Sahnenin Dışındakiler*, while weaving the main subject of the novel around the social history of his childhood and youth, he also records the content of that life, social figures and changes. *Huzur [A Mind at Peace]* is in itself a beautification of the cultural treasure and social history of our "old culture", of which Istanbul is the center, in Tanpınar's selective memory. According to Nurdan Gürbilek (2007, p.131), one of the most important components in Tanpınar's world of inspiration is the "aesthetics of loss." In his sentiment, "the past is precious because we couldn't find what we were looking for, because of the feeling their absence aroused in us", that is, the feeling of emptiness it leaves. (p.131) Yet, the emptiness left by all kinds of elements of our past and culture that are about to disappear does not point to an irreversible loss to be mourned, but also to the possibility of reconstructing it through social memory. While talking about all the things that were "impossible to resurrect" at the end of the part dealing with Istanbul in *Beş Şehir [Tanpınar's Five Cities]*, which we know to be a significant source of inspiration for Orhan Pamuk's *Istanbul: Memories and the City*, he clearly states the fact that he has no longing for those times and no desire to return:

---

the objects are envisioned within a narrative context, they can perform the function of souvenirs to bring back the past and endow it with memorable value. More important, what novels preserve are in fact not the objects per se but the encounter between the reader and these objects through the medium of language; the fate of these objects in turn is in the hands of the reader as of the museum's visitors." (2013, p. 201)

4 Although *Other Colors* has been translated into English, the article about Ahmet Hamdi Tanpınar was not included in this edition. Therefore, reference is given to the Turkish edition.

5 The date of the speech is very close to the time period that Pamuk says that the idea of establishing a museum awakened in him: "I started thinking in the early 1990s about a linked novel and museum." (Pamuk, 2018, p.134)



So many memories, so many people. In discussing Istanbul and the Bosphorus, why have I evoked everything so impossible to resurrect? Why are we drawn to time past as to an empty well? I realize it is not the people themselves I look for, nor am I nostalgic for the era in which they lived (Tanpınar, 2018, p. 209).

Adorno has remarked on the connection between the museum and mausoleum as being “more than phonetic association” at the beginning of his essay “Valery, Proust, and the Museum” (1967, p. 175). However, in another sense, museums paradoxically are places where the dead is preserved by aestheticization and integrated into culture, ensuring that the cultural element displayed in its showcase continues to live. Drawing attention to this aspect of the museum, Marcel Proust identifies it with memory. In Proust’s opinion, life acquires its significance and expression in memory. “Therefore, the most important thing for works of art is their lives, which go down in history, which are reflected in the memories after the end of their era. This place of resurrection is museums.” (Artun, 2012, p. 237.). For Proust, “it is only the death of the work of art in the museum which brings it to life.” (Adorno, 1967, p. 182). On the other hand, the essential feature of the museum of “keeping alive,” brings with it a rebuilding process, as the cultural element is taken out of its context and becomes a work of art.

While the aesthetic view of “impossible to resurrect” accepts that the old is “dead”, Tanpınar also questions where the dead stands in life, which is in the process of modernization, and how old things can gain a new representation in the present day.<sup>6</sup> He is aware that the past life cannot be kept alive, and that its living components cannot be experienced in the same way in the present day. Nonetheless, culture can be kept alive and it is important to keep what belongs to culture, if not the old life, by “preserving what already exists”:

All over Istanbul, in every quarter, there are columns toppled, roofs collapsed, old religious colleges full of rubbish and charming little neighborhood mosques and fountains in ruins. It would take little effort to restore them<sup>7</sup>, but they deteriorate a bit more every day. They lie prone on the ground like the dead in an epidemic whom the living have not the strength to remove. The day that we realize that true creativity begins with preserving what already exists will make us happy (Tanpınar, 2018, p. 158).

Tanpınar’s “looking back with concern” towards old Istanbul and “recalling the lost to present with the power of art” merges with a protective aesthetic aspect (Gürbilek, 2012, p.102). What he tries to do in *Beş Şehir* [Tanpınar’s Five Cities] is to ensure that these lost

6 Tanpınar’s relationship with the past is considered and discussed together with the idea of a continuity that does not evaluate the past separately from the present and the future, and one of the foundations of philosophy of Henri Bergson, pure duration (la durée). Within this framework, Tanpınar’s perception of the past is more about the durability of the past in the present rather than the idea of a disconnection between the time periods. For more information on the subject, see: Eskin, M. Şerif (2014). *Zaman ve hafızanın kıyısında: Tanpınar’ın edebiyat estetik ve düşünce dünyasında Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

7 The expression “to be at the disposal of the present” in the original text -translated as restored here- is important.

things of our past culture, these “treasures” are preserved by means of art, making the past an inseparable part of our culture transformed by modernization, and that what is destined to disappear is at least recorded. This desire to record appears in his diaries. When the author sees that a mosque he commemorates in *Beş Şehir* has changed in terms of identity and shape, he is glad to have recorded the old version, and this passage also reveals his desire to record in *A Mind at Peace*:

The İvaz Ağa Mosque is indeed the Manavkadı Mosque. But then I had seen this mosque on the wall. So that place has changed tremendously. So, apart from the hammams, the Bitpazarı (flea market), and the Beyazıt coffeehouses, I recorded another side of old Istanbul (Kerman and Enginün, 2007, p. 273).

[İvaz Ağa Camii hakikaten Manavkadı Camii imiş. Fakat ben o zaman bu camii surun üstünde görmüştüm. Demek oralar müthiş değişmiş. O halde hamamlardan, Bitpazarı’ndan, Beyazıt kahvelerinden başka, eski İstanbul’un bir tarafını daha kaydetmişim (Kerman ve Enginün, 2007, p. 273).]<sup>8</sup>

Tanpınar’s desire to remember, preserve and record the elements of Istanbul’s past, which is the core idea of *Tanpınar’s Five Cities’* longest chapter, turns into an artistic production in *A Mind at Peace*. Thus, with the help of selective memory and artistic perspective, this novel can be read as a museum of Istanbul’s culture that simultaneously contains elements of recent and distant history. It is meaningful that Pamuk chooses *A Mind at Peace* as his starting point while attributing to Tanpınar the museum of our past culture. At this point, what distinguishes *A Mind at Peace* from Tanpınar’s other novels, in which he records elements of the social history of Istanbul, is the aestheticization of Istanbul and its cultural elements, and the selective placement of his own Istanbul, which he wants to protect, in the novel.

### ***The Museum of Innocence and A Mind in Peace as Fictional City-Museums***

It can be said that Orhan Pamuk was inspired by Tanpınar in *The Museum of Innocence*, as well as many of his other works.<sup>9</sup> *A Mind at Peace*, on its own, is one of the primary sources of inspiration for this novel, as well as the idea of “museum” in Pamuk’s works. Both novels stand out as texts in which their authors place Istanbul at the center and strive to preserve a significant part of it. As is common knowledge, Tanpınar sees Istanbul as the imperial capital of his “five cities” and a city of splendor and discusses the past, traditional culture, historical

8 The original text is also given in translations made by the author.

9 There is even an epigraph from Tanpınar in the novel that we can easily think came out of Kemal’s mouth: “First I surveyed the little trinkets on the table, her lotions and her perfumes. I picked them up and examined them one by one. I turned her little watch over in my hand. Then I looked at her wardrobe. All those dresses and accessories piled one on top of the other. These things that every woman used to complete herself-they induced in me a painful and desperate loneliness; I felt myself hers, I longed to be hers.” (Pamuk, 2010, p.3).

It is important to note here: The issue of “object desire”, which is one of the most important analogies between the two authors and therefore between these two novels, will not be discussed in this article.

social figures, the architectural heritage of ancient Istanbul, and their loss. Pamuk, on the other hand, identifies his own Istanbul with his autobiography and personal urban experience and sees not splendor like Tanpınar, but “the melancholy of the ruins” in the past of his city. Around these two narratives, it can be claimed that while Tanpınar prioritizes the construction and preservation of collective memory, Pamuk emphasizes the individual experience. However, when we examine *A Mind at Peace* and *The Museum of Innocence*, it is seen that both authors greatly benefited from previous Istanbul narratives and placed Istanbul, which they tried to preserve and remember, at the center of their novels.<sup>10</sup> While Tanpınar’s attitude towards preserving collective memory includes individual memory, Pamuk is concerned to display not only his Istanbul, but also the social memory of the city. Thus, these two novels can be considered alternative museums that are constructed through fiction and that preserve the memory of different periods of the city’s social life through the authors’ selective memories.

In this context, it is necessary to discuss the possibilities of reading *A Mind at Peace* as a novel museum or city museum. Let us recall Proust’s thoughts on how works of art live on in the memory, in the lives reflected in memories, long after their era has passed, and how museums resurrect them (Artun, 2012, p. 237). In *A Mind at Peace*, many districts of Istanbul such as Beyazıt, Büyükkada, Üsküdar, Sirkeci, Kocamustafapaşa, Çekmecerler, Kandilli, Yeniköy, Emirgan..., Bosphorus and Beyazıt coffeehouses, magnificent and modest mosques, bazaars, Prince Islands and Bosphorus ferries, all these places that Mümtaz experiences alone or with Nuran are presented through a perception that oscillates between the narrator, Mümtaz and Tanpınar. In his essays, while mentioning his Istanbul tours, alone or with Yahya Kemal, Tanpınar seeks ways “to benefit from these tours in the novels”, thereby “catching the old Istanbul from within today” (Kerman and Enginün, 2007, p. 272). The places mentioned in *A Mind at Peace* appear not as a background in the novel, but with the aim of placing the cultural and social content that is desired to be kept alive. Among them, the Bosphorus and its social life have a special importance, as according to the author, it is in the Bosphorus that the old Istanbul culture lives in its most intense form. The Bosphorus is important because it reminds us of a common life, a “solid” time, which every class, rich or poor, enjoys together, through practices such as watching the moonlight and walking on a promenade (Gürbilek, 1998, p. 101).

One of the things that Tanpınar refers to as an important aspect of traditional life in Istanbul is the calendar-based social memory that is preserved in the people’s memory. One of the folk calendar events that turned Istanbul into a “season museum” (2013, p.183), as Tanpınar calls it, is the “bluefish season”:

Toward the end of September, the bluefish runs offered another excuse to savor the Bosphorus. Bluefish outings were among the most alluring amusements on the straits. An illuminated diversion stretching out along both shores beginning

10 Selmin Kuş, who has done an extensive study on the novel *The Museum of Innocence*, points out that the novel can also be read as a city-museum, in her work titled *Sözcüklerin Nesnelere Dönüştüğü Yer: Masumiyet Müzesi* (2015, p.76).

from Beylerbeyi and Kabataş in the south, extending north to Telli Tabya and the Kavaklar near the Black Sea, and gathering around the confluence of currents, the bluefish catches gave rise, here and there, to water-borne fetes, especially on darkened nights of the new moon. In contrast to other excursions that developed as part of a venture demanding long outings, this carnival dance developed right then and there, together with everyone (p.227).

...

At this hour, wherein everything struggled under its own weight, they walked until Anadoluhisarı, holding hands and harboring intense intimations of fate. There they entered the small coffeehouse to the right of the pier. Night had completed its thorough descent. The dock was crowded with rowboats returning from bluefish runs. They watched their customary evening's entertainment as if it were a rather exotic ritual (p.244).

This ritual, identified with traditional Istanbul and which is an important part of collective memory, is one of the examples of the arrangement of social life in the city and a practice aimed at aesthetic pleasure according to the conventional calendar of nature. As a result, the author preserved this practice which is on the verge of disappearing and transformed it into a piece of art, which we will discuss afterward. Therefore, it can be claimed that one of the novel's critical concerns is to preserve the elements of the city and its material and spiritual culture, as well as the protection of the socio-cultural elements that ensure the continuity of these elements. Due to this, social settings (such as movie theaters, beaches, ballrooms, and Paris-style cafes) that represent the lifestyles of "imitation" as brought about by Western modernization are not a part of the novel.<sup>11</sup>

*The Museum of Innocence* differs from *A Mind at Peace* in this regard. While Tanpınar has a selective view that almost excludes European lifestyles – of which he is a part in his personal life – while constructing the Istanbul of his novel, *The Museum of Innocence's* selective memory and nostalgic view of the city's past is autobiographical. Pamuk, who says "I am not nostalgic for the Ottoman Empire, I am only nostalgic for the Istanbul of my youth" (Puchner, 2014, p.101), puts the Istanbul of his youth on display in his novel and wants to preserve it by bringing it to collective memory:

If I wrote one page of this book, I was a happy person that day. It is also one of my favorite books in the sense that it's based on first-hand experience. I've been to the clubs and the places that Kemal had been to, the restaurants and movie houses and so many weddings and engagement parties at the Hilton Hotel in Istanbul. It's all based on my life (Lakshman, 2010).

11 Although Beyoğlu is not left out of the narrative in the novel, it is noticed that it is used as a decoration for negative situations. Mümtaz wanders twice in Beyoğlu throughout the novel. These trips take place in the most troubled times of the character, who perceives the outside world with his emotions, and Beyoğlu is used to create a negative atmosphere in these scenes. The apartment in Beyoğlu, which Mümtaz and Nuran later rented, puts Mümtaz through discomfort and plays a key role in the destruction of the love affair at the center of the novel.

While Pamuk states in his essays that the city is “a part of his soul and body” (2017b, p. 126), behind his desire to protect it, the desire to record and protect his past and existence comes to the fore. The museum is an attempt to extract the story from memory and history. On the other hand, Pamuk indicates that “Istanbul does not have a city museum. Other rich museums in the city serve to store some expensive items rather than to understand and tell the past” (2017b, p. 128). The author states that with *The Museum of Innocence* project, he focuses on the story of the individual against official history and great national museums, and emphasizes the place of the house museum in the story. Nonetheless, he also showcases the social life of the city, both in the novel and in the physical museum he established. Thus, the novel turns into a city museum that also has a social context. The diversity of the use of space stands out as an important aspect of the city-museum design in the novel and when the display cases of the city-museum are imagined, a wide range of content is encountered:

Districts: Nişantaşı, Beyoğlu, Beşiktaş, Maçka, Çukurcuma, Fatih, Vefa, Kocamustafapaşa, Emirgan, Anadolu Hisarı, Suadiye, Bakırköy, Florya, Arnavutköy, Üsküdar, Haliç, Edirnekapı, Büyükdere, Yeniköy...

Cinemas: New İpek, Yıldız Garden, Çiçek, İncirli, Yumurcak, Arzu, Halk, Çampark, Kulüp, Majestik Garden, Konak, Site, Kent, Emek, Fitaş, Atlas, Rüya, Alkazar, Lâle, Saray...

Eating and entertainment venues: Fuaye, Pelür, Pera Palace, Hilton, Maksim, İnci Patisserie, Passage of Mirrors, Abdullah’s, Parizyen, Andon’s Restaurant, Yani’s, Aleko, Zeynel, Mücevher Gazino

Parks and beaches: Yıldız, Maçka, Fındıklı, Emirgan parks; Sarıyer, Tarabya, Florya, Kilyos, Suadiye beaches... (Pamuk, 2010)

According to Gökner, “the novel’s themes are not focused on textual production, but on the accumulation, representation, and display of fetishized things” and in *Istanbul* he states his fetishization of “pieces” of the city. (2013, p. 235-237) All those places can also be seen as “pieces” that contain social history. The deliberate placement of all these in the novel, where the protagonist Kemal went alone or with Füsün between 1975 and 1984, can be read as recording the social life of Istanbul’s middle-upper class in those years, including Pamuk himself. What distinguishes Pamuk from Tanpınar at this point is that the depictions of social settings in the novel also include the people of the era, their social environment, and social class behavior patterns. The social environment in public spaces, on the other hand, is depicted in broad strokes and defined as the “crowd” in *A Mind at Peace*, and as mere decorations that round out the composition. In *The Museum of Innocence*, settings such as the Hilton Hotel and Fuaye Restaurant, where the bourgeois class socializes; cinemas, which are the entertainment venues of the middle class; Pelür, where film industry employees gather; and many other places of 70s and 80s Istanbul, are preserved and become a part of the display with details about those who used the space, and their appearances and behaviors.

## A City Made of Artworks

When it comes to reading the novel as a city museum, it is essential to mention the fictionalization of the city and its elements as a work of art as much as, and perhaps more than, recording the spatial past and social history of the city. This should be thought about together with the fact that an artwork displayed at a museum is detached from its context in daily life and reduced to the status of a mere piece of art removed from the passage of time.

Unfortunately, we do not know enough about Tanpınar's views on museums. Tanpınar is a professor of fine arts, and we learn from his essays and diaries that he suffered from the absence of art museums<sup>12</sup>, that he visited many museums when he went abroad, and that he complained about the lack of museums that would enable the development of art in his country. According to his diaries, he intended to write an article titled "Museum", but did not continue this article after a few lines. In these lines, which begin with the words "I spent my life longing for museums", the author says that he always rebelled against the idea of a museum and that a work of art should exist on its own. According to him, although we initially accept the logic of bringing together works in a *terkip* (composition/ synthesis) in the museum, we eventually succumb to a sense of choice and appreciation. (Kerman and Enginün, 2007, p. 120) These phrases indicate that Tanpınar believes that displaying a work of art in a museum causes it to become part of a *terkip*, thus damaging the autonomous existence of the work. However, it is important for us that the author defines the museum as a *terkip*.<sup>13</sup> In saying that old Istanbul is a *terkip* with all the elements living together, Tanpınar brings together the components of this composition in his works, especially in *A Mind at Peace*. Reading this in light of the aestheticization of elements of Istanbul's past in *A Mind at Peace* and the fictionalization of each scene in the depictions of the city intertwined with nature, people or objects, allows the text to be read as a museum.

Architectural structures remaining from Istanbul's Ottoman past have an important place in the novel. During the summer they spend together, Mümtaz and Nuran visit these old mosques, madrasahs, fountains and mansions in various districts. We know the importance Tanpınar attaches to these structures and their preservation, and his sensitivity to the preservation of religious practices and traditions as a part of daily life, so he makes Mümtaz say, these are "the roots of national life" (p.219) and "everything that might be termed national is a thing of beauty... and must persist eternally." (p.395) However, all these structures visited by Mümtaz and Nuran are located outside of their daily context in the novel and are perceived as works of art that are aestheticized and experienced through the gaze. The lovers read the inscriptions of the mosques, madrasahs, and mausoleums they visit, examine the architecture, and discuss its

12 For Tanpınar's views on the lack of museums in Turkey, see: Tanpınar, A.H. (2019). *Müzesiz Ülke. Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

13 As Göknaar says "Tanpınar [...] defines his crisis as an intellectual [as]: How shall I live in a nation that doesn't acknowledge its own cultural history and collective memory? Tanpınar's 'answer' is a grand synthesis, the *terkip* that will resolve this pervasive crisis." (2013, p. 115)

history. Another time, Mümtaz sits in the cafe next to Beyazıt Mosque and watches the pigeons and wanders in its courtyard. Both characters do not experience these places through their traditional function of praying. Great mosques and mansions, which are considered significant works of art, are aestheticized by associating them with the magnificence of the past, while more modest and dilapidated structures are placed alongside beggars, poor children and the elderly. On the other hand, Mümtaz and Nuran constantly talk about the dead and the past, which Mümtaz made a part of memory by saying “they live in our minds” while they wander around old Istanbul’s architectural and cultural heritage like museum visitors. Therefore, rather than being a living component of Istanbul in the novel, these structures become museum items centered around mortality and aesthetics.

The scenes of the present time (in this case, the plot time) in Istanbul are also aestheticized in the novel. Around the idea of the “season museum” that we mentioned before, the depictions of flowers unique to Istanbul, rituals of watching the moonlight and bluefish catch, watching the sunlight play from a Bosphorus ferry, natural events such as sunsets, the city’s crowds and everyday life scenes are all fictionalized like paintings.<sup>14</sup> While doing this, the author uses light, color and composition, which are the most important elements of a painting. In Tanpınar’s perspective, Istanbul itself, which has no museum, thus becomes a museum that gives life to the work of art:

I guess that’s what art ultimately does. Istanbul knows how to change, sometimes to such an extent that it makes art superfluous. I have always claimed that our real great seasonal museum, at least for now, is this ever-changing, dimming Istanbul. In some of its landscapes, this museum goes as far as a kind of Wagner opera, those fantastic ballets conceived by some film genius (2013, p. 184).

[Galiba sanatın da eninde sonunda yaptığı şey budur. İstanbul bazan sanatı lüzumsuz kılacak derecede değişmesini biliyor. Daima iddia etmişimdir: Bizim, hiç olmazsa şimdilik asıl büyük mevsim müzemiz, bu durmadan değişen, ışığını kısıp açan İstanbul’dur. Bazı manzaralarında bu müze, bir çeşit Wagner operasına, bazı film dâhilerinin tasavvur ettikleri o fantastik balelere kadar gider.]

The Bosphorus ferry scene, in which Nuran is made a part of the composition, is one of the artworks of this museum:

The ferry gathered civil servants returning from their city jobs, sight-seers, beachgoers, young students, military officers, elderly women, and congregants on deck, the remorse of whose lives, and the day’s fatigue, dripping from their faces, intentionally or not, seemed to surrender to this waning evening hour. Like

14 For an article about the connection that Tanpınar established with painting in his works, see: Anar, T. (2012). Ahmet Hamdi Tanpınar’ın resim sanatı, ressamların eserleri ve kendi hayatından inşa ettiği estetik. *The journal of international social research*: 5 (22): 22-36.

the potter described by Omar Khayyam, the evening took up all those heads and worked them from the inside and outside, transfigured their lines, painted them, varnished and shellacked them, made their eyes dreamier, softened their lips, and filled their stares with renewed glimmers of yearning and hope. They came to the center of this radiance as themselves, but, as if fallen into the midst of sorcery, they changed with the transformations of light (p.133).

...

Through its radiance, Nuran had become a fruit of arboreal silence, with her stony expression, her small, protruding chin ready to reject him, her narrowed eyes, and her hands clenching her purse (p.134).

In another passage, the author transforms the scene of daily life at Kanlıca into an artistic composition of light and color, where “a final wave that mixed deep mosaic gold and gemstone dust into phthalo blue as if a Fra Angelico canvas were being painted, the wave infused by effulgence like a downpour of divine absolution” tossed them onto the ferry landing:

Mümtaz had never in his life seen such a carnivalesque setting. This was no projection of the felicity of his inner self. Maybe all Creation, including people, houses, trees, the phalanx of Bosphorus shearwaters that soared past sipping the sea, pigeons and cats, the watermelons and casabas piled off to the side, had been roused from a deep hibernation. As if living the greatest moment of its life dangling from the fishing line of a police officer, even the sea bream flopping in the luminance and the to and fro of the fishing pole appeared satisfied to be a pendulum ticking out the remainder of its ephemeral existence. (...) They took seats before Ismail Aga’s coffeehouse. Opposite them, two ladies waited for the ferry; behind them, a few aged gentlemen savored the evening in quietude (p.242-243).

Every component of Istanbul in the novel is referred to as the “Istanbul *paysage*” and is considered a “work of art.” What completes the *paysage* (scenery) and makes it a *terkip* is traditional music. Therefore, music is the complement and unifier of the Istanbul cultural museum. As Mümtaz says, “everything from an Istanbul *paysage* to the entire Turkish culture, its filth, its decay, and its splendor was contained in traditional music” and “many a vista appeared before our eyes accompanied by an inherent melody.”<sup>15</sup>

In *The Museum of Innocence*, scenes of the city and “landscapes” are not aestheticized. In the novel, Istanbul’s districts, streets, social places, and scenes are displayed with all their realities, not as idealized works of art. The reality of the setting in the novel is reinforced by exhibiting the objects and photographs of these places in the physical museum. The purpose

---

15 In his essay titled “About the Lodos, The Fog and The Bluefish”, Tanpınar indicates he felt he lived the “Istanbul opera” after experiencing these three elements of the seasonal museum on the same day as an intertwined painting, and calls this experience a “revel of novel and music”. Tanpınar’s seeing the artistic composition in which these images and landscapes take place as a novel shows the relationship he established between the novel and the work of art. (2013, p.191)



of the depictions, which the author has worked with meticulously and placed in the novel, working like a curator, is to be able to witness that element of the city and its history, and thus stop time. Some passages in the novel seem especially constructed to record a side or ritual of the city. Passages such as Kemal's walking around poor neighborhoods such as Gümrük, Vefa, Balat, and Zeyrek, where he believed that he would see Füsün's ghost when he lost her, or driving around Istanbul to buy liquor during the feast of sacrifice (Eid Al-Adha/Kurban Bayramı), a memory from the childhood of Kemal and Füsün, ensures that these places and scenes of social memory, such as an Islamic holiday, are included in the city-museum:

I remember going from Fatih to Edirnekapi, and from there we turned right to follow the city walls all the way to the Golden Horn. As we passed the poor neighborhoods, as we advanced along the crumbling city walls, the three of us fell silent, and we remained so for a very long time. As we gazed upon the orchards between the old castle walls, and the empty lots strewn with rubbish, discarded barrels, and debris, and the run-down factories and workshops, we saw the occasional slaughtered lamb, and skins that had been tossed to one side, with their innards and horns, but in the poor neighborhoods, with their unpainted wooden houses, there was less sacrifice, and more festivity. I remember how delighted Füsün and I were to look out over the lots where carousels and swings had been set up for the celebrations, and at the children buying gum with their holiday money, and the Turkish flags set like little horns on the tops of buses, and all the scenes that I would later find in photographs and postcards, and collect so ardently (2010b, p. 55).

While the depictions of spaces reminiscent of American realist paintings take place as a part of the social history of Istanbul, the light sources of the composition are “yellow lamplight filtering through drawn curtains”, “the reflected glow of televisions in windows and shop fronts” (p. 293) “the orange glow on the faces of those watching the fire with such fear and awe” (p.506), “the searchlights of the City Lines ferries as they lit up the landing stations and the high branches of hundred-year-old plane trees receding in the rearview mirror”(p.89) and “the streetlamps reflected on the cobblestones” (p.410).

### **The Beloved as the Most Important Piece of the Museum and the City**

One of the most important analogies between *The Museum of Innocence* and *A Mind at Peace* is that the novel's protagonist experiences the city under the influence of love and in the company of his beloved. Throughout the novel, the effect of love has an important place in their view of the city and their perception of it. Thus, in both novels, the city, where the protagonists travel individually and with their beloved ones, displays different views in both experiences. On the other hand, while the obsessive attachment to the beloved results in aestheticizing her and everything that belongs to her, the woman becomes the most important object of the instinct of protection and preservation. The woman identified with Istanbul represents the past and times of felicity. According to Gürbilek, women in Tanpınar are symbols of the past and our old culture:

The women in Tanpınar's novels are the symbols of a past whose return is desired, of a culture whose continuity is desired, or of a unity whose achievement is sought, but always of truth beyond themselves. The beloved woman is the key that opens the past; The past shows itself in the face of the beloved woman. In Tanpınar, the past, culture and love are experiences that are lived together and form an "organic wholeness". One can only happen if the other is possible; none of them attain their own specificity, they are all mirrors reflecting each other. In *A Mind at Peace*, Nuran is the symbol of "all the old and beautiful things" for Mümtaz: the Bosphorus, Mahur Beste, speaking Turkish as if singing... Longing for a lover, old music or the past combines in a single experience with a common good fortune (Gürbilek, 1998, p.104).

[Tanpınar'ın romanlarındaki kadınlar, geri dönülmek istenen bir geçmişin, sürekliliği kurulmak istenen bir kültürün ya da ulaşılmaya çalışılan bir bütünlüğün, ama her zaman kendilerinden öte bir hakikatin simgeleridir. Sevilen kadın, geçmişe açan anahtardır; geçmiş, sevilen kadının çehresinde kendini gösterir. Tanpınar'da geçmiş, kültür ya da aşk, iç içe yaşanan, "organik bir bütünlük" oluşturan tecrübelerdir. Biri, ancak bir diğeri mümkünse gerçekleştirebilir; hiçbiri kendi özgüllüğüne kavuşamaz, hepsi birbirini yansıtan aynalardır. Huzur'da Nuran, Mümtaz için "bütün eski ve güzel şeylerin" simgesidir: Boğaz, Mahur Beste, Türkçe'yi teganni eder gibi konuşmak... Sevgiliye, eski musikiye ya da geçmişe duyulan hasret, ortak bir talihi olan tek bir tecrübeye birleşir.]

Mümtaz combines all of these in the past, unable to separate Istanbul, the Bosphorus, old music, or the woman he loves. Nuran is fictionalized as the last corner of the city-museum combination established with the Bosphorus, the reign of the past, nature and music, and associated with each of these in the novel. While Mümtaz's imagination casts her "as a beloved of old, like a favorite odalisque" dressed with "jewelry, shawls, fabric adorned with silver embroider, Venetian tulle, rose-peach slippers", she rejects that and says: "No thanks. I'm Nuran. I live in Kandilli, in the year 1938 and I wear more or less the fashions of my day. I have no desire to change my style or my identity" (p. 147). In this passage, while Mümtaz is preoccupied with the dead, the past, and the lost "in his head," Nuran wants to live in the present, and refuses to be a part of the museum. Mümtaz's obsession with things past gives Nuran the fear that he wants to put her in a catacomb. She sees the city in a more realistic light than Mümtaz, and the concept of the catacomb reveals her fear of being locked up (p.198). However, Nuran, whom Tanpınar gave the task of being the symbol of culture and the past, eventually accepts to be locked in the museum of the past and Mümtaz's, when she ends her social life in Beyoğlu and puts on the old clothes that Mümtaz bought for her. While she says that women were more comfortable and safer in old times, she turns again to an artwork in Mümtaz's imagination: "Purely the early Renaissance of Pisanello! Or one of our own miniatures!" (p.364) Nuran, who says throughout the novel that she wants to live in her own

time and is afraid of old-time mirrors, ultimately leaves Mümtaz and Istanbul at the end of the novel, completing her refusal to be a part of the museum.

In *The Museum of Innocence*, Kemal similarly perceives and experiences Istanbul and its environment around his love for Füsün throughout the novel. While the streets that remind him of Füsün, the districts he visits to seek or forget her, the cinemas and entertainment places they went to and the neighborhood she lives in complete Kemal's love story, Füsün takes part in the novel as an element that beautifies all these past places and experiences. Even when Kemal loses Füsün, he combines the picturesque images of the city with the pleasure of the pain of love. In addition to being the reason to establish the museum, the beloved woman in the novel is also made a part of the museum as a focal object. Jale Parla says that *The Museum of Innocence* is a novel about "closure and being closed down" and in the novel where love is the only emotion from beginning to end, the museum is the place where the magic of art (Füsün means magic) is fictionally imprisoned in a life where she cannot be free. (Parla, 2018, p. 55) Ultimately, Füsün, similar to Nuran, refuses to be kept in the museum and chooses death while leaving Istanbul.

## Conclusion

Ahmet Hamdi Tanpınar and especially his novel *A Mind at Peace*, are among the sources for the idea of a museum in Orhan Pamuk's works as a whole, and especially the museum novel that the author built on this idea. There are many analogies between the two novels, such as Istanbul, the authors' giving meaning to old objects and their interest in them and the relationship between the beloved woman and the city. Another analogy is the approach towards representing the city and its social and cultural history and thus preserving, collecting and rebuilding the past. Pamuk stated that while he was developing the idea of constructing his novel as a city museum, Tanpınar was also building a museum of our past, and was fed by it. These two novels can be accepted as the novels that the authors dedicate to the past of Istanbul within the framework of their own periods and literary aesthetics. Ahmet Hamdi Tanpınar was concerned with preserving or at least recording old Istanbul, every element of it that has remained in the past and continues to exist. At the same time, he considered each of them as a work of art and created a museum composition by bringing them together in the novel. While doing this, he prioritized collective memory, but also benefited from his personal selective memory and aesthetic point of view. However, while Tanpınar's fictionalization of old Istanbul as a museum composition in which he perceives every element as a work of art, Pamuk assigns the novel the task of being an archive of the social life of certain circles in a much more conscious manner. While Tanpınar handles the landscapes and instant scenes of Istanbul with an impressionist view, the compositions of Istanbul in Pamuk's novel are quite realistic and elaborate. Although there are important differences in the perspectives on social and cultural issues of these two writers, who were born half a century apart, it is obvious that Pamuk established a deep connection with *A Mind at Peace* in his museum novel. After all, it is perhaps no coincidence that Kemal's father's name is Mümtaz in *The Museum of Innocence*.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** 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

- Adorno, T. (1967). Valery Proust museum. *Prisms*. Tr. S.&S. Weber. London: Neville spearman.
- Artun, A. (2012). *Sanat müzeleri I: müze ve modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gökner, E. (2013). *Orhan Pamuk, secularism and blasphemy: the politics of the Turkish novel*. London: Routledge.
- Gürbilek, N. (2007) *Kör ayna kayıp şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012) *Benden önce bir başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (1998) *Tanpınar'da görünmeyen*. Defter, 5: 97-105.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. London: Routledge.
- Kerman Z & Enginün İ. (2007). *Günlüklerin ışığında Tanpınar'la başbaşa*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kuş, Selmin (2015). *Sözcüklerin nesnelere dönüştüğü yer: Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Libra Kitap.
- Lakshman, N. (2010, 2 February). Writing and writing is my happiness. Retrieved from: <https://www.thehindu.com/opinion/interview/lsquoWriting-and-writing-is-my-happinessrsquo/article16811763.ece>
- Moran, B. (2001). *Türk romanına eleştirel bir bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1995). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk modernizmi. *Defter*, 23: 31-45.
- Pamuk, O. (2010a) *The naive and the sentimental novelist*. Tr. Nazım Dikbaş. New York: Vintage Books.
- Pamuk, O. (2010b) *The museum of innocence*. Tr. Maureen Freely. London: Faber and Faber.
- Pamuk, O. (2011). *The black book*. Tr. Maureen Freely. London: Faber and Faber.
- Pamuk, O. (2017a). *Istanbul: memories and the city*. Tr. Maureen Freely. Alfred A. Knopf.
- Pamuk, O. (2017b). *Manzaradan parçalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2020). *Öteki renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *The innocence of memories*. Tr. Ekin Oklap. London: Faber and Faber.
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta yazıyla kefare*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Payne, H. C. (1978). The novel as social history: a reflection on methodology. *The History Teacher*, 11(3), 341-351. <https://doi.org/10.2307/491624>
- Puchner, M. (2014), Orhan Pamuk's own private Istanbul, *Raritan*, 33 (3): 97-107.
- Tanpınar, A.H. (2018). *Tanpınar's five cities*. Tr. Ruth Christie. London: Anthem Press.
- Tanpınar, A.H. (2013). *Yaşadığım gibi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (2008). *A mind at peace*. Tr. Erdağ Gökner. New York: Archipelago Books.
- Tanpınar, A.H. (2019). *Müzesiz Ülke. Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Xing, Y. (2013). The novel as museum: curating memory in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*. *Critique*, 54:198-210.



# Jungian Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Cemal Süreya Şiirinde Kendini Gerçekleştirme Biçimleri

## *Forms of Self-realization in the Cemal Süreya Poetry in the Context of Jungian Literature Criticism*

Ali Karahan<sup>1</sup> , Tuğrul Bakır<sup>2</sup> 



<sup>1</sup>Araştırma Görevlisi, Tarsus Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı bölümü, Mersin, Türkiye  
<sup>2</sup>Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara, Türkiye

ORCID: A.K. 0000-0002-5199-7272;  
T.B. 0000-0002-0519-679X

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ali Karahan,  
Tarsus Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri  
Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı bölümü, Mersin,  
Türkiye  
E-mail: alikarahan@tarsus.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.08.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 18.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 25.11.2022

Kabul/Accepted: 28.11.2022

### Atıf/Citation:

Karahan, A., Bakır, T. (2022). Jungian edebiyat eleştirisi bağlamında Cemal Süreya şiirinde kendini gerçekleştirme biçimleri. *TUDED*, 62(2), 371-405.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1152846>

### ÖZET

İkinci Yeni, Türk şiirinde bireyselleşmenin önemli nirengi noktalarından biridir. 1940'lı yılların şiiri araçsallaştırılan Toplumsal Gerçekçi ekolüne karşı ortaya çıkan hareket içerisindeki şairler, kişisel konuları, değişimleri ve varoluşsal sorunları imge yoğun bir dille işlemişlerdir. Bu durum şiirlerde kapalılığı ve anlama zorluğunu ortaya çıkardığı için yapısalcı eleştiri, metinlerarası ilişkiler ve Jungian edebiyat eleştirisi gibi farklı kuramsal yaklaşımların kullanılması şiirleri çözümlemede zorunludur. Cemal Süreya, şiirinde bir İkinci Yeni şairi olarak imge ve sembollerini yaygın bir şekilde kullanmıştır. Dolayısıyla kullandığı imgeler ve karakterler, bilinçdışından gelen semboller şeklinde açığa çıkan bir yapıya sahiptir. Bu, şairin istemli olarak tasarladığı bir olgu olmaktan çok Carl Gustave Jung'un ifadesiyle kolektif bilinçdışından gelen birtakım itkilerin, şiir yazma sürecinde şairi yönlendirmesinin sonucudur. Cemal Süreya şiirini inceleyen araştırmacılar, arketipsel eleştiri yöntemini kullanarak şiirlerdeki arketipal tarzları irdelemiştir. Ancak Cemal Süreya'nın şiirlerindeki arketiplerin bir birey olarak kendini gerçekleştirmede ve selfe/aşkınlığa/erginlenmeye ulaşma yolunda nasıl bir etki oluşturduğu sorusu henüz cevaplanmamıştır. Bu çalışma, Cemal Süreya şiirini arketipsel eleştiri yöntemiyle incelerken, şairin şiire bakışını ve şiirini kendi psişesini yansıtmaya biçimi olarak hangi itkilerle oluşturduğunu ortaya çıkarma amacı ile kaleme alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Cemal Süreya, İkinci Yeni, Arketipsel Eleştiri, Erginlenme, Carl Gustave Jung

### ABSTRACT

The Second New Poetry movement is one of the important periods in Turkish poetry, with a focal point of individualization. The poets handled personal issues, changes and existential problems with image-intensive language during this movement, which emerged in opposition to the instrumentalizing of poetry by the social realist school of the 1940s. Since this situation reveals the difficulty of understanding poetry, it is necessary to use different theoretical approaches, such as structuralist criticism, intertextual relations, and Jungian literary criticism, to analyze poems of the period. As a member of The Second New poetry movement, Cemal Sureya makes great use of images and symbols in his poetry. As such, images and characters used in the poems are presented in the form of unconscious impulses. Rather than being a phenomenon purposefully designed by the poet, this process is, as Jung puts it, the result of impulses from the collective unconscious directing the poet during the writing process. Jung has already examined the archetypes found in Sureya's poems via the archetypal criticism method. However, the question of how the archetypes of Sureya's poems affect the



self-realization of an individual and the way to reach self-transcendence/initiation remains unanswered. The present study has been prepared to reveal the poet's view of poetry and the impulses of his poetry as a way of reflecting his psyche by through the archetypal poetry criticism method.

**Keywords:** Cemal Sureya, Second New Poetry, Archetypal Criticism, Initiation, Carl Jung

## EXTENDED ABSTRACT

According to Carl Jung, archetypes are a collective reflection of the experiences of the human being on the unconscious over different periods. These archetypes can emerge from the psyche of the person for various reasons, and they can be involuntarily processed by an artist when producing art. In the 1920s, Jung began to espouse different views than his contemporary and friend Sigmund Freud. Jung moves away from Freud's literary analysis with his works. According to his ideas and contrary to Freud's thinking, symbols do not originate from the reflection of sexual fantasies but instead come from the collective unconscious, which is a realm of the unknown. After abandoning Freud's ideas, Jung began to analyze artistic works through his newfound perspective, including Picasso's paintings and the novel *Ulysses*. Jung believed that all art can be divided into two major categories: psychological works, in which the psychological implications are fully explained by the author, and visionary works, in which humanity's deep fears, anxiety, and expectations are expressed without any intention. Based on Jung's categorization of artworks, we would say that Sureya's poetry belongs to the second category of works. In order to understand his fear, desire, hopes, and thoughts, we need to deeply examine all of his poems.

Both in Turkish literature and the literature of other cultures, it can be seen that fairy tales, myths, poems, and novels are directed by archetypal patterns. Therefore, Jungian criticism helps us understand the work in question by revealing the motivation of the artist when producing their work, through such notions as intertextuality, structuralism, and a critical analysis of the work. The Second New Poetry literary movement stands out in terms of individuality and an intense usage of image, reflecting the artist's hopes, emotions, thoughts, fears, and desires. In this way, these works also reflect the manners/approaches of the poets found in their psyche. Based on the view that each person strives to achieve self-realization and that their paths are differentiated, Sureya also conveys the path of self-realization in his poems in a unique way.

Researchers who have examined the poetry of Sureya have already examined the archetypal styles in the poems through the archetypal criticism method. However, the question of how the archetypes of Sureya's poems have an effect on the self-realization of an individual and on reaching self-transcendence/initiation remains unanswered. This study, while examining the poetry of Sureya with the method of archetypal criticism, was produced with the aim of revealing which impulses the poet tried to convey in his poems as a way of reflecting the poet's view of the poem and his own psyche.

In the poems of Sureya, sexual intercourse and the act of being with a woman synchronize with initiation and transcendence. Most of the female characters in his poems take on a guiding

role or accompany the protagonist/individual on the journey. The subjects of the poems affirm the woman who attempts to break through social norms in the same way the protagonist/individual/poet does. The poet connects the traits of these females to goddess figures.

On the other hand, people who conform to social norms are criticized in Sureya's poems. It appears that Sureya moved away from such ideas as human beings oscillating between the thought of survival and giving up on life and became obsessed with darkness and persona in the process of being with women. In this way, the subject of the poems, who take togetherness as their path to self-realization, are inspired by the societal, religious, historical, and political personalities who lived at different stages of human history. Thus, it became easier for the poems to be adopted by the masses they addressed. Through his poetry, Sureya strengthened the love archetype which he embodies by borrowing from some aspects of characters in legends and folktales. While some of these selections are voluntary, in others, the unconsciousness directs the subject of the poem by getting involved in the processes. In this way, it can be considered that similarly-qualified women interact with the subject of the poems with the guidance of the poet's anima archetype. The way the poetic subjects reach the self is similarly handled: by them being with a woman. The same idea is seen in the desire to continue living after being helped by women, thus having the subject of the poem overcome the desire to die.

The present work has been prepared to explain the history of archetypal criticism and archetypal manners in both Turkish Literature and the literature of other cultures. In addition, this study will be seek the archetypes of Sureya's poems in light of Jung's four major archetypes found in his categorization of analytical psychology

## GİRİŞ

Jungian edebiyat eleştirisi, metinlerdeki tipik imgeler, karakterler, anlatım tarzları, temalar ve edebî olgulardan oluşan arketipleri kullanarak metnin diğer edebî yapılarla bağlantısını kurmaya çalışır. Arketipal eleştiri, bazen mit eleştirisi olarak da adlandırılmaktadır. Jungian eleştiri, arketiplerin insanoğlunun var olduğundan beri taşıdığı ortak düşünceler olduğunu, bunun en erken örneklerinin ilk ayinlerde ve mitosların kökenlerinde bulunduğunu savunur. Mitler ve ritüeller, arketiplerin tarihini ve gelişimini anlamada malzeme sunar. Mitlerin, Yunan tragediyalarında oynadığı role benzer şekilde, insanlık tarihi boyunca meydana getirilen tüm sanatsal ürünleri ve Antik Yunan Dönemi'nden sonra yazılan edebiyat eserlerini yönlendirdiği düşünülmektedir. Jungian eleştiri, edebî eserlerde yazarların farkında olmadan kullandığı mitos dilini çözmeye çalışır. Bu eleştiri yönteminin tarihsel gelişimi Carl Gustave Jung'un psikoloji çalışmaları ile başlar. Ardından bizzat Jung tarafından psikoloji bilimini ilgilendiren olgular vasıtasıyla edebî eserler üzerinde denenir ve bu denemeler sonucunda Jungian eleştirinin temelleri de atılmış olur (Lee, 1993, s. 3-4).

Jung, Freud'un görüşlerinden uzaklaştıktan sonra, *On the Relation of Analytical Psychology to Poetry* adlı eserini 1922'de yayımlar. Eser, analitik psikolojinin edebiyata uygulanmasıyla ilgili gelişigüzel fikirlerin toplamından oluşmaktadır. O, daha ilk çalışmasıyla Freud'un edebiyat çözümlemelerinden kopar. Jung'un iddiasına göre semboller, Freud'un düşündüğü gibi cinsel fantasmaların yansımalarından kaynaklanmamakta, bilinmeyen bir alanı olan kolektif bilinçdışından gelmektedir (Jung, 2014a, s. 80; Cebeci, 2004, s. 327).

1930 yılında *Psychology and Literature* başlıklı çalışmasını yayımlayan Jung, sanatsal yaratımın iki ayrı modeli olduğu görüşünü savunmuştur. Bunlar sırasıyla, psikolojik çıkarımların tamamen yazar tarafından açıklandığı psikolojik eserler ve yazarın bilincinin kontrolü altında olmayan, yabancı istekler tarafından dayatılan ve bu yüzden kafa karıştırıcı bir biçimde psikolojik yorumlama talep eden vizyoner eserlerdir (Jung, 2014a, s. 84). İki modelden biri olan vizyoner eserler, insanın derinlerde yatan korkularını, kaygılarını ve isteklerini dile getirir. Bu yüzden vizyoner eserler, her çağda ve her durumda insanı etkiler ve geniş yankı uyandırır. İnsanoğlu vizyoner eserler karşısında şaşırır, nasıl davranacağını bilemez. Böyle eserler, insanoğlunun içsel derinlerini yansıtır (Moran, 2018, s. 224).

Jung, psikanalizin edebiyata uyarlanması amacını taşıyan ilk çalışmalarında ve daha sonra çıkaracağı *Ulysses* ve Picasso yorumlarını içeren makalelerinde, edebî eseri inceleyecek bütünlüklü bir metodoloji geliştiremez. Bunun nedenlerinden birisi Freud'un kendi görüşlerini dogmatikleştirmek istemesine karşın Jung'un hiçbir zaman kesin konuşmamasıdır. Kendisi, eserlerinde ne bir sistem ne de bir genel teori oluşturmaya çalışmadığını söyler. Sadece araç olarak, ona yardımcı olacak konseptler oluşturduğunu düşünür (Jung, 2014a, s. 666). Her ustanın takipçileri tarafından dogmalaştırılmasına rağmen Jung, hiçbir zaman iddialarının kesin bir vizyonu olduğunu kendinden sonrakiler için savunmamıştır. Bu yüzden Jung'un edebî metinler üzerine çalışmaları bir yaklaşım olarak görülmelidir. Bu yaklaşım, hem



rüya yorumlarında hem de metinlerde, yapının kendi gerçeklerini önemser. Jungian eleştiri, her metnin farklı olduğunu ve her metne farklı yaklaşılması gerektiğini savunur. Bahsedilen yönüyle de yapısalcılara yaklaşır. Jung'un çalışmalarından hareketle, arketipsel eleştiri, edebiyat metnini iç dinamikleri üzerinden okumayı deneyen bir yöntem evrilir (Jung, 1995, ss. 23-56).

Jung'un edebî eser inceleme yönteminde, yüzeyde görünenler önemsizdir. Jungian eleştirinin metinle ilgilenme amacı, yapıdaki karakterlerin hangi mitolojik unsurları temsil ettiğini düşünmek yerine, kurgunun alt düzleminde yatan problemleri açığa çıkarmaktır. Bu kuram, özellikle birey olarak yazarla ilgilenmemiştir, yazar sadece içinde bulunduğu çağın bir temsilcisidir ve problemleri yansıtan kişidir (Dawson ve Yonug-Eisendrath, 2008, s. 276). Esas olan, Freud'un yaptığı gibi yazarın kişiliğini, yaralayıcı tanılar koymak için kullanmak yerine, eserlerindeki arketipal eğilimleri keşfetmek doğrultusunda kullanmaktır. Moran da arketipal eleştirinin, tarih, antropoloji, mitoloji ve psikoloji gibi farklı disiplinleri kullanmasına rağmen, esere dönük eleştiri kapsamına alınması gerektiğini düşünür:

Ne var ki arketip eleştirisi yine de esas amacı bakımından esere dönüktür, çünkü eninde sonunda eseri açıklamak ister. Biçimci eleştiri gibi metne eğilerek orada yer alan öğelerin anlamını araştırır, ama bunu, estetik yaşantıyı meydana getiren yapıyı ortaya çıkarmak için değil, çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen birtakım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için yapar. Edebiyat eserlerinde tekrarlanan bu arketipler, kişiler olabilir, imgeler olabilir, simgeler olabilir, durumlar ya da olay örgüleri olabilir (2018, s. 219).

Freud gibi Jung da, sanatsal yaratıcılığı kuramları için vazgeçilmez görmesine rağmen, sanatın özünü açıklamaktan uzak durur. Freud'dan farklı olarak Jung, edebî metinlerden hareketle sanatçının nevrotik durumlarını ya da psikolojik semptomlarını analiz etmekten kaçınır. Bunun yerine sanata, estetik perspektiften doğan bir süreç olarak yaklaşır (Knellwolf ve Norris, 2007, s. 181). Sanatçının yaşamını dışlaması ve metni kendi şartlarıyla yorumlama düşüncesi, Jung'dan hareketle arketipal eleştirinin yapısalcı veya postyapısalcı bir yöntemle edebî metinlere uygulanmasına yol açar. Daha sonra Frye'in bir "Yeni Eleştiri" üyesi olarak arketiplerle ilgilenmesi ve arketipleri çözümlenmelerinde kullanması, arketipsel eleştiriye iyice yapısalcılara/yapısalcılığa yaklaştırmıştır (Frye, 1973, ss. 131-157).

Freud'un edebî eserleri inceleme yöntemi, bir karakteri açıklayarak metnin geneline gidilmesiyle ilerler. Jung ise kahramanların bireysel psikolojileriyle ilgilenmek yerine, incelemelerini barındıran iki eserde de, karakterin metnin bütününe açıklamaya yetmeyeceğini savunur. *Ulysses*'ta Dedalus ya da Bloom'a odaklanmamayı seçer. Bu yüzden Jungian eleştiri, bir kahraman ya da yan karakterleri merkeze alabilir ancak onları gerçek/tam bir birey gibi analiz etmekten kaçınır (Dawson ve Yonug-Eisendrath, 2008, s. 77). Ona göre metindeki karakterler, sadece metnin bir parçasıdır ve bu yüzden salt kendilerine ait psikolojik profiller taşımazlar. Karakterler, bir psikolojik açmazı vücuda getirir ama bu açmaz bütün olarak metne dağılmıştır. Karakter, bu açmazın sadece bir yönünü temsil eder. Jungian eleştiri,

sanat eserinin altında yatan psikolojiyi açıklamak içindir. Diğer bir deyişle amaç, bir bütün olarak metnin olası psikolojik çözümlenmelerini, her detayı yakın okuyarak keşfetmektir (Coates, 2008, s. 277).

Jung'un yaklaşımına göre, tüm erken kültürler (Yunan dönemi, Orta çağ vb.) daha sonraki medeniyetlerin bütün üretimlerini büyük oranda etkiler. Tüm eski metinler, modern bilincin şekillenmesine katkıda bulunur (Hall ve Nordby, 2016, s. 41). Dolayısıyla Jung, metnin psikolojik açılımlarına inerken, Kristeva'nın "metinlerarasılık" yönteminin erken örneklerini de verir. Kristeva'ya göre her metin bir alıntılar mozağıdır. Metinler diğer metinlerin yeniden işlenerek bir potada eritilmesi ile ortaya çıkar. Doğal olarak metnin anlamı, gösterenlerin yeniden düzenlenişi ve dönüştürülmesinden doğar. Gösterenler yeniden dağıtılınca eski metinden farklı, yeni bir metin elde edilir. Bu işlem yapılırken "metinlerarasılık" bir gönderge sistemi olarak algılanmaz. Metin, farklı metinlerden parçaları alır ve onları dönüştürerek yeni anlamlar kazanır (Aktulum, 2000, s. 44). Jung'un ölümünden sonra arketipsel yaklaşımı benimseyen araştırmacılar da metinlerdeki semboller ve imgeler yoluyla geçmişteki metinlerle bağlantı kurmuştur. Metinlerarasılık yoluyla metinsel yapıyı başka metinlerle karşılaştırmak, arketiplerin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur ve aynı biçimlerin farklı zamanlarda, milletlerde ve edebiyatlarda bulunduğu görülmesiyle, metinlerin birbirini etkilediği düşüncesi somutlanır. Böylece metinlerarasılık ile eserlere bakmak, arketiplerin evrenselliğini ortaya koyar.

Jung, *Ulysses* romanını incelerken, aynı zamanda metnin bir okuyucuyu nasıl etkilediği üzerine düşüncelerini de açıklar. Ona göre okuyucu, okuma edimini gerçekleştirdiği esnada, kendi bilinçdışı süreçlerinin etkisi altındadır ve bilinçdışının önemseydiği olguları yakalamaya çalışır. Metin, sadece psikolojik çıkarımları daha iyi anlaşılabilir diye okunmaz. Okur, aynı zamanda bireysel mitini de okuduğu metnin labirentlerinde arayışa geçer. Bu nedenle de her okuyucu, metinde farklı olgular ve anlamlar bulabilir (Dawson, Yonug-Eisendrath, 2008, s. 291). Tam burada, Jung'un ölümünden sonra eserlerini veren Roland Barthes'in görüşleri ile Jung'un düşünceleri birbirine yakınlaşır. Barthes, bütün metinleri ara metin olarak görür (1977, s. 116). Çünkü "Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür" (Aktulum, 2000, s. 56). Ayrıca Barthes, yapının sonsuzluğunu şöyle açıklar: "Metni kurmak yoktur: her şey durmamacasına ve birkaç kez anlam taşır, ama yetkisini büyük bir sonuç bütününe, son bir yapıya bırakmadan yapar bunu" (Aytaç, 2009, s. 132). Barthes, yapının okur ile birlikte geliştiğini ve ancak yazarın ölümüyle, metinden ve okuma ediminden soyutlanmasıyla, okuyucunun doğduğunu savunur (Barthes, 2007, s. 48). Jung'un metinde kendi mitini arama düşüncesi, Jungian edebiyat eleştirisini esere dönük bir okuma girişimi yapar ve bu kuramın, metinlerarasılık arayışını da içermesine yol açar. Jung da tıpkı Barthes gibi metnin teolojik bir anlamı olmadığını, okuyucunun da süreç dâhil edilmesi gerektiğini savunur. Barthes için hiçbir metin özgün değildir, sayısız kültür çevresinden alınan alıntılardan oluşur ve arketipler de, ortak düşünceler olmaları nedeniyle, alıntılanan unsurlardan sayılabilir. Her iki düşünürün de görüşleri, özgün eserin mümkün olmaması düşüncesinde birleşir.

## 1. Edebiyatın Art Alanı Olarak Arketipler

Arketipler, insanoğlunun tarihi kadar eskidir. Dünyevi hayatta karşımıza çıkan birçok olgu, ilk-örnek olarak bilinen arketiplerin tezahürüdür. Âdem ile Havva, ilk insanlar olarak ilk arketipsel kişiliklerdir. Tıpkı Âdem ve Havva'nın insanların prototipi olması gibi arketipler de kişisel bilinçdışına, kolektif hafızadan eklenen ilk durumlardır. Arketipler, objektif ve genel geçer olarak Platon'un idealar teorisindeki gibi saf bir hâldedir. Kişilerin ve farklı toplumların yaşamlarında, öznel ve kültüre göre değişebilen kalıplar görünse de, asıl ve genel tarzlar kişilere ve toplumlara göre değişmeksizin aynı kalır. Birçok toplum, etkileşim vesilesiyle arketipleri kendi mitoloji ve kozmogonisine katarken, arketiplerin, birbirleriyle ilişkisi olmayan toplumlarda benzer anlamlarda belirmesi, bir ilk kaynaktan çıktıkları düşüncesine götürür (Savaş, 2018, s. 21).

Jung'un düşüncesine göre sanatçı, kolektif bir zihne sahiptir. Sanatçının kolektif birey olması, istemsiz olarak, eserlerinin anonimleşmesine sebep olur. Toplumun özeti olan sanatçı, içinde bulunduğu insan kalabalığını da eserlerinde yansıtmak zorundadır. Bu bir nevi, ilkel kabilelerdeki şamanın, yaptığı görevi yapmaktır. Kadim topluluklarda şaman, kabilenin geçmişiyle şimdiki arasında bağ kurar ve gelecekte haber verir. Aynı zamanda kutsal varlıklarla iletişime geçer. Sanatçı da modern toplumun geçmiş ve gelecek bağlantısını devam ettiren kişidir. Bu anlamda atası olan şamanın özelliklerini göstermektedir. Kolektif belleği yansıtan sanatçının, zaman döngüleri arasında bağlantı kuran eserinde, arketipler açık görüngüler hâlinde yer alır (Benysek, 2012, ss. 27-28).

Claude Lévi-Strauss, aralarında kültürel farklılıklar bulunsun da insanların zihin yapılarının, bir veya aynı olmasını ve benzer yetileri göstermesini, antropolojik çalışmalarla kanıtlandığını düşünür (2018, s. 31). Bu düşüncenin arkasında yatan, Jung'un insan psikesinin bilinç öncesi bir döneme sahip olduğunu söylemesi ve insanın doğumunda "tabula rasa" olarak hayata gelmediği inancıdır (Jung, 2005, s. 17). Boş bir levha olmayan insan bilinci, farkında olmasa da istemsiz olarak arketiplere sürüklenir. Lévi-Staruss'a göre mitlerin sürekli tekrar etmesinin arkasındaki evrensel kategoriler, arketiplerdir. Örneğin Köroğlu ve Robin Hood, iki farklı kültürde, haksızlıklara karşı gelen iyi suçlu arketipine örnekler. Bu epik kahramanlar, birbirinden alakasız zamanlarda ve yerlerde aynı olaylar ve değerler üzerinden ortaya çıkar (Savaş, 2018, s. 23).

Kurmacaya dayalı edebiyat türlerinde bütün kişiler, güçlerini arka planda yatan ve onları farklı eylemlerde bulunmaya iten arketiplerden alır. Klasik Türk edebiyatında karşılaşılan nazire geleneğinde, Leyla ve Mecnun, Yusuf ile Züleyha gibi mesnevilerin aynı unsurlarla yazılması ve şairin özgün katkısının en az seviyeye indirilmesi, esasında metnin arkasındaki arketiplerin anlatılmak istendiğini gösterir. Her iki halk hikâyesinde/mesnevide de aynı arketipsel semboller ve tarzlar görülür (Gökcan, 2018, ss. 230-241; Kayaokay, 2014, ss. 341-349). Yazar, kendisini neredeyse öldürür ve eseri kolektif hâle getirir. Aynı yaklaşım ve konuların yüzyıllar boyunca sevilmesinin nedeni, insanoğlunun arketipal aşk özlemindeki benzerliktir/ortaklıktır.

Rönesans'ın başlangıç eserlerinden biri olarak kabul edilen Dante'nin *İlahi Komedya*'sı,

kahraman arketipinin yolculuğuna örnek teşkil eder. Kahraman, önce bir çağrı sonucu yolculuğa çıkar, ardından sınavlarla dolu olan yeraltına (cehenneme) iner. Burada, balinanın karnı denilen aşamayı geçtikten sonra farklı bir kişi olarak geri döner (Alighieri, 2019). Bu arketipsel tarzlar, her dönemin sanat eserlerinde görünür. Modern dönemlere yaklaştıkça, metinlerdeki olağanüstülük ve masalsı atmosfer kaybolursa da kişilerdeki arketipal eğilimler devam eder. İskoç yazar Robert Louis Stevenson'ın 1886 yılında yayımladığı kısa romanı *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*, iki farklı kişiliği olan insanın, içerisindeki gölge ve personanın mücadelesini anlatan eserdir (2015). Bu örneklerle bakıldığında, her edebî metinde “a priori” (önsel) olarak ve yazarın bilinçli eyleminin dışında beliren, arketipler ve arketipal tarzlar bulunduğu görülür.

Türk kültür dünyasının önemli kişilerinden olan Dede Korkut, yaşlı bilge arketipinin bir görünümüdür (Sarıçiçek, 2013, s. 9). İslam kültüründe de Hızır, bu arketipin başka bir örneği sayılabilir. Ahmet Yesevi'den, Sarı Saltuk'a, Yunus Emre'den Mevlana'ya tasavvuf ehli olan birçok kişi, yaşlı bilge arketipi dâhilinde incelenebilir. Bu kişilerin, söylediği sözlerle, yaptıkları eylemlerle ve eserleriyle, halka yön verdikleri için, yaşlı/bilge adam arketipini simgelediği düşünülebilir. Halkın tarihî kişilerin hayatlarını menkıbevi hâle getirirken yaptığı eklemeler, bu isimlerin bir arketipe dönüşmesini sağlar. Ayrıca, klasik Türk edebiyatında âşığı kul/köle yapan ve ona yüz vermeyip işkence etmeyi seven sevgili ile Yunan Mitolojisindeki Afrodit, Hint Mitolojisinde sevgililerinin başını kesen Kali ve Sümer Mitolojisindeki Temmuz'u her bahar sonunda terk eden Tanrıça İnanna, benzer özelliklere sahiptir. Bahsi geçen anlatılardaki âşık/sevgili görüntüsü, Jung'un ölümcül kadın arketipi (femme fatale) olarak belirttiği bir anima figürüdür (Jung, 2020, s. 178). Bu olumsuz anima figürü, erkeğin sığınma isteğini kullanarak onu avlamaya çalışır. Ardından yüzüstü bırakır. Hatta Tanzimat dönemi romanında da, eski Türk edebiyatının etkisini sürdürdüğü düşünüldüğünde, bu arketipin görülmesi olağandır. Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki Mahpeyker, erkek avcısı ve yıkıma sürükleyen bir kadın karakterdir. Tam anlamıyla bir “femme fatale”dir.

İlk kez Habil ve Kabil kıssasında algılanan kişilik bölünmesi, insanın içindeki kötü ve iyi yönlerin çatışmasının sonucudur (Jung, 2005, ss. 132-137). Örneğin, Goethe'nin *Faust*'unda ve Milton'un *Yitik Cennet*'inde, kişilik bölünmesine sebep olan ve insanın içindeki şeytani yönlerini gösteren gölge arketipi bulunur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Erzurumlu Tahsin” hikâyesi, *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanları, aynı arketipin Türk edebiyatındaki görünümünü içerir. Ayrıca, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Halit Ayarçı, dünyayı dönüştürmeye çalışan hilebaz arketipinin karşılığıdır. Toplum manipüle ederek kendine çıkar sağlamaya çalışan Ayarçı, bu amacı için Hayri İrdal'ı kullanır (Tanpınar, 2013). Hayri İrdal ise iyi bir yaşam sürmek ve mutlu olmak için dünyada cenneti arayan masum arketipinin etkindedir. Farklı bir örnek olarak, Tarık Buğra'nın *Osmancık* adlı romanındaki Osman Bey'in idealize kahraman arketipinin bir tezahürü olduğu söylenebilir. Kemal Tahir'in romanlarında ise yolculuk arketipinin örnekleri görülmektedir (Akça, 2016). Yahya Kemal Beyatlı'nın “Mehlika Sultan” başlıklı şiirinde Tanrıça arketipi belirgindir (Özmen, 2019). İkinci Yeni şiirini oluşturan örnek eserler de jungian/arketipal eleştiriye odaklı metin olmaya uygundur (Yavuzer, 2019). Örneğin, Ece

Ayhan'ın "Meçhul Öğrenci Anıtı" adlı şiirinde eğitim sisteminin yanlışlıklarının/çarpıklıklarının ölümüne sebep olduğu çocuk, kurban arketipinin yansımasıdır (Karahan ve Bakır, 2022, s. 48).

## 2. Cemal Süreya Şiirinde Arketipler

Arketipler "a priori" (önsel) olduklarından insanın yaratılışından beri bulunan imgelerdir. Jung'un arketip konseptine, Kant, Platon ve Schopenhaur'un düşüncelerinin de etki ettiği söylenebilir. Kant'a göre bizdeki bilgi "a priori" ve "a posteriori" olmak üzere iki kaynaktan gelmektedir ve düşünür bu kaynakların sentezini savunur. Böylece doğuştan gelen birtakım bilgilerimiz olduğunu kabul eder (Gökberk, 2005, ss. 352-353). Jungian eleştiri kuramında, aynı şekilde Schopenhaur'un "prototip", "her şeyin orijinal formu" gibi tanımlamalarının ve Platon'un "idealar" düşüncesinin etkisi de açıkça görülmektedir (Gökberk, 2005, ss. 399-405) Ancak, arketipler her insanda bulunmasına rağmen, öznel olarak biçimlenir. Bu durum, hangi arketipin aktif olduğunun veya kişiyi yönlendirdiğinin, bireyler arasında değişiklik gösterdiğine işaret eder.

İkinci Yeni deyince ilk akla gelen şairlerden olan Cemal Süreya'nın şiiri üzerine, hem psikolojik hem de bireysel yönünü açığa çıkarmak için birçok araştırma/inceleme yapılmıştır. Örneğin, Cemal Süreya şiirindeki kadın arketipleri, Mehmet Şahin Yavuzer'in makalesinde incelenmiştir (2018). Ancak şairin kendini gerçekleştirme çabasının şiirdeki görünüşleri, bütüncül olarak henüz irdelenmemiştir. Cemal Süreya, İkinci Yeni şairleri arasında politika, sosyal değişimler ve ekonomi gibi güncel/genel konuları en çok işleyenlerin başında gelir. Şair, yaşam öyküsü içerisinde, aslında tüm insanlığın izlediği yolu izleyerek kendini gerçekleştirmeye çalışır. Bu niyetle geçirdiği aşamalar ve değişimler de şiirine yansır.

Cemal Süreya'nın şiirlerinde tekrar eden kadın, erginlenme, cinsellik gibi tema ve izlekler, şiirlerin geneli ele alındığında bir arketipin çeşitli konu, durum ve zamanlar etrafında şekillendiği düşüncesini uyandırmaktadır. İnsanoğlunun en eski arketiplerinden olan ve ilkel kabileler hâlinde yaşanan dönemlerden itibaren izini sürebildiğimiz yükselme, erginlenme, otoriteye karşı çıkma ve Tanrı'ya ulaşma isteği çevresinde şekillenen Cemal Süreya şiiri, bu yönüyle analiz edildiğinde şairin anlatmak istediği sorunların, insan olmanın yarattığı huzursuzluğu, insani umutları ve insan ilişkilerini içerdiği görülür. Cemal Süreya, "Ben eskiden şiirlerimde erkeğin kadına söylediği sözleri yazıyordum. Şimdi istiyorum ki aynı zamanda kadının erkeğe söyleyebileceği şeyler yazayım." (Süreya, 2017, s. 90), derken şiirin bu en ilkel insan hasletlerini içermesine dikkat çekerek, eserinin daha büyük, kapsayıcı ve bütüncül bir anlatı olmasını önemseydiğini belli eder.

Çalışmada şiiri "...edebî imge olarak arketiplerin kolektif bilinçdışından sanat yoluyla çıktığı dışadönük bir süreçtir." (Jung, 2014, s. 97), diyerek tanımlayan Jung'un görüşleri ışığında ortaya çıkan "Jungian Edebiyat Eleştirisi" ile Cemal Süreya şiirindeki kendini gerçekleştirme olarak görünen kolektif hafızanın/bilinçdışının dizeler arasındaki seyri ve ortaya çıkma biçimi, arketipler etrafında irdelenecektir. İkinci Yeni şairleri, şiirin toplumsal yanından çok bireysel yönünü önemseydiği için, şairlerin kendini gerçekleştirme biçimleri oldukça farklılaşmaktadır.

Her insanın kendini gerçekleştirme sürecinde, içinde yatan kahramanı aradığını ve yetim, masum, büyücü, fedakâr, savaşçı, gezgin gibi farklı arketiplerin gücünü etkin hâle getirerek çabasını sürdürdüğünü düşünen Pearson'dan hareketle (2016, ss. 7-10), Süreya'nın şiirindeki arketipal tarzların ve etkinleşen arketipal yönelimin ortaya çıkarılmasıyla şiirinin daha iyi anlaşılacağı düşünülebilir.

## 2.1. Kadın Örneğinde Şekillenen Arketip: Anima

Carl Gustave Jung'a göre insanın "psişe"sinde bulunan ve kişiliği etkileyen dört arketip bulunmaktadır. Bunlar anima, gölge, self ve personadır (Stevens, 2014, ss. 91-100). Bu arketiplerden birisi olan anima, erkeğin bilincinde yüzlerce yıl kadınlarla birlikte yaşamının doğal bir sonucu olarak gelişmiş ilksel bir tarz olarak görülür (Fordham, 2015, s. 68). Dolayısıyla Cemal Süreya'nın yukarıda geçen yapmak isteği dönüşümlerden bahsettiği açıklama, şiirinin arketipsel düzlemde ele alınabilir olduğunu doğrular. Çünkü o da, kadınlarla çevrenin ürünü olan anima arketipinin yansıtıcısıdır. Cemal Süreya, şiirlerinde psişesindeki anima arketipinin özelliklerine uygun kadınlara yer verir. Böylece "anima"sını kadın karakterlere yansıtır.

Cemal Süreya'nın psişesindeki anima arketipini aktardığı karakterlerden biri "Mübeccel İzmirli"dir.

*Çubuklu'da Mübeccel İzmirli  
Vapura bindiği zaman  
Canyeleği sayısı da  
Bir adet artardı o an,  
Dalgıç Okulu'nun tüm öğrencileri  
Kıydan el ederlerdi ona.*

*Ne kadar şair var Anadolu'da,  
Mübeccel İzmirli  
Mektuplaşırdı onlarla,  
Bir şey yemez içmezdi  
Beslenirdi sadece  
Küçük dargınlıklarla.*

(...)

*Yok artık Mübeccel İzmirli  
Bir tarak arıyor Çubuklu'da  
Dalgıç Okulu öğrencileri  
Hışırda durur sular  
Giz tutmuş bakışlarıyla  
Gökten boşanurcasına (Süreya, 2013, ss. 180-181)*

Güzellik ve Tanrıça arketiplerinin açıkça görüldüğü bu şiirde, geçici güzellik kraliçeleri yaratmak isteyen halkın, Truvalı Helen ya da klasik Türk edebiyatındaki “âşık” olgusunu, İzmirli Mübeccel’de bulması işlenir. Güzel ve sürekli genç bakire kültürünü yansıtan Mübeccel İzmirli, bütün erkeklerin ilgisini çeker. Toplumun kolektif bilinçdışındaki sonsuz güzelliğin bir tezahürü olan Mübeccel İzmirli, arketipin kendisi değildir, sadece kişiler üstü bir niteliğin arketipsel ruha yaklaşan bir kadına yansıtılmasıdır (Gilchrist, 1993, s. 40). Bu arketipin etkin olduğu kadın, karşısındakileri bir köle olarak görür ve onları kandırmaktan hoşlanır. Mübeccel İzmirli de vapurdan ve dalgıç okulundan kendine âşık devşirir. Şiirin devamında ise Anadolu’daki şairlerle mektuplaşması ve onlardan elde ettiği dargınlıkları kullanması, arketipsel tarzın Mübeccel İzmirli’de su yüzüne çıktığının göstergesidir.

Süreya’nın şiirlerinde animasını yansıttığı kadın arketiplerinden en önemlisi bakire arketipidir. İlkel toplumların din ve ritüellerinden birtakım izler veya karakteristik tarzlar, modern toplumdaki bireylerde de görülür. Bakire kültürü, ilkel toplumlar için de önem arz eder. İlkel toplumlar, el değmemiş kadınları daha değerli görür. Günah keçisi olarak görülen ve Tanrı’ya kurban edilen kadınlar, bakire ve saf/günahsız olanların arasından seçilir. İlbahar törenlerinde kurban edilen bu bakireler, Tanrıça sembolünün ifade biçimleridir. Eski medeniyetlerde krallar da eşlerini bakireler arasından seçer. Bu ilkel kült, modern dinlerde de yerini alır. İlkelerde bakire kavramı bu minvalde sembolik bir anlam ifade eder (Campbell, 1995, s. 89). Cemal Süreya şiirinde bakire kadının kutsallığı dikkat çekicidir. Örneğin, “Şu da Var” başlıklı şiirde, bakire kadın arketipi özne üzerinde cinsel bir dürtüsellik doğurur:

*Bir de var sen koynumda yatıyorsun  
Güzelsin güzelliğin mutlak amenna  
Kızlığın masanın üstünde  
Kocana saklıyorsun*

*Oysa koca da ne benim kollarım var  
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim  
Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme  
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim (Süreya, 2013, s. 29)*

Jung’a göre anima, güzel bir yaratık, tanrıça, cadı, melek, cin, dilenci, kadın, yakın arkadaş vb. gibi belirebilir. Edebiyatta, tipik anima figürleri olarak *İlyada* ve *Odysseia*’da Truvalı Helen, *İlahî Komedyâ*’daki Beatrice, *Don Kişot*’un Dulcinea’sı vb. sayılabilir (Jung, 2016, s. 72). Cemal Süreya şiirlerinde bakirelik, tıpkı mitolojik hikâyelerde olduğu gibi önemli bir yer tutar. Bu mitolojik hikâyeler, binlerce yıl boyunca insanlığın kolektif hafızasında yer etmiştir. Örneğin, Tanrıça olan İnanna, Sümer mitolojisinde bakireliğiyle vurgulanır, her yıl bir çoban olan Temmuz ile birleşmesi kutsal düğün olarak nitelendirilir (Kramer, 2002, s. 180). Bu kutsal düğün, baharın gelmesi ve kozmosun/varlığın devamlılığının sağlanması için bir ritüeldir. Cemal Süreya, şiirlerinde kadına dair temalar da kullanır. Onun şiirlerine bakıldığında, şairin hayatını etkileyen kadınlar anne, sevgili, eş ve yasak ilişki yaşadığı kişiler

olarak değişmektedir. Bu kadın temasının/izleğinin çok yoğun olarak işlenmesi, kolektif bilinçdışından gelen ortak bir arketipsel tarzın göstergesidir (Yavuzer, 2018, s. 147). Süreya bilinçdışından anima yoluyla gelen bir takım duygusal içerikleri bastırmadan, kontrollü olarak açığa çıkarır. Bu da, şairin derinindeki anima figürüyle bir içsel dengenin kurulmasını sağlar. İsteklerini ve ilgilerini açıkça belirten ifadeler, dengenin ürünü arketipal eğilimleri somutlar. Böylece anima arketipi bastırılmadığı için kişilik üzerinde kötü bir etki bırakmaz hatta bireyin gelişmesine yardımcı olur.

*Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak  
Önünde durulacak tam elinden tutulacak  
Hangi bir elinden güzelim hangi bir  
Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz  
Öbür elinde yetişkin bir günışığı  
Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük  
Çalışan insanlar için akşamlara kadar  
Toz duman içinde  
Bir elinle de boyuna ekmek kesiyorsun (Süreya, 2013, s. 21)*

Cemal Süreya'nın şiirlerinde anima, ego ile self arasında bir aracıdır. Şiirlerdeki kadınlar genellikle animanın ikinci aşaması olan "Güzel Helen"e benzeyen yönleriyle öne çıkar. Yukarıda dizeleri verilen "Cıgarayı Attım Denize" şiiri, şairdeki bu yaklaşımı niteler. Bu yaklaşım, cinsel dürtülerle birlikte "Eros"un estetik ve romantik biçimini yansıtır. Dolayısıyla kadınlar, ikinci aşamada yalnızca cinsel imge olarak görünür (Jung, 2014c, s. 361). Başka şiirlerde de anima, olumlu özelliklere sahiptir ve kişinin bireyleşmesine yardım eder. Animanın üçüncü aşaması ise ruhsallaştırılmış "Eros" olarak, "Bakire Meryem"de biçimlenir. Süreya'nın bazı şiirlerinde, animayı yansıttığı kadınların kişiyi yüceltmesi nedeniyle, arketipin üçüncü aşamasını da vurguladığı olur (Jung, 2014c, s. 361). Şiir öznesi de toplumsal kurallardan kurtulmak ister. Bu yüzden kendisi gibi toplumsal kuralları yıkan kadınlara âşık olur. Çok nadir olarak Cemal Süreya şiirinde kadınlar, animanın dördüncü aşaması olan bilge ve entelektüel yönleriyle de görülür. Süreya, kadınları selfe/kendini gerçekleştirmeye giderken rehber rolüyle alır. "Meryem", olumlu anima figürüdür. Süreya, "Meryem" sembolizasyonunda kadına karşı kutsal ve idealize edilmiş bir bakış açısına sahiptir. Kadınlar, Cemal Süreya şiirinde yer yer Tanrı'ya ulaşma ve bireyleşme yolunda kılavuzdur. Ancak "Üvercinka" şiirinde kadın, animanın "Güzel Helen", "Meryem" ve "Sofya" olarak bilinen 2, 3 ve 4. aşamalarının birleşimi gibidir. Şiirde betimlenen kadın, cinselliği kadar düşünme edimiyle de ulaştırılır:

*Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma  
Yatakta yatmayı bildiğin kadar  
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler  
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının  
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde  
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor (Süreya, 2013, s. 38)*



Dizelerde, kadın cinsel ve fiziksel özellikleriyle mükemmelleştirilirken aynı zamanda ruhsal ve entelektüel yönüyle de dikkat çekicidir. Cemal Süreya'nın uğruna günaha girebileceği kadar idealize ettiği bu sevgili tipi, animasının ona dayattığı itkilerle ve mükemmel kadınlıkla tam uyum gösterir. Ancak şiirlerindeki kadınlar, kendini gerçekleştirmenin yanı sıra Tanrı'ya karşı gelme ve günah düşüncesiyle de birleşir.

“Aşk” başlıklı şiirinde de kadının konumlandırılışı ve betimlenmesi bu yönde devam eder:

*Oysa kalbim işte şuracıkta çarpıyordu  
Şurda senin gözlerindeki bakımsız mavi, güzel laflı İstanbullar  
Şurda da etin çoğaltıyordu dokunduğça lafların dünyaların  
Öyle düzeltici öyle yerine getiriciydi sevmek  
Ki Karaköy köprüsüne yağmur yağarken  
Bıraksalar gökyüzü kendini ikiye bölecekti  
Çünkü iki kişiydik  
Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya  
Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız  
Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu  
İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük  
Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde  
Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra  
Sonrası iyilik güzellik (Süreya, 2013, s. 17)*

“Aşk” başlıklı şiirde kadınla birlikte olmak, “yerine getirici” ve “düzeltici” olduğu için olumludur ve kadın rehber özellikleriyle öne çıkar. Kadının dişilik özelliklerinin görünür olması, sevgilinin animanın ikinci aşaması olan “Güzel Helen”e karşılık geldiğini gösterir. Cemal Süreya, şiirde ifade edildiği gibi iki kişi olmayı önemser. Erginleşme ve selfe ulaşmanın ancak iki kişiyle mümkün olduğunu düşünmektedir. Böylece kadın ile beraber olması, bir aşamayı geçmesine yardım eder. “İngiliz” başlıklı şiirde ise şiir öznesinin odağında olan kadın karakterin ismi doğrudan “Meryem”dir.

*Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum  
Meryem'in diyorsam, Kolay Meryem'in, usullacık Meryem'in  
Karanlık bastırılmış üstümüzü külliyetli miktarda  
Alçak sesle konuşuyoruz korkudan değil (Süreya, 2013, s. 20)*

Cemal Süreya birçok şiirde, kadın karakterlere “Meryem” ismini de verir. “Meryem” isminin kullanımı semboliktir. Bu isim, birçok dinde masumluluğu ve şefkati sembolize eder. Animanın üçüncü aşaması olan ve Jung'un bizzat “Meryem” ismiyle sembolize ettiği aşama, kişinin kendini gerçekleştirme yolunda yardımcı rol oynar. Ancak Süreya için kadın, logosu ya da aklı temsil eden bir varlık değildir. Kadın ancak onun erginlemeye ve selfe/kendini gerçekleştirmeye ulaşma çabasının aracı olarak fiziksel özellikleriyle bu sürece katkı sunar. Özellikle şiirlerinde kastettiği “Meryem”, Hristiyanlığın barındırdığı Hz. Meryem'in

karşıtıdır. Woolger’a göre mitolojide arayış içindeki kahraman, amacına ulaşabilmek için bir rahibeden ya da kadın kâhinden öğüt alır, o da ya kahramanın ilahi iradeyle ilişki kurmasını ya da Tanrı’nın kendisi aracılığıyla konuşmasını sağlayarak yol gösterir (2012, s. 56). Bunun nedeni animanın erkeğin tüm içgüdüsel davranışlarını etkilemesidir. Dolayısıyla şiirdeki “Meryem”, ruhsal bir kişiliktir ve eylemleri önemsenir, ironik bir biçimde fiziksel varlığı ve toplum normlarını kabul etmemesi olumludur. Şair, kendi özgürlük isteğinin yansımaları nedeniyle bu tarz kadınlara ilgi duyar. Kadınlara sezgisel yönleriyle rehber olduklarını düşünür.

Meryem ismi, Sezai Karakoç’un şiirlerinde, tarihî-dinî çağrışımla saflığı, temizliği, el değmemişliği ve kutsallığı ifade ederken Süreya’nın “İngiliz” başlıklı şiirinde kadının daha çok kösnül/erotik yönlerini çağrıştıracak biçimdedir. Cemal Süreya’nın şiirlerinde karşımıza çıkan bu “Meryem” imgesi, özellikle toplumun kabul ettiği kuralların dışında yaşayan bir kadın olarak tanımlanabilir. Şairin toplumdan ve zulümden/baskıdan kaçarak sığındığı kadındır. Cemal Süreya’nın şiirlerindeki bu imge, romanslarda da karşımıza çıkan şövalyenin âşık olduğu, sadece fiziksel özellikleri ile önem kazanan prensesin aksine kişiye yol gösteren, destekleyen ve uyandıran kadın olarak sunulur:

*Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam  
Hele bu ağız onun kendi ağzıysa  
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda  
Zulma karşı (Süreya, 2013, s. 20)*

Didem Deliklitaş’a göre “Süveyş” şiirinde ise “Meryem”, bu kez Süveyş Kanalı’nın kapatılması olayından hareketle yine hem politik hem de kösnül/erotik bir söylem üzerinden, mekânsal bir genişlemeyle karşımıza çıkmaktadır (2013, s. 679). Kadının, Cemal Süreya şiirinde mekânsal genişlemenin bir aracı olarak görünüşü, yine kutsal ve idealize kadınla mümkün olur. Ancak şair, kadının ideal olmasını günâhsızlıkla eşlemez. Aykırı kadınlar şiir öznesinin bireyleşmesine ve mutluluğuna katkı sağlamaktadır. Bu yüzden “Meryem”in günâhsızlık/saflık/bekâret anlayışıyla ilgilenmez. Hz. Musa’nın Nil nehrini yarıp geçmesine vurgu yapılan şiirde, şiir öznesinin kadın ile günah içeren bir ilişkiye girmesi, Süveyş Kanalı’nın kapanmasına sebep olur. Günaha yönelik bilinçli tercih, tüm şiirlerde devam eden bir izlek hâline gelir. Bu nedenle kadın özgürleşmenin/kendini gerçekleştirmenin destekleyicidir.

*(...)  
Sevişken bir orospu en mayhoş tenlisi Ortadoğu’nun  
Çeşmeden su içer gibi kolay rahat  
(...)  
Geceyi tutup getirmek birinci işi  
Sonra belirtmek geceyi en yavuz laflarla  
Meryem kadıfeden bir çingenedir  
(...)*

*Biz seviştik Süveyş kanalı kapanmıştı  
Ellerimizin balıkları bütün kanallarda* (Süreya, 2013, s. 30)

Ancak “Meryem” bazı şiirlerinde koruyucu/kollayıcı özelliklere sahip anne rolüyle de ortaya çıkar. Bu durum şiirlerde anne kavramının bilindik anlamları üzerinde bir karmaşa yaşandığına işaret eder. Örnek olarak “Bun” şiirindeki bu dizeler verilebilir:

*Ablasını o saat meryemsiyorum  
Çünkü her kadını meryemsiyorum  
Gözleri göz değil gözistan  
O müthiş korku saatlerinde  
Başını omuzuma koymasa olmazdı  
Başını omuzuma koyunca da  
Kurtarmasa olmazdı beni olmaktan  
İçtiği şaraba ait bir adam.*

*Gözleri göz değil gözistan  
Bir odadan bir odaya geçiyor  
Kapının birini açıp birini kapıyor  
Adı Meryem değil sadece Dorothy Lucy* (Süreya, 2013, s. 37)

“Meryem”, aynı zamanda anne şefkatini sembolize eden bir tarihî/dinî kişidir. Şiirde her kadını “meryemse”diğini söyleyen Cemal Süreya, anne eksikliğini animasından gelen itkilerle beraber olduğu kadınlar üzerinden telafi eder, onlardan şefkat bekler (Jung, 2005, ss. 25-26). Şiirlerde “Don Juanism” olarak tanımlanan bu durumun görülmesi, karmaşanın varlığının delili sayılabilir. Dolayısıyla Cemal Süreya’nın şiirlerinde anne kompleksi aşılamamış karmaşık bir olgudur. Kadının şiir öznesini, içinde bulunduğu durumdan kurtardığı düşünülür. Başka bir dizede ise bu kadın, edebî kişiliğiyle bilinen Dorothy Lucy’e benzetilir. Dorothy Lucy, feminist hareketin öncülerinden olan bir romancıdır. Cemal Süreya’nın animasını yansıttığı kadınların ortak değeri, toplumsal normlardan özgürleşmeye çalışan bireyler olmalarıdır. Şairin, “Bun” şiirinde “Meryem” imgesinin temsil ettiği bu kadın tipinin etkisiyle diğer tüm kadınlara da benzer şekilde yaklaşıldığı, “her kadını meryemsiyorum” dizesinden sezebilir. Ayrıca kadın yine yaşanan haksızlıklar nedeniyle politik bir söylem üzerinden ele alınır. Soykan, Cemal Süreya’nın şiirlerindeki kadınların özelliklerine bakarak, anonim bir kimlik taşıdıklarından ve bir türlü özel, kendine has bir eğilim gösteremediklerinden bahseder (Soykan, 2019, s. 211). Sevilen kadının adının sadece Meryem değil Dorothy Lucy de olması şairin, bir kişi yerine bir kadın tipini tarif etmeye çalıştığını gösterir. Feyza Perinçek ve Nursel Duruel’in hazırladığı *Cemal Süreya/Şairin Hayatı Şiire Dahil* kitabında geçen “Aslında kızıl mısralardan beri, ilkinden sonuncusuna kadar tek ve uzun bir mektup yazmış sayılabilir C. Süreya. Eşleri, sevgilileri değişmiştir; yaşanan olaylar, çevreler, duyguların dozu, rengi değişmiştir ama temel nitelikleri ortaktır” (2017, s. 237) sözlerinden ve animasındaki kadın niteliklerinden hareket edilirse şairin dizelerine taşıdığı tüm kadınları, ortaklıklar/benzerlikler üzerinden tek tipleştirdiği gerçeği anlaşılır.

Başka bir şiirde ise şair animasını “Minerva”da sembolize ederken hayalindeki kadının nasıl anonimleştiğini de aktarır:

*Nicedir içimde taşımakta olduğum  
Uçuk Minerva'ya göktaşları gönderiyor;  
Bir çözülme dilimde sulardan yıldızlardan,  
Diyorum: nerde olursa olsun  
Bir ısırganı bile koynuna alıp yatabilir insan,  
(...)  
Yabancı, diyorum birden, yabancı  
Sevgili arkadaşım  
Şimdi ben burdayım ya  
Olmayabilirim az sonra  
Her şeyi yüzüstü bırakabilirim  
Bırakabilir miyim dersin  
Bırakabilirsin  
Sarışındır benim yabancı  
İstesem İngiliz diyebilirim ona  
Sarışındır  
Saçları ikindiyle kırkılmıştır  
Esmerdir  
Kuşluk vaktini bir sancı gibi sokar göğsüne  
Ağzının şafağında volkan gülleri  
İstesem Arap diyebilirim  
Ve kumraldır  
Ben istesem de istemesem de  
Derin mırıltısı içinden teninin  
İki çılgık halinde yükselir memeleri (Süreya, 2013, ss. 85-86)*

Şiirde bahsedilen ve şairin içinden göktaşları gönderdiğini belirttiği uçuk “Minerva”, anima arketipinin sembolize edilmesi ve somutlaştırılmasıdır. “Minerva” Woolger’a göre “Mitolojide, bilinenle bilinmeyen arasındaki boşluğu kapatan tanrıça olarak görülür ve bu yüzden de bir gizem perdesinin arkasındadır” ve anima arketipi hâliyle, erkek için her anlamda uygun kadın şeklinde görünerek en karanlık arzuların yansıması olur (Woolger, 2012, s. 29). Mitolojide bu kadın, her zaman çok güzel, cömert, maymun iştahlı, bilge, masum ve hepsinden önemlisi, erkekler üzerinde amansız bir güce sahip bir tanrıça olarak görülür. Cemal Süreya, “yabancı” dediği varlığı tarif etmek isterken aslında kendi animasından ve onun yansıdığı kadınların özelliklerinden bahsetmektedir. İlk dizede içinde taşıdığını belirttiği bu varlık, “Minerva”ya benzetilir. Duygusal ilişkiye girdiği kadınlarda, içindeki “Minerva” olarak tarif ettiği animanın özelliklerini görür. “Minerva”yı derininde taşıdığını özellikle vurgular. Burada kadınların fiziksel özellikleri, sosyal konumu, yaşı farklı olabilir, ancak hepsi şairin hazlarını tatmin etme aracı olarak aynı amaca hizmet eder. Dolayısıyla sarışın veya Arap olarak zıtlıklarını

belirttiği bu “yabancı”, prototip bir kadın figürünü karşılamaktadır. Berna Akyüz de Cemal Süreya şiirlerindeki kadınların başlıca işlevinin kösnül/erotik hazlar sağlaması olduğunu düşünür (2002, s. 138).

## 2.2. Özgürleşme Adına Günahla Yırılan Arketip: Persona

Cemal Süreya'nın şiirlerindeki anlatıcı özne ve karakterler, toplumun cinsellik ve günah gibi tabularıyla mücadele içerisinde. Bazı karakterler, personaya karşı tereddütlü ve arada kalmış durumdadır. Ancak Süreya, personadan/maskelerden kurtulup özgürleşme isteği içerisindedir. Bu yüzden toplumdan soyutlanacağını bilse de buna karşı isteklidir. Süreya'da personaya karşı çıkış, ölüm duygusu getirmez. Aksine mutluluk kaynağıdır. Bireyleşme sürecinin yardımcısidir. Personada şişme, boyun eğme sonucunda ortaya çıkar. Tıpkı İkinci Yeni'nin bir diğer şairi olan Ece Ayhan gibi Cemal Süreya da şiirlerinde “Prometheus”cu anlayışa sahiptir. Prometheus'un tanrılara başkaldırdığı için cezalandırılması gibi, Cemal Süreya ve Ece Ayhan şiirlerindeki kişiler de topluma karşı çıktığı için cezalandırılır. Ece Ayhan ve şiir kişileri, onlara dayatılan kahraman rolünü reddeder (Karahan ve Bakır, 2022, ss. 42-46). İki şair ve şiir kişileri arasındaki fark, Ece Ayhan'ın ve şiir kişilerinin toplumsal kalıpları temelinden yıkmak istemelerine rağmen Cemal Süreya ve şiir kişilerinin sadece bireysel özgürlük arayışını önemsemelerinden doğar. “Önceleyin” başlıklı şiirin dizelerine bakıldığında şairin/şiir öznesinin nasıl personasını aşmaya çalıştığını ve personaya karşı mücadelede duyduğu cesareti algılamak mümkündür:

*Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde  
Sen çıkardın utancını duvara astın  
Ben masanın üstüne kodum kuralları  
Her şey işte böyle oldu önce* (Süreya, 2013, s. 13)

Şiirde, toplum kurallarına karşı çıkış, bir dönüşüm ve isyan oluşturmak için kullanılır ve özgür olma isteği vurgulanır. Şiir öznesinin topluma uyum için bir persona kurgulamaya karşı çıkması, onda gölge arketipini ortaya çıkarır. Cinsel birliktelik, toplumsal kurallara karşı geliş anlamı taşıdığı için bir günah olarak gölge durumunun açığa çıkmasına aracılık eder. Aynı durum “İstanbullar geminin altında” dizesiyle başlayan şiirinde de görülür:

*Kadınları sorarsan onlar da öyle  
Şişeler de geminin altında, Güzin de  
Allahtan beni kimsecikler görmüyor  
Canımın istediğini yapıyorum  
Çırılçıplak sulara yıkıyorum, utanyorum  
Güzin utanmak istiyor ama nerde  
Nasıl utanacak bu boş şehirde*

*Güzin utanmak gerektiğini ileri sürüyor  
Boyuna ileri sürüyor; gözleri mavi  
Güzinciğim ufak bir kadın bir öpüşlük canı var*

*Hakkın var diyorum utanıyorum  
Ama İstanbullar kadınlar deniz yıldızları  
Hepsi hepsi geminin altında  
Şişeler de orda çuvalın üstünde  
Elimle koymuş gibi biliyorum* (Süreya, 2013, s. 14)

Şiirde özne, kimsenin olmadığı zamanda geminin ve suyun altında bilinçdışının içeriklerini açığa çıkarır. Toplum, insanlardan bazı beklentiler içine girer. Kişi, yapay bir benlik oluşturarak mümkün olduğu kadar topluma katılmaya ve beklentilere karşılık vermeye çalışır. Kabalıktan soyutlandığı zamanlarda ise insanın öznel bir yaşamı vardır. Toplum içerisinde yapmadığı davranışları kimse yokken açığa çıkarması, onun personasıyla uyumlu olduğunu gösterir. Suyun altında bulunmaya yapılan vurgu, toplumdandır/yüzeyden/görünürlükten uzak olma durumunu açıkça belirtir. Gemi, kapalı mekân olarak onları gizli tutar. Şiirde adı geçen Güzin de persona ile çatışma içerisinde. Bir taraftan utanmak gerektiğini öne sürerken, diğer yandan utanmak istemez ve gölgenin/bilinçdışının serbest kalmasını arzular. Kişide persona ve gölge, bilinci ele geçirmeye çalışan iki rakiptir (Stein, 1998, s.113). Güzin ve şiir öznesinde, bu çatışma devam eder. Benzer arketipsel durum “Roman Okudum Seni Düşündüm” şiirinde de vardır:

*Kolkola yürüyoruz tek tük öpüşüyoruz  
Sonra ayrılıyoruz korkuyoruz da*

*Kimi zaman neden kalabalığın içinde duruyoruz da  
Kimi zaman bir köşe arıyoruz en sapa* (Süreya, 2013, s. 314)

Ben bilinci genellikle personayla özdeşlik kurmak ister. Ancak kişinin gerçek benliği olan bilinçdışı, dolaylı bir biçimde kendini hissettirmeye çalışır. Tereddüde düşen iki âşık, her ne kadar özgür olmak ve bastırılmış duygularını açığa çıkarmak istese de diğer taraftan toplumun tepkisinden korkar. Kol kola yürürler, öpüşürler ama korkarak yaptıkları bu eylemler, şiir öznesi ve âşğının bilinçdışından yüzeye personayı yırtarak çıkar. Onlar, bu eylemleri gerçekleştirmek için تنها bir mekân olan “köşe”yi tercih eder.

*Bak çocuğum kolların işte çıplak işte  
Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün  
Gözlerin sabahın sekizinde bana açık  
Ne günah işlediysek yarı yarıya* (Süreya, 2013, s. 16)

“Güzelleme” şiirinde de yine günâh olgusuyla karşılaşılır. Günâh kaçınılması gereken bir durum değil bilakis ikili de işlenebilen bir edimdir. Cemal Süreya’nın şiirlerinde persona, toplumun genel ahlaki kurallarıdır. Bunlar, uyulması istenilen dogmalardır. Fakat şiirlerde personasını yıkıp, özgürleşme isteği görülür. Özgürlük, toplumla uyuşmaktan daha ön plandadır. Personaya aykırılık cezalandırılrsa da bu durum, şiirlerde bireyselleşme yolunda aşılması gereken bir sınır niteliğindedir. Günah olumludur ve aşkınlık verir. Cemal Süreya şiirinde özgürleşmenin aracısı, cinsel birlikteliktir ve birliktelikler, personanın aşılmasıyla özel hayatta

ortaya çıkan bilinçdışı süreçlerdir. Böylece benlik ortaya konularak, persona aynışmasına/ tek tipleşmesine fırsat vermeden, enflasyon durumu engellenir.

Cemal Süreya'nın şiir öznelerinde, toplum normlarına uyumsuzluk sonucunda cezalandırılma korkusu vardır. Şair, toplumun bir karanlık gibi kişilerin üstüne çöktüğüne ve korku iklimi yarattığına inanır. Persona, tıpkı Freud'un "üst-ben" kavramına benzer bir biçimde kişiye baskı yaparak, onu toplumla uyum sağlamaya zorlar. Bu zorlayıcı normlardan biri de "yasak" düşüncesidir (Freud, 2017, ss. 221-241). Cemal Süreya, kadının yasak düşüncesinin şekillendirdiği cinsel tabularını yıkarak, özgürlüğü tercih etmesini ister. "Elma" adlı şiirinde bu konuya değinir:

*Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun  
Elma da elma ha allahlık  
Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı  
Kuşlar uçuyor üstünde  
Gökyüzü var üstünde  
Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuştun  
Bir duvarın üstünde Bir yandan elma yiyorsun kırmızı  
Bir yandan sevgilerini sebil ediyorsun sıcak  
İstanbul'da bir duvar*

*Ben de çıplağım ama elma yemiyorum  
Benim öyle elmalara karnım tok  
Ben öyle elmaları çok gördüm ohooo  
Kuşlar uçuyor üstümde bunlar senin elmanın kuşları  
Gökyüzü var üstümde bu senin elmandaki gökyüzü  
Hatırlanacak olursa seninle beraber soyunmuştum  
Bir kilisenin üstünde  
Bir yandan çan çalıyorum büyük yaşamaklara  
Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak  
Duvarda bir kilise*

*İstanbul'da bir duvar duvarda bir kilise  
Sen çırılçıplak elma yiyorsun  
Denizin ortasına kadar elma yiyorsun  
Yüreğimin ortasına kadar elma yiyorsun  
Bir yanda esaslı kederler içindegençliğimiz  
Bir yanda Sirkeci'nin tiren dolu kadınları  
Adettir sadece ağızlarını öptürürler  
Ayaküstü işlerini görmek yerine*

*Adımın bir harfini atıyorum (Süreya, 2013, s. 25)*

Özgür ve toplumun ahlaki kurallarına karşı çıkan benliğe sahip olan kadınlar, Cemal Süreya'nın animasını yansıttığı karakterlerdir. Cemal Süreya'nın kendisi de toplumsal normlardan kurtulmak ister. Bu yüzden özgür kadınlara âşık olur ve onları beğenir. Onun animasını yansıttığı kadınlar, Ece Ayhan gibi isyan isteyen ve aşırı tepkili kişiler değildir. Sadece Cemal Süreya gibi özgür olmak isterler. Ayrıca şiirde bazı semboller, mitolojik ve dinî arka plana sahiptir. Kadının elma yemesi, Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın şeytanın(yılanın) kandırması sonucu yasak ağacın meyvesini yiyerek cennetten kovuluşuna telmihte bulunur (Balaban, 2019, ss. 178-181). Şair, kendi durumunu dinî bir motif ile ironik biçimde birleştirir. Şiirde kadın günaha bir çağrı yapsa da şiir öznesi bu çağrıyı önce reddeder. Joseph Campbell, "monomitos" olarak adlandırdığı ve kahramanlık efsanelerinin temelini oluşturduğunu düşündüğü şemanın, ayrılma, aşama ve dönüş ekseninde olduğunu ileri sürer. Buna göre sürgün/ayrılma, maceranın ilk adımıdır (Campbell, 2010, ss. 418-419). Şiirde kadının bir duvarın üstünde elma yemesi, günaha çağırması ve öznenin de buna karşılığı, tıpkı Âdem'in Tanrı'ya başkaldırmasına yol açan elmayı Havva'nın teklifiyle ısırmasına benzer. Bu, şiirdeki ilk kadın (Havva) ve ilk erkek (Âdem) prototiplerinin görünümüdür. Şair/özne, yasak meyveyi yemede ve Havva'ya uymada tereddüt eden Âdem ile kendini özdeşleştirir. Elma, kadının verimliliğini temsil eden bir simgedir (Abraham, 2017, s. 30). Bu yüzden cinselliği çağırıştırır ve Cemal Süreya'nın Havva özelinde kadına bakışını yansıtır. Şair/şiir öznesi "benim öyle elmalara karnım tok" demesine rağmen günaha karşı kayıtsız kalamaz ve kadına katılır. Şiirde geçen duvar, analitik psikolojide bir aşama arketipidir. Kahramanın yolculuğunda sınanma aşaması, duvar ve kilise imgeleriyle günah kavramı etrafında cereyan eder. Kilise ve duvar, geçilmesi gereken bir sınırı ve sınırı temsil eder. Duvarda kilisenin olması da dinî kuralların insan bireyleşmesinin önünde oluşturduğu engeli imler. Kilise, kural koymanın vücut bulduğu kurumdur. Nihayetinde Cemal Süreya/şiir öznesi, personasını dinleme noktasındaki tereddütlerini aşıp özgürleşmeyi seçer. Aşamayı geçen Cemal Süreya/şiir öznesi, farklı bir kişi olur. Hatta bunun sonucunda isminin bir harfini attığını söyler. Harf atma edimi, değişime, olumlu anlamda eksilmeye veya fazlalıklardan kurtulmaya vurgudur. Benzer biçimde "Kars" şiirinde de aşk olarak sunulan ilk günahı ve bireyleşmenin sınır tanımazlığını içeren dizeler bulunur:

*Anla ki her durakta  
Yok sınırları aşkın  
O iyi yüzlü Tanrı  
Beklesin dursun bizi  
Kurduğumuz rahat tuzakta* (Süreya, 2013, s. 51)

Güçlü bir Tanrı düşüncesine sahip olmayan Cemal Süreya, şiirlerine bunu yansıtır. Tanrı ile uyşamama noktası yasaklanan eylemler olan şair, bu nedenle bazı dinî kuralları eleştirmeye ve ironi yoluyla alaya almaya çalışır.

İlk erkek ve kadın arketipinin bulunduğu bir başka şiir de "Öğle Üstü"dür:



*Babası ip yerine yılanı çekilmiş  
Bir çocuğun çifte korkusu öyledir  
Boynundan yavaşça çözümlere  
Atkısı bir tambur sesine uzanır*

*Gökte bir süre kayar gözleri  
Öpüşü hançerlenmiş bir kadının  
Tutunacak yer bulamayınca  
Gider bir ırmakta karar kılar*

*Ve kururken gözyaşları  
Gürültüsüz bir platini  
Usul usul indirir  
Celladının damarlarına*

*Ey sevgili yalnızlık  
Senin günübirlik sokaklarında  
Dopdolu bir öğle  
Bir kuş serpintisini, ölümün  
Canevine sürgün götürüyor*

*Bir şehir söyle bana bir şey anlatmasın  
Kuzeye çıkmanın coşkusundan başka (Süreya, 2013, s. 50)*

Kadının öpüşünün hançerlenmesi, birlikteliğin cezalandırılacak bir eylem olduğunu gösterir. Burada da tıpkı ilk erkek ve kadın arketiplerinde olduğu gibi yasak olgusu vardır. Baştaki iki dizede babadan dayak yeme korkusu olan çocuk, yaptıklarından dolayı cezalandırılacaktır. Celladın bir platin aracılığıyla öldürme işini yapması, bu cezanın somutlaşmasıdır. Otorite tarafından öldürülme düşüncesi, Oedipus kompleksini oluşturan temellerden de biridir (Boothe, 2017, ss. 1-2).

*Porsuk nehrinin geçtiği kadınlar  
Hepsine yüzer kere rastladım en azdan  
Umutsuz sevdalara tutulmak onlarda  
Bozkıra doğru seyrele seyrele yaşamak onlarda  
Verdi mi adama her şeylerini verirler  
Ben gördüm ne gördümse kadınlarda  
Porsuk nehrinin geçtiği*

*Kızılmak parça parça olası  
Bir parça ekmek siyah, on kuruşluk kına kırmızı  
Taş toprak arasında türküler arasında*

*Karanlıkta bir yanları örtük bir yanları üryan  
Kocaman gözleriyle oy anam bu kadar dokunaklı  
Kimler ürkütmüş acaba bu kadar kadını*

*Dicle kıyılarına tiren varınca  
Büyük bir gökyüzü git allahım git  
Genel olarak önce kaşları görünür  
Sonra bütünsüz uykuları kaşla göz arasında  
Yanaklarında çiban izi taşıyan kadınlar  
Gül kurusu*

*Bir gün sizin de yolunuz düşer memlekete  
Siz de görürsünüz bunları kadınlarda  
Ödevleri yenilmek olan hep  
Bıçakla kemik arasında  
Susmakla ağlamak arasında  
Yenilmek  
Kadınlar (Süreya, 2013, s. 33)*

Cemal Süreya'nın şiirlerindeki kadınlar, genellikle özgür olanlar ve boyun eğenler olarak ikiye ayrılır. Boyun eğenler “ağzında hiyeroglif olan anneler”, “boyunları soru işareti” olan kadınlardan oluşur. Bu kadınlar, personalarıyla özdeşleşir. Cemal Süreya'nın şiirlerindeki özgür kadınlar ise olumlu imgelerle anılır. Ancak “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiirinin yukarıda alıntılanan dizelerindeki gibi Anadolu'da yaşayan kadınlar ve topluma boyun eğenler olumsuzlanır. Eskişehirli kadınlar susarak boyun eğerler. Ayrıca bireyliğini ikinci plana atarak, topluma karşı görevlerini yerine getirmeyi ilk amaçları olarak görürler. Toplum, kişiden kendi rollerini oynamasını ve bunun dışına çıkmamasını ister. Bu noktada büyükanne arketipi ortaya çıkar. Büyükanne arketipine sahip kişiler, çocuklarının iyiliği ve kocalarının mutluluğu için benliğinden vazgeçer. Bu kadınlar, kocalarına her şeylerini verir ve umutsuzca kabullenme rolüyle, şairin animasının taşıdığı özelliklerin tam tersini ifade ederler (Jung, 2005, s.17). Bu yüzden de olumsuzlanırlar. Çünkü Cemal Süreya şiirinde personayla aşırı uyum, olumsuz anlamlar taşır.

*Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler  
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının (Süreya, 2013, s. 38)*

Cemal Süreya'nın şiir özneleri için günâhın aşılması gereken bir durum olmasının bir diğer örneği, yukarıda dizeleri verilen “Üvercinka” adlı şiirdir. Şiirin başlığı olan Üvercinka, güvercin ve kanat kelimelerinin birleşmesinden ve daha sonra da alışılmamış şekilde biçimsel bir bozulmaya uğramasıyla oluşur. Kuşlar ve kanatlanmak yükselme arketipin imleyenleridir (Fordham, 2015, s. 27). Cemal Süreya şiirlerinde kuşların tıpkı Ece Ayhan'daki gibi çokça kullanılması, özgürlüğü yansıtmalarıyla ilgilidir. Düşüş travması olan cennetten kovulmanın tersi

bir işlemleri simgeleyen bu yükselme, cennete tekrar giriş isteğini yansıtır. Ancak selfle birleşme isteğine sahip olmasına rağmen kişi, kaynağa dönerek bu yükselişi persona oluşturarak yapmak istemez. Böylece dinî kısıtlamalar aşılarak, persona oluşturmadan kendilik sağlanmaya çalışılır. Özgürleşerek daha üst bir mertebeye çıkmak için cinselliğin kullanılması, bu kavramı daha ulu, simgesel bir anlama kavuşturur. Aynı izlek Cemal Süreya'nın başka şiirlerinde de işlenir.

*Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek  
İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar  
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar  
Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar  
Bütün kara parçalarında (Süreya, 2013, s. 38)*

Kişinin cinsel birleşme yoluyla özgürleşmesi ve kendi terciğini yaparak Tanrı'nın tahakkümünden kurtulması sonucu bir cezalandırma ortaya çıkar. Freud'un hadım edilme sendromunda bahsettiği gibi babaya karşı gelme bir cezalandırma beklentisi yaratır (Smadja, 2006, ss. 178-181). Yukarıdaki dizelerde geçen kurşuna dizme edimi bunu simgeler. Dolayısıyla topluma uyum sağlayabilmesi için oluşturması istenilen personayı kabullenmeyen ve davranışlarını buna göre yeniden gözden geçirmeyen kişilerin cezalandırıldığı bilinir. Freud'a göre Oedipus kompleksi yalnızca baba ile ilgili değildir. Toplumsal yapılar, tabular ve gelenekler de kişinin üzerinde tahakküm oluşturabilir ve kişide baba figürünün yarattığı gibi bir baskı algısı yaratabilir (Freud, 2017, ss. 229-230).

*Burda senin cesaretinden laf açmanın tam da sırası  
Kalabalık caddelerde hürlüğün şarkısına katılırkenki  
Padişah gibi cesaretti o, alımlı değme kadında yok (Süreya, 2013, s. 39)*

Cemal Süreya'da özgür ve cesur, toplumun dogmalarına karşı çıkabilen kadınlar, "Üvercinka" şiirinde olduğu gibi olurlar. Bunun nedeni kendi animasının yansıması olarak şairin özgür kadınları görmesidir. Özgür kadın, diğer kadınlardan daha üstün ve idealdir.

### 2.3. Kendini Bulmanın Yolunu Açan Arketip: Self

Cemal Süreya'nın personasıyla fazla uyuşan ve bu nedenle nevrotik durumlar yaşayan özneyi işlediği bir şiiri de "Onlar İçin Minibüs Şarkısı"dır. Şiirde sıradan kişi, özne konumundadır.

*Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır  
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları (Süreya, 2013, s. 130)*

Personayla fazla özdeşleşen kişiler, benliklerinden ödün verirler. Toplumsal rolleri, egoyu ve bilinçdışının merkezini ele geçirecek enflasyon durumu oluşturur. Dolayısıyla sadece rolleri için yaşarlar. Bu kişiler bulunduğu her ortamın ve temas ettiği her nesnenin şeklini alır. Uyum duyguları aşırıdır.

*Yarın mı öbürün mü?  
Sorulardan korkarlar;  
Yine de yanıtları hazırdır her şeye:  
...dığı gibi, ...mekle birlikte, ...na karşın;  
Olasılığa tanrı gibi taparlar da olağandan ödleri kopar (Süreya, 2013, s. 131)*

Şaire göre bu kişiler hayatı sorgulamazlar, dolayısıyla karar verebilecek ve kendi düşüncelerini sunabilecek durumda değildirler. Bu nedenle de kendiliğe hiçbir zaman ulaşamazlar.

Cemal Süreya şiirinde cinsel birleşmenin bir diğer özelliği inisiyasyonu/erginlenmeyi sağlamasıdır. Bu nedenle şiirlerde geçen kelimelerin bazıları, aşkınlaşmayla ilgilidir. Tüm erginlenme arketiplerinde görüldüğü gibi bu sürece giren özne, sonunda farklı bir kişi olarak ortaya çıkar. İlkelerde de inisiyasyon törenleri daha yüksek bir dinî statüye kavuşmayla sonuçlanır. Topluluğun sıradan bir üyesi olan kişi, süreç sonunda kutsal bir varlığa dönüşür. Cemal Süreya'nın şiirlerinde, erginlenme sürecinin cinsel birleşmeyle başladığına yönelik arketipsel izler görülür. İlkelere göre her kutsal eylem, ilk prototipi ve Tanrılar'ın eylemlerini taklit eder. Kadın ve erkek birleşmesi Tanrı ve Tanrıça'nın birleşmesinin bir taklididir. Kişinin seçtiği bu yol, kendini gerçekleştirerek ölümsüz olmak ya da selfe ulaşmak içindir. İlkelerde, Jung'un self olarak tanımladığı kusursuz mutlu olma durumuna erme, merkeze varmayı ve ilk kaynağa gitmeyi içeren efsane, mit ve masalların ortaya çıkışına yol açmıştır (Eliade, 2018, ss. 31-34). İlkel insan, evlilik ve birleşmelerinin hiyerogamiyi, özellikle gök ile yerin birleşmesini, canlandırdığını düşünür. Birçok dinde Tanrı'nın erkek ve kadın kimliklerinin toplamından oluştuğu düşünülür. Cinsel birleşme bu nedenle paganlarda Tanrı ve Tanrıçanın birleşme sürecinin tekrarıdır. Bu birleşme törenleri ilkbaharda ve doğanın canlandığı dönemlerde yinelenir (Eliade, 2018, ss. 70-74). Örneğin; Sümer mitolojisinde İnanna ve Temmuz, ilkbaharın başında yeni ekilmiş toprağın üstünde birleşirler. Bu, kozmogoniye dairdir ve yenilenmenin sembolik törenidir. İlkeler bu seremonilerde tarihten (yaşadıkları zamandan) soyutlanarak, ilk zamana ve altın çağa ulaşacaklarını düşünürler.

*Unutma ki  
İnsanlarımız gibi aşkımız da  
Kazılarla bulacak kendi güneşini (Süreya, 2013, s. 87)*

Cemal Süreya, “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” başlıklı şiirin yukarıdaki dizelerinde, aşkın kaynağının da tıpkı insan medeniyetinin temelini ve doğuşunun arkeolojik kazılar yoluyla bulunması gibi ortaya çıkacağı düşüncesini belirtir. Aşk, insanlığın gelişimiyle özdeşleştirir. Ebedi aşkın kaynağı olarak ilkel mitolojileri örnek gösterir. “Kendi güneşini” bulma hevesi kendi aşkının geçmiş çağlardan kaynaklandığı düşüncesini somutlar.

“İşte Tam Bu Saatlerde” başlıklı şiirde, aşama/geçme arketipi, sınırı aşma, merdiven taşıyan adam ve çarmıhını taşıyan İsa imgeleriyle görünür. Şiirde, Hz. İsa'nın Hristiyanlıktaki konumuna dikkat çekilir. İmgeler, aşkınlaşmanın ve Jung'un insanın içindeki Tanrı olma isteği olarak belirttiği arketipin sembollerini içerir. Çarmıhını yanında taşıyan İsa, bir Tanrılaşma isteğinin

tezahürüdür. Tıpkı Buda gibi İsa da selfin simgesi olarak belirir. Bu simge, zorluklara karşı başarı kazanmayı temsil eder. Fakat Buda, bunu doğru düşünceleriyle yaparken, İsa kendini kurban etme yolunu seçer (Jung, 2018, s. 335). Böyle kişiler içsel barışını sağlayarak bireyleşmesini tamamlamıştır. Cemal Süreya/şiiir öznesi, yolda gördüğü adamı Hz. İsa'ya benzeterek onun ulaştığı seviyeye dikkat çekmek ister. Adam merdiveni yanında taşımaktadır. Analitik psikolojide ve mitik anlatılarda, merdiven genellikle yükselme ve aşkınlaşma sembolüdür (Eliade, 2017, ss. 57-62) Özne, merdiven taşıyan adam gibi olmak istemektedir. Bunu yapabilmesinin yegâne yolu da kadınla cinsel birleşmedir. Şiiirde kadının sevgisinin yeryüzünü ayıklayacak kadar güçlü olduğu vurgulanır. Bu yolla sınırları aşp geçebilme yeteneğinin kazanılacağı düşünülür. Ayrıca özne bir başka erginlenme ve yükselme sembolü olan kuşları da çok sevdiğini söyler:

*İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su  
Yeni deşilmiş uçlarında sokakların, küçük uçlarında.  
Senin güneş sarnıcı gözlerin  
Ölüm yası içindeki bir evde  
Olmaması gereken bir şey gibi, kırılan bir ayna gibi.  
Bu saatlerde.  
Çarmıhını yanından eksik etmeyen bir İsa gibi  
Merdiven taşıyan bir adam görüyoruz  
Sırtında on iki basamak taşıyan bir adam görüyoruz  
Bu adamı ne kadar çok seviyorum, bu kuşu ne kadar  
Sen ne seviyorsun sen zaten sevince  
Alınla ayıklarsın yeryüzünü,  
Çardaklar binaların ağızlarında  
Aşar gider kendi sınırlarını,  
Köpekler gizli bir dağı havlar (Süreya, 2013, s. 68)*

“Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiiirde de Cemal Süreya, açık bir biçimde cinselliğın erginleşmenin sembolü olduğunu imler:

*Yırtılan ipek sesiyle;*

*Mavi gözlü bir aslan, esrik bir aslan. Zurayk dediler adına. Mısır'da. Tolonoğulları zamanında. Sevgili yabancı, aslanları düşünerek bir şeyin yeni farkına varmalısın; insan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini birden yaşıyor bugünle birlikte. Ve bu gerçekten böyle oluyor. Bu bakımdan bir erginliktir sevişmek (Süreya, 2013, s. 88)*

Arkaik insan, bazı eylemler yoluyla din dışı zamandan, süreden ve tarihten soyutlanır. Bütün arketiplerde insanlar arketipin oluştuğu ilk mitsel zamana geri döner. Bu dönüş, kişinin gerçekten kendi olabildiği birtakım ayınler ve önemli eylemelerde ortaya çıkar. Bunlar beslenme, doğum, avlanma, savaş ve cinsel birleşmedir. İnsan yaşamının bu edimler dışında kalan kısmı,

din dışı zaman olduğu için anlamsızdır. Kişi bu anlarda Tanrıların ölümsüzlüğü ile insanların ölümlülüğü arasında asılı kalır, kısa süreliğine Tanrı olmayı tadar (Eliade, 2018, ss. 50-51). Cemal Süreya, cinsel birleşme eylemini bir erginlenme olarak tanımlar. İnsanın tüm çağlarda birden olması, bir doğüstü yeteneği yaşamasıdır. Böylece Cemal Süreya/şiiir öznesi, kozmogonideki ilkel zamanı ve tüm süreçleri aynı anda hissederek. Zamanın dışına çıkar ve ölümsüz olduğunu bir an için duyumsar. Aslında Cemal Süreya'nın şiirlerinin çoğunda cinsel birleşme ölümlü olan insanoglunun bu dünyada ölümsüzlüğe ulaşabileceği bir yoldur. Aşağıdaki şiirde tarihî bir olay olan “Zurayk”a atıf yapan şair, böylece cinsellik yoluyla günlük politikadan kurtulup tarihî olayların anlamını daha iyi kavradığını belirtir:

*Ya gelecek zamanlar? diyorsun. Sevgili yabancı, bir erginliktir aşk. Ne var ki mutluluğun kendisi değildir. Yine de en büyük kanıtıdır onun. İnsanın aslan kanıtıdır, güneş kanıtıdır aşk.*

(...)

*evet, işte tıpkı öyle,  
Zurayk destekler seni*

*Evet sevgilim, vücutlarımızın arasında binbir titizlikle kurduğumuz berzah, coğrafya anlamından taşmakta ve mimarî bir olanak halinde uzamakta şimdi (Süreya, 2013, ss. 88-89)*

Cemal Süreya'nın şiirlerinde kadın ve erkek bedenlerinin birleşmesi, sadece tarihten kopup erginlenme, geçmiş ve gelecek zamanların farkına varma duygusunu sağlamaz aynı zamanda mükemmel bir mimari eser meydana getirmiş gibi sunulur.

“TK” başlıklı şiirde de kendiliğin/self”in künhüne ermek için cinsellikle erginlenmeyi ve Tanrı'ya ulaşmayı içeren bölümler vardır:

*Birdenbire oluyor bu, şaşırıyoruz  
Korkunç bir güzellik halkların havasında  
Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin  
Ayır ayırabilirsen, hangimiz kadın hangimiz erkek (Süreya, 2013, s. 36)*

Cinsel birleşmeyi, ululuk kazanarak Tanrılaşma ve kendiliğin ötesine geçme olarak algılayan şair, yukarıdaki şiirinde de bunu vurgular. Sevgilisiyle birleşen şiir öznesi, cinsel birleşme yoluyla ölüm ve insan olma duygularından uzaklaşarak Hinduizm’de bulunan “Nirvana” kavramını akla getiren daha ötelere ulaşır. Ayrıca Cemal Süreya’da selfe ulaşmanın bir başka yolu anne karnına dönüşüdür. Bu duruma “Yüreğin Yaban Argosu” şiirinin aşağıdaki dizeleri örnek verilebilir:

*Bir çocuktun sen  
Bir çocuktun sen, bir bardak duruyordu eşikte;*

*Dolu bir bardak duruyordu eşikte.*

*O zamanlar sen daha neydin ki, annen Alucra'nın gizli su kürelerinden geçirdi seni; at arabalarıyla ve büyük bir kalabalıkla gidilen baş döndürücü mavi su kürelerinden. Neden sonra aldın o bardağı; o yüzyıl beklemiş sütü; çırpınarak tülbenkten süzülmeğe uğraşan o koyu, o beyaz, o rahatsız sübyeyi içtin elinden; onun süreğen elinden. Annen miydi? Kesik saç ve açık ensesi miydi teyzenin? İçtin elinden. Kar mı yağacaktı artık? (Süreya, 2013, s. 93)*

Şiirde görüldüğü gibi çocuk, bir su küresinden geçirilerek doğurulur. Ana rahmini sembolize eden su küresi, çocuğun plasentadaki sürecine ve annenin hamilelik dönemine atıftır. Daha sonra doğan çocuk, süt içmeye başlar. Tamamen anneye bağımlı olduğu bu süreçte çocuk henüz etrafındaki nesnelere tanıyamaz. Annesi ve teyzesi arasındaki farkı anlayabilecek durumda değildir. Çocuk yavaş yavaş çevresindeki nesnelere farkına vardıkça sıcaklık, koku gibi duyu alımlamaya başlar. Dünyaya geldiği andan itibaren de çağın bütün ağırlığını hissetmeye başlar. Bu nedenle mutlak saadet durumundan dünyaya düşen çocuk, tekrar anne karnına dönmek ister. Şiirin devamında, anne imgesinin saflık, şefkat ve merhamet özellikleri vurgulanır. Bu, şefkat ve merhamet alanından uzaklaşan kişide, anne arketipi ortaya çıkarır. Böylece kişi her zaman o saf ve sorumluluğun olmadığı ve annenin kapsamında yaşadığı anlara geri dönmek ister (Jung, 2005, ss. 37-45).

*Birdenbire açıldı yüzün  
Birdenbire keskin karanfil kokusu kanıtlanmış merakın  
Birdenbire doruklarda dev bir atın nal izleri  
Birdenbire turkazından kurtulmuş kan sıcaklığı  
Birdenbire farkına varılması bu gece de dün geceki gibi sallanan bir fenerin  
Birdenbire donması yasaların donan bir ışık gibi  
Birdenbire esnek bir saniyede toplanmış bütün bir çağın ağırlığı  
Birdenbire tündengelmeye başlayan bir gramofon çiçeği günlerce tümevarıp varıp da  
Birdenbire karnından boşalmaya başlayan su, iskeleye yanaşmak üzere olan vapurun  
(Süreya, 2013, s. 93)*

Dünyada günah olgusuyla ve acı benzeri duygularla karşılaşan çocuk, anneye beraber olduğu doğumdan önceki duruma özlem duyar. Anneye olduğunda self durumunu yaşar. Çocukta ego henüz canlanmadığı için self durumu, saf mutluluktur. "Birdenbire açıldı yüzün" dizisinde görüldüğü gibi annesinin kendisinden ayrı bir varlık olduğunu anlamaya başlayan çocuk, çağların ağırlığını benliğinde duyumsar. İlk önce şairin "tümevarım" olarak nitelediği bu anne ile bütünleşme, daha sonra doğumu imleyen karından boşalmaya başlayan suyla

sona erer. Çocuk birdenbire doğum travmasıyla karşılaşınca her şeyin farkına varmaya başlar. Anne karnına dönüş arzusunun işlendiği başka bir şiir olan “Beni Öp Sonra Doğur Beni” de, kahraman arketipinde/mitinde olduğu gibi yeni bir başlangıç yapmak için doğumun bir aşama olarak görüldüğü şiirdir. Anne karnına giriş, ölüm ve ardından yeniden doğuş anlamında dizelerde geçer:

*Şimdi  
utançtır tanelenen  
sarışın çocukların başaklarında.*

*Ovadan  
gözü bağlı bir leylak kokusu ovadan çeviriyor  
o küçücük güneşimizi.*

*Taşarak evlerden taraçalardan  
gelip sesime yerleşiyor.*

*Sesimin esnek baldıranı  
sesimin alaca baldıranı.*

*Ve kuşlara doğru  
fildişi: rüzgârın tavrı.  
Dağ: güneş iskeleti.*

*Tahta heykeller arasında  
denizin yavrusu kocaman.*

*Kan görüyorum taş görüyorum  
bütün heykeller arasında  
karabasan ılık acemi  
-uykusuzluğun sütlü inciri-  
kovanlara sızıyor.*

*Annem çok küçükken öldü  
beni öp, sonra doğur beni (Süreya, 2013, s. 84)*

“Beni Öp Sonra Doğur Beni” şiirinde ergenliğe ulaşan çocukların fiziksel ve ruhsal değişim durumlarından bahsedilir. Çocuk, ergenlik döneminde acemi olarak algılanır. Öznenin anne karnına dönme isteği selfe/kendiliğe ulaşmak için değil, geçmiş zamanın ilga edilmesi içindir. Kişi, saf bir varlığa dönüşerek zamanın kötü etkilerinden kurtulup yeniden başlama arzusuna kavuşur. İlkeller, çocukları ergenliğe geçme törenlerinde inek şeklinde altın bir kaba koyar ve daha sonra bir bebek olarak kabul ederek doğum ritüellerini gerçekleştirirler. Böylece bir



arınma/yenilenme/yeniden doğma miti ortaya çıkar (Eliade, 2015, s. 120). Cemal Süreya'nın şiirde, anne karnına dönmek yerine temiz bir başlangıç yapma vurgusu, yüksek yaşama bilincinden kaynaklanır. İlkeller, anne karnına dönüşü hem ulu bir ruha ve atalara erişmek hem de arınma ve temizlenme olarak görür. İlkelerde ikinci doğum, açıkça manevi bir doğumdur ve embriyolojik hâle geri dönüş isteğinin nedeni, daha ulu bir kişiliğe evrilmektir. Bunun için de çocuk, başlangıçtaki günahsız/saf duruma suyla temizlenerek döndürülür. Mesela Hindularda embriyolojik erginlenme törenine katılan kişi kendi ismini bırakarak, yeni ve kutsal bir isim alır. Yeni isim, yeni bir kendilik için ilk adımdır. Anne karnına dönüş kendiliğın gerçekleştirilmesi için ön şarttır (Eliade, 2015, ss. 123-125). Benzer şekilde Hristiyanlıktaki vaftiz törenleri de anne karnına dönerek, doğmadan önceki günahsız hâle gelmeyi ve yeniden can bulmayı sembolize eder. İnsan, Hristiyanlığa göre günahkâr doğduğu için vaftiz töreninde suyla arındırılması gerekir. Su, anne karnıdır. Bu nedenle deniz, analitik psikolojide anneyi temsil eder. Şiirde denizin yavrusu olarak nitelenen kişi, çocuktur. Çocuk doğumdan sonra kan ve şiddetle karşılaşır, karabasan üstüne çöker. Cemal Süreya/şiir öznesi, anne karnına geri dönemeyeceği için sevgilisini annesinin yerine koyar ve ondan hem annesi hem de sevgilisi olmasını ister (Akyüz, 2002, s. 72). Aşk ve cinsellik aracılığıyla daha önce yaşadığı hayatı ortadan kaldırır. Cemal Süreya/şiir öznesi, anneye beraber kalarak kozmik kutsallığa katılmayı öncelemez, bütün sonuçlarıyla birlikte varlığını yeniden doğarak devam ettirmek ister.

#### 2.4. Günahın Uygulanabilir/Yasağın Aşılabilir Olduğunu Gösteren Arketip: Gölge

Cemal Süreya, bazen de içindeki ölüm isteği karşısında, yaşamla birleşmek ve mutlu olmak ister. “Ölümü doğrusu hiç düşünmedim /Ama düşündüm uzak kardeşlerimi” (Süreya, 2013, s. 118) dizelerinde görüldüğü gibi canlılığının son bulacağı fikrini hiç aklına getirmediğini ortaya koyar. “Tek Yasak” adlı şiirde de, ironik bir söylem biçimine bürünmüş şekilde, özgür olduğu gün ölümün geçersiz olacağı düşüncesi yer alır. Kişi, personasıyla ve toplumla uyumlu olduğu zaman içindeki gölge yönü temsil eden ölüm isteğini bastırarak arka plana iter. Böylece toplumsal yaşamla uyumlu bir hayat ortaya çıkar. Ancak Cemal Süreya şiirinde, ölüm ve yaşam itkilerinin birbiriyle mücadele ettiği, dizelerdeki zıtlıklarla ortaya çıkar. Örneğin, gölgenin personaya baskın çıkmaya çalışarak egoyu ele geçirme çabası “İntihar” başlıklı şiirde görülür:

*Sen tam tabancayı  
Şakağına dayamışsın;  
Kapı açılıveriyor  
Ve üstündekileri  
Bir bir fırlatıp atan  
Bir leylak ses (Süreya, 2013, s. 298)*

Şiirdeki öznedeki gölgenin açığa çıkması onu intihara yönlendirir. Ancak o anda içeri giren kadın cinsel birleşmeye hazırlanarak, öznenin ölüm fikrinden vazgeçmesini ve hayata tutunmasını sağlar. Mitolojide, çevreyi dolduran estetik nesnelere hepsi, yaratılan her faydalı

varlık ve tüm güzel insan hasletleri Eros'un ürünüdür ve hiçbir "yararlı, yaratıcı, sevgi dolu yapıt veya duygu" Eros olmadan düşünülemez (Dinçmen, 2006, s. 36). İnsanın ruh kökünde bulunan id, sevgi ve yaratma yeteneği ile nefret ve yok etme durumunu bünyesinde bir arada bulundurur (Dinçmen, 2006, s. 36). Bireyde yaratıcılık ve sevgiyi temsil eden Eros ile yıkım ve nefret duygularını karşılayan Thanatos, bazen uyumlu bazen de çatışma hâlinde, kişinin iç dengesini korumasına ve yaşam-ölüm arasında sağlıklı bir hayat sürmesine yardımcı olur (Freud, 1994, ss. 76-101). Cemal Süreya, şiirlerinde de açıkça görüldüğü gibi Eros'un/yaşama ve güzel olana arzu duyma isteğinin etkisi altındadır. Cemal Süreya'nın şiir öznelerinin, hayata bağlanabilmesi ve yaşamdan zevk alması, cinsellikle mümkün olur. Eros ve Thanatos arasındaki istikrarı oluşturan ve öznenin intiharını engelleyen denge durumu, Eros'un Thanatos'u engelleyecek kadar güçlü olmasından kaynaklanmaktadır (Albasan, 2019, s. 101). Eros arketipi, Freud'un ölüm-yaşam dengesini imlemek için kullandığı metaforlardan ayrı olarak, daima sevgiyi, aşkı, sevişmeyi, çoğalmayı, üremeyi, yaratma ve yaratılmayı simgeleyen doğal bir güçtür. Son dizelerde ortaya çıkan "Bir leylak ses", Cemal Süreya'nın/şiir öznesinin özgürleştiğinin habercisidir.

*Ölüm geliyor aklıma birden ölüm  
Bir ağacın gövdesine sarılıyorum* (Süreya, 2013, s. 183)

Yukarıda dizeleri alıntılanan "Ölüm" şiirinde, öznenin aklına yaşamın son bulacağı gerçeği geldiğinde, ağaca sarılması da gölgeyi itip yaşama güdülerini öne çıkartması anlamına gelir. Bu şiirde de ölüm ve yaşam itkilerinin mücadele ettiği, ancak yaşama güdüsünün galip geldiği açıkça görülür. Ağaç, doğal/organik bir maddedir. Dolayısıyla insanın ağaçla özdeşleşmesi inorganik biçimden organik biçime dönüşünü temsil eder. Yeniden doğuş arketipinin bir nesnesi olan ağaç, hayatta kalmanın ve sonsuzluk düşüncesinin bir imgesi olarak düşünülebilir. Şiirde, Cemal Süreya/şiir öznesi açıkça hayatı temsil eden ağaca/hayat ağacına sarılarak ölümsüz olmak istemektedir. İlkelerde de hayat ağacı, kutsal bir varlık olarak insanlarla Tanrılar arasında bağlantıyı sağlayan unsurdur. Frazer'a göre yabanıllar için dünya genellikle canlıdır, ağaçlar da bu kuralın dışında değildir. Onların da insanlar gibi ruhları olduğuna inanılır ve buna göre davranılır (2004, s. 61). Kutsal ağaçlar, dünyanın ortasındadır ve şamanların göğe yükselmesinin vasıtasıdır. Bu yüzden ağaç, yeni hayatın başlangıcını sembolize eder ve sonsuzluğun, yükselmenin ve erişmenin imgesi hâline gelir. Ancak Cemal Süreya'nın bu şiirinde, aranan sonsuzluk bir ölüm ve yeniden diriliş şeklinde değil, hayattan kopmamak, hayatın sınırları içerisinde kalmak anlamındadır.

Cemal Süreya'da gölgenin bilince yükseldiği ve açığa çıktığı durumlar, genellikle ölüm ve intihar üzerinden değil, yasaklar ve günah düşüncesi üzerinden işlenir. Şairin özneleri için baskılanmış cinsellik, özgürlüğün önünde bir engeldir.

*Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma  
Yatakta yatmayı bildiğin kadar  
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler* (Süreya, 2013, s. 38)

Cemal Süreya şiirinde gölge durumunu açığa çıkaran başka bir olgu ise aşağıdaki dizelerde görüldüğü gibi evli olan kadınlarla kurulan ilişkidir:

*Sürahinin en yamru yumru yerinde  
Hamza 'nm karısı bir, Hamza iki.  
Sürahi, basbayağı sürahi, masanın üstünde  
Sıfırına katta Cihangir 'deki  
Şehrin altında, şarkıların altında, ayranların.  
Yarım kafiyenin hatırı için  
Akşam akşam yarım somun sahibi  
Hamza 'nm karısı bir, Hamza iki.*

*Leylâ 'nın kaşları geldi oturdu karşıma  
Hamza 'nm karısı Leylâ, Hamza Leylâ.  
Başladı Afrikası uzun bir gece  
-Afrika dediğin bir garip kıta-  
Geceler yukarda telcek-bulutcak  
Böyle gecelerde yatan yatana  
Sıfırncı katta Cihangir 'deki  
Hamza 'nm karısı Leylâ, Hamza Leylâ (Süreya, 2013, s. 28)*

Şiir özneleri, toplumun koyduğu ahlak kurallarına karşı çıkar. Örneğin, evli kadınlarla birlikte olmayı olumsuz bir durum olarak görmeyen “Hamza Süiti” şiirinin öznesi, şehrin alt katlarında hatta bilinçdışının sembolü olan sıfırncı katta Leyla ile birlikte olur. Onu bu ilişkiye iten gölge arketipinin olumsuz yönleridir. Bir başka şiirde de benzer durum gözlenir:

*Sen ne iydin güzeldiysen de çirkindiysen de  
Kocan ne iydi sonra Niyde ilinden gökyüzleri*

*Sonra ilk çağlar savaşlarında para ve Babil  
Dilber derebeyleri haraca bağlayan aşkımızı ekmeğimizi (Süreya, 2013, s. 42)*

Aşk, erotizm ve cinselliğin, zalim hükümdarların bile engelleyemeyeceği bir olgu olması nedeniyle her tür ahlaki durumdan daha üstün ve yüce olarak algılandığı şiirde gölge, özneyi karşı çıkmaya ve suçlu arketipini açığa çıkarmaya iter. Ayrıca dikkat edilmesi gereken ikinci durum ise kadının güzelliği ve çirkinliğinin, özne için bir önemi olmamasıdır. O, salt cinsellikle ilgilenir. Bu durum öznenin duygusal yönlerini açığa çıkarmak yerine bedensel hazza önem verdiğini gösterir.

*Sigara içenlere ateş etmeyiniz.  
Evli bir kadınla rakı içerken  
Rozet gibi göğsüne takmış cesaretini  
Ben Mitridat 'tan sözettim siz etmeyiniz (Süreya, 2013, s. 53)*

Ahlaki durumu ve yasakları aşma cesareti, Cemal Süreya için övünülecek bir durumdur. Bu da gölge arketipinin belirdiği şiir öznelerinin, şair için neden önemli olduğunu ortaya koyar. Gölgesini korkmadan dışa vuran şiir özneleri, Cemal Süreya'nın dizelerinde sıkça görülür. "TK" şiirindeki özne, kadını çıplaklıkla özdeşleştirir. Şiirde soyunma cesareti gösteren kadın, "atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak" özelliğine sahiptir. Cemal Süreya şiirlerinde kadın, günaha çağırın/davet eden unsurdur. Daveti kabul eden özne, bastırılmış arzularını açığa çıkartarak gölge arketipini aşağıdaki dizelerde olduğu gibi harekete geçirir:

*Sen kadınsın ya büsbütün soyunuyorsun*

*Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak* (Süreya, 2013, s. 36).

## SONUÇ

Arketipler, Carl Gustave Jung'a göre insanlığın devirler boyunca elde ettiği tecrübelerin kolektif şekilde bilinçdışından yansımasıdır. Bu arketipler, kişinin psişesinde çeşitli nedenlerle ortaya çıkacağı gibi, sanat eserlerinde istemsiz olarak da belirebilmektedir. 1920'li yıllardan itibaren Jung, Sigmund Freud'dan farklı fikirleri savunmaya başlamıştır. Bu ayrımı doğuran düşüncelerle, Freud'un edebiyat eleştirisi görüşünden de kopmuştur. Jung'un iddialarına göre semboller, Freud'un düşündüğü gibi cinsel fantazmaların yansıtılmasından doğmaz. Aksine, bilinmeyen bir alan olan kolektif bilinçdışından gelir. Freud'un yaklaşımını benimsemeyi bıraktıktan sonra Jung, kendi düşüncelerini Picasso'nun tablolarına ve *Ulysses* gibi romanlara uygulamaya başlamıştır. Jung, tüm sanat eserlerini iki ana kategoriye ayırır: ruhsal göstergelerin yazar tarafından bizzat açıklandığı psikolojik eserler ve insanlığın derin kaygı, korku ve arzularını istemsiz bir şekilde yansıtan vizyoner eserler. Jung'un sınıflandırması ışığında Cemal Süreya'nın şiirleri, ikinci kategorideki eserlerden sayılabilir.

Türk edebiyatında ve diğer ulusal edebiyatlarda, arketiplerin bariz bir şekilde yön verdiği masallar, efsaneler, şiirler ve romanlar görülmektedir. Bu nedenle esere dönük eleştiri, metinlerarası ilişkiler ve yapısalcılığı kullanan Jungian eleştiri, sanatçının eseri oluşturma motivasyonunu ortaya çıkararak eserin daha iyi anlaşılmasına yardım eder. İkinci Yeni'nin bireyselliğin ve imge yoğun dil kullanımının öne çıktığı bir tarz benimsediği düşünüldüğünde, şiirlere insanın umut, sevgi, nefret ve korku gibi duygularının ve gizli düşüncelerinin daha fazla yansıtıldığı söylenebilir. Metinlere şairlerin psişesinden birtakım yönelimler/tarzlar istemsiz olarak geçer. Kişinin kendini gerçekleştirme ve selfe ulaşma çabası içinde olduğu ve bu yolun herkeste farklılık gösterdiği görüşünden hareketle, Cemal Süreya'nın da şiirlerinde kendini gerçekleştirme şekli ve yolunu, özgün olarak aktardığı görülür.

Cemal Süreya'nın şiirlerindeki arketipal tarzlar, jungian eleştiri yöntemiyle incelenmiş durumdadır. Ancak, Cemal Süreya şiirinde, selfe/aşkınlaşmaya/erginlenmeye ulaşma ve bir birey olarak kendini gerçekleştirme düşüncesine arketiplerin etkisinin ne olduğu ve bunun nasıl gerçekleştiği daha önce belirlenmemiştir. Bu çalışma, Cemal Süreya şiirlerini arketipsel/jungian eleştiri kuramıyla incelerken bu soruları/sorunsalları da cevaplamayı/çözmeyi amaçlar.

Cemal Süreya'nın şiirlerinde, bir kadınla cinsel birleşme durumu, erginleşme ve aşkınlaşmayla bir tutulmaktadır. Seçilen kadın karakterlerin çoğu, kişiye/kahramana/şiir öznesine bu yolda eşlik eden ve rehber rolü üstlenen kişilerdir. Şiir özneleri, tıpkı kendisi gibi toplumsal normların dışına çıkmaya çalışan kadın karakterleri olurlar. Şair, bu kadınların bazı özelliklerini ilkellerdeki Tanrıça figürleri ile imler. Buna karşın Cemal Süreya şiirlerinde, personasıyla ve toplumla uyuşan bireyler eleştirilmektedir. İnsanoğlunun hayatta kalma ve yaşamdan vazgeçme düşünceleri arasında gidip geldiği ve gölge ile persona arasında sıkıştığı süreçte, Cemal Süreya'nın şiir öznelerinin, kadınla birleşme eylemiyle bu düşüncelerden uzaklaştığı görülmektedir. Böylece kendini gerçekleştirme yolu olarak cinsel birliktelikleri benimseyen şiir özneleri, insanlık tarihinin değişik aşamalarındaki dinî, tarihî, siyasî ve toplumsal kişilerle benzerdir. Bu da şiirlerin hitap ettiği kitleler tarafından daha fazla benimsenmesini sağlar. Cemal Süreya, şiirlerinde işlediği aşk arketipini, efsane ve halk hikâyelerindeki karakterlerin kendi seçtiği bazı yönlerini alarak, daha etkili bir şekilde sokar. Bu seçimlerin bazıları şairin istemli yaptığı seçimler olurken, birçok şiirde ise bilinçdışının işe karışarak şiir öznesini yönlendirdiği görülmektedir. Böylece anima arketipinin yönlendirmesiyle, benzer nitelikli kadınların şiirin konusu olduğu düşünülebilir. Şiir öznelerinin selfe ulaşma yolu da benzerlik göstererek kadınla birlikte olma üzerinden işlenir. Ayrıca şiir öznelerinin içlerindeki ölüm isteğini yenerek, hayata devam etme çabalarının artması da yine şairin psişesinden su yüzüne çıkan çeşitli kadın arketiplerinin yardımıyla olur.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarım- A.K., T.B.; Veri Toplama- A.K., T.B.; Veri Analizi/Yorumlama- A.K., T.B.; Yazı Taslağı- A.K., T.B.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- A.K., T.B.; Son Onay ve Sorumluluk- A.K., T.B.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- A.K., T.B.; Data Acquisition- A.K., T.B.; Data Analysis/ Interpretation- A.K., T.B.; Drafting Manuscript- A.K., T.B.; Critical Revision of Manuscript- A.K., T.B.; Final Approval and Accountability- A.K., T.B.

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

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

Abraham, K. (2017). *Rüyalar ve mitler* (E. N. Gökçe, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Adivar, H. E. (2016). *Vurun kahpeye*. İstanbul: Can Yayınları.

Akça, H. (2016). *Kemal Tahir'in romanlarında yolculuk arketipi*. (Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

- Akyüz, B. (2002). *Cemal Süreya'nın şiiri*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Albasan, I. (2019). Yunan mitolojisi'ne psikanalitik bir yaklaşım. *Homeros*. 2(3), 95-102.
- Alighieri, D. (2019). *İlahi komediya* (R. Teksoy, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Aytaç, G. (2009). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Balaban, T. (2019). Âdem ile Havva ve yasak meyve metinlerarasılık bağlamında tabunun anlatıda izdüşümü. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 47, 175-195.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Londra, UK: Fontana Press.
- Barthes, R. (2007). *Yazı üzerine çeşitlemeler-metin hazzı* (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benyshek, D. (2012). *An archival exploration comparing contemporary artist and shamans*. (Doctoral dissertation, Saybrook University, San Fransisco). Retrieved from [https://www.researchgate.net/publication/283117081\\_An\\_Archival\\_Exploration\\_Comparing\\_Contemporary\\_Artists\\_and\\_Shamans](https://www.researchgate.net/publication/283117081_An_Archival_Exploration_Comparing_Contemporary_Artists_and_Shamans).
- Boothe B. (2017). Oedipus complex. In Zeigler-Hill V., Shackelford T. (Eds), *Encyclopedia of personality and individual differences* (pp. 1-5). Heidelberg, G: Springer, Cham.
- Campbell, J. (1995). *Tanrıların maskeleri* (K. Emiroğlu, Çev.). İstanbul: İmge Yayınevi.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Coates, B. (2008) Anthropological criticism. In Christa K., Christopher N. (Eds), *The cambridge history of literary criticism: Twentieth-century historical, philosophical and psychological perspectives* (pp. 265-274). Edinburg, UK: Cambridge University Press.
- Dawson, T., Yonug-Eisendrath, P. (2008). *The cambridge companion to jung*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Deliktaş, D. (2013). *İkinci Yeni şiirinde kadın*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Diñçmen, K. (2006). *Psykhiatria ve mythos*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eliade, M. (2015). *Doğuş ve yeniden doğuş: insan kültürlerindeki erginlenmenin dini anlamları* (F. Aydın, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Eliade, M. (2017). *İmgeler ve simgeler* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Doğubatu Yayınları.
- Eliade, M. (2018). *Ebedin dönüş miti* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Fordham, F. (2015). *Jung psikolojisinin ana hatları* (A. Yalçiner, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın dal dinin ve folklorun kökleri* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Freud, S. (1994). *Psikanaliz üzerine* (A. A. Öneş, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2017). *Totem ve tabu* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Frye, N. (1973). *Anatomy of criticism: four essays*. New Jersey: Princeton University Press.
- Gilchrist, C. (1993). *Dokuzlar çemberi* (Ş. S. Kaya, Çev.). İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Gökberk, M. (2005). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökcan, M. (2018). Yusuf u Züleyha hikâyelerinde 'yol' alegorisi ve arketipal sembolizm. *Turkish Studies*. 13(15), 225-242.
- Güntekin, R. N. (2007). *Çalkıuşu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Hall, C., Nordb, V. (2016). *Jung psikolojisinin ana çizgileri* (E. Gürol, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Jung, C. G. (1995). *"Ulysses" ve "Picasso" üzerine denemeler* (M. Candan, Çev.). İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (Z. A. Yılmazel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Jung, C. G. (2014a). *Collected works of c.g. jung volume 15: Spirit in man, art, and literature*. New Jersey, US: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (2014b). *Collected works of c.g. jung volume 18: The symbolic life: miscellaneous writing*. New Jersey, US: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (2014c). *Collected works of c.g. jung volume 16: Practice of psychotherapy*. New Jersey, US: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik psikoloji üzerine iki deneme* (İ. H. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Jung, C. G. (2018). *Anılar, düşler, düşünceler* (İ. Kantemir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, C. G. (2020). *İnsan ve sembolleri* (H. M. İlgün, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Karahan, A. ve Bakır, T. (2022). Uyumsuzluğun güzelliği: Ece Ayhan şiirinin arketipsel yorumu. *Uluslararası Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 27, 31-58.
- Karaokay, İ. (2014). Fuzûlî'nin Leyla İle Mecnûn mesnevîsinin arketipsel sembolizm bağlamında çözümlenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7, 337-351.
- Knellwolf, C., Norris, C. (2007). *The cambridge history of literary criticism vol. 9: Twentieth-century historical, philosophical and psychological perspectives*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Kramer, S. N. (2002). *Sümerler* (Ö. Büze, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Lee, A. A. (1993). Archetypal criticism. In I. Makaryk (Eds). *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Toronto, C: University of Toronto Press.
- Levi-Strauss, C. (2018). *Mit ve anlam* (G. Yavuz, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özmen, F. (2019). 'Mehlika Sultan' şiirinin arketipsel sembolizm yöntemiyle çözümlenmesi. T. Namli, A. F. Güler, F. Arslan, M. Deveci (Ed.), *Yazının elinden tutmak Prof. Dr. Tarık Özcan'a armağan* içinde (s. 614-627). İstanbul: Hiperayın.
- Pearson, C. (2016). *İçimizdeki kahraman* (S. Ayanbaşı, Çev.). İstanbul: Akaşa Yayınları.
- Perinçek, F., Duruel, N. (2017). *Cemal Süreya şairin hayatı şiire dahil*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sarıçiçek, M. (2013). *Modern kahramanın mitoloji yolculuğu*. Kayseri: Tezmer Yayınları.
- Savaş, M. (2018). *Kırmızı yazılar*. Eskişehir: Kırmızılar Yayıncılık.
- Smadja, E. (2006). Oidipus kompleksi, psikanaliz/antropoloji tartışmasının açıklığa kavuşması (İ. Yerguz, Çev.) *Freud ve kültür kitabı* içinde (s. 233-263). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Soykan, Ö.N. (2019). *Edebiyat sosyolojisi kuram ve uygulama*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Stein, M. (1998). *Jung's map of the soul*. Illinois, US: Open Court.
- Stevens, A. (2014). *Jung* (N. Örgü, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Stevenson, R. L. (2015). *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (C. Üster, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Süreya, C. (2013). *Sevda sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, C. (2017). *Güvercin curnatası konuşmalar, soruşturma yanıtları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Woolger, R. J. (2012). *İçimizdeki tanrıça: Kadınların hayatlarını şekillendiren mitolojik efsanelere yönelik bir rehber* (E. Vural, Çev.). İstanbul: Meta Basım Yayın.
- Yavuzer, M. Ş. (2018). Cemal Süreya'nın şiirlerinde kadın arketipi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 41, 133-150.
- Yavuzer, M. Ş. (2019). *İkinci Yeni şiirine arketipsel sembolizm açısından bir yaklaşım*. (Doktora Tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.







# An 18<sup>th</sup>-Century Prose Story: *Câlibü's-Sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm*

## 18. Yüzyılda Yazılmış Bir Mensur Hikâye: *Câlibü's-Sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm*

Yasemin Karakuş<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Ars. Gör. Dr., İstanbul University Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature, İstanbul, Türkiye

ORCID: Y.K. 0000-0002-4376-0881

### Corresponding author/Sorumlu yazar:

Yasemin Karakuş,  
İstanbul University Faculty of Letters,  
Department of Turkish Language and Literature,  
İstanbul, Türkiye  
E-mail: yasemin.karakuş@istanbul.edu.tr

Submitted/Başvuru: 30.09.2022

Revision Requested/Revizyon Talebi: 19.11.2022

Last Revision Received/Son Revizyon: 01.12.2022

Accepted/Kabul: 02.01.2023

### Citation/Atf:

Karakuş, Y. (2022). An 18<sup>th</sup>-century prose story: *Câlibü's-Sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm*. *TUDED*, 62(2), 407-422.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1182558>

### ABSTRACT

Classical Turkish literature progressed from the two primary branches of verse and prose in a tradition that has continued for centuries. Many prose stories have been written within the framework of Ottoman literature and narrative tradition based on story-related narratives covering a variety of topics such as love, heroism, morality, religion, and mysticism. *Câlibü's-sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm* was written at the beginning of the 18<sup>th</sup> century by an unknown author and is an example of a prose work. It is cataloged under number T1854 in the Turkish Manuscripts Division of the Rare Books Library of İstanbul University. This work describes the endless struggles between drunkards and opium addicts and was presented to Nikolas Mavrocordatos, the *hospodar* [Governor of Wallachia and Moldavia under the Ottoman Porte] of the period for his young son's entertainment. The story was written with a simple language and humorous style and draws attention through its background to the harmful effects of pleasure-indulging substances on human health, with the main aim being to teach the style of works on history and war through the stereotypical expressions used in the work. This study will introduce the versatile work titled *Câlibü's-sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm* and draw attention to its distinctive features.

**Keywords:** Classical Turkish literature, Prose story, *Câlibü's-sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm*, Child education, Humor

### ÖZET

Osmanlı edebiyatı yüzyıllar boyu devam eden bir gelenek içerisinde manzum ve mensur verimlerden oluşan iki ana koldan ilerlemiştir. Osmanlı edebiyatı ve tahkiye geleneği çerçevesinde, bir hikâyeye bağlı anlatıları esas alan ve aşk, kahramanlık, ahlak, din ve tasavvuf gibi muhtelif konularda pek çok mensur hikâye yazılmıştır. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Bölümü'ne T1854 numara ile kayıtlı olan *Câlibü's-sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm* isimli eser, XVIII. yüzyılın başlarında yazılmış olan ve müellifi bilinmeyen mensur bir hikâye örneğidir. Tiryakiler ve sarhoşlar arasındaki tükenmek bilmeyen mücadeleleri anlatan ve dönemin Eflak voyvodası İskerletzâde Nikolay'a sunulan bu eser, onun küçük yaştaki oğlunu eğlendirme amacıyla yazılmıştır. Sade bir dil ve mizahi bir üslupla yazılan hikâyenin arka planında mükeyyifatın insan sağlığına zararlarına dikkat çekilmekte, eserde kullanılan kalıp ifadeler aracılığıyla da tarih ve savaş konulu eserlerin üslubunu öğretme gayesi güdülmektedir. Bu çalışmada çok yönlü bir eser olan *Câlibü's-sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm* tanıtılacak ve bu eserin belirgin hususiyetlerine dikkat çekilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk edebiyatı, Mensur hikâye, *Câlibü's-sürûr* ve *Dâfi' u'l-Gumûm*, Çocuk eğitimi, Mizah



## Introduction

*Hikâye*[t]/[story] is defined in the broadest sense as a telling, relating; a narrative on resemblance, history, heroism, romance, fables, tradition, or relationships (Steingass, 1970, 426) and “to tell, to narrate, to resemble” (Redhouse, 1978, 797) in dictionaries. The narration of events that happened or that could happen from the perspective of characters and in a setting is called a story. The parallel words for *hikaye* in Western languages are *story* (English), *histoire* (French.), and *Geschichte* (German), which became an independent genre by digressing from other literary forms in the classic era of the literatures of the world. All these words describe the art of narration (Yazıcı, 2014, p. 11).

The history of the story is as old as the history of humanity, with someone telling and listening to stories in practically every era. Matthews (1907, p. 7) claimed short stories to have existed since the beginning of the times when the art of storytelling was first attempted with cavemen filling long nights spent around a smoking fire with tales of the mysterious deeds of the strange creatures of their own prehistoric fantasies, as well as when the first travelers who set out on long journeys brought back episodic accounts of one or more of their misadventures with facts mixed in with fiction. Many years after Matthews' work, Kavruk (1998) authored the book *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler* [Prose Stories in Old Turkish Literature] and agreed on this issue. According to Kavruk (p. 2), most of the stories told or written in the early times are works containing extraordinary elements. As time progressed, the extraordinary elements in the stories began to decrease and the realistic elements to increase, with the story since the 19<sup>th</sup> century having gained its own characteristics by being distinguished from other literary narration-based works.

Kavruk (2016, pp. 7–8) defined the story in its broadest definition in old Turkish literature as the narration of an event, whether a chronicle, fairy tale, legend, joke, or epic describing an event, regardless of being verse or prose. All narrative-based works are generally given a name of a story. At the same time, a narrative-type work can also be called by names such as an epic, parable, legend, joke, history, or something rare. The greatest aim of the classical stories in old Turkish literature is to entertain the reader, to inform them about certain subjects, to educate them religiously and morally, and to enable them to become mature people. The stories are written in such a way as to extract the point of a moral. The aim is to have the reader to get the point from each story, and this point is clearly stated by the author at the beginning or end in some stories. Stories in old Turkish literature have been used not to arrive at a goal as in poetry but as a tool, a means to educate the reader and give them a certain message. Kavruk also made his own classification after mentioning the classifications of Mustafa Nihat Özön, Ağâh Sırrı Levend and Hasibe Mazioğlu in his work. Accordingly, prose stories in old Turkish literature can be classified as follows according to their sources:

1. Translated stories
  - a. Translations from Arabic
  - b. Translations from Persian
  - c. Translations from other languages

## 2. Hand-copied stories

### 3. Adapted stories

They can also be classified according to subject matter as follows:

1. Love stories
2. Heroic stories
3. Religious-mystical stories
4. Moral stories
5. Adventure stories
6. Adventure stories involving supernatural events
7. Jokes (Kavruk, 2016, p. 14)

No matter what kind of classification is used, including all classic stories into a single group with certainty is not possible. Generally, the stories have the characteristics of one group while also having characteristics of another group. For example, one can always see love or heroism to be present in the background of a story where the religious theme is predominant; morality is also seen to be the subject of love stories (Kavruk, 2016, p. 14). *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm* is a 27-page text written in Naskh calligraphy with 19 lines to a page. The text shows the characteristics of stories that have been copied in accordance with their sources, that have the characteristics of both moral stories and adventure stories, and that also contain jokes. In this respect, the work can be evaluated under more than one category according to its subjects. The story describes the struggles and conflicts between two main groups of drunkards and opium addicts. Choosing to have these two groups, the drunkards and the opium addicts, be on opposing sides was no coincidence. In old Turkish literature, opium and wine were considered as opposite elements, and even in the works of the *Beng ü Bâde* type, a symbolic meaning was created with the values they represent apart from their real meanings.

## 1. The Reason for Writing *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm*

Written in 1721-1722, the work is dedicated to Nikolas Mavrocordatos, a Fener family member who has been compared to Hatem al-Tai in terms of generosity. At this point, the Phanariots [Ottoman Christian elites] and their impact on the state bureaucracy in the Ottoman Empire need to be mentioned. Kemal Karpat (1982, p. 147) stated the following about the Christian chieftains and their positions in the empire:

Initially, after the Ottoman conquest, some Christian chieftains had assumed administrative and military duties extending over entire regions but gradually after the sixteenth century their responsibilities become confined to communal affairs, such as the maintenance of order, collection of taxes, supplying of information to higher authorities, gathering supplies for the army in passage through their region and other duties. Already by the end of the sixteenth century the leading Christian

families had either converted to Islam, lost their wealth and prominence, or had migrated elsewhere. The community heads, although in some cases related to the early leaders, seemed in most known generally as primates or *primkur* according to the prevailing language and administrative precedent, and adressed as *knez*, *voyvoda*, *primkur*, *protogeros*, etc. (Karpat, 1982, s.147).

When coming to the 18<sup>th</sup> century, the Phanariots were seen to have come into prominence among these non-Muslim families. These Phanariots could speak many European languages as well as Turkish and Arabic, followed the international political environment, and were successful in business life; when they returned to Istanbul, they worked as civil servants, and in particular were assigned as translators of the *Dîvân-ı Hümâyûn* [Imperial Council] and *Donanma-yı Hümâyûn* [Ottoman Navy]. They also took on other important duties as they had gradually gained trust (Artan, 1995, p. 342). One of the most important of these families was the Mavrocordatos family. Nikolas Mavrocordatos (1680-1730), to whom *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi'u'l-Gumûm* was presented, had been the first gentleman appointed as *hospodar* who'd been a translator for the Imperial Council. Sources show Nikolas Mavrocordatos to have stood out for his loyalty and the unique library he'd inherited from his father, Alexander Mavrocordatos. He was known for his interest in science and is described as a person who did not waste time eating like the Romanian nobles but instead would go immediately to his library to study Hebrew and botany. His son Constantine Mavrocordatos (1711-1769) was 10 years old when the work was written and had been brought to the principality of Wallachia six times and Moldavia four times. He would also come to be known for his tax reforms in Wallachia and Moldavia. Being a different prince than his father, Constantine had the first Romanian grammar rules written up, accepted Romanian as the official language of the church, and opened schools providing education in Romanian in every city (Sözen, 2000, pp. 73–83).

*Câlibü's-Sürûr ve Dâfi'u'l-Gumûm* was presented to the Wallachian *hospodar* Nikolas Mavrocordatos, a member of the Phanariots, and the work described the wars between drunkards and opium addicts. The author stated that the purpose of writing this work had been for Nikolas' son to be able to look at these jokes when he was tired of his education and to relieve his heart.<sup>1</sup>

## 2. Summary of Events in *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi'u'l-Gumûm*

Unusual fairy tale elements can be found in some stories, with events able to occur around remarkable individuals and in extraordinary settings. Meanwhile, unfounded coincidences have also been observed in stories. In addition to all of these, other more realistic tales have

1 İmdi bu makale-i hulyâ-âsâ ve laţife-güne ki tahrîr olunmuşdur ol zât nâmına ki hâlâ Eflâk voyvodası olan İskerlet-zâde Nişolây Beg ki zamânında şehâda nâm-ı Hâtem-i Tâi itdürmişdür anuñ çiger-küşesi ve nür-ı dîdesi İskerlet Begdür tavvellâhu 'ömrehum sığâr-ı sinni hâlinde kemâl-i mertebe taşşil-i ma'ârif itmekde yegâne-i rüzgârdur. Her fende hâceleri müheyâ şubh u mesâ küşîş ü sa'yı mübâlagâdur. İmdi bu hakîr erbâb-ı bade-nüşân ile tiryâkiyân zümresinüñ biribirleriyle meşâf cenglerini laţife-güne tahrîr eyedüm. Murâd budur ki taşşil-i 'ulûm şuglında kendüye bir yorğunluk geldükde bu hulyâ-âsâ ve sîmyâ vü rü'yâ-mişâl olan laţifeye nazar eylemekle kalbinde bir cedid inşirâh hâşil olmayçün irsal olındı. [Ms. 2a]

occurred about real life. In fact, many realistic stories exist that focus on social life and are not far removed from the modern stories of today (Kavruk, 2016, p. 9). The author of *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm* indicated that remarkable events would be described withing the work by saying that he would discuss *hülya-âsâ* [daydreams-like], *simyâ* [alchemy], *rü'yâ-misal* [dreams-like], and *latife-güne* [jokes-styles] at the beginning of the work in the *Sebeb-i Telif* [reason for writing] section.

The work begins with the knowledge that the universe was created upon opposites; it emphasizes that each gender has its own type of hostility, and that drunkards<sup>2</sup> and opium addicts<sup>3</sup> are of opposite genders with opposing natures. After the Introduction comes the *Sebeb-i Telif* section, followed by definitions of *tiryaki* [addict] and *bekri* [drunkard] under the heading of *Tenbîh* [counsel/warning]. After this section, the author emphasizes the name of the book to be *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm* and that no exaggerations are present in what it tells. The author hopes that what he has written will not be despised as a lie, that it will be read many times on winter nights, and that those who are addicted to the two pleasures of alcohol and opium will not draw near.

According to the story, an enormous city existed in a fantastic time,<sup>4</sup> and every part of this city was full of coffeehouses<sup>5</sup> for opium addicts and taverns<sup>6</sup> for drunkards. One day, a drunkard who came out of a tavern to go home came across an opium addict named Çocuk Korkudan (Child Scarer) along the way. The drunkard unties the turban from the head of the opium addict, drags him through the mud, and brings him to the tavern. Once there, the drunkard and his friends make Çocuk Korkudan sit down and play. Çocuk Korkudan then faints after becoming exhausted from playing. When he sobers up, he has a scribe write down what he has been through, goes to the coffeehouse and presents the writings to Hasan Dede, the head of the opium addicts. Hasan Dede says that the opium addicts are fighters and gives them permission to torment and challenge the drunkards, sending a letter to Mest-i Dâim (Constantly Drunk), the leader of the drunkards.

When this letter is read in the divan of the drunkards, they throw black mud on the face of the opium addict Gürbe Kaçuran, who'd delivered the letter and play with him like a bear. Gürbe Kaçuran tells the story of his experiences when he gets back to the opium addicts' coffeehouse. The torments from the drunkards increase daily, so Hasan Dede brings one of them to the Divan-i Kahve and hangs him. The chief of the drunkards orders the opium addicts to be caught and brought before him. One drunkard who is a surgeon removes the testicles of the opium addicts who are captured. Meanwhile, the opium addicts continue to catch drunkards every day and send them back with 500 lashings. After this incident, the enmity between the two sides grows even stronger.

2 Drunkard will be used throughout the article for *bekri* and *sarhoş*.

3 Opium addict will be used throughout the article for *tiryaki* and *berrâş*.

4 *devr-i sünbülede burûc-ı şemsüñ kavş-i tahtında zühre kevkebine mensûb şehri mu'azzamada* [Ms. 4a]

5 Coffeehouse will be used throughout the article for *kahvehane*.

6 Tavern will be used throughout the article for *meyhane*.

One day, Mest-i Dâim asks the drunkards if there is a fighter who can catch Hasan Dede, the leader of the opium addicts. A drunkard named Hezardi volunteers for this job. Hezardi gets up from the tavern, adorns his weapons, catches Hasan Dede, and brings him to the divan. Mest-i Daim immediately sends a message to the surgeon to remove Hasan Dede's testicles. Meanwhile, a fighter named Dû-pâ-yı Bî-ser, one of the Yemenî opium addicts, comes to Hasan Dede's coffeehouse. When he learns what has happened to him, he wants to take revenge and goes to Mest-i Daim's coffeehouse with the opium addict Karınca Öldüren. Just as the drunkards are about to remove Hasan Dede's testicles, Dû-pâ-yı Bî-ser arrives and attacks the drunkards. Once the drunkards realize they cannot defend, they run away. Dû-pâ-yı Bî-ser saves Hasan Dede, and they proudly return to the coffeehouse of the opium addicts.

When Mest-i Daim sees the tavern in ruins, he gets angry and informs all the taverns that the drunkards should come together, kill as many opium addicts as they can, and turn all the coffeehouses into taverns. Of the drunkards, 150,000 fighters get prepared and go to attack Hasan Dede's coffeehouse. However, Hasan Dede had received news through spies that the drunkards would gather and come, and he gathered about 50,000 opium addicts to fight. The two groups start to fight, with the opium addicts using *duhan* [smoking] sticks and the drunkards use *bâde* (wine) jugs as a weapon. With the heroism of Dû-pâ-yı Bî-ser, the opium addicts repel the drunkards.

Realizing they will not succeed that way, the drunkards gather outside the city and set up tents, with their numbers increasing daily. However, when the opium addict spies get to the coffeehouse and tell how the drunkards are recruiting, Hasan Dede begins to gather his own soldiers, spreading news to eradicate them. The opium addicts set up their tents in front of the drunkards. Both parties start preparations and enjoy themselves for a few days to relieve their tiredness. Meanwhile, Hasan Dede tells the opium addicts that the origin of opium comes from heaven. Although the drunkards are greater in number, he says that one cat is enough for dozens of mice and motivates his people by saying that opium addicts are the Rüstem and Kahraman of their time.

Hasan Dede sends a letter to Mest-i Daim, the chief of the drunkards, challenging them. However, as in the old custom, if they were to ask for forgiveness, express their regret, and kiss the feet of the opium addicts, repent from wine and start to eat opium, all would be forgiven. If they do not accept this, Hasan Dede says that if they provide the annual needs for their opium equipment, he will allow them to be comfortable. If they do not consent, he expressed that he is waiting for them on the battlefield. The drunkards would not agree to any of these conditions, and the next day the two sides took their place on the battlefield. Yek-hamle-i Bî-kudret makes the first move on the battlefield, calls his opponent by reciting couplets, and the war begins. This struggle results in 120,000 dead and 50,000 wounded from among the drunkards and 20,000 dead and 12,000 injured from among the opium addicts. Thereupon, the drunkards ask Hasan Dede for a respite in order to recruit more soldiers, and Hasan Dede gives a deadline of 10 days.

During these ten days, the opium addicts dig a large pit that is one hundred ells long, fifty ells wide, and ten ells deep to store enough opium for their soldiers and then fill it with opium. At the head of the pit, they put thousands of opium addicts as watchmen, together with Çocuk Korkudan. However, the weather becomes very hot, and ants invade the opium pit. The opium addicts, unable to find a solution to the ants, kill all of them, and the dead ants infect the opium. The addicts who continue to eat opium in this way begin to flatulate involuntarily, and no one can hear anyone else's voice because of the noise from the flatulence.

After 10 days pass, the drunkards and the opium addicts continue to fight. The drunkards do not have the strength to resist, and they are again defeated by the opium addicts. Thereupon, the drunkards decide to ask for help from Arak-nûş-ı Bî-meze, a very powerful drunkard fighter who lives in a castle in a defile that has not been conquered for years. Arak-nûş-ı Bî-meze cannot accept that drunkards are defeated by opium addicts and brings two maces to the square. One of these maces belongs to him and the other to his daughter, Mihrânûr Bânû. Arak-nûş-ı Bî-meze says that his daughter Mihrânûr Banu has promised to marry whoever lifts this mace. The woman-lovers among the drunkards who hear this try to lift the mace, but none succeed in moving it. Those who listen to these conversations from the spies of the opium addicts immediately report the situation to Hasan Dede. The woman-lovers among the opium addicts, hearing this call for a girl, increase their appetites and prepare to fight. Groups and regiments come and settle in their tents. The next day, the war starts again, and Dû-pây-ı Bî-ser, one of the opium addicts, immediately kills five drunkards. Arak-nûş then gets an idea on how he can take advantage of Dû-pây's weaknesses.

Arak-nûş invites Dû-pây to his side and offers him a drink from the hand of a drink-server named Sîm-gerdân. Dû-pây, who is a pederast, falls in love with this boy offering him alcohol. Arak-nûş tricks the drunk Dû-pây and asks him to disperse his opium addict soldiers. Seeing that the drunkards have seduced Dû-pây, opium addicts warn him to come to his senses, but Dû-pây has now taken the side of the drunkards. When the opium addicts realize that they cannot deal with Dû-pây no matter what they do, they steal his mace. Dû-pây, very angry that his mace has been stolen, fights Hâmuş-ı Yek-darb. Hâmuş kills Dû-pây's love, Sîm-Gerdân, and Dû-pây is caught and imprisoned.

The next day, Gürbe Kaçuran, one of the opium addicts, appears and asks for an individual from the drunkards. Gürbe Kaçuran is captured by the drunkards, and an opium addict named Saf-Şiken-i Mûşân saves Gürbe Kaçuran just as he is about to be killed. But he also gets captured by the drunkards. The drunkards tie the two together and throw them at the bottom of a well. The two opium addicts throw themselves into the flow of water and arrive at a field after four days. They find themselves in a prosperous place where trees are plentiful and nightingales sing. They realize that this place where colorful tents are set up belongs to Arak-nûş's daughter Mihrânûr, and 70,000 drunkards are waiting to protect these tents.

A 500-ell tall giant appears in front of Gürbe Kaçuran and Saf-şiken-i Mûşân, who push the big stone at the mouth of the well aside. Hasan Dede and the opium addicts work day and night for seven years, but they cannot conquer the castle in the defile. Finally, the opium addict named Nahîf-i Bî-mecâl brings Arak-nûş and Mest-i Da'im to the mouth of the defile, closes the door and captures them, then takes them to Hasan Dede. Finally, peace exists between the apologetic drunkards who regret their actions and the opium addicts. The fight and strife between the sides comes to an end.

This atmosphere of peace continues until Hasan Dede and other opium addicts pass away. After a few years when the love of dealing with science and writing poetry in the coffeehouses ends, the opium addicts fall in love with the idea of *benem niger nist*.<sup>7</sup> The composition of the *Rahîkî berşi* is spoiled, and a new paste is made called *berş-i cedîd*. Instead of dealing with science in coffeehouses, conversations against the state began, and coffeehouses were closed. Some of the opium addicts secretly start drinking alcohol in places called armchair taverns. However, when water, gypsum and lime begin to be added to wine, those who drank it began to get sick. This time, they become obsessed with *boza* [fermented wheat drink], *beng* [hashish], and opium and offended the opium addicts wherever they found them. The order of the opium addicts had been broken, and they were not able to expel them.

After the struggle between the two sides ends in this way in the text, the author once again says that the enmity between the two sides was eternal and emphasizes that these pleasures are due to cravings that should be avoided. He ends the text by saying that he has lost his youth, that he is old now and his eyesight not so good; he wants to have the house inherited from his ancestors repaired, and that this *berrâş-nâme* [the book on opium addicts] can only be explained with strange jokes in this way.

### 3. Special Characteristics of *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi'u'l-Gumûm*

#### 3.1. Language and Style: Education by Entertaining

Classical prose stories show three different features in terms of language and style. The first of these are examples of ornate prose in which Arabic and Persian are frequently used. The second group includes works written in an artistic style, although the language is not too ornate. As a third group, most of the stories are written in a simple language that everyone can understand. The purpose is to narrate an event and be beneficial to the reader. To do this, the reader's ability to understand what is read was taken as the basis; therefore, ornate prose was not used much (Kavruk, 2016, p. 9). When looking at *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi'u'l-Gumûm* in terms of language, the work can be said to have been written in an extremely simple language so that anyone who reads it can understand. This simplicity is not surprising, considering that the work was written for a child who was only 10 years old.

7 A Persian idiom which means "Only me, there is no one else."



One should importantly keep in mind that in manuscript culture, stories were written for more than just silent, solitary reading. Additionally, they were spoken aloud in reading groups that met in mansions, coffee shops, or even just on the streets. (Sezer, 2015, p. 72). The author of *Cālibū's-Sūrūr ve Dāfi' u'l-Gumūm* also wished at the beginning of the work that what he had written would be read many times on winter nights.<sup>8</sup> Sezer (2015, p. 73) also stated the following in her work examining the culture of reading:

*“Rāvi” can be seen in the first sentence of the story, which includes both the introduction and preface in the modern sense of the word: “Narrators of news and transmitters of works and chroniclers of the times relate that...” (Rāviyân -ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr and muhaddisân-ı rûzgâr öyle rivayet ederler kim...) Through this phrase, the teller-narrator binds himself to an old and rooted tradition. (Sezer, 2015, 73)*

In this context, the traditional style the author of this work uses when starting the story is remarkable.<sup>9</sup> This style, which the author chose from the beginning of the work, is not incidental. One of the most important features of *Cālibū's-Sūrūr ve Dāfi' u'l-Gumūm* is that the author tries to teach the traditional style of the texts about history and war in the background while writing his work in a humorous style, as if telling a funny story. The story is about imaginary characters and extraordinary events in an imaginary place and time, and describes the war of the drunkards and opium addicts as if it were a *gazavatname* [a genre of the Divan literature]; it also uses stereotypical expressions. This feature is reminiscent of the picaresque style and appears in many parts of the work.

Another point on which the author refers to the style of the texts on history and war is the motif of summoning soldiers in the war scenes. Opium addicts ride their horses made of opium trees and summon soldiers from among the drunkards who drop their horses made of grape trees.<sup>10</sup> The issue of correcting the narratives used by the author in the notes (*derkenar*) is also related to the aim of teaching the texts on history and war. For example, the note the author wrote regarding a non-serious subject such as ants flooding the opium pool and the

8 Ma'lûm ola ki bu hulyâ-mişâl bâ'îş-i hânde olmağla bu kitâba Cālibū's-sūrūr u Dāfi' u'l-gumūm diyü ad virildi. Mercûdür ki eksügi var ise ma'zûr tütulup muharririne şetm olunmaya. Zirâ gâyet mübârek cengdür hılâf ü mübâlâğası olmayan te'liflerdendir. Yalândur diyü hór görmeyeler. Belki kış gicelerinde kerrât-ıla okıyalar. Belki bu iki keyfe mübtelâ olan kimesne vârise ikrâh idüp fâriğ ola. İkisiniñ dağı beden-i insâna zararı oldığı ma'lûmdur. [Ms. 3a-3b]

9 Rāviyân-ı 'acâib-beyân ü nâkilân-ı garâib-nişân bu yüzden söz kaşırına bünyâd urup bu güne hikâyet iderler ki devr-i sünbülede burıc-ı şemsün kavı-i tahtında zühre kevkeline mensüb şehri-i mu'azzamada cābecâ müzeyyen kahvehâneler olup yevmen fe yevmen zümre-i tiryâkiyân cem' olup bu 'âlem-i fânide zevk ü şafâlar iderlerdi. [Ms. 4a]

10 Tarafeynden eyâ meydâna kim gire dirken berrâşân alayından Yek-hamle-i Bî-kudret altında olan rahş-ı dirâht-ı afyönün sürüp meydâna geldi. Kol şalup iki tarafda olup ceng çerileri diñdirüp be-âvâz-ı bülend çığırup Beyt: Var mıdır meydân-ı 'işkuñ bir dilâver serveri  
İşte er merdüm diyen gelsün beri  
didükde dilâverân-ı bekrîyândan bir pehlevân 'azm-i meydân eyledi. [Ms. 11b]

opium addicts getting sick by eating opium contaminated with dead ants involves a very serious and traditional style.<sup>11</sup>

In the text, the author is seen to also try to teach information related to the Islamic law of war. The subject of inviting the hostile state to Islam first, taking tribute from those who do not accept Islam, and plundering the properties of those who do not accept are entertaining subjects in *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm*. Hasan Dede, the leader of the opium addicts, presents a letter to Mest-i Daim, the leader of the drunkards, almost like a ruler and sends him news in the custom of a predecessor. Hasan Dede says that the drunkards should swear off *bâde* [wine] and eat opium; if they do not give their consent, they should provide the annual needs of opium, pipes, and sticks, and if they do not do this, they take on the risk of what will happen on the battlefield.<sup>12</sup>

### 3.2 Realistic Elements: A Poem, the Closure of Coffeehouses, and the Deterioration of Pleasant Substances

The first of the realistic elements in the work is related to the verse pieces. The tradition of summoning a soldier by reciting poetry in the field while going out to war appears in various parts of the story. One of these poems has been identified as belonging to Yusuf Nuri, also known as Nuri al-Khatib, a 16<sup>th</sup>-century poet. In almost all of the biographies written during his period, when Yusuf Nuri failed to get the attention he expected from Rüstem Pasha, he appeared to have fallen into opium<sup>13</sup> and tried to fend off his anger in this way.<sup>14</sup> Latîfî describes Nuri in his work as a comrade to the opium addicts, adept at history, and an enigma who said nothing good nor bad when he had no herbs. Latîfî also emphasized Nuri's words to be like a parable among the opium addicts.<sup>15</sup> Indeed, the fact that Nuri's poem is still read among opium

- 
- 11 Derkenar: Ammâ ba'zî râvîler bu karınca seferini aşlı yokdur diyü tiryâki nâmelerinde yazmamışlardır. Lakin biz şîhhatine irişüp çok râvîlerün tahkîkî üzere rivayetlerini görüp tahtır eyledik. Mübâlağa zann olunmaya. [Ms. 13a]
- 12 Nâme-i Hasan Dede'yi âdâb ile öpüp Mest-i Dâ'im'e şundu. Mest-i Dâ'im kâtib eline virdi. Be-âvâz-ı bülend okundu. Yazılmış ki benim katımdan ki hâlâ neslen ba'de nesl re'is-i berrâşân oğlı re'is-i tiryâkiyânım. Sen ki kavm-i bekrîyânın serdârısın. Nâmım vuşul bulduğda ma'lûm ola ki muqaddemâ saña bir iki def'â kavminü zabt eyle bizim fırkamızdan kimesneyi rencide itdürme diyü nâme gönderdim. Mütenebbih olmayup eziyyetiñüz yevmen-fe-yevmen ziyâde eylediler. İmdi serverân-ı tiryâkiyânı cem' idüp üzeriñize sefer idüp geldik. Şimden soñra biñ kerre amân diyüp ağlasañuz fâ'ide virmez. 'Âdet-i selef üzere size bu kerre haber gönderdim. Soñunu fikr idüp işlerinize peşimân olup her biriñiz maqramalarñız boynuñuza taqup amân dileyü gelüp pây-ı bûsımuz edâsından soñra bâdeye tevbe idüp afyön yimege bizden icâzet taleb idüp fırkamıza dâhil olasız. Yok biz buña rızâ virmezüz dirseñüz senevî bize kifâyet idecek afyön berş duñhân lüle çubuğ mühimmâtını edâyâ üzerleriñize der'uhde huñur ile meygedeleriñizde bâde içüp râhat olmañıza size icâzet virelim. Yok bu da olmazsa işte meydan serdârân-ı tiryâkiyânın afyön bıcaqları tîğ-ı gamgamadan keskindir. Soñra bilmedim dimeyesiz diyü temâm eylemiş. [Ms. 11a-11b]
- 13 Okıyup yazup dânişmend olduktan sonra Rüstem Paşa merhûma virdi. Lâkin murâdınca riâyet görmemegin berş ü efyûna düşüp nakd-ı vücûdı telef oldu (İsen, 1994).
- 14 Bu dahi paşanın temâm-ı nazarına manzûr olmaduğına dil-gîr olup def-i gam için berşe döşenüp tiryâki oldu. Nikbete düşüp âlemün şöhre-i âfâki oldu (Kılıç, 2010 (2), s. 902).
- 15 Ehl-i ilm kısmından kul aslından ve bu devir şuarâsındandır. Bengî ve berrâş bengîlere yâr ve berrâşlara yoldâş idi. Otu yetişmeyince hayr u şerden bir gerde söz söylemezdi ve sâmit abdâl gibi kimseye imâ ve remz eylemezdi. Nazm u inşâda ve târîh ü muammâda mütefennin kimesnedür (Canım, 2000, s.550).

addicts after nearly 200 years and that opium addicts go to the battlefield with this poem and the *berrâşlar* [opium addicts] as a rhyme word shows that his words are characteristically common among opium addicts.<sup>16</sup>

Despite all its extraordinariness, the end of the story is seen to have many realistic elements and information about Ottoman social life. One of these realistic elements is related to coffeehouses, which have existed as important public spaces in Ottoman culture for many years. Issues that actually exist such as coffee being more than a beverage, coffeehouses being harmful as gathering places for more than just coffee, and these places even being shut down due to statements against the state are embedded in the story.<sup>17</sup>

Tosun (2019, pp. 25–26) stated with references to Ekrem Işın and Katip Çelebi's *Mizanü 'k-hakk* that the activities and structure of the first coffeehouses during the reign of Sultan Süleyman I were intended to be *kıraathanes* [reading houses] in which epic books with religious content such as *Muhammediye*, *Battalnâme*, and *Hamzaname* had become tradition.<sup>18</sup> However, the activities in the coffeehouses were not limited to literary conversations. Various shows occurred in those places, and coffeehouses were the most important places for *Karagöz-Hacivat* [shadow play], *meddah* [story teller], and *âşık* [minstrel] performances. By hosting such performances, the 17<sup>th</sup>-century coffeehouses provided entertainment for regulars while implementing cultural transmission. For their instructive and educational functions, coffeehouses were also sometimes sarcastically called *mekteb-i irfan* [schools of knowledge] or *medresetü 'l-ulemâ* [schools of the *ulama*].

After a while, however, coffeehouses where so many activities were held together started to be seen as dangerous places by the state. Cemal Kafadar (2002, p. 58) claimed that it took a while for the authorities to get lax about coffee. At least some of the difficulties between the government and the coffee-drinking public were related to the latter's increased nighttime activities, which is why some of the reasons were directly political and are better understood.

16 Cevcevinde 'aleme sultân olur berrâşlar

Hey ne sultân bil ki câna cân olur berrâşlar

Nem kaparlar oddan ammâ gözleseñ hâtırların

Yoluña cânlar virüp qurbân olur berrâşlar

Otunñ köngürlüğünde söyleme tınma şakın

Kim o demde âteş-i süzân olur berrâşlar

diyüp kanı bize bu meydânda bir münâsib söz añlar pehlevân gelsün didükde serverân-ı bekrîyândan bir dilâver elli beş arş kad çeker meydâna gelüp 'aşk eyledi. [Ms. 14b]

17 Ve'l-hâşıl kahve-hânelerde kesb-i ma'ârif münkaţî' olup devlet-i 'aliyye tarafına söz atmağa başladılar. Kahvehâne ihtiyârları gördiler bi'l-küllîye kahveler kapanmağa sebep oluyorlar bi'l-âhère şatranc ü tavla ü mankala dâr-ı cerime ta'bir olunur nesnelere peydâ itdiler. Ve ba'zı berrâşândan söz añlarcaları varup kıltuğ meygedeleri ta'bir olunur meyhânelerde gizlüce bâde-nüşluğa başladılar. [Ms. 26b-27a]

18 The wish in the introduction of the work shows that even this work was written to be read many times in coffeehouses:

İmdi 'âkil oldur ki bu zıkr olınan keyiflerden ihtirâz idüp aşlâ birisiyle âlüde olmaya. Ve olanlara dağl ü ta'aruz itmeye. Ma'lûm ola ki bu hulyâ-mişâl bâ'ış-i hânde olmağa bu kitâba Câlîbü's-sürür ü Dâfi'ü'l-gumüm diyü ad virildi. Mercüdur ki eksügi var ise ma'zür tütulup muharririne şetm olunmaya. Zirâ gâyet mübârek cengdür hılâf ü mübâlâğası olmayan te'liflerendür. Yalândur diyü hor görmeyeler. Belki kış gicelerinde Kerrâ-ıla okıyalar. Belki bu iki keyfe mübtelâ olan kimesne vâre ise ikrâh idüp fâriğ ola. [Ms. 3a-3b]

Ekrem Işın (2001, pp. 27–29) stated in his work that, when considering the characteristics of the period and Süleyman's fondness for coffee, it would probably be more realistic to date the prohibition of coffee contained in the compiled fatwas of Ebussuûd Efendi to the reign of Süleyman's son and successor, Selim II (r. 1566-1574). The ulema would have had enough time by that point to concentrate on the sociocultural effects that the habit of drinking coffee had had or may have had on city life. Whenever it was implemented, such a prohibition set the standard and supplied the legal justification for Sultan Murad IV's considerably tougher prohibition edict issued in 1633. However, ample evidence exists to suggest the perception that coffeehouses should be avoided to have actually emerged among the ulema and in the courts much earlier. The edict's immediate consequences on Istanbul's coffee shops were terrible, but they soon began to be mitigated and then fully undone by "speakeasy" coffee shops that popped up in obscure locations.

In addition to the closure of coffeehouses, this work also includes information on the deterioration of pleasant substances by mixing them with foreign substances. The author states that the composition of the *Rahikî berşi* had spoiled, that a new paste was made with the name of *berş-i cedîd*, and that those who ate this paste were afflicted with hardship while seeking pleasure; He says that when water, gypsum, and lime begin to be added to the wine, those who drank it started to get sick.<sup>19</sup> Indeed, the paste Yusuf Sinan Rahikî had invented in the 16<sup>th</sup> century known as *Rahikî berşi* was initially used as medicine but had become a dangerous controlled substance by the time the work was written. As Uluskan (2013, pp. 82–83) stated, at the beginning of the 18<sup>th</sup> century, the number of opium addicts in Istanbul started to reach dangerous levels with the effect of the increasing population. In parallel with this, consumption of opium paste increased, and new shops were opened in many parts of the city. This situation caused a deterioration in the content and quality of the paste produced by those who lacked professional knowledge and caused some discomfort in the people who consumed it. In 1726, all shops selling opium paste were inspected, as the troubles and complaints had increased over time. The Istanbul qadi presented the results to the grand viziership, along with the information about the cause of and solution to the problem.

19 Hasan Dede ve sair berrâşan fevt olup birkaç karan mürûrunda kahvehanelerde erbâb-ı ma'ârif-i 'ulûm-ı garîbe ve gâhî ebyât-ı eş'âr ü güzîde hatlar yazmak sevdâsını terk idüp her berrâş benem diger nîst sevdâsında olup baş ayak bellü olmadan kaldı. Revnâkları cücüğ aşına döndi. Nice olmasun Raĥikî berşi ise muqaddemâ Ĥekîm Kayşünîzâde terkîbidür. Egerçi yâbis ma'cûnlardanur mücerred ziyâde keyf vîrsün diyü eczâların kazğana koduklarında raĥikî evlâdından kimesne tenhâ ocağa gelüp bâla vü ma'cûna semiyîyinden ya'nî şıçan otı ve sülûmen aşıluyup karışdurup çıkar. Meşelâ bizüm ocağımuza br dervîş du'â itmişdür sırrı biz tenhâ gürmedikçe olmaz diyü ol berşi hoşkalara doldurup halka şatarlar. Mübtelâ olan bir daĥi ferâğat idemez. Zîrâ ferâğat itse *Allahümme âfinâ* ĥabs bula mübtelâ olur. Ĥâşılı yiyenler yübüsetden ĥayrı nesne bulamazlar. Ĥalbuki ol terkîb ĥayrı dükkânlarda pişer ol kesret-i keyf zuhür itmez. Bu derdüñ ucundan ba'zî zarîf berş-i cedîd nâmıyyla ma'cûn yaptılar. Ekl idenlerden çoğı fevt oluyor ba'zî cânlar daĥi ĥablar peydâ idüp ekl idenler şafâ kesb idelüm derken cefâya mübtelâ oldular. [Ms. 26b] Ammâ meyĥânelerde bâdeye şu katmak vâkî' olup alçı ve kireç komaĥlık peydâ oldıysa içenler güne güne ağrılara ve yürek sızılarna mübtelâ olup 'araĥ-nüşluk sevdâsında olup ol daĥi muzahraf eczâlardan olmaĥla debelük keyflerine ĥalel geldi. Çoğı boza-ĥorluğa mübtelâ ve kimi beng ü afyöna mübtelâ oldı. [Ms. 27a]

### 3.3. Personal Names

Some of the classical stories have the characters who are usually idealized, with the good always being good and the bad always being bad. In the end, the good ones get their reward, and the bad ones get their punishment. In stories reflecting real life, the attempt is made to present characters with all their good and bad aspects. In such stories, the characters are mostly ordinary people who can always be encountered in daily life (Kavruk, 2016, p. 8). In Şükrü Elçin's (1969, p. 81) work on stories, the most specific feature of the examined stories was their realism. Cases took place during the reign of Sultan Murad IV. The names of the heroes are the names used by the Turks who accepted Islam. Contrary to these, familiar names are not encountered in *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm*. The persons seem to have come out of everyday life, but there are no winners or losers, as there is no good or bad, and both parties are ultimately considered to have bad habits.

Extremely humorous elements are seen to be used in the names of the characters in *Câlibü's-Sürûr and Dâfi' u'l-Gumûm*. Almost no one has a real name except for Hasan Dede, the leader of the opium addicts. Names are in the form of nicknames formed by phrases with funny meanings. Of the opium addicts, Çocuk Korkudan (means child scarer), Gürbe Kaçuran (means cat repeller), Lüle Ötdüren (means hookah blower), Dü-pâ-yı Bî-ser (means two-legged and headless), Karınca Öldüren (means ant killer), while from drunkards, Arak-nûş-ı Bî-meze (means drinker without appetizer), Fıçı Boşaltan (means cask drainer), Kadeh Kıran (means glass breaker), Meclis Kurudan (means divan destroyer), Bürde-ender-bürde (means cardigan in a cardigan), Piyâle Ber-dest (means glass in hand), and Sifâl Ber-ser (means bowl on head); these are some typical examples of personal names in the story.

### Conclusion

A considerable number of prose stories are found in old Turkish literature and were written for different purposes. This article has examined *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm* as an example of a prose story that was written along a humorous axis by an unknown author from the Ottoman field of the 18<sup>th</sup> century. This story was presented to Nikolas Mavrocordatos, the *hospodar* of the period, and written for Nikolay's young son.

A humorous style is seen at the forefront in *Câlibü's-Sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm*, which is a versatile text describing the struggles between opium addicts and drunkards. Both the personal names and the style used in the narrative of the event are designed to make the reader laugh. However, behind this humorous style of the text is an educational and instructive aspect that cannot be ignored. This feature is sometimes seen through the author's clear statement that bad habits such as wine and opium should be avoided, and other times by teaching the technique for writing works on history and war; these are skillfully incorporated into the background throughout the work alongside the stereotypical expressions used in these works.

The fact that this work contains important information about the social life of the Ottoman period, such as the closure of coffeehouses in Ottoman history due to becoming places where words were spoken against the government, the deterioration of *Rahikî bersi* by adding different substances to it, and water being added to wine all increase the value of the work.

One of the poems in it that uses *berrâşlar* as a rhyme word is seen to belong to Yusuf Nuri, a 16<sup>th</sup>-century poet. The fact that a poem read by opium addicts just like him was found in a story written two centuries after Nuri had lived shows how Nuri had remained a highly-respected person among opium addicts.

Examining the full text of this versatile work by publishing is thought to be able to contribute to the history and study of classical Turkish literature.

---

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** 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.

---

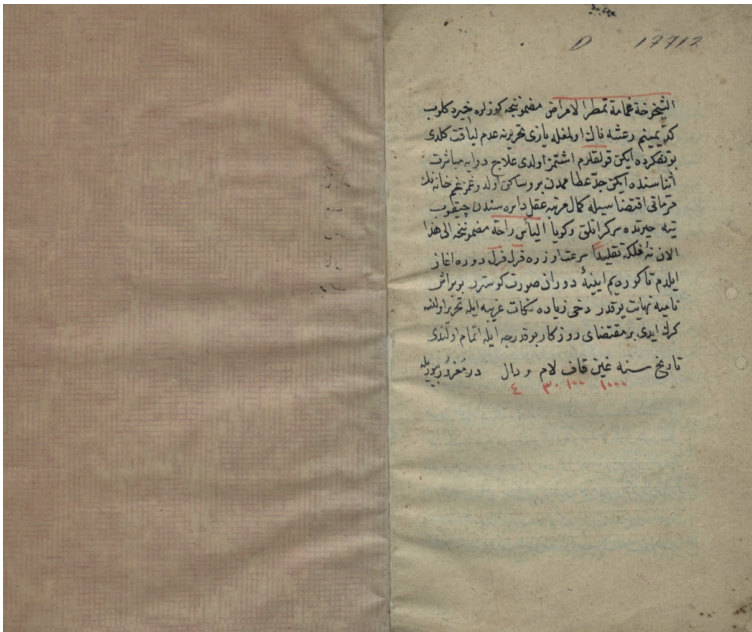
## REFERENCES

- Artan, T. (1995). Fener. *Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*. Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/fener>
- Canım, R. (2000). *Tezkiretü 'ş-şu'arâ ve tabsıratü'n nuzemâ*. Ankara: AKM Press.
- Elçin, Ş. (1969). Kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyeleri. *Hacettepe Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 1, 74-107.
- Işın, E. (2001). More than a beverage: A social history of coffee and coffeehouses. S. Özpabalıyıklar (Ed). *Coffee, pleasures hidden in a bean* (pp. 10-44). İstanbul: Yapı Kredi Press.
- İsen, M. (2017). *Künhü 'l-ahbâr 'ın tezkire kısmı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Press.
- Kafadar, C. (2002). A history of coffee. 13. *ekonomi tarih kongresi* (pp. 51-59). Arjantin: Buenos Aires.
- Karpat, K. (1982). Millets and nationality: the roots of the incongruity of nation and state in the post-Ottoman era. Braude B. and Lewis B. (Eds). *Christians and jews in the Ottoman empire* (pp. 141-171). New York : Holmes-Meier Publishers.
- Kavruk, H. (2016). *Eski Türk edebiyatında mensur hikâyeler*. Ankara: MEB Press.
- Kılıç, F. (2010). *Meşâ'irü 'ş-şu'arâ*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Press.
- Matthews, B. (1907). *The short-story: specimens illustrating its development*. New York: American Book Company.
- Redhouse, J.W. (1978) *Turkish and English lexicon*. İstanbul: Çağrı Press.
- Sezer, E. (2015). *The oral and the written in Ottoman literature: the reader notes on the story of Fîrûzşâh*. İstanbul: Libra Books.

- Sözen, Z. (2000). *Fenerli beyler 110 yılın öyküsü (1711-1821)*. İstanbul: Aybay Press.
- Steingass, F. (1970). *Persian-English dictionary*. Beirut: Librairie Du Liban.
- Tosun, M. (2019). *Coffee, coffeehouses and cultural life in late 17th century Ottoman Istanbul*. İstanbul: Libra Books.
- Uluskan, M. (2013). İstanbul'da bir afyonlu macun işletmesi: berş-i Rahîkî macunhanesi (1783-1831). *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. (29), 77-106.
- Yazıcı, H. (2004). *The short story in modern Arabic literature*. Cairo: G.B.O.



First page of the *Câlibü's-sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm*



Last page of the *Câlibü's-sürûr ve Dâfi' u'l-Gumûm*





# Görürce ve Tutarca Kelimeleri Üzerine

## Some Notes on Words Görürce and Tutarca

Gamzegül Kılıç<sup>1</sup> 



### ÖZET

Bu çalışmada *görürce* ve *tutarca* kelimelerinin yapı ve anlamları üzerinde durulmuştur. Tarafımca hazırlanan “Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi Dil İncelemesi-Metin-Sözlük (Vr.71a-140a)” adlı yüksek lisans tezinde söz konusu kelimelerin organ adı karşılığında kullanılması dikkat çekmiştir. *Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi* aslı Farsça olan mensur hikâye türünde yiğitlik ve macera konulu bir eserdir. 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman’ın isteği üzerine Celalzâde Salih Çelebi tarafından Türkçeye tercümesi yapılmıştır. Bu çalışmaya konu olan kelimeler eserin Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Pertevniyal bölümündeki 3. cildinde geçmektedir. Metnin transkripsiyonunda yukarıda bahsi geçen iki Türkçe kelime ile karşılaşılması üzerine bu makale kapsamında dönem sözlükleri ile çeşitli metinler taranmıştır. Araştırma neticesinde Türkiye Türkçesinin 14-21. yüzyılları arası tarihsel sürecinde *görürce* ve *tutarca* kelimelerinin organ adı yerine kullanılmadığı görülmüştür. Makalede ortak bir biçimbirimle (-ArcA/-(I)rcA) türetilmiş olan *görürce* ve *tutarca* kelimelerinin yapısı, benzer işlevli biçimbirimler (-DikCA, -IncA/-sIncA, -mAcA, -IlcA) de dikkate alınarak ele alınmış ve bu ekle türetilen kelimeler tespit edilerek ekin işlev ve anlamları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Görürce, Tutarca, Organ Adları, Birleşik Ek, -ArcA/-(I)rcA eki, Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi

### ABSTRACT

This article examines the grammatical structure and meaning of the words *görürce* and *tutarca*. The use of these words was notably mentioned as organ names in my master’s thesis titled “Fîrûz-i Cihângîr Story Language Analysis-Text-Dictionary (Folios 71r-140r).” This prose story of Fîrûz-i Cihângîr is an original Persian work on bravery and adventure. It was translated into Turkish in by Celalzâde Salih Çelebi upon the behest of Suleiman the Magnificent. The words examined in this article, occur in the 3<sup>rd</sup> volume of the work which is found in the Pertevniyal Section of the Süleymaniye Manuscript Library. Upon encountering the two Turkish words mentioned above in the transcription of the text, various texts with the term dictionaries were scanned within the scope of this article. As a result of the research, these words appear to have occurred in Turkish between the 14<sup>th</sup> -21<sup>st</sup> centuries in Turkey, but they were not used for organ names. This article discusses the structure of the words *görürce* and *tutarca* that are formed with a common morpheme (-ArcA/-(I)rcA), by taking into account morphemes with similar functions (-DikCA, -IncA/-sIncA, -mAcA, -IlcA). The article has identified words derived from this suffix and has attempted to evaluate its functions and meanings.

**Keywords:** *Görürce*, *tutarca*, organ names, combined suffix, ArcA, -(I)rcA, *Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi*

<sup>1</sup>Araştırma Görevlisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: G.K. 0000-0002-5989-3857

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Gamzegül Kılıç,  
Yıldız Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve  
Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye  
E-mail: gamzegulcitak@gmail.com

Başvuru/Submitted: 31.08.2022

Kabul/Accepted: 21.11.2022

#### Atıf/Citation:

Kılıç, G. (2022). Görürce ve tutarca kelimeleri üzerine. *TUDED*, 62(2), 423-434.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1169288>



## EXTENDED ABSTRACT

The story of Fîrûz is the Turkish translation of the 45 volume work of Muhammed Tahîrî-i Bîgamî, known as “Fîrûzşâh-nâme” or “Dârâb-nâme” in Persian literature. In the sources, it is mentioned with various names such as Fîrûz-nâme, Tercüme-i Fîrûz-nâme, Kıssa-i Fîrûz Şâh, Menâkıb-i Fîrûz Şâh, Hikâye-i Fîrûz Şâh, Hikâye-i Fîrûzşâh, Kıssa-i Bahmen Şâh bin Fîrûz Şâh. It was translated into Turkish in eight volumes by Celalzâde Salih Çelebi (b. 910/1504-1505 d. 973/1565) upon the behest of Suleiman the Magnificent. Many copies under various names can be found in libraries in Turkey and abroad. In the current article, I study the third volume of the manuscript titled *Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi* [Story of Firuz-i Cihangir] in the Suleymaniye Library’s Pertevniyal Collection no. 862. This volume consists of 354 folios in prose with some verse sections. The volume concerns the heroism and adventures of the Iranian ruler Melik Darab’s son, Firuz Shah, and his warrior wrestlers. The characters face a moral and physical test, and this volume of the story has two main groups: the God of Zarathustra and the fire-worshipper. The heroes of these two groups fight in a large square. In the fights, one hero from each of the two groups face off to one another, and the fight between the two heroes ends with the death or injury of one or the other. The victorious hero starts a new fight with another brave man from the opposite group. The work generally uses a simple, understandable language. While the work has an extensive vocabulary, it was enriched by using the features of spoken language, and the characters are often the ones narrating the story. Sometimes the work is seen to use exaggerated forms of language such as reduplications when telling the story, and the fight scenes are additionally narrated using vivid descriptions.

This article concerns the words *görürce* and *tutarca* as seen in the text titled *Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi*, which was likely written in 16<sup>th</sup> century. My master’s thesis titled “Firuz-i Cihângîr Story Language Analysis-Text-Dictionary (Folios 71r-140r)” described the use of the words *görürce* and *tutarca* as denoting organ names, with *görürce* being seen to mean “the organ that enables sight; the eye” and *tutarca* meaning “the organs that enable movement, such as the hands, feet, and legs.” (Kılıç, 2022, s. 158) Thereupon, within the scope of the article, Tarama Sözlüğü, Derleme Sözlüğü and various texts were scanned, and it was determined that these words in Western Turkish were not used instead of organ names.

As a result of the research, these words appear to have occurred in Turkish during the 14<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries in Turkey, but they weren’t used for organ names. This article discusses the structure of the words *görürce* and *tutarca* as derived from a common suffix (-ArcA/-(I)rcA). The study has identified words derived from this suffix and attempted to evaluate the functions and meanings of the suffix. The words derived from the suffix -ArcA/-(I)rcA are seen to have been used as nouns or adjectives, with sample sentences used for the words being present in the sources. 29 example words have been identified for the use of this suffix as a noun and six example words for its use as an adjective. The following variations were observed in the use of the nouns classified according to their meanings: disease, animal, plant, tool, object, drug,

organ, geography, and essence. Among these categories, 10 examples were used for disease names, four for abstract names, four for animal names, two for geographical names, two for object names, and one example each for a drug, a plant, and an action name.

## GİRİŞ

Fîrûz kıssası, Muhammed Tâhirî-i Bîgamî'nin kırk beş ciltten oluşan eserinin Türkçeye tercümesidir. Fars edebiyatında “Fîrûzşâh-nâme” veya “Dârâb-nâme” adlarıyla bilinmektedir. Türkçeye tercümesi, Kanuni Sultan Süleyman'ın isteği üzerine Celâlîzâde Salih Çelebi (d. 910/1504-1505 ö. 973/1565) tarafından sekiz cilt halinde 16. yüzyılda yapılmıştır. Yurtiçi ve yurtdışında muhtelif kütüphanelerde çeşitli adlarla birçok nüshası bulunmaktadır. Kaynaklarda *Fîrûz-nâme*, *Tercüme-i Fîrûz-nâme*, *Kıssa-i Fîrûz Şâh*, *Menâkıb-ı Fîrûz Şâh*, *Hikâye-i Fîrûz Şâh*, *Hikâye-i Fîrûzşâh*, *Kıssa-i Behmen Şâh b. Fîrûz Şâh* gibi çeşitli adlarla zikredilmektedir. Bu isimlere ek olarak tarafımca bir bölümü yüksek lisans tezi olarak çalışılan *Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi* adlı yazma, Süleymaniye Kütüphanesi Pertevniyal Koleksiyonu 862 numarada yer almaktadır. Eserin 3. cildir ve 354 varaktan oluşmaktadır. Mensur hikâye türündedir fakat yer yer manzum bölümleri bulunmaktadır. Bu cilt, İran hükümdarı Melik Dârâb'ın oğlu Fîrûz Şâh ve Fîrûz Şâh'ın savaşçı pehlivanlarının yiğitlik gösterme ve maceralarını konu almaktadır. Kahramanlar ahlaki ve fiziki olarak bir sınav vermektedirler. Hikâyenin bu cildinde iki temel grup bulunmaktadır: yezdanperestler ve ateşperestler. Bu iki grubun yiğitleri genişçe bir meydana çıkararak dövüşürler. Dövüşlerde iki gruptan birer yiğit karşı karşıya gelir, birinin ölümü veya yaralanması ile iki yiğit arasındaki mücadele son bulur. Galip gelen yiğit karşı gruptan başka bir yiğit ile yeni bir mücadeleye başlar. Hikâyede galibiyeti getiren unsur yalnızca güç değildir; bu noktada hile, adam kaçırma ve casusluk da önem arz etmektedir. Metin sade ve anlaşılır bir dile sahiptir. Hacimli bir kelime hazinesi vardır. Anlatım konuşma dili özelliği kullanılarak zenginleştirilmiştir. Anlatıcı, hikâyeyi sık sık kahramanların ağzından aktarmıştır. Zaman zaman mübalağalı bir anlatım biçimi görülmüş, mübalağalı anlatımlarda sık sık ikileme kullanımına rastlanmıştır. Dövüş sahneleri canlı tasvirlerle anlatılmış, bu yolla anlatıma canlılık kazandırılmıştır. (Kılıç, 2022, s. 7-9)

### Organ Adları: Görürce ve Tutarca

Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi adlı metinde tespit edilen *görürce* ve *tutarca* kelimeleri organ adı olarak kullanılmaktadır: Görürce “görmeyi sağlayan organ, göz”, tutarca ise “el, ayak ve bacak gibi hareket etmeyi sağlayan organlar”. Bu kelimeler, fiilden geçici sıfatlar türeten -Ar, -(I)r sıfat-fiil eki ve +cA eşitlik ekinin kaynaşarak fiil köklerinin üzerine eklenmesiyle türetilmiştir. -ArcA/-(I)rcA eki bir birleşik ek durumundadır.

-Ar, (I)r sıfat-fiil eki fiillerden isim soylu kelimeler türetebilir. 1. “Her zaman bulunan özellik, nitelik” manası katar: *benzer*, *döner*, *çıkır*, *gelir*, *gider*, *tutar*, *yarar vb.* 2. Kişi adı yapar: *Sezer*, *Güler*, *Yeter*, *Yener*, *Yaşar vb.* 3. Araç-gereç anlamı katar: *keser*, *ısıtılçer*, *uçaksavar*, *bilgisayar vb.* 4. Fiilin bildirdiği işi yapan anlamı katar: *göçer*, *yazar*, *çizer*, *okur vb.* (Zülfikar, 1991, s. 135)

+CA eki eşitlik, benzerlik ve görelilik işlevlerini yitirip yapım eki fonksiyonu kazanabilmekte ve kalıplaşma yoluyla çeşitli adlar, sıfatlar ve zarflar türetebilmektedir: akça “para” <agı+ça, bilekçe “bileklik”, damlaca “içine su damlayan kaya oyuğu”, boğmaca, böylece, iyice, olanca “bütün, hep”, delice “buğday tarlalarında biten tohumu zehirli yaban bitkisi”, ılıca “kaplıca”,

kızılca “kızıla çalan bir çeşit buğday, ”sivilce, önce, alaca, karaca, sıraca, gerekçe, tümce, vb. (Korkmaz, 2017, s. 123)

Ek, kimi zaman isim-fiil ve sıfat-fiillerle kimi zaman da yapım ekleriyle bir araya gelerek yeni kelimeler yapabilmektedir:

### -DİK+CA

-DİK sıfat-fiil eki ile +CA ekinin kaynaşmasından ortaya çıkan bir birleşik ektir. -DİKCA eki bazı zarflar meydana getirmiştir: *gittikçe* “yavaş yavaş, zamanla” (gittikçe art-, gittikçe şişmanla-), oldukça “epeyce” vb. (Banguoğlu, 2015, s. 160)

### -I+n+cA / -sI+n+cA

-I iyelik ve +CA ekinin kaynaşmasından ortaya çıkan bir birleşik ektir: *aklınca* “sandığına göre, düşünüşüne göre, umduğuna göre, aklı sıra”, *ardınca* “hemen arkasından, hemen ardından, arkası sıra, ardı sıra, peşinden, peşi sıra, takiben”, *yeterince* “gerektiği kadar, gereğince, istenildiği kadar, yeter sayıda, kararında” *çoklarınca* “birçok kimse tarafından”, *şartınca* “gereği gibi”, *uyarınca* “gereğince”, *gönlünce* “dileğine uygun olarak”, *ömrünce* “ömrü boyunca, yaşadığı süre içinde”. (Doğan, 2015, s. 23)

**-mA+CA:** -mA fiilden isim yapma eki ile +CA ekinin kaynaşmasından ortaya çıkan bir birleşik ektir. Bu ek bir işin yapılış tarzını ve şartını ortaya koyan adlar türetmektedir: *aldatmaca* “aldatma suretiyle oynanan oyun”, *bilmece* “bilme şartına bağlı oynanan oyun”, *bulmaca*, *darılmaca*, *kandırmaca*, *koşmaca*, *kovalamacaca*, *köşe kapmaca* vb. (Korkmaz, 2017, s. 160)

Ek, hastalık adı, kuş adı ve gereç adı vb. gibi adlar da yapabilmektedir: *atmaca*, *boğmaca*, *çekmece*, *yakmaca* *yemece* vb. (Korkmaz, 2017, s. 160)

-mACA, eki ağızlarda da çokça kullanılmıştır: *aramaca* “bilmece”, *atmaca* “koyunlarda bir çeşit bulaşıcı hastalık”, *basmaca* “kapı mandalı”, *boğmaca* “kol böreği”, *bükmece* “belden aşağıda olan felç hastalığı”, *büzmece* “yeni doğmuş çocukların topuklarında çıkan bir çeşit yara”, *çekmece* “dokumacılıkta kullanılan ve ip çekmeye yarayan bir aygıt”, *demece* “atasözü”, *dikmece* “iki kulplu süt tavası”, dönmece “ağaçtan yapılmış pulluk; pişmanlık” vb. (Yıldırım, 2011, s. 52-54)

**-II+CA:** -II isimden isim yapma eki ile +CA ekinin kaynaşmasından ortaya çıkan bir birleşik ektir: *kaplıca* “suyu sıcak olan yerden kaynayan hamam, ılıca” (kapalıca). -II ekiyle kurulmuş birçok yer adı bulunmaktadır. Bu adların +CA ile uzatılmış şekilleri de vardır: *Balıca*, *Çamlıca*, *Kanlıca*, *Kumluca*, *Küplüce*, *Sütlüce*, *Taşlıca*, *Tuzluca*, *Yenice* (Banguoğlu, 2015, s. 159)

Yukarıda ifade edilmeye çalışıldığı üzere +CA eki, isim-fiil ve sıfat-fiillerle hatta kimi zaman yapım ekleriyle kaynaşarak yeni adlar yapabilen bir ektir.

### -ArcA <-Ar+cA / -(I)rcA< -(I)r+cA Eki

Bu çalışmaya konu olan *görürce* ve *tutarca* kelimelerinin yapısında yer alan ek, fiilden geçici sıfatlar türeten -r, -Ar, (I)r sıfat-fiil eki ve +CA eşitlik ekinin kaynaşmasıyla oluşmuş, fiilden isim yapma özelliği kazanmış bir birleşik ektir.

Ekin ses düzeni incelendiğinde kelimelerde kalınlık-incelik uyumu tamdır. Fakat düzlük-yuvarlaklık uyumuna aykırı örnekler görülmüştür: *sağılurca* (TaS, V, 3230) ve *seğirdürce* (TaS, V, 3366).

-ArcA/-(I)rcA ekiyle türetilen kelimeler işlevlerine göre fiillerden çeşitli ad ve sıfatlar yapar.

#### 1. Sıfat olarak kullanılışı

-ArcA/-(I)rcA ekinin sıfat yaptığı kelimeler isimlere göre daha azdır. Tespit edilen sıfat sayısı altıdır: *ağlarca*, *akarca su* (*akar su*), *emerce*, *sağılurca*, *seğirdürce*, *sürtünürce*.

Burada genellikle fiilin ifade ettiği anlam ile sıfat arasında bir uyuma görülmektedir: *ağlarca* “Vara yoğa ağlayan, sulu gözlü” (DS, I, 101), *emerce* “Memeden kesilmemiş, meme emecek yaşta olan” (TaS, III, 1463), *sağılurca* “Sağılır durumda, sütü, süt veren” (TaS, V, 3230), *seğirdürce* “Koşma çağına girmiş, koşar oynar” (TaS, V, 3366), *sürtünürce* “Sürünerek yürüyen, sürünerek yürüme çağında” (TaS, V, 3634). Bunların yanı sıra sıfat olarak kullanılan fakat fiilin ifade ettiği anlam ile bir benzerlik kurmadığımız bir kelime bulunmaktadır: *akarca su* “beşuş, güler yüzlü” (TaS, I, 68).

*Ol kilisenin önünde her ne yeri bir miktar kazarlarsa tatlı su çıkar, hem akarca su da vardır.* (TaS, I, 68)

*Bir avrat Beryed'e giderdi, bir emerce oğlancığı vardı.* (TaS, III, 1463)

*Süt emerce oğlak.* (TaS, III, 1463)

*Boyacı kimse ve memeden yarılmalu olmuş emerce oğlan.* (TaS, III, 1463)

*Elinde emerce oğlanı olan avrat.* (TaS, III, 1463)

*Emerce oğlanın dört ön dişi.* (TaS, III, 1463)

*Pirezen ile duhterin sağılurca bir gavları var idi.* (TaS, V, 3230)

*Anun iki seğirdürce oğlancukları var idi.* (TaS, V, 3366)

*Ol hatunun bir sürtünürce oğlancığı var idi, oğlan sürtünü sürtünü karanına vardı.* (TaS, V, 3634)

#### 2. Ad olarak kullanılışı

-ArcA/-(I)rcA ekinin tespit edilen ad yaptığı örnekler şöyledir: *aharca*, *ağlarca*, *akarca*, *akarcacık*, *batarca*, *dönerce*, *düşerce*, *iterce*, *gaynarca*, *görürce*, *kakırca*, *kaynarca*, *kokarca*,

*öğrence, sokarca, tutarca, yakarca, yanarca, yenirce, yiyirce göcen, yumurca, donurca, göğürce, segürce.*

*Donurca, göğürce ve segürce* kelimelerinin etimolojileri noktasında kesinlik elde edememekle birlikte bunların da tespit edilen birçok örnekte olduğu gibi -ArcA/-(I)rcA biçimbirimiyle oluştuğu düşüncesindeyiz.

Bu kelimeler anlamlarına göre aşağıdaki şekilde tasnif edilmiştir:

#### • Hastalık adı

Yapılan araştırmada ekin, en çok hastalık adı yaptığı saptanmıştır. Tarafımızca ulaşılabilen, ekin adını oluşturduğu hastalık adları şöyledir: *aharca* “Daima akan yara.”, *akarca* “Kemik veremi; bulaşıcı beyin hastalığı (hayvanlarda); daima akan çıban, sıraca, fistül; deri veremi, cüzam; belsoğukluğu” (DS, I, 125), *akaracık* “Küçük sivilce” (Koç, 2010, 85), *batarca* “Ağrı, sancı” (DS, VI, 4450), *donurca* “Tetanos hastalığı” (DS, II, 1562), *göğürce* “Boğmaca öksürüğü” (DS, III, 2133), *kokarca* “Deride pis kokulu çıbanlar oluşturan bir çeşit hastalık” (DS, VI, 4565), *tutarca* “Karın ağrısı” (DS, V, 4001), *yenirce* “Kemik ve diş dokusunun harap olması durumu; frengi; gittikçe genişleyen yara.” (TaS, VI, 2574) (DS, VI, 4249) (TS, 2011, 2574) ve *yakarca* “Tatarcık; zona da denilen deride oluşan, ağrılı, kaşıntılı kabarcıklar” (DS, VI, 4129), (TS, 2011, 2506).

*“Yüzüne ve bedenine balmumu ve boyalarla Halep çıbanı, dolama, şirpençe, siğil, temriye, yenirce, itdirseği, isilik, hıyarcık, arpacık, incitmebeni, ceriha, bıcılğan ve akarcalar yapıp dilenmeye çıktığı ilk gün, Bağdat'ta bir günde verilen sadakaların onda dokuzunu topladı.”* (Anar, 2014, 96).

*“[Doğum travması] bütün organlar yerlerinde midir ya da onlarda çıkmış ya da kırılmış var mıdır; başta dövme gibi yani ezilme ve berelenme gibi bir nesne var mıdır; bir şiş, kabarıklık, yumru ve kötü renkli leke var mıdır; dudakta yenirce yara var mıdır ve diğer bunlara benzer bir şey var mıdır diye de dikkat ve özen ile araştırmak gereklidir.”* (Acıduman, 2009, s. 45)

*“Giderin üzerindeki buluttan ayrılan bir yakarca, az ötedeki çocuğa doğru yaklaşıyor. Varlığını, gelişini duyan, gören olmuyor. İşte bu, küçük çocuğun küçük bedeninde büyük bir iç savaşın başlangıç anı...”* (Özbilgin, 2014, s. 11)

#### • Hayvan adı

Hayvan adı yapma fonksiyonu ile dört örnekte karşılaşılmıştır. Bu örneklerin ikisi bugün *kokarca* olarak adlandırdığımız hayvan için kullanılmıştır: *kokarca* (DS, VI, 4565), (TS, 2011, 1457), *yiyirce göcen* (TaS, VI, 4624). Saptanan diğer hayvan adı örnekleri: *akarca* (DS, I, 139) ve *kakırca* (TS, 2011, 1271). *Akarca* bir kuş türüdür. Kuşun uçarken oluşturduğu hareket akmak fiiline benzetilerek bu ad verilmiş olabilir. *Kakırca* ise fındık faresi olarak bilinen bir tür faredir.

*Salyangozlar gibi kakırcalar da (sincaba benzer bir tür fare, glis glis) çiftlikte yetiştirilirdi.* (Deighton, 1999, s. 63)

*Yiyrice göcen didikleri küçük kediyeye benzer, çirkin kokulu bir canavardır.* (TaS, VI, 4624)

#### • Coğrafi ad

Ekin bu fonksiyonu ile kullanılışı *akarca* ve *gaynarca / kaynarca* kelimelerinde görülür: *akarca* “Küçük akarsu, ırmak, dere, çay; çeşme, pınar, kaynak; kaplıca; su oluşu” (TS, 2011, 59), *gaynarca* “Göze, kaynak” (DS, III, 1948), *kaynarca* “Kaynak” (DS, IV, 2705). Ayrıca bu adların su ile ilgili birçok unsur için kullanıldığını da eklememiz gerekmektedir.

#### • Bitki adı

Bu kategoride iki ad ile karşılaşılmıştır. Bunlardan biri *yumurcadır*. Bitki, adını meyve yapısından almaktadır. Yan yana birbirine bitişik iki yuvarlak meyvesi bulunmaktadır. Diğer kardelen manasındaki *sokarcadır*. Bu bitki eczacılıkta ilaç yapımında kullanılan bir bitkidir. Ekin ilaç türevi karışımlarda kullanıldığı başka örnekler de bulunmaktadır. → **İçecek adı yapma**

#### • İçecek adı

Karışım şeklinde ve tedavi amaçlı hazırlanan “*gaynarca / kaynarca*” DS’de içecek adı olarak tespit edilmiştir: *kaynarca* “Hastalara kaynatılarak içirilen pekmez, yağ ve baharat karışımı.” (DS, IV, 2705), *gaynarca* “Dövülmüş baharat ve şeker suda kaynatılarak yapılan bir çeşit içecek.” (DS, III, 1948).

#### • Nesne adı

Ekin bir kelimedede “kibrit ve meşale” anlamlarında nesne adı yaptığı saptanmıştır: *yanarca* (DS, VI, 4162), (TS, 2011, 2518). Burada nesne adının fiilin işaret ettiği manayı yansıttığı görülmektedir.

Ekin bir kelimedede de pulluk (Toprak sürmede kullanılan tarım aracı) anlamında alet adı yaptığı saptanmıştır: *dönerce* (DS, IV, 1584).

#### • Soyut adlar

Bu kategoride genellikle fiilin işaret ettiği manayı yansıtan soyut adlar bulunmaktadır: *ağlarca* “Tenha yerlerde yaşadığına ve ağladığına inanılan görüntü, şeytan” (DS, I, 101), *düşerce* “pay, miras payı”, *iterce* “kuvvet, güç” (DS, VI, 2569). Soyut adlar içerisinde ele alabileceğimiz bir kelime daha bulunmaktadır: *yanarca* “yörüklerin alacaklı korkusu”. (DS, VI, 4162).

#### • Eylem adı

Burada eylem adı olmuş bir kelime bulunmaktadır: *öğrence* “İlk yapılan iş, deneme, temrin; Yeni öğrenilirken yapılan iş.” (TaS, V, 3059), (DS, V, 3319), (TS, 2011, 1839).



*Öğrence* ve elde öğrenmiş. (TaS, V, 3059)

*El öğrencesi* ve elde öğrenmiş hayvanlar; koyun ve gayri gibi. (TaS, V, 3059)

*Ele öğrenmiş Canver, kuş ve koyun ve sair hayvanın mecmûuna itlak olunur ve öğrence* Arapça dâcin derler. (TaS, V, 3059)

#### • Organ adı

Organ adı yapma fonksiyonu dört örnekte saptanmıştır. Örneklerin ikisi şimdiye değin yalnızca *Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi* adlı yazma eserde görülmüştür. Bunlar *görürce* “Göz” (Kılıç, 2022, 158) ve *tutarca* “El, ayak ve bacak gibi hareket etmeyi sağlayan organlar” (Kılıç, 2022, 158) kelimeleridir. İkisi de temel organlar için kullanılmıştır. Bu fonksiyon ile organ adı yapmada başka metinlerde iki örnekte karşılaşılmıştır: *yanarca*. “Gözbebeği” (DS, VI, 4162), *segürce* “Göz çukuru kemiği” (Çimen, 2019, 69).

*Görürce*lerin görmez edüp tutarcaların tutmaz eder. (Kılıç, 2022, 96)

*tutarcaların* tutmaz olur; bu çamura gark olursın. (Kılıç, 2022, 96)

ve şol *segürce* ki gözlerin çukuru kemükidür ana erişe üç kısım olur kaşun kenarına gider ve burunun üzerine iki büyük kemük zahir olur biri dahi çeşmün yukarı tarafının yakınında olan derzde *segürce*-i çeşmün üç kemük olur (Çimen, 2019, s. 167)

İncelememiz doğrultusunda ekin farklı anlamlarda birçok kelime yaptığı görülmüş, bu kelimeler gruplara ayrılarak tasnif edilmiştir. Buna göre tespit edilen kelimelerin anlamlarına ve toplam sayılarına göre dağılımı aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Hastalık adı	<i>aharca, akarca, akarcacık, doñurca, batarca, göğürce, kokarca, tutarca, yenirce ve yakarca</i>	10
Soyut ad	<i>ağlarca, düşerçe, iterçe, yanarca</i>	4
Hayvan adı	<i>akarca, kokarca, kakırca, yiyirce göcen</i>	4
Coğrafi ad	<i>akarca, gaynarca / kaynarca</i>	2
Nesne adı	<i>dönerçe, yanarca</i>	2
İlaç adı	<i>gaynarca / kaynarca</i>	1
Bitki adı	<i>sokarca</i>	1
Eylem adı	<i>öğrence</i>	1
Organ adı	<i>görürce, tutarca, yanarca, segürce</i>	4

## SONUÇ

Bu çalışmada Fîrûz-i Cihângîr Hikâyesi adlı yazma eserde tespit edilen *görürce* “göz” ve *tutarca* “el” kelimeleri incelenmiş, şu bulgular elde edilmiştir:

- Tarama ve Derleme Sözlüklerinde tanıklanmayan *görürce* ve *tutarca* kelimeleri -ArcA/-(I)rcA birleşik ekinden türemiş iki sözcüktür. Bu iki kelimenin ortak biçimbirimi -Ar, -(I)r sıfat-fiil eki ve +CA ekinin kaynaşmasıyla oluşan -ArcA/-(I)rcA’dır.
- Tarama ve Derleme Sözlüklerinde *görürce* ve *tutarca* kelimeleri ile aynı biçimbirimle türetilmiş 26 farklı isim daha bulunmaktadır. Adı geçen sözlüklere ek olarak bir kelime de Enmüzeci’t-tıb adlı eserde saptanmış olup sözcük sayısı toplam 27 olmuştur. Bu sözcüklerde -ArcA/-(I)rcA ekinin hastalık, hayvan, bitki, alet, nesne, ilaç, eylem adı, coğrafi ad ve soyut adlar türettiği görülmektedir. Bunlara Derleme Sözlüğü’ndeki *yanarca* (III) “gözbebeği” ve Enmüzeci’t-tıb adlı eserdeki *segürce* örnekleri de dahil edilerek *görürce* “göz”, *tutarca* “el, ayak ve bacak gibi hareket etmeyi sağlayan organlar” kelimelerinde ekin organ ismi de yaptığı söylenebilir.

## KISALTMALAR

- TS : Türkçe Sözlük  
 TaS : Tarama Sözlüğü  
 DS : Derleme Sözlüğü

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Teşekkür:** Bu çalışmada kıymetli fikirleriyle beni yönlendiren hocam Prof. Dr. Hatice Tören’e teşekkür ederim.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

**Acknowledgment:** XXXXXXXX XXXXXX XXXXX X XXXXXXXX

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Acıduman, A. (2009). Şânîzâde Mehmed Atâullah Efendi ve Mi’yârü’l-Etibbâ adlı eserinde çocuk hastalıkları. *Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi*, 42-52.
- Banguoğlu, T. (2015). *Türkçenin grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Çelebi, H. (2019). Derleme Sözlüğü’nde yapım eklerinin sıklık derecesi. 532. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Çimen, Y. (2019). Emir Çelebi, Enmüzeci't-Tıbb. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Deighton, H. (1999). *Eski Roma yaşantısında bir gün*. (H. K. Ersoy, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi.
- Derleme sözlüğü* (Cilt I-VI). (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, E. (2015). Türkiye Türkçesinde addan zarf türeten birleşik ekler üzerine. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 11-28.
- Kılıç, G. (2022). Fîrûz-i Cihângîr hikayesi dil incelemesi-metin-sözlük (Vr.71a-140a). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Koç, A. (2010). Hastalık isimlerinde örtmece. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 77-94.
- Korkmaz, Z. (2017). *Türkiye Türkçesi grameri (şekil bilgisi)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özbilgin, A. (2014). Bir kara bulut: Şark çıbanı. *National Geographic*, 43-59.
- Tarama sözlüğü*. (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tietze, A. (2016). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügati*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA).
- Türkçe sözlük*. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yıldırım, G. (2011). Türkçede benzerlik, eşitlik ifade eden isimden isim yapma ekleri. 52-54. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Zülfikar, H. (1991). *Terim sorunları ve terim yapma yolları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

#### TARANAN ESERLER

- Anıl Çelik, Terceme-i Kâmilü's-Snâ'a (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin) (Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı, Bursa, 2014.
- Ayfer Aytaç, Kitâbü'l-Felâhat Tercümesi Giriş – Metin – Dizin (Doktora Tezi), Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Çanakkale, 2015.
- Elif Kaya, Enva-i Emraz: İnceleme-Metin-Dizin (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı, 2009.
- Emel Gözülü Kaya, Muhyiddin Mehî'nin Müfid (Nazmü't Teshil) Adlı Eseri (İnceleme-Metin- Dizin) ve Bu Eserin XV. Yüzyıl Türk Tıp Dilinin Oluşmasındaki Yeri (Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi, Sakarya, 2008.
- Güllü Özdemir, Hekim Beşir Çelebi Mecmû'atü'l-Fevâyid (Giriş-İnceleme-Çeviri Yazılı Metin-Dizin) (Doktora Tezi), Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Sivas, 2018.
- Gürkan Kanaatlı, Hekîm-i Dendânî Mehmed bin Ahmed'in "Terceme-i Muhtasar-ı Müfid Fi 'İlmi't-Tıbb" Adlı Eseri (Vr. 4b-28b) (İnceleme-Metin-Dizin-Tıpkıbasım) (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2018.
- Hamdi Üngör, Hayatîzâde Mustafa Feyzî'nin Risale-î Maraz-ı Efrenc Adlı Eseri Vr. (50b-102b) (İnceleme-Metin-Dizin-Tıpkıbasım) (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı, İstanbul, 2016.
- Hilal Başak Eroğlu, Tabîbnâme Adlı Tıp Eserindeki Bitkilerle Divan Şiirinde Geçen Bitkilerin Mukayesesi (Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kırıkkale, 2018.
- Merve Günan, Şeyhî Divânı'nda Tıbbî Unsurlar (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2018.

- Musa Şengün, ‘Alî bin İshâk Müfredât-ı Mükellef Giriş, Söz Varlığı Üzerine Bir İnceleme, Metin, Sözlük (Yüksek Lisans Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Bolu, 2017.
- Osman Özer, Tervihü’l-Ervah Giriş-İnceleme-Metin (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 1995.
- Selim Önler, Balıkesirli Râsih Ahmed Bey-Bülgatü’l-Ahbâb (Metin-Dil İncelemesi-Sözlük) (Doktora Tezi), Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı, Bursa, 2021.
- Şamil Çan, “Ümmü’l-Gazâ” ve “Fenn-i Humbara ve Sanâyi ‘-i Âteş-Bâzî” (İnceleme-Metin-Dizin) (Doktora Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı, Bursa, 2016.
- Yıldız Çimen, Emir Çelebi, Enmüzeçü’t-Tıbb (İnceleme-Metin 1b-173a) (Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Antalya, 2019.
- Zafer Önler, Celalüddin Hızır (Hacı Paşa) Müntahab-ı Şifa - İnceleme-Metin-Dizinler, (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 1981.



# Eski Uygurca, Partça ve Orta Farsça Bir Yazmanın Rekonstrüksiyon Çalışması

## *A Reconstruction Study of an Old Uyghur, Parthian, and Middle Persian Manuscript*

Betül Özbay<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.Ö. 0000-0003-1513-0994

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Betül Özbay,  
İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat  
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
İstanbul, Türkiye  
E-mail: betul.ozbay@medeniyet.edu.tr

Başvuru/Submitted: 24.08.2022

Kabul/Accepted: 02.11.2022

### Atıf/Citation:

Ozbay, B. (2022). Eski Uygurca, Partça ve Orta  
Farsça bir yazmanın rekonstrüksiyon çalışması.  
*TUDED*, 62(2), 435-454.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1166299>

### ÖZET

20. yüzyılın başlarındaki keşiflerle dünyaya tanıtılan son derece çeşitli içerik ve türdeki Turfan Bölgesi eserleri, buldukları ilk yıllardan bugüne değin pek çok araştırmacı tarafından çalışılmıştır. Eşsiz önemdeki bu arşivde bulunan çoğu yazma ne yazık ki parçalı hâldedir. Bu durum alan araştırmaları için ciddi bir sınırlılık arz etse de yıllar içinde parçaların olabileceği en iyi şekilde bir araya getirilmesi için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Bu zengin külliyattaki, özellikle Manihaizm dini ile ilgili yazmaların çoğunluğu fragmanlardan oluşur. Öyle ki bazı parçalar yalnızca küçük bir madeni para büyüklüğündedir. Parçalarına ayrılmış bir eseri bir araya getirmek ise oldukça incelik isteyen önemli bir hünere dir. Şüphesiz 1900'li yılların başında yapılan ilk çalışmalar, eserleri sadece toprak üstüne çıkarmakla kalmamış pek çoğunu oldukça başarılı bir şekilde tasnifleyerek parçalı malzemeyi birleştirebilmiştir. Öte yandan, her ne kadar ilk yapılan çalışmalar son derece titiz ve isabetli olsalar da hatasız değildir. Elinizdeki çalışmada aynı yazmaya ait fragmanlar tasnif edilirken nelere dikkat edilmesi gerektiği, malzemenin fiziki özellikleri, yazı üslubu gibi öğelerin yanında, el yazmasının bütünü bir araya getirilerek orijinal esere en yakın düzenleme ve formatı bulmanın önemi üzerinde durulmuştur. Ayrıca, incelediğimiz yazmaya ait fragmanların tasnifinde eklenen bir parçanın aslında esere ait olmadığı ve bir fragmanın birleştirilmesindeki hata irdelenerek kodikoloji çalışmalarının rekonstrüksiyon için önemine değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Turfan Yazmaları, Kodikoloji, Fragmentoloji, Rekonstrüksiyon, Manihaizm

### ABSTRACT

Many researchers have studied the considerably diverse contents and an assortment of artifacts from the region of Turfan since they had been introduced to the world with the discoveries at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Unfortunately, most of the manuscripts in this archive of unique importance are fragmentary. Despite this being a severe limitation for field studies, various methods have been developed to bring the fragments together in the best possible way. Most of the manuscripts in this rich corpus, especially the Manichaean texts, are fragmentary, so much so that some pieces are only the size of a small coin. Putting all these small pieces together is an essential skill that requires much attention. Undoubtedly, the first studies in the early 1900s did a very good job of unearthing the materials and bringing together the fragments very well. On the other hand, although the early studies were highly meticulous and accurate, they were not without fault. The current study emphasizes the importance of



finding the closest arrangement and format to the original work by bringing entire manuscripts together as well as the physical properties of the materials and writing styles as the elements that should be considered when classifying fragments as belonging to the same manuscript. This study also discusses the importance of codicology studies for reconstruction when classifying the fragments that belong to the examined manuscript by examining added fragments that do not belong to the manuscript and the errors that occur when combining them into a page.

**Keywords:** Turfan manuscripts, codicology, fragmentology, reconstruction, Manichaeism

## EXTENDED ABSTRACT

The archaeological findings from the region of Turfan in Northwest China that occurred during the discoveries at the beginning of the 20<sup>th</sup> century are highly unique in terms of Turkic and world history. The works here have provided a precious archive written in dozens of different languages as well as many different scripts and alphabets. These works have attracted the attention of field researchers in many countries since the first years they were found.

The corpus of these findings has maintained its place among the essential resources of researchers from many fields of science for more than a century due to its comprehensive content, with the multilingual works in this rich archive being particularly exciting. These works contain texts within the same codex or book scroll that have been written in different languages, clearly showing the period's multinational, multilingual, and multicultural structure, and these can be counted as the most interesting pieces of the archive. The essential corpus of Manichaeism, which had spread from Mesopotamia to the world in the 3<sup>rd</sup> century and is now a lost religion, should also be noted to be included in this archive. However, due to the fragmentary nature of many of the texts on Manichaeism, a significant part of the corpus is unfortunately missing. Therefore, contributions from a variety of different experts are required to arrange and reassemble the fragments in order to overcome this limitation.

Since the second half of the 1900s, codicology has been one of the most commonly used methods for assembling manuscript fragments. The French historian Alphonse Dain proposed the term codicology in 1949 in response to the German term *Handschriftenkunde* for manuscript studies. The term is a combination of the Latin *codex* [book] and the Greek suffix *-logia* [study of] and was initially used for studies on the dating of manuscripts but was later expanded to involve the examination of all aspects of a book (Gulásci, 2005, p. 8; Lowden, 1992, pp. 9–10).

Meanwhile, art historians such as John Lowden emphasized the most crucial feature of the codicological method to lie in its emphasis on the integrity of a book and underlined the impossibility of fully understanding a historical work without resorting to all the elements that compose a book, such as its title, decorations, writing style, page arrangement, and the quality of the written material (Lowden, 1992, p. 9). Zsuzsanna Gulásci is known for her important contributions regarding illustrated Manichaean works and also stated how she uses codicology for a holistic codicological/archaeological approach (Gulásci, 2005, p. 9). This broad area of this term's usage, which has expanded significantly through the contributions of art historians, is also critical. As can be observed below regarding this study, an artifact that has remained in

the dark for a long time now gains a different appearance upon reaching the light again. No matter how meticulously researchers try to reconstruct the so-called old whole by putting the pieces together, losses are inevitable.

The findings obtained in this paper as a result of analyzing elements such as the paper structure, paleographic features, damage characteristics, and book format of the Old Uyghur, Parthian, and Middle Persian fragments that have been classified as belonging to the same manuscript are as follows. The manuscript examined here was written in the Manichaean square script using a single-page codex format and contains Parthian, Middle Persian, and Old Uyghur passages. The Turfan Studies archive of the Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities catalogues notes the fragments archived by shelf and number as M 6220, M 6221, M 6222, M 6223, M 6230, M 6232, M 6233, M 6238, M 6239, M 6240, M 6241, M 6242, M 6243, M 6255, M 6257, M 6258, M 6259, M 6260, M 6261, M 6262, M 6263, M 6264, M 6265, M 6266, M 6267, M 6268, U 7, U 8, U 9, and U 10 to be part of the same manuscript. This article studies these fragments and their composition.

## GİRİŞ

20. yüzyılın başlarındaki keşifler sırasında Çin'in kuzeybatısında bulunan Turfan ve Dunhuang bölgesinden çıkan arkeolojik bulgular Türk ve dünya tarihi açısından son derece eşsizdir. Burada bulunan eserler, onlarca farklı dilde, bir o kadar farklı yazı ve alfabelerle yazılmış son derece kıymetli bir arşiv oluşturmaktadır. Kültür tarihimiz için oldukça mühim olan bu kayıtlar, buldukları ilk yıllardan itibaren dünyanın çeşitli ülkelerindeki üniversite, kütüphane, enstitü gibi merkezlerde, farklı araştırmacılarca ele alınarak literatüre kazandırılmıştır. Külliyyat, oldukça kapsamlı içeriği dolayısıyla bir yüzyıldan fazladır pek çok bilim sahasından araştırmacının önemli kaynakları arasındaki yerini korumaktadır. Bu zengin arşivin içinde yer alan çok dilli eserler ise oldukça dikkat çekicidir. Dönemin çok uluslu, çok dilli ve çok kültürlü yapısını açıkça gösteren aynı kodeks ya da kitap tomarının içinde farklı dillerde yazılmış metinler içeren bu eserler, arşivin en ilgi çekici parçalarıdır.

Eski Türk kültürü çalışmaları arasındaki yeri vazgeçilmez olan yazma arşivinin önemli bir kısmı fragmanlar hâlinindedir; özellikle Manihaist eserlerin çok az bir bölümü bütünlük arz etmektedir. Bu önemli kısıtlılığın aşılması ve fragmanların alan araştırmacılarının çalışmalarına uygun şekilde düzenlenip birleştirilebilmesi ise son derece mühimdir. 1900'lü yılların ikinci yarısından itibaren el yazması parçalarının birleştirilmesi sırasında en çok başvurulan yöntemlerin başında *kodikoloji* gelir. Bir terim olarak *kodikoloji*, Fransız tarihçi Alphonse Dain (1896-1964) tarafından, el yazması çalışmaları için Almanca terim *Handschriftenkunde*ye karşılık olarak 1949 yılında teklif edilmiştir. Latince *codeks* ve *codocis* "kitap(lar)" ve Yunanca *-logia* sözcüklerinin birleşiminden oluşan terim, önceleri genellikle yazmaların tarihlendirmesi üzerine yapılan çalışmalar için kullanılırken sonraları kapsamı genişleyerek bir kitabı her yönüyle incelemek anlamına gelmiştir (Gulásci, 2005, s. 8). Diğer yandan, John Lowden, gibi sanat tarihçiler kodikolojik yöntemin en önemli özelliğinin kitabın bütünlüğüne yaptığı vurguda yattığını belirterek bir kitabı oluşturan başlık, süslemeler, yazı üslubu, sayfa düzenlemesi, yazı yazılan malzemenin niteliği gibi tüm unsurlara başvurmadan tarihî bir eseri bütünüyle anlamının mümkün olamayacağının altını çizer (Gulásci, 2005, s. 8 ve J. Lowden, 1992, s. 9-10).

Resimli Manihaist eserler üzerine yaptığı önemli çalışmalarla tanıdığımız Zsuzsanna Gulásci de kodikoloji terimini bütünsel kodikolojik-arkeolojik yaklaşım için kullandığını belirtir (Gulásci, 2005, s. 9). Bilhassa, sanat tarihçilerin katkıları ile genişleyen terimin bu kapsayıcı kullanım alanı bizce de son derece önemlidir. Aşağıdaki örnek çalışmada da gözlenebileceği gibi uzun süre karanlıkta kalmış bir eser aydınlığa tekrar eriştiğinde artık farklı bir görünüşe sahip olur. Biz araştırmacılar her ne kadar titizlikle parçaları bir araya getirerek "eski bütün"ü yeniden oluşturmaya çalışsak da kayıplar kaçınılmazdır. Bu yazıda, Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi, Turfan Araştırmaları Merkezinde saklanan M 6220– serisindeki<sup>1</sup> fragmanlar incelenerek rekonstrüksiyon çalışmalarında kodikolojik yöntemin kullanılmasının öneminin ortaya konulması amaçlanmıştır. Aşağıda aynı yazmaya ait olarak tasnif edilen Eski Uyurca,

1 M 6220 numaralı fragman, bu yazmaya ait bütün fragmanlar arasında önce gelen arşiv kayıt numarasına sahip olduğu için yazının geri kalanında ilgili yazmaya işaret etmek için kısaca genel bir başlık niteliğinde kullanılmıştır.



Partça ve Orta Farsça fragmanların kâğıt yapısı, paleografik özellikleri, hasar nitelikleri, kitap formatı gibi unsurların analizi sonucu elde edilen bulgular paylaşılmıştır.

Bu çalışmada incelediğimiz tek sayfa kodeks formatında dik açılı<sup>2</sup> Mani yazısıyla yazılmış olan eser Partça, Orta Farsça ve Eski Uygurca pasajlara sahiptir.<sup>3</sup> Kataloglarda, Berlin Turfan Araştırmaları Merkezi arşivinde bulunan M 6220, M 6221, M 6222, M 6223, M 6230, M 6232, M 6233, M 6238, M 6239, M 6240, M 6241, M 6242, M 6243, M 6255, M 6257, M 6258, M 6259, M 6260, M 6261, M 6262, M 6263, M 6264, M 6265, M 6266, M 6267, M 6268, U 7, U 8, U 9, U 10 numaralı fragmanların tamamının aynı kitabın parçası olduğu kaydedilmektedir (Boyce, 1960, s. 120-121).<sup>4</sup>

Bunlardan U 7, U 8, U 9, U 10 numaralı fragmanlar Eski Uygurca Manihaist Tövbe duası *Huastuanift*'in parçalarındandır. Yine Türkçe olduğu anlaşılan M 6263 numaralı parça da *Huastuanift*'e ait görünmektedir. Eski Uygurca tövbe duası *Huastuanift* 1910'dan bu yana çeşitli araştırmacılarca ele alınmıştır (Le Coq, 1910/1; Bang-Kaup, 1923; Asmussen, 1965; Zieme, 1966/67; Tugusheva, 2008; Clark, 2013 ve Özby, 2019).

Öte yandan, diğer parçaların büyük bir kısmı Manihaist Partça ilahilere ait iken birkaç tanesi de Orta Farsça ilahilere aittir. Orta Farsça ve Partça ilahi parçalarının metin yayımları ise daha önce Boyce, Klimkeit ve Özby gibi araştırmacılar tarafından yapılmıştır (Boyce, 1954; Klimkeit, 1993; Özby, 2020). Bu makalede, genel olarak, yazmanın biçim özellikleri üzerine değerlendirme yapıldığı için burada işlenemeyen diğer metin yayımları için önceki çalışmalardan yararlanılabilir.

Aşağıda, bu fragmanların dâhil olduğu metinler ve yazıldıkları diller ayrıca içinde gösterilmiştir.

• <i>Partça ilahi parçaları:</i>	M 6220; M 6221; M 6222; M 6223; M 6238; M 6240; M 6242; M6243 (Partça –hasarlı parça); M 6255; M 6257; M 6260; M 6261 (Partça ?); M 6262 (hasarlı parça); M 6264; M 6265; M 6266;
• <i>Orta Farsça ilahi parçaları:</i>	M 6230; M 6232; M 6233; M 6239; M 6241; M 6258 (Orta Farsça, ?); M 6259 (Orta Farsça, ?); M 6267 (hasarlı parça); M 6268 (hasarlı parça);
• <i>Eski Uygurca Tövbe Duası parçaları:</i>	M 6263 (Huast. ?); U 7; U 8; U 9; U 10

## 1. Turfan'da Bulunan Çok Dilli Manihaist Yazmalar ve M 6220– Serisi Örneği

Yukarıda kısaca değindiğimiz gibi Turfan Vadisi'nde bulunan bazı yazmalar çok dilli metinlerden oluşur. Özellikle Manihaist eserler arasında bu şekilde oluşturulmuş metinlerle

2 *Dik açılı* ya da *düz* Mani yazısı İngilizce *square script* teriminin karşılığı olarak kullanılmıştır.

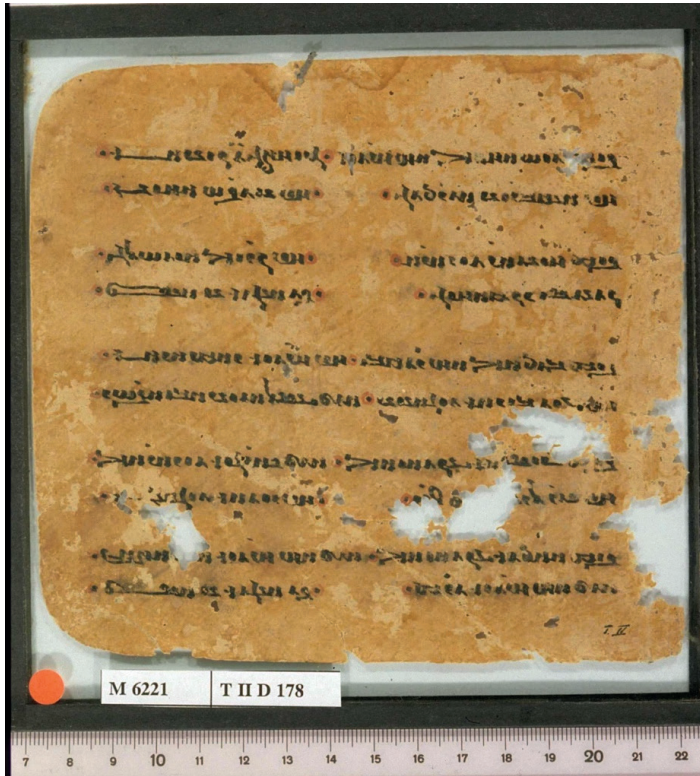
3 Bu kitaba ait fragmanlar üzerinde yaptığımız rekonstrüksiyon çalışması 2017 yılında TÜBİTAK desteği ile gerçekleştirilmiştir.

4 Bunun dışında, Eski Uygurca fragmanların katalog bilgisi için ayrıca bk. Wilkens, 2000.

sıkça karşılaşmak mümkündür. Diğer yandan, bu niteliğe sahip yazmalardaki çeşitli dillerde yazılmış metinler nadiren birbiriyle doğrudan ilişkili görünmektedir. Örneğin, aynı metnin orijinalini ve çevirisinin aynı yazmanın içerisinde yer alması fazla yaygın değildir. Genellikle bu çok dilli yazmalar, burada incelediğimiz yazmaya benzer olarak, farklı ilahiler, dualar veya her ikisinin birleşiminden oluşan metinlerin bir arada buldukları eserlerdir. Bu eserlerin işaret ettikleri en önemli nokta ise şüphesiz bütün parçaların bir arada değerlendirilmesi gerekliliğidir.

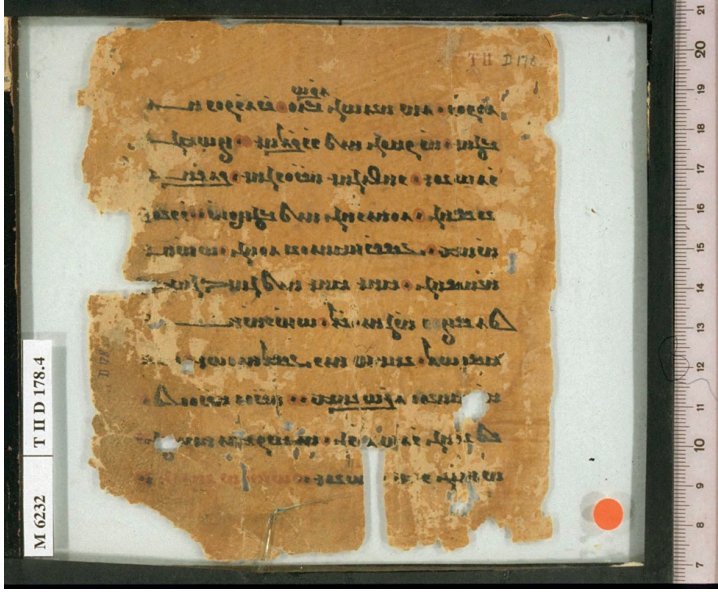
Çok dilli metin örneklerinden biri de yukarıda bütün yazmaya ait fragmanları listelediğimiz M 6220– serisidir. Bu yazmanın Orta İran dillerinde yazılmış parçaları bir ilahi metni iken Eski Uygurca yazılı bölüm ise bir tövbe duasıdır. Aynı kitaba kaydedilmiş olmaları dışında içerik olarak metinlerin birbirileriyle bir ortaklığı söz konusu değildir. Eserden alınmış, Orta Farsça, Partça ve Eski Uygurca dillerinde yazılmış üç farklı sayfa örneği aşağıda paylaşılmıştır. Her üç sayfa da dik açılı Mani yazısıyla kâğıt üzerine siyah mürekkeple yazılmış ve metindeki noktalama işaretleri kırmızı ile çevrelenmiştir.

Aşağıda Şekil 1’de bulunan kısmen hasarlı Partça ilahinin yer aldığı sayfada metnin beyitler halinde yazıldığı olduğu rahatlıkla gözlenebilmektedir:



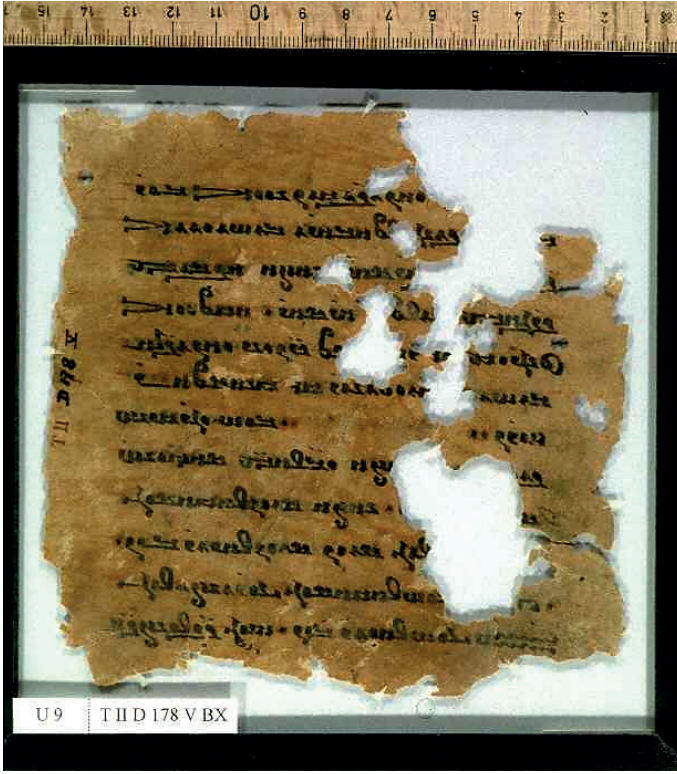
Şekil 1: M 6221 ön yüz, Partça ilahi

Şekil 2’de yer alan metin ise Orta Farsça bir ilahiye aittir. Yine Mani yazısıyla kâğıt üzerine siyah mürekkeple yazılmış olan metin yukarıdaki Partça örnekten farklı olarak düz yazı biçimindedir. Ayrıca kırmızı mürekkep noktalama işaretlerinin belirginleştirilmesinin yanında metin içindeki yazıda da kullanılmıştır (bk. son satır).



Şekil 2: M 6232 ön yüz, Orta Farsça ilahi

Aşağıdaki üçüncü örnek ise daha önce de belirtildiği gibi Eski Uygurca Manihaist tövbe duası *Huastuanift*'in bir parçasıdır. Orta düzeyde hasarlı olan metin yine kâğıt üzerine siyah mürekkeple yazılmıştır.



Şekil 3: U 9 arka yüz, Eski Uygurca tövbe duası

Yazmadan alınan bu üç örnekte de karakteristik yazı tarzı ve belirgin kâğıt formu dolayısıyla oldukça küçük parçaların dahi aynı esere dâhil olduğunu tespit etmek mümkündür. Bu nokta, aşağıda daha ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

### 1.1. Yazmanın Formu ve Yazının Kâğıt Yüzeyine Yerleşimi

Orta Asya'da kullanılan kitap formatları fazlaca çeşitlenebilse de bölgesel olarak bazı dikkat çekici özelliklerin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bugüne değin, yazma eserlerin formatları üzerine yapılan kodikoloji çalışmaları Orta Doğu'da daha sık kullanılan yandan ya da ortadan dikişli kitap formatının özellikle Turfan ve Dunhuang çevrelerinden çıkarılan yazma eserlerde yaygın kullanıldığını ortaya koymaktadır. Öte yandan, bu belirgin batılı format Çin ve Hindistan'da hemen hemen hiç kullanılmaz. Aşağıda, bölge, yüzyıl ve yaygın kitap formatlarının yer aldığı tabloda genel özellikler görülebilir (akt. Helman-Wazny, 2020, s. 360):

**Tablo 1:** Orta Asya’da kullanılan kâğıt malzemeleri ve kitap formları

Bölge	Yüzyıl (yaklaşık)	Baskın Diller	Kitap Formları (yaygın)	Malzeme ve Teknik (yaygın)
Gandhara	1.-3. yüzyıllar	Gandhari, Sanskrit	Tomar, Pustaka	Palmiye yaprakları, huş kabuğu; el yazması
Kuçça	3.-6. yüzyıllar	Sanskrit, Tohar	Pustaka	Kâğıt, palmiye yaprakları; el yazması
Hotan	4.-8. yüzyıllar	Sanskrit, Hotan	Pustaka	Kâğıt; el yazması
Dunhuang	5.-10. yüzyıllar	Çin, Tibet, Hotan, Türk	Tomar, Pustaka, Akordeon, <b>Kodeks</b>	Kâğıt; el yazması ve basılı yazmalar
Turfan	9.-13. yüzyıllar	Çin, Tibet, Türk, İran	Pustaka, <b>Kodeks</b>	Kâğıt; el yazması ve basılı yazmalar

Bunlara ek olarak, bölgede yapılan arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkmış el yazmalarında çok çeşitli tür ve kalitede kâğıtlar bulunur. Yakın zamandaki çalışmalarla, bezlerden<sup>5</sup> elde edilen geri dönüştürülmüş tekstil liflerinden veya sak lifleri<sup>6</sup> içeren malzemelerden yapılmış olan kâğıtlar belirlenmiştir. Arap kâğıdı olarak da bilinen Arap-bez kâğıtlarının pamuk yerine kenevir içerdiği ile ilgili ilk çalışma 1887 yılında Julius Ritter von Wiesner (1838-1916) tarafından yapılmıştır. Avusturyalı bir botanik bilimcisi olan Wiesner bez kâğıtların dokularını geleneksel yöntemlerle inceleyerek bu önemli farkı keşfeder (Wiesner, 1887, s.179-260). Bugün yeni teknolojik yöntemlerle yapılan araştırmalar da Wiesner’in 130 yıllık bulgusunu destekleyecek niteliktedir. İncelemeler sonucunda, Orta Asya’daki paçavra veya bez kâğıtların, çoğunlukla farklı oranlarda kenevir ve rami liflerinden oluşmasına rağmen az miktarda dut, keten, jüt, ipek, yün veya pamuk gibi diğer liflerle de karıştırıldığını göstermektedir. Dunhuang koleksiyonundaki el yazmaları özellikle jüt, keten ve ipek ile rami ve kenevir-paçavra lifleri içerirken Turfan’daki kâğıtlar, daha fazla pamuk ve yün karışımına sahiptir (Helman-Ważny, 2020, s. 360).

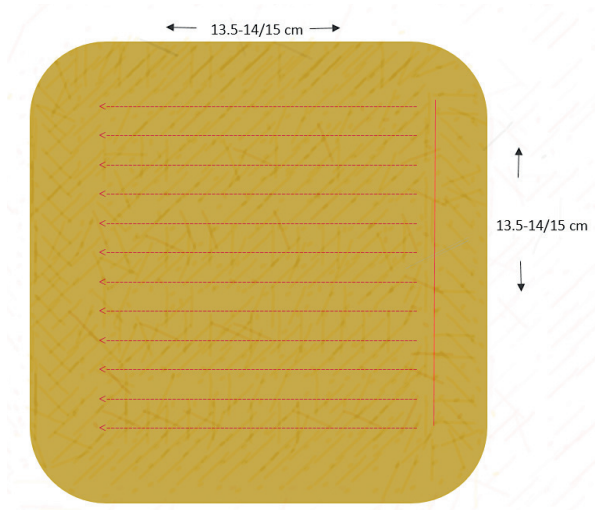
Şimdilik bilinen, bölgedeki en eski kâğıt el yazmalar, Kuçça’da bulunan ve MS 3. ve 6. yüzyıllar arasına tarihlenen Sanskrit ve Tohar dillerinde yazılmış olanlardır. Dunhuang’da ise 5. yüzyıldan itibaren, Çince, Tibetçe, Hotanca ve Eski Türkçe yazılmış kâğıt yazmalar bulunmuştur. Diğer yandan, 9. ve 13. yüzyıllarda Çince, Tibetçe, Eski Türkçe, Süryanice, Soğdca, Partça gibi onlarca dilde yazılan metinleri içeren Turfan Vadisi sit alanından çıkarılmış olan koleksiyon da Orta Asya’nın bir başka eski kâğıt el yazmaları deposu olarak görülebilir (Helman-Ważny, 2020, s. 360).

5 Almanca *Handernpapier*; İngilizce *rag paper*: genellikle pamuk içerikli malzeme ve bezlerden yapılan oldukça dayanıklı bir kâğıt tipidir (krş. McCarthy, 2018).

6 Almanca *Bastfaser*; İngilizce *bast-fibre*: çeşitli bitki türlerinin kabuğunda çok hücreli demetler şeklinde uzanan bitki lifleridir; ayrıntılı bilgi için (Franck, 2005).

Daha önce de değindiğimiz üzere M 6220– fragman serisi de yine kâğıt üzerine yazılmış bir yazmadır. Ayrıntılı bir yüzey analizi yapma imkânı bulamamış olsak da kâğıt hasarlarından yola çıkarak bu yazmada kullanılan malzemenin de bölgenin yaygın kullanımına uygun olarak paçavra/bez kâğıt niteliğinde olduğunu söylemek hatalı olmayacaktır. Fakat malzemenin kesin özellikleri ancak ayrıntılı bir laboratuvar analizi neticesinde elde edilebilir. Diğer yandan, gözle açıkça görülebilen bir diğer önemli nokta da kâğıdın belirli bir işlemde geçirilerek kullanılmış olmasıdır. Bu gibi dikkat çekici bulgular bölgedeki kâğıt üretimi ve teknolojisinin düşündüğümüzden daha gelişmiş olduğuna işaret etmektedir (krş. Tekin, 1993, s. 32-50).

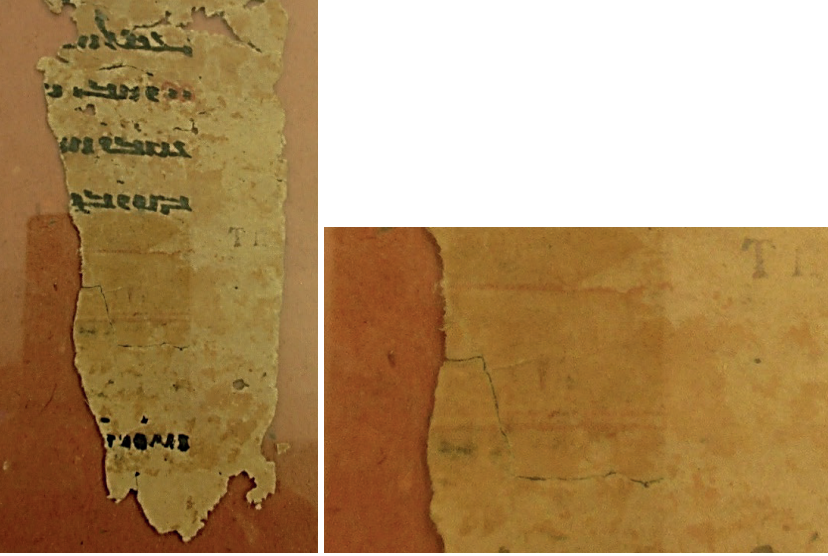
Yazmanın nispeten hasarsız olan sayfalarını incelediğimizde, özellikle kenar marjları korunmuş olan fragmanlardan yola çıkarak eserin kare biçimde, sol yandan bağlı sayfalardan oluşturulan bir kitap olduğu anlaşılmaktadır. Yaprakların en ve boy ölçüleri birbirine yakın olduğu için sayfalar kare olarak algılanmaktadır. Şekil 4’te bir sayfanın taslak görünümü temsili olarak gösterilmiştir:



Şekil 4: Sayfa tasarımı

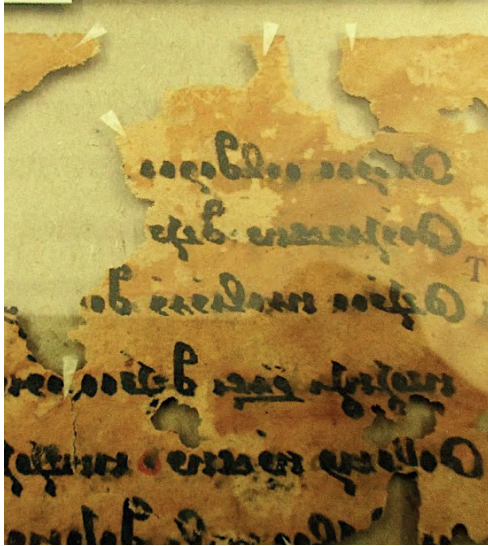
Kâğıdın kenar boşluklarının sınırı ile yazının yazılacağı yüzey, kırmızı kılavuz çizgilerle muntazaman işaretlenmiştir. Bu çizgiler aşağıdaki örnekte olduğu gibi bazı fragmanlarda görülebilmektedir:<sup>7</sup>

7 © Makalede kullanılan görüntülerin tamamı BBAW Turfan Araştırmaları Merkezinin izniyle yazar tarafından kaydedilmiştir, izinsiz kullanılamaz.

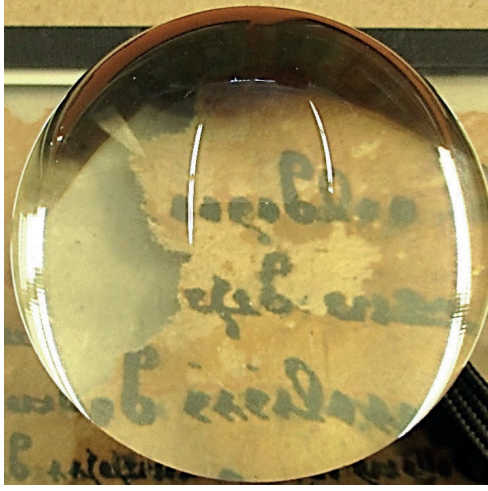


Şekil 5: M 6241, Kâğıt üzerindeki kırmızı kılavuz çizgiler

Yukarıda kısaca bahsedildiği gibi, fragmanlarla ilgili dikkat çekici bir husus da sayfaların rengidir. Açık kahverengiye benzeyen kâğıt yüzeyi üzerindeki kimi dökülmeler bize kâğıtların yazılmadan önce birtakım işlemlerden geçirildiğini işaret etmektedir. Buna dayanarak, Osmanlı dönemi kâğıt işleme tekniklerinden aşına olduğumuz aharlama, mühreleme gibi yöntemlerin Turfan'daki hattatlar tarafından da kullanılmış olduğu çıkarımını yapmamız mümkündür. Aşağıdaki yakın çekim görüntülerde kâğıdın dökülen yüzeyi seçilebilir:

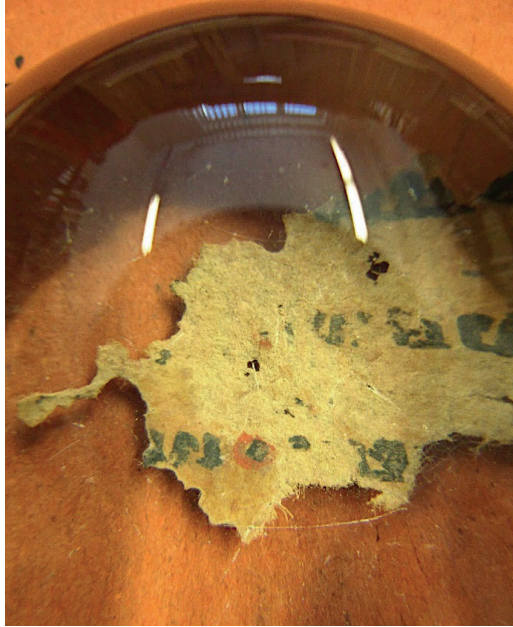


Şekil 6: Kâğıdın dökülen yüzeyi



Şekil 7: Kâğıdın dökülen yüzeyinin yakınlaştırılmış görüntüsü

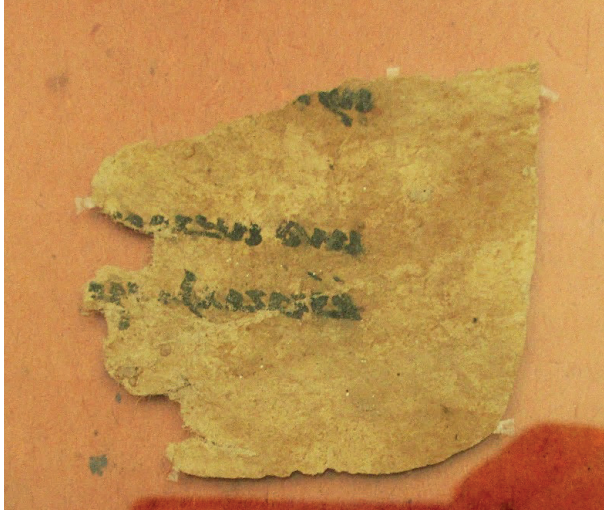
Şekil 7'deki büyüteç altındaki görüntüde yüzeydeki dökülmeler son derece belirgindir. Arkeolojik bulgularda hasarlı eserler de en az hasarsız eserler kadar önemlidir; çünkü orijinal tekniğin nasıl olduğuna dair önemli ipuçları içerir. Ayrıca, zamanın eşya üzerindeki tesirini de idrak etmemize olanak tanır. Kâğıt yüzeyindeki dökülmelerin yanı sıra kâğıdın materyalindeki çözümleri gözleyebileceğimiz bazı fragmanlar da mevcuttur. Aşağıda, artık çözülmeye başlamış materyali gösteren büyüteç altındaki fragman görüntüsü yer almaktadır:



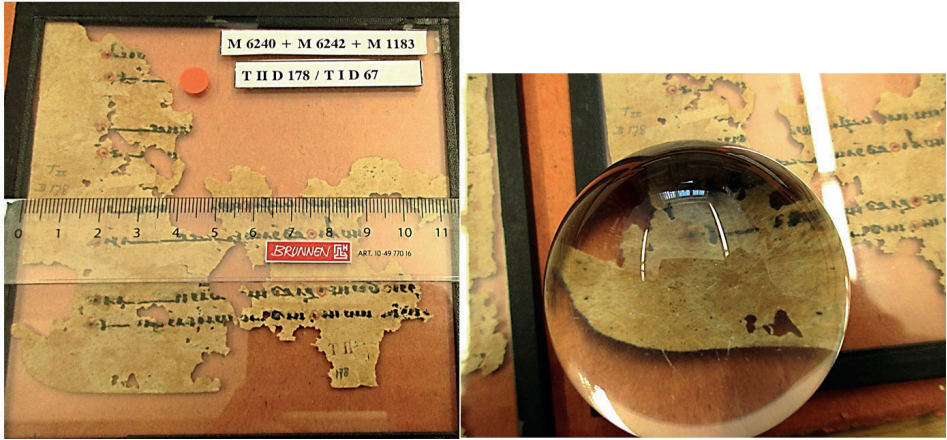
Şekil 8: Kâğıdın zamanla çözülen yapısı



Bir yazmaya ait fragmanların rekonstrüksiyonu yapılırken kâğıdın fiziki özellikleri arasında yer alan renk, biçim, hasar görüntülerinin hepsi son derece önemli ölçütlerdir. Örneğin Şekil 9’da fotoğrafı yer alan M 6265 numaralı küçük fragmanın yuvarlatılmış köşesi, Şekil 10’daki, M 6240+M 6242 numaralı fragmana ait fotoğraflarla oldukça açık biçimde benzeşmektedir:



Şekil 9: M 6265 numaralı fragman




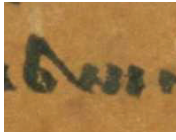

Şekil 10: M 6240+M 6242 numaralı fragman ve yakınlaştırılmış görüntüsü

Bunların yanında, gelişmiş tekniklerle yapılacak olan malzeme analizleri kâğıt ve mürekkebin üretildiği döneme dair daha ayrıntılı bilgiler verecektir. Diğer yandan, dikkatli incelemelerle çıplak gözle görülebilen özelliklerin bile parçalanmış hâldeki yazmanın yapraklarını bir araya getirmede ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

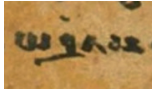
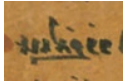

## 1.2. Rekonstrüksiyonda Yazı Üslubu ve Harf Biçimlerinin Önemi

Kâğıt malzemesinin yanında aynı yazmaya ait olan parçaları tespit ederken kullanılması gereken bir diğer yöntem yazı üslubudur. Kullanılan yazının karakteristik özellikleri, harflerin çizgileri, dekoratif süslemeler, kalem ucunun yönü ya da keskinliği gibi birtakım niteliklere bakılarak da fragmanların hangi yazmaya ait olduğu noktasında çıkarımlar yapılabilir. Diğer yandan, üslup her ne kadar parçaların birleştirilmesine büyük katkı sağlasa da birden fazla yazmanın aynı müstensihin elinden çıkmış olabileceği ihtimali düşünüldüğünde en çok dikkat edilmesi gereken özellik olarak sayılabilir.

Örneğin, aşağıdaki tablolarda, *Şekil 1, 2 ve 3*'te fotoğraflarını gösterdiğimiz M 6221, M 6232 ve U 9 numaralı fragmanlardan alınan sözcüklerde *ṭ* ve *k (/x)* harflerinin biçimi görülebilir.

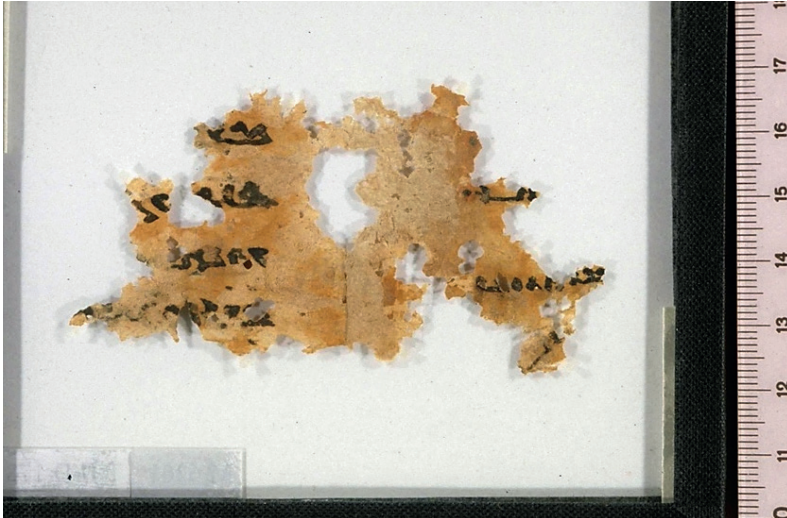
Tablo 2: Farklı dillerdeki örnek sözcüklerde <i>ṭ</i> harfinin yazımı		
		Harf çevirisi
Parça	 [M 6221/Ön yüz/10]	'wṭ
Orta Farsça	 [M 6232/Ön yüz/4]	'wṭ
Eski Uyğurca	 [U 9/Arka yüz/5]	ṭngrym

Mani yazısında özellikle sözcük başı ve sözcük sonu pozisyonlarında dekoratif bir harf olarak da kullanılan *ṭ* ◌ harfi, el yazısının karakterini anlamada büyük kolaylık sunar. Yukarıdaki alıntı sözcüklerden de anlaşılacağı gibi dikkatli bir göz için sadece *ṭ* harfinin yazılışı bile Eski Uyğurca bölümün farklı bir hattata ait olduğuna işaret etmektedir.

Tablo 3: Farklı dillerdeki örnek sözcüklerde k harfinin yazımı		
		Harf çevirisi
Partça	 [M 6221/Ön yüz/2]	nywxş
Orta Farsça	 [M 6232/Ön yüz/2]	dr'xt'n
Eski Uygurca	 [U 9/Arka yüz/12]	kylynçk'

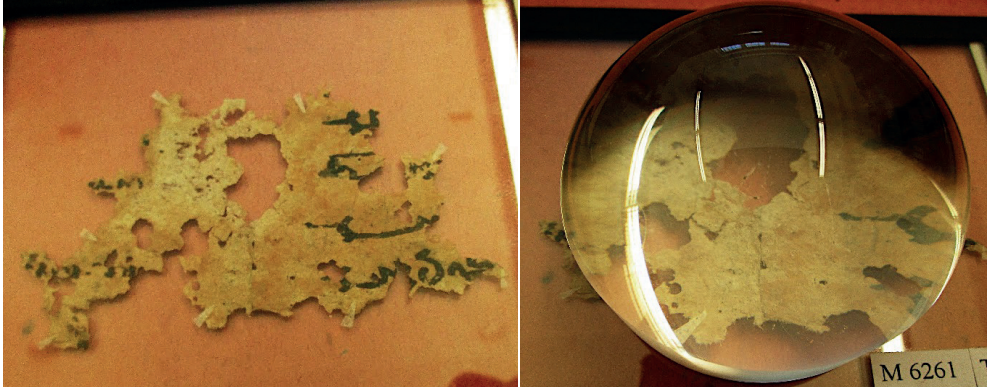
Tablo 2’de yer alan *l* harfi örneklerine benzer olarak, yukarıdaki Tablo 3’teki *k* → harfi içeren sözcüklerden hareketle özellikle Eski Uygurca metnin daha farklı bir üslupta yazıldığı söylenebilir. Ayrıca, her üç örnekte de yazı yazmak için kullanılan kalemin sivri uçlu olduğu, harflerin keskin kıvrımlarından anlaşılabilir.

Bununla birlikte, yukarıda söylediğimiz gibi sadece yazı üslubunu değerlendirmek de hatalı rekonstrüksiyon yapılmasına sebep olabilir. Bu yüzden, üslup her zaman tamamlayıcı bir özellik olarak değerlendirilmelidir. Örneğin, Berlin’deki Turfan yazmaları koleksiyonunda yer alan İrani dillerde yazılmış parçaların kataloğunu hazırladığı çalışmasında M. Boyce, aşağıdaki M 6261 arşiv numaralı fragmanı yukarıda diğer sayfalarını gösterdiğimiz yazma parçaları arasında tasnif eder (Boyce, 1960, s. 120). M 6261 numaralı yazma aşağıda görülebilir:



Şekil 11: M 6261 numaralı fragman, ikinci yüz

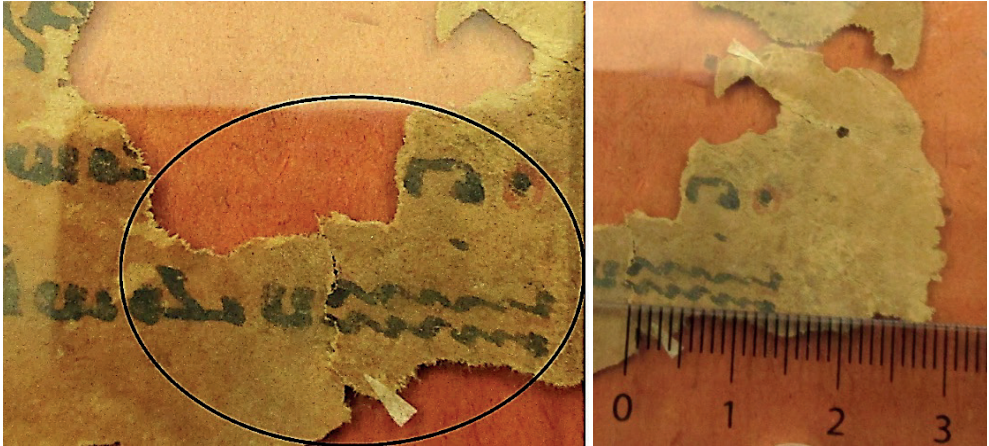
Bu fragmanın yakın çekim görüntüsü ise aşağıda, *şekil 12*'de gösterilmektedir:



**şekil 12:** M 6261 numaralı fragmanın yakınlaştırılmış görüntüleri

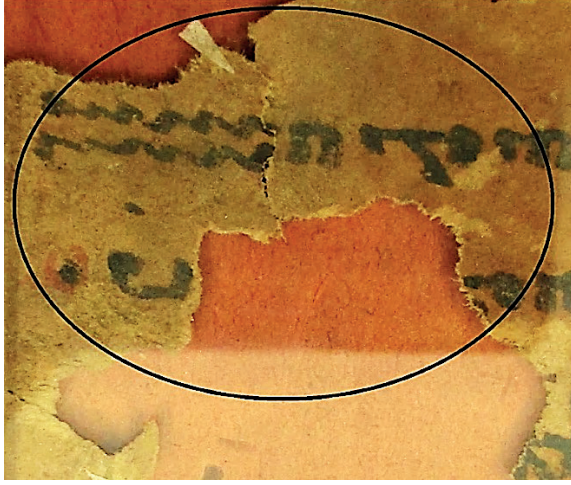
Ancak fragman dikkatli incelendiğinde sağ yanda kalan harflerin Mani yazısında sözcük sonu konumunda yer alan biçimler oldukları; sol yanda kalanların ise sözcük başı biçimler olduğu saptanabilmektedir. Bunların yanında, *şekil 12*'deki sayfa ortası boşluğu da açıkça görülebilmektedir. Dolayısıyla, farklı bir formatta (ortadan dikişli çift sayfa kodeks biçiminde) yazıldığı anlaşılan yukarıdaki sayfa parçası, kâğıt rengi ve yazı stili yakın olsa da incelediğimiz yazmaya ait görünmemektedir.

Buna benzer başka bir örnekte ise *şekil 3*'te fotoğrafına yer verdiğimiz U 9 numaralı sayfanın arka yüzünün sağ alt köşesine denk gelen ve sonradan yapıştırılmış olan fragmanın, aslında bu sayfaya ait olmadığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki büyütülmüş görüntülerde yaklaşık 3 cm'lik bu küçük parçadaki *-h* ve *-r* harflerinin baş aşağı durduğu gözlenebilir:



**şekil 13:** U 9 numaralı sayfa ile hatalı olarak birleştirilen parça

Harflerin yönü düzeltildiğinde ise bu sefer sayfanın geri kalan kısmının ters döndüğü alttaki resimden görülebilir:



**Şekil 14:** U 9 numaralı sayfada yer alan hatalı parçanın düzeltilmiş konumu

Kısacası yalnızca yırtık, kesik veya hasarların yönüne ya da niteliğine bakarak fragmanları birleştirmeye çalışmak sağlıklı sonuçlar vermeyecektir. Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bazen göz aldanmasıyla parçalar birleşmiş gibi görünebilir. Bu noktada, biz araştırmacıların en mühim sorumluluklarından biri de herhangi bir metne onu bozacak ya da değiştirecek ölçüde müdahale etmekten kaçınmaktır. Daha önce de söz ettiğimiz gibi, zamanın eşya üzerindeki tesiri yadsınamaz bir gerçektir. Bazen hasarları olduğu gibi kabul edip ciddi düzeltmeler, tamamlamalar ya da değişiklikler yapmamak gereklidir. Özellikle Turfan yazmalarının rekonstrüksiyonlarında ne yazık ki yoğun müdahalelerle karşılaşabilmek mümkündür ancak bu yazıda yalnızca M 6220– serisi ele alındığı için genel değerlendirmelerden kaçınılmıştır.

## SONUÇ

Berlin Turfan Araştırmaları Merkezi koleksiyonunda bulunan sol kenar marjından birleştirilmiş kare sayfa formatındaki M 6220– serisini içeren yazma Parça, Orta Farsça ve Eski Uygur dillerinde yazılmış metinlerden oluşmaktadır. Bu üç dilli yazma, özellikle farklı dillerde Manihaist yazının nasıl kullanıldığı ve Eski Uygurca için Mani yazısında yapılan uyarlamaları inceleyebilmemize olanak tanımaktadır. Yazma kâğıt üzerine siyah ve kırmızı renkli mürekkep kullanılarak yazılmıştır. Kırmızı renkli mürekkebin özellikle noktalama işaretlerini belirginleştirmek ve kimi kavramları vurgulamak için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Fragmanların dökülen yüzeylerine dayanarak yazının ancak kâğıt belirli bir işleminden geçirildikten sonra yazıldığı tespit edilmiştir. Diğer yandan, iki hatalı tasnif ve birleştirmeden anlaşıldığı üzere herhangi bir yazmanın rekonstrüksiyonu yapılırken yazı üslubu ve harf biçimlerinin tamamlayıcı unsur olarak kullanılması gerektiği ortaya konulmuştur. Eser üzerine yapılan fiziki incelemeler sonucunda, M 6261 numaralı fragmanın, bu yazmanın bir parçası olmadığı hâlde kataloglarda

yazmaya ait olduğu bilgisinin verildiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte, U 9 numaralı Eski Uyurca fragmanda, sayfanın alt köşesine bantla yapıştırılan küçük parçanın da yine bu fragmana ait olmadığı, yanlışlıkla asıl fragmanla birleştirilmiş olduğu görölmüştür. Bunların yanında, Turfan yazmalarındaki kâğit çeşitlerinin ve kullanılan mürekkeplerin hangi bölgelere özgü nitelikler taşıdığı gibi soruların cevabı ise ancak malzeme üzerinde yapılacak ileri düzey laboratuvar analizlerinden sonra verilebilecektir.

**Teşekkür:** Bu çalışmanın yapılabilmesini verdiği destekle mümkün kılan TÜBİTAK'a minnet ve şükranlarımı sunarım. Ayrıca yayın desteği için TÜBA'ya teşekkür ederim.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Bu çalışma 2017 yılında, TÜBİTAK 2219 Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı tarafından desteklenmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** This study was supported by TUBITAK 2219 Overseas Postdoctoral Research Fellowship Program in 2017.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Asmussen, J. P. (1965). *X<sup>o</sup>āstvānīft: studies in Manichaeism*. Copenhagen: Prostant Apud Munksgaard. (Acta Theologica Danica 12)
- Bang-Kaup, W. (1923). Manichaeische Laien-Beichtspiegel. *Le Muséon*, (36): 137-242.
- Boyce, M. (1954). *The Manichaean hymn-cycles in Parthian*. London: Oxford University Press.
- Boyce, M. (1960). *A catalogue of the Iranian manuscripts in Manichean script in the German Turfan Collection*. Berlin: Akademie Verlag. (DAW. Institut für Orientforschung. 45.)
- Clark, L. (2013). *Uygur Manichaean texts. Volume ii: liturgical texts. Text, translation, commentary*. Turnhout: Brepols. (Corpus fontium Manichaeorum. Series Turcica 2)
- Franck, R. R. (2005). *Bast and other plant fibres*. Cambridge: Woodhead Publishing.
- Gulásci, Zs. (2005). *Mediaeval Manichaean book art*. Leiden-Boston: Brill. (NHMS 57)
- Helman-Ważny, A. (2020). Notes on the early history of paper in Central Asia based on material evidence. *The studies into the history of the book and book collections*. (14/3): 341-366.
- Klimkeit, H.-J. (1993). *Gnosis on the Silk Road: Gnostic texts from Central Asia*, San Francisco: HarperOne.
- Le Coq, A. von (1911). *Chuastuanift, ein Sündenbekenntnis der manichäischen auditores, gefunden in Turfan (Chinesisch-Turkistan)*. Berlin: Akademie Verlag. AKPAW. Phil.-hist. Cl. 1910. (Anhang: Abhandlungen nicht zur Akademie gehöriger Gelehrter. 4) [Tıpkıbasım: *SEDTF* 1, 564-604]
- Lowden, J. (1992). *The octateuchs: a study in Byzantine manuscript illumination*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- McCarthy, J. (2018). Paper and papermaking. *The encyclopedia of Greater Philadelphia*. Erişim tarihi: 22/08/22. <https://philadelphiaencyclopedia.org/essays/paper-and-papermaking/>

- Özbay, B. (2019). *Huastuanift Manihaist uygurların tövbe duası*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. (AKDTYK TDK 1127. Eski Uyğurca Kütüphanesi 3.) (1. baskı 2014)
- Özbay, B. (2020). *Manihaist bir ilahi Huyadagmān: Partça, Soğdca, Eski Uyğurca metin ve çeviri*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (Dil ve Dil Bilimi Dizisi. 3)
- Tekin, Ş. (1993). *Eski Türklerde yazı, kâğıt, kitap ve kâğıt damgaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tugusheva, L. Yu. (2008). *Xuastuanift (Manichaeen confession of sins), facsimile edition preface, transcription of the Uighur text*. Translation by L. Yu. Tugusheva Comments by A. L. Khosroyev. St. Petersburg: Nestor-Historia.
- Wiesner, J. (1887). Die Faijûmer und Uschmûner Papiere. Eine naturwissenschaftliche, mit Rücksicht auf die Erkennung alter und moderner Papiere und auf die Entwicklung der Papierbereitung durchgeführte Untersuchung. *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer* (2-3): 179-260.
- Wilkens, J. (2000). *Alttürkische Handschriften. Teil 8. Manichäisch-türkische Texte der Berliner Turfansammlung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. (VOHD 13, 16)
- Zieme, P. (1966/7). Beiträge zur Erforschung des Xvastvanift. *MIO* (12): 351–378.

EK<sup>8</sup>



8 © Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi, Turfan Araştırmaları Merkezi, Turfan Arşivi. Parçaların bazıları sonradan birleştirilerek bir arada çerçevelenmiştir. Burada temsili olarak gösterilen yukarıdaki fragmanların dijital görüntülerine <<http://turfan.bbaw.de/dta/>> adresinden ulaşılabilir.





## Similarities and Dissimilarities in Euphemisms in Turkish and Russian

### *Türkçe ve Rusçada Benzer ve Ayrılan Yönleriyle Örtmeceler*

Hanife Saraç<sup>1</sup>, Eda Havva Tan Metreş<sup>2</sup>



#### ABSTRACT

This study discusses and compares the subject of euphemisms in Russian and Turkish. It first categorizes and then examines euphemisms based on ‘meaning’ and ‘structure’ in both languages. As a result of the examination, the study determined that items such as ‘semantic shift’, ‘simile’, ‘hyperbole’, ‘using common nouns’, and ‘domestication’—which were created for Turkish and included in the ‘meaning-based euphemisms’ classification—were absent in the ‘lexical meaning-based euphemisms’ classification in Russian. Similarly, the study also revealed that the items such as ‘the way of using paronyms’, ‘the ellipsis method’, ‘meiosis method’, and ‘interjection method’, which occur in the Russian vocabulary, do not have equivalents in the categorization created for Turkish. In this sense, the study semantically analysed one of the common aspects of the two languages in depth, the ‘metaphorization method’ (in Russian) and ‘idiom transfer and metaphors’ (in Turkish), and determined that meaning-based transfers in Russian were formed through commonalities of colour, shape, and function, while Turkish made transfers through the nature–human cycle. In contrast, the study evaluated ‘structure-based euphemisms’ in both the Russian and Turkish vocabulary based on similar and divergent items in the two languages, which were explained through examples. The study results show that euphemisms, which are frequently used in daily life, politics or, literature, also appear in different languages and show differences/similarities at the morphological and semantic levels. As one of the elements that reveal this universal characteristic of *language*, euphemisms constitute one of the significant tools of the language phenomenon with their use to aestheticize vulgar terms or mask intended meaning.

**Keywords:** Euphemisms, language, Russian, Turkish, semantics, morphology

#### ÖZET

Bu çalışmada Rusça ve Türkçede örtmeceler konusu karşılaştırmalı olarak ele alınmakta ve her iki dilde “Anlam” a ve “Şekil” e dayalı olmak üzere kategorize edilerek incelenmektedir. Yapılan inceleme neticesinde, Türkçe için oluşturulan ve “anlama dayalı örtmeceler” sınıflandırmasında yer alan “Anlam Kayması”, “Benzetme, Teşbih”, “Abartma”, “Tür Adı Kullanma” ve “Yerlileştirme” gibi maddelerin Rusçadaki “sözcüksel anlama dayalı örtmece” sınıflandırmasında bulunmadığı saptanmıştır. Benzer bir biçimde Rusça sözvarlığında yer etmiş olan “Eş Köklü Kelime Kullanım Yöntemi”, “Eksiltme Yöntemi”, “Meiosis Yöntemi” ve “Ünlem Kullanımı Yöntemi” gibi maddelerin de Türkçe için oluşturulan kategorizasyonda karşılığının bulunmadığı ortaya konmuştur. Bu anlamda iki dilin ortak yönlerinden biri olarak ise “Metaforlaştırma Yöntemi” (Rusçada) ve “Deyim Aktarması, İğretileme, Metafor” (Türkçede) anlamsal derinlikleriyle ele

<sup>1</sup>Assoc. Prof. Russian Language and Literature, Karadeniz Technical University, Trabzon, Türkiye

<sup>2</sup>Assist. Prof. Russian Language and Literature, Akdeniz University, Antalya, Türkiye

ORCID: H.S. 0000-0001-8280-4624;  
E.H.T.M. 0000-0001-6350-7296

#### Corresponding author/Sorumlu yazar:

Hanife Saraç,  
Russian Language and Literature, Karadeniz  
Technical University, Trabzon, Türkiye  
E-mail: caylakhhanife@gmail.com

Submitted/Başvuru: 30.05.2022

Accepted/Kabul: 01.12.2022

#### Citation/Atf:

Saraç, H., & Tan Metreş E. H. (2022). Similarities and dissimilarities in euphemisms in Turkish and Russian. *TUDED*, 62(1), 455–487.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1123441>



alınmış, bu başlık özelinde Rusçadaki anlam odaklı aktarımların renk, şekil, işlev gibi benzerlikler üzerinden oluşturulduğu, Türkçede ise doğa-insan döngüsü üzerinden bir aktarma yolu izlendiği saptanmıştır. Diğer yandan hem Rusça hem Türkçe söz varlığında yer alan “Şekle Dayalı Örtmeceler” de iki dildeki benzer ve ayrışan maddeler üzerinden değerlendirilmiş ve örnekler üzerinden açıklanmıştır. Çalışmadan elde edilen sonuçlar göstermektedir ki günlük hayatta, politikada ya da edebiyatta sıklıkla başvurulan örtmeceler farklı dillerde de vücut bulmakta, morfolojik ve anlamsal düzeyde farklılıklar/benzerlikler sergilemektedir. Dilin bu evrensel olma özelliğini ortaya koyan unsurlardan biri olarak örtmeceler, kaba olanı estetize etme ya da asıl söylenmek isteneni maskeleyen amaçlı kullanımlarıyla dil olgusunun önemli araçlarından birini teşkil etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Örtmeceler, dil, Rusça, Türkçe, anlam, morfoloji, kültürel farklılıklar

## EXTENDED ABSTRACT

The concept of ‘euphemism’, which is *euphémisme* in French, *verhüllung/euphemismus* in German, and *eufemismo* in Spanish, in some western languages comes from the Greek word *εὐφημισμός* (euphemismus) and means ‘to say a nice word about something, to say good and auspicious words’ (Aksan, 1990, p. 98). Euphemisms occur in the socio-psychological dimension of languages, and they are and should be considered valuable.

Borrowing, as a form of censorship, denotes social control mainly by replacing inappropriate, harsh expressions with soft and convoluted ones. In this sense, individual and social events such as fear, sadness, respect, pressure, belief, and illness that cause the controlled use of the language are areas that require in-depth studies specific to each language. Euphemisms differ in their subject matter. Although their degree of importance and density differs from language to language, the most common topics are religion, sexuality, excretion, some organs of the body, politics, money/social status, race, death, etc. This study established the concept of euphemisms, which have their linguistic features, and discussed the semantic features and the formation of euphemisms that are widely used in Russian and Turkish. This study focuses on euphemisms that emerged from the pressure of taboos and were defined as implicit expressions. The logic and manner of forming euphemisms, which also have national, local, traditional, and historical dimensions, will be evaluated with two different cultures and languages. In this context, the study attempts to explain the logic behind euphemisms in Turkish and Russian with their differences and similarities through examples.

This study first examined the methods from the aforementioned studies to create a table of euphemisms in Turkish. In the light of these methods, euphemisms in the Turkish vocabulary were determined and a Turkish-specific table was created. The words in this table are categorized under three main headings: ‘structure-based euphemisms’, ‘meaning-based euphemisms’, and ‘borrowings’. Additionally, a detailed examination of the euphemisms in Russian and Turkish was conducted by creating sub-headings under these main headings.

In the examination conducted under this heading, the euphemisms used in Russian, and Turkish are reviewed in the tables created for both languages. As per the classification, meaning-based euphemisms can be grouped under 11 and 12 titles in Turkish and Russian, respectively. Because of the semantic and structural differences between the languages, Table 1 comprises ‘meaning-based euphemisms’ in Turkish and ‘lexical meaning-based euphemisms’ in Russian and offers the opportunity to view all meaning-based euphemism types in both languages collectively. After presenting the general view, the main and sub-headings are explained. Table 2 presents the titles containing all the structure-based euphemisms in Turkish and Russian. The classifications for Turkish and Russian were obtained from the Turkish and Russian literature, respectively; they were compared, grouped, and matched. In this context, the study attempts to explain the logic behind euphemisms in Turkish and Russian with their differences and similarities through examples.

The study results show that euphemisms, which are frequently used in daily life, politics, or literature, also appear in different languages and show differences/similarities at the morphological and semantic levels. Euphemisms, which are utilized in every language for psychological, pragmatic, or sociological reasons, constitute a different dimension of the language phenomenon. This study compared the two languages technically through euphemisms and revealed the differences and similarities between these languages through various examples. Although the usages have different names, it can be stated that the concept of language reflects the common aspects observed in the different cultures of different geographies. The usages that differ from each other and are unique to each language can be seen as a manifestation of the cultural diversity in the world. In both ways, this indicates the reflection of cultural differences or commonalities in societies on language through euphemisms.

## 1. Introduction

Each society has created some material and moral rules to keep its individuals together, reinforce their desire to live together, and ensure that the agreement continues uninterrupted. These rules have affected language in different ways. In this context, the language that an individual explores for socialization also becomes restrictive for the socialized individual. The individual who needs to name concepts is often exposed to pressure when transferring the phenomenon they named to the social environment. This pressure, which can be explained through the concept of taboo, actually has individual and social dimensions. In the most general term, taboo, which is defined as ‘the set of rules that are not welcome in society’ (Freud, 2002, p.36; Örnek, 2000, p. 219), is often considered negative, and this negativity significantly affects the language. Social taboo is prohibitive and normative. As a result of the taboo, the individual/society has to create another internal/sub-language field within the language for communication. This resulting linguistic field is called euphemism (implicit expression) (Karabulut & Ospanova, 2013, p. 122).

The concept of ‘euphemism’, which is *euphémisme* in French, *verhüllung/euphemismus* in German, and *eufemismo* in Spanish, in some western languages, comes from the Greek word *εὐφημισμός* (euphemismus) and means ‘to say a nice word about something, to say good and auspicious words’ (Aksan, 1990, p. 98). To express the concept of euphemism, which is the term used in the international literature, terms such as ‘edebî kelâm’ (Ospanova, 2014, p. 9), ‘güzel adlandırma, iyi adlandırma’ (nice naming) (Aksan, 1990, p. 98), ‘hüsütâbir’ (Condon, 1998, p. 101), ‘güzelleme’ (Bilginer, 2011, p. 441), ‘örtmeceli değinmece’ (euphemistic mentioning), ‘ad aktarımları’ (name transfers) etc. were used in Turkish. In Russian, the term ‘evfemizm’ (эвфемизм) is used. According to Russian researcher Katsev, euphemisms are words that directly serve to tone down words that are unacceptable in terms of the accepted norms and morals in society (Katsev, 1988, p. 7). Researcher Krysin states that the use of euphemism has three main functions: 1) toning down what sounds vulgar and unpleasant, 2) masking reality, and 3) concealing reality (Krysin, 2004, p. 265). For linguist Seniçkina, author of *The Russian Dictionary of Euphemisms*, euphemisms are ‘expressions used in place of a word that is inappropriate to use or which people do not want to pronounce for several reasons’ (Seniçkina 2006, p. 5). Researcher Aliya Almoldina mentions that the use of euphemisms has four interrelated dimensions: linguistic, psychological, sociological, and pragmatic (Aymoldina, 2012, p. 2). Yelena Şeygal regards the pragmatic dimension as ‘the reflection of the speaker’s interests’ (Şeygal, 2000, p. 249). In other words, euphemisms, which are a language phenomenon, should be examined with a special approach that considers the psychological and social lives and mentality of people.

Euphemisms differ in their subject matter. Although their degree of importance and density differs from language to language, the most common topics are religion, sexuality, excretion, some organs of the body, politics, money/social status, race, death, etc. The first studies in the field of euphemism were conducted by Scottish anthropologist James Frazer and Russian linguist

Dmitry Zelenin. Frazer examined every aspect of taboos and euphemisms present in the cultures of all countries (types of taboos, reasons for and results of their development, beliefs based on them, etc.). Zelenin, in contrast, studied taboos and euphemisms in the cultures of people living in Eastern Europe and Northern Asia (Güngör, 2006, p. 71). In Turkey, Doğan Aksan was the first person to include the concept of euphemisms in a scientific book. Aksan preferred to use the term ‘nice naming (güzel adlandırma)’ for euphemism and evaluated this subject under ‘Nice Naming’ in the ‘Onomatology’ section of his book *All Aspects Linguistics: The Main Lines of Language (Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim)*. Researcher Nizamettin Uğur included euphemisms under ‘References’ and ‘Name Transfers’ in his book *Semantics: The Semantic Expansion of the Word (Anlambilim: Sözcüğün Anlam Açılımı)*, classifying euphemisms and dealing with them under headings such as ‘euphemistic references, euphemistic name transfers, euphemistic complementarity-based name transfers, euphemism-oriented verb transfers, and euphemistic complementarity-based verb transfers’. A master’s thesis titled ‘Charles Bukowski and his women and analysis of the two translations of the novel through euphemism and dysphemism’, written by Ilgın Aktener in 2011, is a study that reveals the effect of the concept of ‘gender’ on ‘use of euphemisms’. Additionally, Gülmira Ospanova’s doctoral thesis titled ‘Türkiye Türkçesi’nde Örtmeceler’ (Euphemisms in Turkey Turkish!) includes examples of euphemisms in Turkish dialects and Russian as well as euphemisms in Turkey Turkish. Based on the euphemism data she obtained, Ospanova created and added a ‘Turkey Turkish Euphemism Dictionary’ at the end of her study.

Euphemisms occur in the socio-psychological dimension of language, and they are and should be considered valuable. This study focuses on euphemisms that emerged from the pressure of taboos and were defined as implicit expressions. The logic and manner of forming euphemisms, which also have national, local, traditional, and historical dimensions, will be evaluated with two different cultures and languages. In this context, the study attempts to explain the logic behind euphemisms in Turkish and Russian with their differences and similarities through examples.

## 2. The Formation of Euphemisms

People use euphemisms by establishing a common coordination relationship between the speaker’s idea and the listener’s perception strategy. Attempts to define the basic functions of euphemisms were realized because of the studies of researchers such as Warren (1992), Allen and Burridge (2006), Krysin (1994), Turganbaeva (1989), and Bosacheva (1989). These researchers were interested in the social and political functions of euphemisms (Demirci, 2008, p. 30). In this context, the functional-thematic classification proposed by Moskvin for euphemisms is significant. The first group included here is euphemisms that refer to frightening events (Moskvin, 2010, p. 82). Such euphemisms are about sickness, death, threats, and divine powers. The euphemisms included in this group are generally formed by nominalization through direct or implicit denial: *poluçit’ travmy* (to get injured) and *nesovmestimye s žizn’ju* (incompatible

1 Turkish which is spoken in Turkey.

with life). Another group is euphemisms that are frequently used in daily life. They are used as an escape from an unpleasant, disgusting, and unappealing reality. There are numerous different classifications of euphemisms in the modern Russian language. That said, there are three very detailed and widespread classifications by Vasily Moskvın, Yelena Seniçkina, and Leonid Krysin. Krysin is one of the first individuals to make thematic classifications of euphemisms. In his work, he classifies euphemisms under the following four groups (Krysin, 1990, p. 268):

1. some physiological processes and conditions.
2. certain body parts related to the genitals.
3. relationships between the sexes and
4. diseases and death.

The first linguist to list how euphemisms are formed in Russian linguistics, in general, was Janna Varbot. Some types of euphemisms mentioned in this list are borrowed words, descriptive expressions, definitions, collective nouns, and euphemisms formed through modifying pronouns (Varbot, 1979, p. 345). The table for Russian euphemisms that make up the topic of this study was based on the euphemism classification of Russian linguistics researcher Muhammed Hassen Sammani Mansur.

According to Çabuk, a researcher who studies the formation of euphemisms used in Turkish, '[a]lthough the formation of euphemisms changes from culture to culture, there are commonalities between different societies in the studies conducted on this subject' (Çıftoğlu, 2015, p. 139). To create a structural scheme of the words and phrases used as euphemisms in Turkish based on these approaches, it is necessary to refer to first these studies. In this context, researcher Ahat Üstüner mentions how to form euphemisms under 12 headings in Adil Ahmedov's study titled 'Taboos and Euphemisms in Turkish Languages (Türki Dilderindeği Tabu men Evfemizmder)': euphemistic metaphors, euphemistic metonyms, irony, euphemistic figures of speech, euphemisms comprising phrases, euphemisms comprising pronouns, other influences that form euphemisms, deformation, ellipses, borrowed words, ellipses (three dots instead of syllables of the word) and resulting from the respectful expressions (Üstüner, 2009, p. 173).

This study first examined the methods from the aforementioned studies to create a table of euphemisms in Turkish. In the light of these methods, euphemisms in the Turkish vocabulary were determined and a Turkish-specific table was created. The words in this table are categorized under three main headings: 'structure-based euphemisms', 'meaning-based euphemisms', and 'borrowings'. Additionally, a detailed examination of the euphemisms between Russian and Turkish was conducted by creating sub-headings under these main headings.

To reveal the prominent similarities and differences in Russian and Turkish, two separate euphemism tables were created, and these tables were analyzed together under the headings of 'structure-based euphemisms' and 'meaning-based euphemisms'.

### 3. Meaning-based euphemisms specific to Turkish and Russian

In the examination conducted under this heading, the euphemisms used in Russian, and Turkish are reviewed in the tables created for both languages. As per the classification, meaning-based euphemisms can be grouped under 11 and 12 titles in Turkish and Russian, respectively. Because of the semantic and structural differences between the languages, Table 1 comprises ‘meaning-based euphemisms’ in Turkish and ‘lexical meaning-based euphemisms’ in Russian and offers the opportunity to view all meaning-based euphemism types in both languages collectively. After presenting the general view, the main and sub-headings are explained.

**Table 1. Meaning-based euphemisms**

Meaning-based euphemisms (in Turkish)	Lexical meaning-based euphemisms (in Russian)
1. Idiom transfer and metaphor A) Transfer from humans to nature B) Transfer from nature to humans C) Transfer from nature to nature	1. Metaphorization method A) Based on colour similarity B) Based on shape similarity C) Based on location similarity D) Based on functional similarity E) Based on impression
2. Noun transfer, metonymy	2. Metonymization method
3. Using synonyms	A) Naming an object with the substance of which that object was made B) Transferring a place name to a group of people C) Referring to a place with a movement or event that occurred there D) Naming an action with its result
4. Semantic change A) Semantic restriction in euphemisms B) Semantic extension in euphemisms C) Semantic shift*	3. The method of using synonyms
5. Allegory and connotation	4. The method of using antonyms
6. Simile*	5. The method of using paronyms**
7. Irony and humour	6. Semantic extension method
8. Hyperbole* A) To seem smaller or less B) To seem bigger or more	7. Semantic restriction method
9. Using common nouns	8. Ellipsis method**
10. Generalization of proper nouns	9. Meiosis method**
11. Domestication*	10. Allegory method
	11. The method of attributing proper nouns
	12. Interjection method**

**Note:** \*Denotes items that are in Turkish but not in Russian. \*\*Denotes items that are in Russian but not in Turkish.  
**Source:** The authors created the list by examining the different classifications in the literature.



The study starts by expanding on and giving examples of the Russian titles in Table 1. While examining, priority is given to the common titles in both languages. To simplify the narration, first, their general views are presented under the examined headings; then, detailed examples are presented.

### Metaphorization Method/Idiom Transfer, Metaphor

In Russian	In Turkish
<b>Metaphorization method</b> A) Based on colour similarity B) Based on shape similarity C) Based on location similarity D) Based on functional similarity E) Based on impression	<b>Idiom transfer and metaphor</b> A) Transfer from humans to nature B) Transfer from nature to humans C) Transfer from nature to nature

In Russian, the metaphorization method functions in terms of describing and naming objects (people, events, etc.) by establishing a similarity in any way. Some of these euphemisms are classified as follows (Mansur, 2015, pp. 57–59):

A) Based on colour similarity:

- ‘red days’ (*krasnye dni*) instead of *menstruation* (*menstruatsija*).
- ‘clay’ (*glina*) instead of *feces* (*kal*).

B) Based on shape similarity:

- banana (*banan*)—male genitalia.
- *female bosom* (*ženskoye lono*)—female genitalia.

C) Based on location similarity:

- ‘pupa’ (*korma*) instead of *butt* (*zadnitsa*).
- *wagging tail* (*vertet’ hvostom*) for a woman of low morals seeking sexual adventure.

D) Based function similarity:

- ‘priestess of love’ (*žiritsa ljubvi*) meaning *prostitute* (*prostitutka*), the common feature is devotion to a service.
- ‘roof’ (*kryša*), meaning *the person responsible for protecting prostitutes*, the common feature is protection.

E) Similarity based on impression:

- to ‘spoil the air’ (*isportit’ vozduh*), meaning *to expel gas from the intestines* (*ispuskat’ gazy iz kišičnika*), the common feature is to create an unpleasant situation.
- ‘Tax manoeuvre’ (*nalogovyje manevry*) in the sense of tax evasion, the common feature is cheating and cunning.

In Turkish, this usage is defined as follows: ‘It is the event of transferring a word to a concept by establishing a relationship between the concept expressed by the word, what it signifies and another concept, often by analogy’ (Aksan, 1990, p. 185). Examples and explanations

regarding the three types of classification for this usage, which are transfers from humans to nature, from nature to humans, and from nature to nature, are as follows:

A) Transfer from humans to nature

The use of human body parts, organ names, clothing parts and human attributes for beings in nature is a type of transfer from humans to nature; for example, ‘kocaoğlan’ (big boy) instead of the *bear* (Çiftoğlu, 2015, p. 153).

B) Transfer from nature to humans

It is the use of elements that exist in nature, or that are related to nature, for humans (Çiftoğlu, 2015, p. 154). Consider the following examples: *boynuzlu* (horned)—(A man) who is tolerant of the unchastity of his wife or one of his female acquaintances (Turkish Dictionary, 2005, p. 308) and ‘çam yarması’ (split pine tree) instead of a *very big man* (Özder, 1981, p. 25).

C) Transfer from nature to nature

It is the transfer of a feature belonging to an element in nature to another element in nature. For example, *yıldırım* (lightning): *stroke, paralysis*.

When these meaning- and lexical-meaning-based euphemism methods are evaluated in the context of the two languages, it was determined that meaning-oriented transfers in Russian are formed through similarities such as colour, shape, and function, whereas in Turkish, transfers occurred through the nature–human cycle.

### Metonymization Method, Noun Transfer

In Russian	In Turkish
<b>Metonymization method</b>	<b>Noun transfer, metonymy</b>
A) Naming an object with the substance of which that object was made	
B) Transferring a place name to a group of people	
C) Referring to a place with a movement or event that occurred there	
D) Naming an action with its result	

Metonymy is the transfer of the name of an object to other objects based on their similarities (Krysin, 2007, p. 54). The metonymy types that form euphemisms in Russian are as follows (Mansur, 2015, p. 60):

A) Naming an object with the substance of which that object was made:

For example, ‘rubber’ (rezinka) instead of a condom (prezervativ).

(1) Does he not want to be protected? But you want it... Then you buy a condom yourself and tell him that ‘you can’t get anything if you don’t put the **rubber** on’. Ne hočet predohranjatsja? A ty hočeš... Togda sama prezervativy kupii yemu skaji: ne nadeneš’ **rezinku** – ničego ne polučiš.

B) Transferring a place name to a group of people:

For example, using a city, capital names, etc. instead of the name of a group, government or state in diplomatic language.

(2) ‘*Ankara will respond to the USA with similar sanctions*’, Erdogan said. ‘**Ankara ovetit**’ SŞA zerkal’nymi sanktijami’, - skazal Erdogan.

C) Referring to a place with a movement or event that took place there:

(3) *The Iranian leader’s adviser threatened Trump that Iran would become the ‘Second Vietnam’ for them. Sovetnik verhovnogo lidera İrana prigrozil Trampu ‘Vtorym V’etnamom’;*

‘to support, to be a supporter (bolet’ za svoj karman)’ instead of *being stingy (žadničat’)*;

(4) *A bureaucrat will be a supporter of own his pocket, not of the state (Činovnik ne budet za gosudarstvo bolet’, tol’ko za svoj karman).*

D) Naming an action with its result:

Instead of *sexual intercourse* (polovoj akt), ‘fertilization (*plodotvorenje*)’, ‘progeny production (*proisvodstvo potomstva*)’.

According to Aksan (1990, p. 190), this usage, which is termed as ‘noun transfer, metonym’ in Turkish, is the expression of a concept with another concept—another indicator—without using itself. For example, the expression ‘to get sick’ is not used directly in the idioms of *Yataklara döşenmek, yatağa (veya yataklara) düşmek, yatak yorgan (veya döşek) yatmak* (laying on the beds, falling on the bed (or beds), lying on a quilt (or mattress)), and this expression, which is not intended to be direct, is expressed with a covert transfer (Osanova, 2014, p. 239).

The euphemisms are formed in Russian by making connections between the material an object is made of or through association for a location and a group of people. In Turkish, these euphemisms formed through the associated concept, under the title of ‘Noun Transfer’, give a veiled expression to the things that the speaker does not want to say directly.

### The method of using synonyms

Euphemisms are considered ‘one of the varieties of synonymy’ in the literature of linguistics. The speaker chooses neutral synonyms to lighten the situation and not create negative emotions for the respondent (Boldrev & Aleksikova, 2010, p. 5; Karasik, 1991, p. 174): ‘Plump (polnen’kij)’ instead of *fat* (tolstji); ‘discomfort (nedomoganiye)’ instead of *sickness* (bolezñ). When considering this method, which is expressed with the same title in Turkish and Russian in the table created, it should be noted that the examples presented in Russian are also available in Turkish. In Turkish, the expression ‘plump (toplu)’ is used instead of *fat*, and the expression ‘discomfort (rahatsızlık)’ is used instead of *sick*.

**The method of using antonyms**

In Russian	In Turkish
Using antonyms	Irony, humour

In some contexts of the euphemism process, a statement that is opposite to what is meant is preferred. Such examples in Russian are as follows:

- ‘smart (umnyj)’ instead of *stupid (glupyj)*.
- ‘perceptive, intelligent (ponjativlyj)’ instead of *bonehead, dim witted (bestolkovyj)*.

Lexical units have only one meaning; antonymous meanings such as irony, pessimism, optimism, and superstition emerge for social and psychological reasons. These kinds of emotional (pessimism, irony, etc.) euphemisms, which are addressed under a separate title in Russian, are under the heading ‘Irony, Humour’ in the table for Turkish. The irony is described as ‘[making] fun of a person or event by implying the opposite of what is said’ in the Turkish Dictionary (2005, p. 980). In irony, the meaning implicitly indicated by the speaker is completely different from the apparent meaning and is usually the total opposite (Karaağaç, 2013, p. 346). For example, ‘cici anne (cute mom)’ instead of *stepmother. Kaldırım mühendisi* (pavement engineer) (used sarcastically about an unemployed person).

**The method of using paronyms**

One of the language phenomena in the euphemism table created for Russian is the use of paronyms words, that is, the use of puns (Jaskevič, 2007, p. 160), also known as *paronyms* in the literature. Paronyms are words that do not match each other in terms of meaning; however, they are similar in terms of a sound, root, and word–grammar relation (Višnjakova, 1984, p. 14). For example, ‘promyšlennik (industrialist)’ instead of the word—with a similar sound—*moščennik (deceiver, trickster)* and ‘alkonavt’ instead of *alcoholic (alkogolic)*. There is no such title in the euphemism table created for Turkish.

**Semantic change**

In the table created in Turkish, ‘semantic restriction’ and ‘semantic extension’ and their usages are presented under the heading of ‘Semantic Change’. In the table in Russian, they are not presented under one main title but under separate headings. Additionally, ‘semantic shift’, another one of these sub-headings, is not found in the table in Russian. Examples and explanations of such uses are as follows.

**Semantic restriction**

This method restricts the meaning of a word (Kovşova, 2007, p. 50). The word expresses only a part of its meaning in the context through the restriction of its extensive semantic volume (Mansur, 2015, pp. 57–59). For example, the word *člen (member, personnel)* is used in the sense of male genitalia (Ojegov, 1990, p. 884). However, there are four definitions of

the word in the Russian Language Dictionary: 1) person included in any union; 2) one of the parts that make up a whole; 3) A body part and 4) article, member of the family or an element of a sentence (Ojegov, 1990, p. 884). The word *cell* (*kamera*) is used to mean ‘ward’, the word *hall* (*salon*) is used to mean ‘brothel’, and the word *performer* (*ispol’nitel’*) is used to mean ‘executioner’.

Evaluating this usage specifically in Turkish, Aksan states that ‘[a] word describing only a part or a type of what it used to describe, a narrowing in its meaning compared to its original form’. For example, *akşamcı* (evening person) (*person who is in the habit of drinking in the evening, tippler*) and *sıkışmak* (to be jammed) (*having to use the toilet*). The use of this euphemism shows similarities in both languages.

### Semantic extension

Euphemisms are also created by extending the semantic volume of a word because semantic extension enables the word to not be expressed openly (Mansur, 2015, p. 63). Russian examples of this usage are as follows:

- ‘institution (učrejdenie)’ instead of *prison* (*tjurma*).
- ‘male honour (mujskoye dostoinstvo)’ instead of *male genitalia* (*polovoj organ*).
- ‘operations (dejstvija)’ instead of *acts of terrorism* (*terakty*) or *acts of violence* (*bojevye akty*).
- ‘herbs (travki)’ instead of *narcotics* (*narcotiki*).

The semantic extension is ‘when, in time, words that are used to describe a type or a part of an entity and denote its narrow usage areas start to describe the whole of that entity, all its types, reflecting aspects that are used in broader terms’. (Aksan, 1990, p. 120) For example, the expression *Bakırköy’ü boylamak*, which means ‘to go crazy’ in Turkish, indirectly describes the negative situation in question by referring to a mental and neurosurgery hospital in Bakırköy, a district in Istanbul (Osanova, 2014, p. 163). This meaning-based euphemism exists similarly in both languages.

### Semantic shift

In the table created in Turkish, under the heading ‘semantic change’, the semantic shift is also known as ‘transition to another meaning’, which refers to a word reflecting a new concept separate from the concept it used to reflect. These changes, which are sometimes linked to changes in social life and sometimes directly to psychological effects or other reasons, occur in every language. It has been observed that the expressions ‘*makineyi bozmak* (breaking the machine)’ and ‘*motoru bozmak* (breaking the engine)’, which are not very pleasant to say directly and used when expressing an illness, means to have ‘an intestinal disorder, a diarrhea’, which are completely different from their original meanings (Osanova, 2014, pp. 165, 166). There is no such title in the euphemism table created in Russian.

### Ellipsis method

Using semantic ellipsis is also one of the ways to generate euphemistic codes. Ellipsis softens negative connotations by reducing the worrisome factors (Šeygal, 2000, p. 256). In the euphemism of *losing one's virginity* (*poterjat' nevinnost'*), the meanings of 'sexual intercourse' or 'rape' are removed. Moreover, in the euphemism of 'if something happens to me' (*esli so mnoj čto-nslučitsja*) the meanings of *death* (*smert'*) and *sickness* (*bolezni*) are removed, and when talking about dogs in the phrase 'raising one's leg' (*podnjat' nožku*) (o sobake) the meaning of 'peeing' (*pomočitsja*) is removed (Mansur, 2015, pp. 57-59). These examples, transferred from Russian, are also found in Turkish; however, such a title is not included in the meaning-based table of euphemisms of this language.

### Meiosis method

The method of meiosis, which means the deliberate toning down of an expression to reduce its intensity, is similar to that of semantic ellipsis (Šahovskij & Tahtarova, 2008, p. 336). Meiosis has a slightly negative connotation that prevents the receiver from being nervous (Mansur, 2015, pp. 57-59). Examples of this usage in Russian are as follows:

- instead of *criminal, sinful* (*grešnyj, vinovnyj*) 'not without sin (ne bez greha)'.
- 'to not like that much (nedoljubit')' instead of to *hate* (*nenavidet'*) and
- 'error (nestykovočki)' instead of *serious problems* (*ser'joznye problemy*).

Meiosis euphemisms are often used in diplomatic language to mitigate what is meant. Consider the following example:

- (5) *Vorob'yev stated that the situation regarding COVID-19 around Moscow is not that easy* (*Vorob'yev nazval 'očen' neprosto'* situatsiju s COVID-19 v Podmoskov'e) (Rutkovskaja, 2020).

In the euphemism table created in Turkish, there is no title for this usage; however, the act of lightening some difficult situations is also present in this language, such as 'pek sevmemek (not being fond of something)' instead of *hating*; consider the following example:

- (6) *Reuters'a konuşan ve isminin açıklanmasını istemeyen üst düzey bir AKP yetkilisi ise 'Bu karar Davutoğlu'nun parti üstündeki gücünü zayıflatacak. Davutoğlu'nun işi bundan sonra kolay olmayacak' dedi* (*A senior AKP official, who spoke to Reuters and asked not to be named, said, 'This decision will weaken Davutoğlu's power over the party. Davutoğlu's job will not be easy from now on.'*) ("Davutoğlu gücünü kaybediyor," 2016)

- (7) *Doncaster halkı politikacıları pek sevmez. Vaatlerin yerine getirilmesinin -eğer gerçekleşirse- çok uzun sürdüğünü bilirler; bu nedenle de yapmaları gereken bir şey olduğunda başlarının çaresine bakarlar* (*The people of Doncaster do not*

*like politicians very much. They know that promises can come true; if they come true, it takes too long; that's why they take care of themselves when they have to.* (“Avrupa’nın Gündemi | Fransa’da sosyal güvencesizlik yangını,” 2009).

### Allegory method

In Russian	In Turkish
Allegory method	Allegory, connotation

In the use of this euphemism in Russian, the receiver is expected to make a deduction about a certain person, object, event, etc. For example:

(8) Afghanistan is *second Vietnam* for the USA (Afghanistan – eto *vtorojV’etnam dlja SŞA* (the second defeat of the USA) (Armejskij Vestnik, 2018). When examining the usage of this euphemism in Turkish, connotation refers to ‘indirect speech, implicitly specifying, marking, allusion, hinting’ (Turkish Dictionary, 2005, p. 960). When not wanting to express the name of an entity or a concept, which is feared and harmful, an implicit expression is adopted. Instead of *Cinler*(*Demons*), ‘İsmi lazım değiller (That which shall not be named)’ or ‘iyi saatte olsunlar (Let them come at good time)’ are preferred (Çiftoğlu, 2015, p. 148).

### Attributing proper nouns

In Russian	In Turkish
Attributing proper nouns	Generalization of proper nouns

One of the euphemisms used in Russian is attributing proper nouns. Nikitina (1999, p. 1584) has defined this as the use of ‘eponyms’. Consider the following example:

- *Kamelija*, for a woman of easy virtue (typically representing women from the highest class of promiscuous women who are usually lovers of rich men).
- for a man who is a womanizer, *Don Juan* (this name is first mentioned in *The Trickster of Seville and the Stone Guest*, written by Tirso de Molina, and is a widely used name today in the sense of a flirtatious person).
- for a foolish person, *Ivanuşka* (in Russian folklore, he is a blond, blue-eyed, simple-minded, and lucky but is also a stupid character).
- for a stingy person, *Pljuşkin* (Stepan Plyushkin is the name of a stingy salesman in Nikolay Gogol’s *Dead Souls*).

In some of the uses of these euphemisms in Russian, proper nouns turn into abstract nouns to form euphemisms:

(9) *We have no doubt that this school psychologist is a fifth-degree Plyushkin* (U nas njet somnenij, etot škol’nyjpsiholog– ‘*pljuşkin*’ pjatoj stepeni). In Turkish, these euphemisms, which are included under the title of ‘Generalisation of Proper Nouns’, are formed by gaining a general meaning of any entity called by a proper name.

The proper nouns of people or entities reach a general level when any feature of the people and entities they refer to becomes available to everyone (Karaağaç, 2013, p. 328); for example, ‘beberûhî’ instead of a *short, unlikable man* and ‘Karafatma’ instead of *cockroach*.

### Interjection method

Although relatively few, Russian interjections also serve as euphemisms. Interjections have the power of expressing worrisome or prohibited matters, especially etiquette (Mansur, 2015, pp. 65–66). Consider the following examples:

-*t’fu t’fuis* used to avoid the evil eye.

-*pli!* in the sense of ‘shoot’ is used in the military; *ah ve eh* instead of words that directly express emotions of shame, sadness, etc.

(10) *We’re in luck now, tu tu tu (Poka, t’fu t’fu, nam vezet).*

The table created in Turkish does not specify such an item. However, the interjection ‘tu tu’, which is used to avoid the evil eye, is also present in Turkish and is similar to the one in Russian.

### Simile

This title, which is included in the table created in Turkish, is not included in the euphemism table in Russian. A simile is the description of an object or entity through the similarity it shares with another object or entity (Sev, 2012, p. 499). For example, ‘İmamın kayığı (the imam’s boat)’ instead of a *coffin*, and ‘tahtalı köy (wooded village)’ instead of a *cemetery*.

### Hyperbole

The title of ‘Hyperbole’ that is included in the euphemism table created in Turkish is not included in the Russian table. Hyperbole is the exaggeration of an existing being and events by taking them beyond their real dimensions. Here, an entity becomes a signifier to another entity with an overstatement or understatement relationship (Karaağaç, 2013, p. 46). The meaning of an object or concept in euphemisms formed in this way in Turkish is either smaller, less, and lighter, or larger, more, and stronger than usual. Examples and explanations of these classifications are as follows.

### Understatement

Understatement is to present something as smaller or lesser than it is, to lighten the intensity of meaning by naming an object or a concept outside of its true meaning and dimensions. For example, ‘çorba parası (soup money)’ instead of *bribery* and ‘ahiret uykusü (afterlife sleep)’ instead of *death*.



### Overstatement

Overstatement is to present something as more or as bigger than it is, to increase the intensity of meaning by naming an object or a concept outside of its real meaning and dimensions. For example, *Allah deveşi* (*God's camel*) (is a kind of fly with long legs, a long body, and wings).

### Using common nouns

This euphemism method used in Turkish refers to an undesirable word with a common noun that it is associated with in terms of concepts such as illness, pain, wounds, animals, or birds. For example, 'akıl hastası (mentally ill)' instead of *deli* (*crazy*) and 'yarasa (bat)' instead of *akşam kuşu* (*evening bird*). Such a title is not included in the table created in Russian.

### Domestication

Domestication, which is a euphemism method in Turkish, is defined as 'pronouncing a word in a foreign language by assimilating it with the words in the mother tongue in terms of sound, shape, and meaning'. Euphemisms created through domestication exist in slang vocabulary. For example, *Âmâ* (*Ar. Blind*), *Diyabet* (*Lat. Diabetes*). Such a title is not included in the euphemism table created in Russian based on lexical meaning.

## 4. Structure-based euphemisms specific to Turkish and Russian

Table 2 presents the titles containing all the structure-based euphemisms in Turkish and Russian. The classifications for Turkish and Russian were obtained from the Turkish and Russian literature, respectively; they were compared, grouped, and matched.

**Table 2. Structure-based euphemisms in Turkish and Russian**

1. Structure-based euphemisms in Turkish	1. Structure-based euphemisms in Russian
<p><b>A. Through word building</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Composition/compound word</li> <li>2. Derivation/derived noun                             <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. Examples of nouns derived from verbs</li> <li>2.2. Examples of nouns derived from nouns</li> <li>2.3. Examples of verbs derived from nouns</li> </ol> </li> <li>3. Acronyms*</li> <li>4. Onomatopoeia</li> <li>5. Euphemisms created by changing a letter of a word</li> <li>6. Word groups                             <ol style="list-style-type: none"> <li>6.1. Curse*</li> <li>6.2. Prayer*</li> <li>6.3. Idiom*</li> <li>6.4. Hendiadys*</li> </ol> </li> </ol> <p><b>B. Euphemisms formed through sound changes</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Abbreviation</li> <li>2. Child language*</li> <li>3. Sound derivation                             <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Prothesis</li> <li>3.2. Epenthesis</li> <li>3.3. Epithesis</li> </ol> </li> <li>4. Haplogy</li> <li>5. Ellipsis</li> <li>6. Sound duplication and gemination</li> </ol>	<p><b>A. Methods of morphological euphemisms</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Affixation                             <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1. Suffixal method</li> <li>1.2. Prefixal method</li> <li>1.3. Prefixal-suffixal method</li> </ol> </li> <li>2. Compositions/compound word                             <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. Word-building clean composition                                     <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1.1. Formations with the connecting vowels (o/e)</li> <li>2.1.2. Formations without a connecting vowel</li> </ol> </li> <li>2.2. Compounds with suffixes</li> </ol> </li> <li>3. Abbreviation                             <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Abbreviations comprising the first letters or sounds of words</li> <li>3.2. Abbreviations formed through combinations of syllables                                     <ol style="list-style-type: none"> <li>3.2.1. Euphemisms formed through the combination of two stems</li> <li>3.2.2. Euphemisms formed through the combination of a part of a word stem and an entire other word</li> </ol> </li> </ol> </li> </ol> <p><b>B. Morphological-syntactic methods</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Nominalized adjectives</li> <li>2. Nominalized verbal adjectives</li> <li>3. Nominalized numbers</li> <li>4. Nominalized pronouns</li> </ol> <p><b>C. Lexical-syntactic methods**</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Paraphrasing**</li> <li>2. Parenthesis and collocation**</li> <li>3. Syntactic ellipsis</li> <li>4. Comparative method **</li> </ol> <p><b>D. Euphemisms created on the basis of letters</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Spelling error</li> <li>2. Indicating what one wants to say with the ellipsis symbol**</li> <li>3. Transformation**</li> <li>4. Use of various fonts and symbols**</li> </ol> <p><b>E. Phonetic euphemism methods**</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aposiopsis**</li> <li>2. Sound similarity</li> <li>3. Phonetic distortion **</li> <li>4. Onomatopoeia</li> </ol> <p><b>F. Borrowing</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Borrowed words (loanwords) from a foreign language</li> <li>2. Borrowed terms</li> <li>3. Euphemisms of book language</li> </ol>
<p><b>Note:</b> *Denotes items that are in Turkish but not in Russian. **Denotes items that are in Russian but not in Turkish.</p>	
<p><b>Source:</b> The authors created the list by examining the different classifications in the literature.</p>	

Structure-based euphemisms exist in both Russian and Turkish vocabulary. In this study, this section will be explained through items in Russian. Presenting the usages in question in

a certain sequence was deemed appropriate to make the subject more understandable. This sequence is as follows:

1. First, Russian structure-based euphemism sub-headings will be discussed together with the items similar to Turkish, that is, the similarities will be explained through Russian items.
2. Afterwards, Turkish structure-based euphemisms, which are not included in the Russian table, will be analysed. In other words, there will first be an analysis of similar overlapping items in both languages and then divergent items. In Table 2, in the ‘structure-based euphemisms in Turkish’ column, euphemisms that are unique to Turkish are marked.

First, the Russian vocabulary explains ‘**1. Affixation**’, which is discussed under the main heading of ‘**A. Methods of morphological euphemisms**’ in the Russian part of Table 2, with the following words: ‘one of the methods of euphemisms is affixing’. These affixes are divided into the following subgroups (Mansur, 2015, pp. 66–67):

Suffixal method: Euphemisms, formed with the suffixes **-en’k-**, **-on’k -**, **ovat’ - / -evat’**, **-nič-**, **-ašk-**, **-ušk - / -jušk -**, **-ik**, etc. and which reflect the speaker’s subjective view, are used quite often: ‘*strašnovatyj* (strangish)’ instead of *strašnyj* (*strange*) and ‘*strogon’kij* (hardish)’ instead of *strogij* (*hard*).

Prefixal method: In euphemisms, prefixes that indicate the limitations of the verb (**po-**, **pod-**, **pri-**, etc.), especially the **no-** prefix, are frequently used:

‘**poisportit’**, **poportit’** (to spoil a little)’ instead of *-isportit’* (*to spoil, to ruin*);  
‘**pribolet’** (get a little sick) instead of *bolet’* (*to get sick*).

Prefixal-suffixal method: Some words form euphemisms by adding two different affixes to the stem, such as a prefix and a suffix. For example, the French word *ferlakur* (philanderer) forms the euphemism **poferlakurničat** (to act flirtatious, in Russian) with the prefix **po-** and the suffixes of **-nič-** and **-a-**. With the **po-** prefix and **-stv-**, **-ova-** suffixes added to the proper noun Don Juan, which is generally used to mean flirtatious, form the euphemism ‘**podonžuanstovovat’** that refers to the action of courting women.

The Turkish equivalent of the main title of ‘**Methods of morphological euphemisms**’ and the ‘**1. Affixation**’ sub-heading in the Turkish table is ‘sound derivation’, which is presented in the third item under the main title of ‘euphemisms formed through sound changes’:

### **Sound derivation:**

This title included in the structure-based euphemism table created in Turkish refers to the subsequent emergence of a sound that does not exist in a word. The sound derivation is divided into three groups: prosthesis, epenthesis, and epithesis (Yüksekkaya, 2012, p. 106).

**Prothesis:** Prothesis occurs when a vowel or consonant that does not exist in a word appears at the beginning of the word (Yüksekkaya, 2012, p. 106). For example, *İşporta* (*Ital. sporta*) (Aktunç, 1998, p. 152)

**Epenthesis:** Epenthesis is the appearance of a vowel or consonant within a word that does that was not present before (Yüksekkaya, 2012, p. 106). For example, *Kakanoz* (*Pers. Kaknūs 'tan*): 1. *Ugly, unlikable (female)* and 2. *Old, weak, withered (person)* (Aktunç, 1998, p. 159).

**Epithesis:** Epithesis occurs when a vowel or consonant that does not exist in a word appears at the end of the word (Yüksekkaya, 2012, p. 106). For example, *Iskata* (*from Ar. iskāt 'tan meaning dropping, throwing down*) (Aktunç, 1998, p. 144).

### The Use of 'Compositions/Compound Words' in the A/2 item of the Russian Part and the A/1 item of the Turkish Part in Table 2

In Russian	In Turkish
<b>2. Compositions and compound words</b> 2.1. Word-building clean composition 2.1.1. Formations with the connecting vowels (o/e) 2.1.2. Formations without a connecting vowel 2.2. Compounds with suffixes	<b>1. Compositions/compound word</b>

This euphemism form, which is expressed as 'compositions/compound words' in both languages, is a group of words produced by combining and standardizing more than one word in certain ways following Turkish word patterns to refer to a new concept (Yüksekkaya, 2012, p. 168). For example, 'sözebesi (word midwife)' instead of *chatty*, and 'abdesthane (ablusion division)' instead of *toilet*. Compounding (slovosloginiye) word groups formed in Russian are primarily analysed under the main title of 'Morphological Euphemism Methods'. This structure occurs when two or more meaningful words come together to form a single word. Consider the following examples:

- 'pravonarüşitel', meaning *criminal (prestupnik)*.
- 'slaboslyşaščij', meaning *deaf (glukhoj)*.

There are structural and formal categories in words that contribute to the formation of euphemism in Russian (Mansur, 2015, p. 67-68). These are as follows:

Word-building clean composition:

- Those formed by the connecting vowels (o/e): *jenoljub* (womanizer) and *preljubodejaniye* (sexual intercourse outside of marriage).
- Formations without a connecting vowel: 'ekonom-klass', meaning *relatively cheap* (otnositel'no deševye) and 'šury-mury', meaning *love affair, sexual intercourse* (polovye otnošenija).
- Compounds with suffixes: 'band for mirovaniye' for criminal groups, 'prazdnoljubets' for lazy and 'dobrojelatel' in the sense of a snitch.

‘Composition’, one of the structure-based euphemism methods has a narrow field under a single title in Turkish. However, in Russian, the method in question has a field that includes creation through the use of connecting vowel (o/e) letters and suffixes.

### **Abbreviation:**

As one of the methods of forming euphemisms in Turkish, ‘abbreviation’ is referred to as an ‘abbreviated noun or word, shortening’ in the Turkish Dictionary (2005, p. 1165). Unlike ‘acronyms’, abbreviations are read letter by letter, and not as a word. The euphemisms formed with abbreviations, which are few in Turkish, have originated from foreign languages. For example, ‘WC’ (Eng. water closet) instead of the *toilet* (Güngör, 2006, p. 79). One of the exceptional types of composition in euphemisms in Russian is an abbreviation. The tendency for euphemistic abbreviations can be explained by the fact that they are catchy and do not have negative connotations. Additionally, abbreviations created in Russian are divided into two types (Mansur, 2015, pp. 68–69):

Abbreviations comprising the first letters or sounds of words: *B/U* in the sense of used, second hand and *ČP* (emergency situation) instead of stray, undesirable event or accident.

Abbreviations formed through combinations of syllables: There are two types of abbreviations and euphemisms that are formed by the combination of syllables:

- Euphemisms formed through the combination of two stems: *spetslag* (spetsial’nij lager’) for the prisons for political prisoners.
- Euphemisms formed by combining a part of a word stem with another word: *Orgvyvody*, *spetsmery* for punishments or special measures and *ispravdom* for prison.

In Russian, ‘Nominalized Adjectives’ that are under the main title of ‘**B. Morphological-syntactic methods**’ are similar to euphemisms formed with derived nouns in Turkish:

- ‘start of the month (mesjačnye)’, meaning *menstruation*.
- ‘without a nose (beznosaja)’, meaning *death*.

- ‘tip (čayeveye)’ instead of *bribery*, etc. In other words, while the structure of euphemisms produced in Turkish is in the form of a derivation from verbs and nouns, the derivation form in Russian is focused on nominalization. Nominalization is the method in morphological-syntactic methods, which refers to ‘transferring various types of words to noun forms’ (Matveyeva, 2010, p. 467). Unlike derivations in Turkish, euphemisms formed in Russian can also be in the form of the nominalization of various word types. These are usually adjectives, verbal adjectives, pronouns, and even numbers. The examples and explanations of these structures are as follows (Mansur, 2015, pp. 69–70):

(1) Nominalized adjectives.

(2) Nominalized verbal adjectives: drinker (*p'juščij*) for *drunk*, for a person with psychological disorders (*nevmenjaemyj*) and for a poor person (*maloimuščij*).

(3) Nominalized numbers: *the second ninety* (*vtorye devjanosto*) for the butt. The standard female physique measurement of '90-60-90' is referred to in the second 90, which indicates the female hip measurement in centimetres. The military jargon uses the euphemisms of *two hundredth* (*dvuhsotyj*) for a deceased soldier and *three hundredth* (*tryohsotyj*) for a wounded soldier.

(4) Nominalized pronouns: some (*nekotorye*) instead of forbidden or unwelcome nouns; *not one of us* (*ne naš*) for an enemy; that thing (eto samoe) for sex and It/Him (*on*) for God (*bog*), devil (*čert*) and bear (*medved'*).

### Lexical-syntactic methods:

This structure is examined under the main heading of 'Lexical-syntactic Methods' in Russian. There is no such main title in the euphemism formation table in Turkish. Some of the lexical-syntactic euphemism methods in Russian are paraphrasing (Mironina, 2012), transitive verbs (Uvarova, 2012), parenthesis (Kovšova, 2007), comparison (Moskvin, 2010) and ellipsis (Šeygal, 2000). The table in Turkish does not have such usages.

#### Paraphrasing:

Paraphrasing is to express what is meant to be said through descriptions or slight changes (Ahmanova, 1969, p. 312). In this case, for euphemisms to form, the phrases must be paraphrased. For example, instead of 'invalidity' for people with disabilities, *litsa s ograničennymi vozmožnostjami* (people with limited means); for gaining weight *narodvesa* (*weight gain*) instead of 'ožireniye (obesity)'; instead of he is always drunk (on vseгда p'janyj) he is never sober (*on nikogda ne byvayet trezvyj*) and *ne polučajuščiezarplaty* (unpaid people) instead of 'bezrabotnye' for the unemployed (Mansur, 2015, p. 70). The table in Turkish does not have this usage.

#### Parenthesis and collocation:

These words or collocations are included in the sentence; however, they do not establish a syntactic relationship with the other elements of the sentence. They are used as signal words that add a euphemistic meaning to the speech to not disturb the receiver: *myajgkho vyražajas'* (to put it mildly), *čestno govorja* (to be honest), *kak by skazat'* (how to say it), etc. The table in Turkish does not have such usages.

#### Syntactic ellipsis:

In Russian	In Turkish
3. Syntactic ellipsis	5. Ellipsis

As abovementioned, this structure, which exists in the structural euphemism table created in Turkish and Russian, can comprise very different structures, such as sound ellipsis, utterance, affix or sentence element ellipsis seen in every plane of the Turkish language (Elm, 2012, p. 74). In this sense, euphemisms in slang vocabulary have end-of-word sound ellipsis. *Köpoğlu*, which emerged from the ‘köpek oğlu (dog son)’, is an elliptical structure used for a scoundrel and trickster and is formed by the elision of sound (Osanova, 2014, p. 201). In Russian, this form of euphemism, which is titled ‘Syntactic Ellipsis’, is the dropping (skipping) of an easy-to-understand word in the context (Ojegov, 1990, p. 907). In other words, unlike semantic ellipsis or skipping, syntactic ellipsis omits some elements of the sentence to tone down the expression, but the receiver can easily surmise these unspoken elements. For example, *he/she is taking (on brjet)*, the omitted word here is ‘bribery (vzjatku)’, and *it does not get up (ne stoit)*, the word omitted here is the male genitalia ‘člen’.

### **Comparative method:**

Researcher Vasily Moskvina categorizes comparisons as direct and indirect. In Russian, there are linguistic markers (the suffixes of *-ee*, *-ej*; the conjunctions of *kak*, *budto* and the verbs *napominat’*, *pohožij*, *shodnyj*, etc.) that predicate comparison in direct comparison:

(12) The flat looked like it had been through several wars (*Kvartira vygljadit tak, budto perežila ne odnu vojnu*).

In indirect comparison, this is not the case (Moskvina, 2010, p. 173). Consider the following examples:

- dela, kak sažabela* (things are clean as soot), meaning that things are bad.
- *čist kak trubočist* (as clean as a chimney sweep), meaning that very dirty.

### **Euphemisms created on the basis of letters:**

Another language phenomenon in forming euphemisms in Russian is ‘**Euphemisms are created based on letters**’. According to Sannikov (1999, p. 537), it is the least uninspired (interesting) type of euphemism, which is formed with letters and ‘because the receiver can immediately make associations’ (Tišina, 2006, p. 8). The speaker makes use of certain letters to soften their speech and avoid the negative reaction of the receiver (such as resentment, fear, uneasiness, and anger). The sub-headings of this structure are as follows (Mansur, 2015, pp. 73–74):

### **Spelling errors:**

In Russian	In Turkish
Spelling error	Euphemisms created by changing a letter of a word

This sub-heading, which is referred to as ‘Spelling Error’ in Russian, is formed by omitting the middle (syncope) or the end of a word (apocope) as this euphemism is used to avoid swearing or an inappropriate word (Uvarova, 2012:10) For example, *bl..*, *idi ty v J...*, *idi na h...*, *eb..*.

It is possible to talk about a similar structure under the heading of ‘Euphemisms based on of letters’. This structure can be observed in Table 2 in the item ‘Euphemisms Created by Changing a Letter of a Word’. In this context, when using euphemisms in the form of nouns—such as *salça* (tomato paste), meaning ‘kalça (hip)’ in Turkish slang; ‘döt (referring to *göt*, which means butt)’; ‘mök (referring to *bök*, which means shit)’ etc.—it is easy to understand the intended meaning. For example, *Herife bak be!... Ooh, mis gibi hayat, mök gibi para vardır valla (Look at the guy!... Ooh, he has such a good life, he must have an ish load of money)* (Çiftioğlu, 2015, p. 203).

### **Indicating what one wants to say with the ellipsis symbol:**

This method is mostly preferred in written language.

(13) – *Ty što... Sovsem... Kakaja možet byt’ devuška?* (What are you saying... All of it... What type of girl could she be?)

There is no such item in the euphemism table created in Turkish. However, it can be observed that ellipses (three dots) are preferred in some abusive expressions or uses that are considered vulgar. However, there is no consensus on this subject in academic studies.

### **Transformation:**

In the transformation method, the euphemism is formed by changing the appearance of a word. Consider the following examples:

*-ež tvoju jat*’ instead of a vulgar curse.

*-pipetsya* or *kopets* instead of *pi\*dets*, which is a vulgar word. There is no item in the Turkish table that includes the use of such examples.

### **Use of various fonts and symbols:**

In Russian, this method occurs by consciously using some symbols instead of obscene words.

(14) *Menja eto, mjağkħo vyražajas*’, «&^%\$#@!» (Mansur, 2015, p. 74). There is no such item in the euphemism table created in Turkish.

### **Phonetic euphemism methods:**

One of the main headings in the structure-based euphemism table created in Russian is Phonetic euphemism methods. In the table created in Turkish, there is no such title. When forming euphemisms in Russian, phonetic means are also used to correspond to a forbidden



concept. These means ensure that words that will evoke negative emotions in the receiver are skipped. Some of the phonetic means in question are as follows (Mansur, 2015, pp. 74–76):

### ***Aposiopesis:***

Deliberately not ending a sentence instead of stating it entirely is a euphemism method wherein the receiver is expected to understand the meaning of the situation or context so that they are not offended. For example:

(15) After a couple of glasses of drinks, I think you all can... (Po-mojemu, vy vse togda možete, kak by skazat' ... posle pary bokalov piva). Here, sexuality is being referred to (Sovetskiy Sport, 2010). There is no such sub-heading in the structure-based euphemism table created in Turkish.

### ***Sound similarity:***

In Russian	In Turkish
2. Sound similarity	6. Sound duplication

This structure, which is expressed with the sub-title of ‘sound similarity’ in Russian, can be integrated with the title of ‘sound duplication’ in Turkish as it is a euphemism realized over the sound. While there is repetition in the euphemism created in Turkish, what is meant in the structure in Russian is a phonemic allusion by using similar-sounding words instead of the word (Baskova, 2006, p. 12). In Russian usage, similar-sounding word change usually occurs with rhyming slang. Consider the following examples:

-similar to *eb..a mat'*, which is a vulgar profanity, is *japana mat'* (name of a restaurant in Moscow);

-similar to *k čertu, čert s nim* (damn) is *nu ego kšutuya dašut s nim* (expressions used when reluctantly showing agreement and forced concession).

-similar to *rygal* (He puked), *ego vyrvalo is poyekhal v Rigu* (He went to Riga), which exemplifies this type of euphemism. In Turkish, in euphemistic words formed by sound duplication, some consonants between two of the inner sound vowels are repeated on the condition that they belong to two separate syllables. For example, *güççük* (the smallest raki bottle) (Karaağaç, 2012, p. 80).

### ***Phonetic distortion:***

Changing the form of words or phonetic transformations is often done to cover up obscene words. In these cases, the receiver immediately understands the distortion. It is as if the speaker makes a mistake during pronunciation but deliberately creates a euphemism. For example, ‘blin’ (*damn, dammit*) instead of the rude word *bl'*. There is no such sub-heading in the structure-based euphemism table created in Turkish.

***Onomatopoeia:***

Although this structure has a different equivalent in every language, the onomatopoeias formed in Russian are imitations of the sounds made by living or inanimate beings in nature and the description of the movements of these beings. Consider the following examples:

-*tararakhat'*, *tararakhnut'*, denoting the powerful sound of a gun being fired.

-*pis-pis*, used to encourage children to pee. The current onomatopoeia structure in Turkish is a usage that expresses the sounds and noises in nature through imitation or description (Topaloğlu, 1989, p. 127). In Turkish, euphemism with reflexive words is mostly observed in the names of diseases: 'cıcır' instead of *diarrhea*. Some structures created from sounds imitating nature can correspond to the expressions and words that people avoid saying directly. Such euphemisms are as follows (Osanova, 2014, p. 202): *çiş*, *kaka* (*pee*, *poop*) and its derivatives *kakalamak* (*pooping*) in children's language and *cıvcıv* (*chick*) (*young*, *inexperienced*, *easily deceived girl*, *woman*, *or boy*) in slang.

**Borrowing:**

Borrowing also appears as a euphemism method in Russian. These borrowed words are mostly foreign terminologies and words taken from language books. They have a structure that comprises the following headings (Mansur, 2015, pp. 76–79):

***Borrowed words (loanwords) from a foreign language:***

Borrowed words from a foreign language do not arouse negative feelings in the receiver because these words have a nice timbre and (Krysin, 2004, p. 188) generate a neutral connotation. Some examples of this usage are as follows:

Words borrowed from Latin: *genitalii* for genitals, *letal'nyj* for lethal and *reformatorij* for juvenile prison.

Words borrowed from English: *topless* for bare female breasts, *džentel'men* for the impotent and *vaterklozet* for toilet.

Words borrowed from French: *linžeri* for lingerie, *bonvian* for flirtatious and *podşofe* for half-crocked.

Words borrowed from German: *şvah* for bad, nasty and *tripper* for gonorrhoea.

Words borrowed from Italian: *putana* for prostitute, *bandit* for the bandit and *katafalk* for a funeral vehicle.

Words borrowed from Spanish: *maçete* for cold weapon, *hunta* for political formation or rulership formed by an army or businessmen.

Words borrowed from Arabic: *şajtan* for the devil.

***Borrowed terms:***

In the euphemism process, terms lose their terminological properties and obtain general usage. The tendency for terms to be used euphemistically is explained through the way these words eliminate negative connotations. For example, ‘pedikulez’ instead of *lice*, ‘kantser’ instead of *cancer tumour*, *konstipatsija* for constipation, *ponos* for diarrhea, *flatus* for flatulation, *defekatsija* for defecation and *defloratsija* for losing one’s virginity.

***Euphemisms of book language:***

Instead of neutral words, words that are not encountered in daily life and that do not contain any emotional connotation also form euphemisms. These words are used in the language of science, literature, and the media. For example, *mzdoimets* for bribe taker and *armida* is for seducer. In church language, *apokrif* for doubtful, fabricated things, and *katavasija* is for confusion.

The counterpart in the borrowing table created in Turkish, which stands out as one of the three main headings under the name of ‘Borrowing Words’, is defined as follows: ‘words taken by a person or society from another person or society into their language is called loanwords’ (Karaağaç, 2013, p. 112). Loanword in this definition corresponds to borrowing. This usage, which is underlined in the table below, is analysed under two sub-headings:

In Turkish		
1. Meaning-based euphemisms	2. Structure-based euphemisms	3. Borrowings a) Borrowed nouns b) Borrowed words formed with Turkish auxiliary verbs

a) Borrowed nouns: *Fobi* (Fr. fear) (Steel, 2011, p. 100); *obez* (Eng. very fat) (Turkish Dictionary, 2005, p. 1487).

b) Borrowed words formed with Turkish auxiliary verbs: *eks olmak* (to die) (Çelik, 2011, p. 35); *merhum olmak* (to die) (Turkish Dictionary, 2005, p. 1373).

Up until now, the overlapping items in the two languages have been analysed; however, as aforementioned, some uses are not included in the table in Russian, which is in the euphemism table in Turkish. According to the order in the relevant table, these items are as follows:

***Derivation/derived noun:***

This euphemism form with the title of ‘Derivation/Derived Noun’ in Turkish, is described as ‘nouns formed by adding suffixes to noun roots and stems and corresponding to a new concept’ (Çiftöğlü, 2015, p. 141). The use of this structure in Turkish is explained with the following sub-headings and examples:

Example of nouns derived from verbs: Inme (stroke) (medicine: loss of movement and feeling in a part of the body, paralysis, palsy).

Example of nouns derived from nouns: röntgenci (voyeur) (slang: man with a habit of spying on women, peeper).

Example of verbs derived from nouns: ağırlaşmak (getting heavier) (a pregnant woman's birth approaching).

### **Acronyms:**

In the euphemism table created in Turkish 'acronym' refers to creating a catchy, shortened word by adding a vowel when necessary by making use of the vowels and consonants of the word or words that will be shortened (Turkish Dictionary, 2005, p. 1167). In Turkish, the formation of a euphemism with an acronym is mostly observed in the names of diseases and slang vocabulary. For example, KOAH (Kronik Obstrüktif Akciğer Hastalıkları) as in COPD (Chronic Obstructive Pulmonary Diseases). There is no such heading in the structure-based euphemism table created in Russian.

### **Word groups:**

This is a title in the euphemism table created in Turkish. There is no such main/sub-heading in the table created in Russian. The classification of word groups is as follows:

Curse: *Beddua* (curse) is the combination of the Persian word *bed* (bad) and the Arabic word *dua* (prayer, invocation) and is the name given to stereotyped words that mean 'wholeheartedly wanting someone to get into a bad situation' (Turkish Dictionary, 2005, p. 231). Curses used in the absence of a person, without mentioning the person's name, are examples of veiled speech. For example, *adı batasınca* (as in *bloody or damn*), *domuz* (pig), *yılan* (Snake).

Prayer: Contrary to curses, prayers are people's asking favours for each other and themselves from beings that are sacred to them. In veiled speech in the form of a prayer, there is a wish that sickness and death should be far from the person. For example, *size / sizlere ömür* (life to you) (a word used to inform that someone has died) (Sözlük, 2005, p. 1780). *Yaşı benzemesin* (don't be of matching age) (a word that means 'don't die at the same age' for a person who, in any aspect, resembles someone who died prematurely) (Turkish Dictionary, 2005, p. 2142).

Idiom: The indirect expressive power of idioms provides a very convenient way to make implicit euphemisms. In other words, euphemisms and idioms have many common qualities. The purpose of idioms to express a concept in a specific manner or with an interesting expression (Osanova, 2014, p. 210). For example, *içeri düşmek* (to fall in; to go to jail), *ağır anlamak* (to understand slowly; to be obtuse), *adres değiştirmek* (to change address; to die, to go to another world) (Aktunç, 1998, p. 30).

Hendiadys: Hendiadys is a group of words formed by the juxtaposition of two or more words with the same, close or opposite meaning, which have a certain sound order and are related to each other in form and meaning, that present a meaning like a single word, for example, *aşna fişna* (secret friend, flirt or paramour) (Çiftoğlu, 2015, p. 147).

### **Euphemisms formed through sound changes:**

#### ***Child language:***

This title, which is included in the structure-based euphemism table created in Turkish, is the expression used by young children who start to speak and learn their mother tongue by distorting some words in terms of sound structures or by applying their names to some objects to overcome speaking difficulties (Çiftoğlu, 2015, p. 143). Euphemisms in the language of children are mostly in the form of same-syllable repetition. For example, *uf* (wound). There is no title or sub-title in the structure-based euphemism table created in Russian.

#### ***Haplology:***

This title in the structure-based euphemism table created in Turkish is defined as ‘the dissolution of one of two syllables consisting of similar or equal sounds over time’ (Elm, 2012, p. 74). For example, *ayol*, *ay oğul* (passive gay man) (Aktunç, 1998, p. 49). There is no such title in the structure-based euphemism table created in Russian.

## **5. Conclusion**

Borrowing, as a form of censorship, denotes social control mainly by replacing inappropriate, harsh expressions with soft and convoluted ones. In this sense, individual and social events such as fear, sadness, respect, pressure, belief, and illness that cause the controlled use of the language are areas that require in-depth studies specific to each language.

It was determined that the items/usages such as ‘semantic shift’, ‘simile’, ‘hyperbole’, ‘using common nouns’, and ‘domestication’ in the table of meaning-based euphemisms in Turkish are not found in the table of lexical meaning-based euphemisms in Russian. Similarly, the study revealed that the items such as ‘the method of using paronyms’, ‘ellipsis method’, ‘meiosis method’, and ‘interjection method’, which exist in the Russian vocabulary, do not have equivalents in the table created in Turkish.

The ‘metaphorization method’ (in Russian) and ‘idiom transfer and metaphor’ (in Turkish), which are similar in the context of general usage, were discussed in depth semantically, and it was determined that meaning-based transfers in Russian were formed through commonalities of colour, shape, and function, while Turkish transfers formed through the nature–human cycle. Despite the structural and semantic differences between the languages, items such as ‘the method of using synonyms’, ‘allegory method and connotation’, ‘semantic restriction’, and ‘semantic extension’—which occur in Turkish and Russian and exist under the same

title in the euphemism table—were mentioned, and the common aspects of these uses were supported through examples.

It was determined that there were similarities between the item titled ‘the method of using antonyms’ in Russian, the title ‘irony, humour’ in Turkish, and the title of ‘attributing proper nouns’ in Russian with ‘generalization of proper nouns’ in Turkish. These similarities were presented with examples and explanations.

Like the title of ‘meaning-based euphemisms’, ‘structure-based euphemisms’ in Russian and Turkish vocabulary were examined based on similar and divergent items in the two languages. In this context, the study associated Turkish and English titles with one another and presented their common aspects through examples. These associations are—the Turkish title of ‘affixation’ with ‘morphological euphemism methods’ in Russian—euphemisms formed from derived nouns under the Turkish title of ‘sound derivation’ with the title of ‘nominalized adjectives’ in Russian, the title of ‘syntactic ellipsis’ in Russian with ‘ellipsis’ in Turkish, ‘sound similarity’ in Russian with ‘sound duplication’ in Turkish, usages under the title of ‘spelling errors’ in Russian with ‘euphemisms created by changing a letter of a word’ in Turkish, and the usage expressed with the title of ‘borrowing’ in Russian with the main title of ‘borrowing, loanword’ in Turkish.

It has been determined that usages such as ‘composition/compound word’, ‘abbreviation’, and ‘onomatopoeia’ were represented with the same titles in the structure-based euphemism table created in Turkish and Russian, and these usages were explained with relevant examples. The study revealed that Turkish usages such as acronyms, word groups (curse, prayer, idiom, and hendiadys), child language, and haplogy are not found in Russian. Linguistic phenomena in the formation of structure-based euphemisms in Russian are grouped into six main headings. Among these, the titles of ‘lexical-syntactic method’ (except for the sub-heading ‘syntactic ellipsis’), ‘episodes generated based on letters’ (except for the sub-heading ‘spelling errors’), and ‘phonetic methods’ (except for the sub-heading ‘onomatopoeia’) were not included in the table created in Turkish.

Euphemisms, which are utilized in every language for psychological, pragmatic, or sociological reasons, constitute a different dimension of the language phenomenon. This study compared the two languages technically through euphemisms and revealed the differences and similarities between these languages through various examples. Although the usages have different names, it can be stated that the concept of *language* reflects the common aspects observed in the different cultures of different geographies. The usages that differ from each other and are unique to each language can be seen as a manifestation of the cultural diversity in the world. In both ways, this indicates the reflection of cultural differences or commonalities in societies on language through euphemisms.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- H.S., E.H.T.M.; Data Acquisition- H.S.; Data Analysis/ Interpretation- E.H.T.M., H.S.; Drafting Manuscript- H.S., E.H.T.M.; Critical Revision of Manuscript- E.H.T.M.; Final Approval and Accountability- H.S., E.H.T.M.

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

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarım- H.S., E.H.T.M.; Veri Toplama- H.S.; Veri Analizi/Yorumlama- E.H.T.M., H.S.; Yazı Taslağı- H.S., E.H.T.M.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.H.T.M. ; Son Onay ve Sorumluluk- H.S., E.H.T.M.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

## REFERENCES

- Ahmanova, O. (1969). *Slovar' lingvističeskih terminov* (İzd.4-oje). Moskva: Sovetskaja entsiklopedija.
- Aksan, D. (1990). *Her yönüyle dil*. Ankara: TDK.
- Aktunç, H. (1998). *Türkçenin büyük argo sözlüğü (tanuklarıyla)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Avrupa'nın Gündemi | Fransa'da sosyal güvencesizlik yangını [Editorial]. (2019, November 17). *Evrensel*. Retrieved from: <https://www.evrensel.net/haber/391084/avrupanin-gundemi-fransada-sosyal-guvenesizlik-yangini>
- Aymoldina, A. (24-26 nojabrja 2009). *K voprosu ob issledovanijah javlenija evfemizma i ego klassifikatsij. Materialy mezhdunarodnoj naučno-praktičeskoj konferentsii "İnnovatsionnye tehnologi v teorii i praktike prepodavanija yazyka i literatury: problemy i puti rešenija"*, Yevraziyskiy Natsional'nıy Universitet im. L. N. Gumileva, Astana, Sektıja IV, p. 11-16.
- Baskova, Ju. (2006). *Evfemizmy kak sredstvo manipulirovanija v jazyke SMİ na materiale russkogo i anglijskogo jazykov* (Doctoral dissertation). Krasnodar.
- Bilginer, H. (2011). Batı dillerinde ve Türkçede güzel adlandırmalar. *Türk Dili*, 598, pp. 441- 445.
- Boldyrev, N. N. & Aleksikova, Ju. V. (2012). Kognitivnyj aspekt evfemizatsii (na materiale anglijskogo yazıka), *Voprosy kognitivnoj lingvistiki*, № 2 (023), pp. 5-11.
- Condon, J. C. (1998). *Kelimelerin büyüküdü dünyası* (M. Çiftkaya, Trans.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çabuk Çiftoğlu, A. (2015). Türkçede örtmece sözlerin oluşum yolları. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 / 5, pp. 136-160.
- Çelik, C. (2011). *Türkiye Türkçesinde örtmece ve tabu kelimeler* [Unpublished master's thesis]. Doğu Akdeniz University, Northern Cyprus.
- Davutoğlu gücünü kaybediyor [Editorial]. (2016, May 2). *BBC News*. Retrieved from: [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/05/160502\\_reuters\\_davutoglu](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/05/160502_reuters_davutoglu)
- Demirci, K. (2008). Örtmece (euphemism) kavramı üzerine. *Milli Folklor*, 77, pp. 21-35.
- Freud, S. (2002). *Totem ve tabu*. (K. Sahir Sel, Trans.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Güngör, A. (2006). Tabu-örtmece (euphemism) sözler üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 29, pp. 69-93.

- Jaskevič, A. A. (2007). *Modifikatsija formy slova kak sposob sozdaniya evfemizma i disfemizma*. Trudy Kongressa. III Mejdunarodnyj kongress issledovatelej russkogo yazyka, MGU, Moskva, p. 160.
- Karaağaç, G. (2013). *Anlam: Anlam bilimi ve iletişim*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karabulut, F. & Ospanova, G. (2013). Örtmece sözlerin mantığı: Kazak Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde karşılaştırmalı model analizi. *Teke Dergisi* 2/2, pp. 122-146.
- Karasik, V. (1991). *Yazyk sotsial'nogo statusa*. Moskva: İn-t yazyk-ja AN SSSR.
- Katsev, A. (1988). *Yazykovye tabu i evfemija*. Leningrad: LGPI
- Kovşova, M. (2007). *Semantika i pragmatika evfemizmov. Kratkij tematičeskij slovar' sovremennyh russkih evfemizmov*. Moskva: Gnozis.
- Krysin, L. (1994). Evfemizmy v sovremennoj russkoj reči'. *Rusistika*, № 1-2, 28-49.
- Krysin, L. (2004). *Russkoje slovo, svoje i čujoye: issledovanija po sovremennomu russkomu yazyku i sotsiolingvistike*. Moskva: Yazyki slavjanskoj kul'tury.
- Krysin, L. (2007). *Sovremennyj russkij yazyk. Leksičeskaja semantika*. Moskva: Akademija.
- Matveyeva, T. (2010). *Polnyj slovar' lingvističeskikh terminov*. Rostov-na-Donu: Feniks.
- Mironina, A. (2012). *Političeskije evfemizmy kak sredstvo realizatsii strategii ukлонenija ot istina v sovremennom političeskom diskurse* (Doctoral dissertation), Novgorod.
- Moskvin, V. (2010). *Evfemizmy v leksičeskoj sisteme sovremennogo russkogo yazyka* (İzd. 4-je). Moskva: Stereotip.
- Nikitina, T. G. (1999). Tak govorit molodoj. *Russkaja reč'*, № 4, pp. 115-117.
- Ojegov, S. (1990). *Slovar' russkogo yazyka* (23-ye izd). Moskva: Russkij yazyk.
- Ospanova, G. (2014). *Türkiye Türkçesinde örtmeceler* (Doctoral dissertation), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Örnek, S. V. (2000). *Etnoloji sözlüğü*. Ankara: A.Ü. DTCF Yayınları.
- Özder M. A. (1981). *Türk halkbiliminde düğün, evlilik, akrabalık terimleri sözlüğü*. Ankara: Ziya Gökalp Derneği.
- Rutkovskaja, P. (2020, November 8). Vorob'yev nazval "očen' neprostoj" situatsiju s COVID-19 v Podmoskov'e. *Gazeta.Ru*.  
[https://www.gazeta.ru/social/news/2020/11/08/n\\_15196879.shtml](https://www.gazeta.ru/social/news/2020/11/08/n_15196879.shtml).
- Sağol Yüksekaya, G. (Ed.). (2012). *Türk dili kitabı*. İstanbul: Kesit yayınları.
- Şahovskij, V. İ. & Tahtarova, S.S. (2008). Meyotičeskije formy otklonenija ot istiny. (Ed. N. D. Arutjunova), *Logičeskij analiz yazyka. Meždu lož'ju i fantaziyej* (pp. 334-343). Moskva: İndrik,
- Sammani Mansur, M. H. (2015). *Evfemizmy v sovremennom russkom jazyke i sposoby ih perevoda na arabskij jazyk (v russkih periodičeskikh izdanijah poslednih 15 let)* (Doctoral dissertation), Kair.
- Sannikov, V. (1999). *Russkij yazyk v zerkale yazykovoju igry*. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury.
- Seničkina, Je. (2006). *Evfemizmy russkogo yazyka: Spetskurs: Učeb. Posobije*. Moskva: Vısšaja škola.
- Şeygal, Ye. (2000). *Semiotika političeskogo diskursa* (Doctoral dissertation), Volgograd.
- Tišina, N. (2006). *Natsional'no-kul'turnye osobennosti evfemii v sovremennom anglijskom i russkom jazyke* (Doctoral dissertation), Moskva.
- Topaloğlu, A. (1989). *Dilbilgisi terimleri sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Türkçe sözlük* (2005). Akalın, Ş. H. (Ed.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Uvarova, Je. (2012). *Sistemnaja semantika anglijskogo evfemizma* (Doctoral dissertation), Moskva.



- Üstüner, A. (2009). Örtmece sözlerle ilgili terimler. *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/8 Fall, pp. 166-177.
- Varbot, J. (1979). *Tabu*. Russkij jazyk. Entsiklopedija. Moskva: Sovetskaja entsiklopedija.
- Višnjakova, O. (1984). *Slovar 'paronimov russkogo yazyka*. Moskva: Russkij jazyk.
- Warren, B. (1992). What euphemisms tell us about the interpretation of words. *Studia Linguistica*, 46/2, pp. 128-172.





## Peri Masalı, Eşitsizlikler ve “Eşit Masallar”

### *Fairy Tales, Inequalities, and “Eşit Masallar”*

Ürün Şen Sönmez<sup>1</sup> 



#### ÖZET

Tek ve üzerinde uzlaşmış bir tanımlama yapılamasa da masal, bazı özellikleri öne çıkarılarak tarif edilebilir ya da türün sınırları çizilebilir. Bu sınırların çizilmesini sağlayan niteliklere göre de farklı tasnifler yapılır. Sözlü masallar, klasik masallar, postmodern masallar vb. adlandırmalar bir sınır çizme, sınıflandırma ve adlandırma çabasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Sözlü masalların edileştirilip ahlaklaştırılarak yazıya geçirilmeleri ile oluşan, burjuva kültürünün, yaşam biçiminin, ahlakının ideolojik metinlerine dönüştürülen klasik masallar ve hem onları hem de onların öncüllerini kapsayan peri masalı, bugün tüm dünyada oldukça canlı bir tartışmanın konusudur. Özellikle 20. asrın ikinci yarısından itibaren klasik masalları yıkmaya yönelik girişimlerin artmasıyla, klasik masallara yönelik eleştirel birikim de zenginleşmiştir. Söz konusu yıkmaya girişimleri çoğunlukla masallardaki iktidar ilişkileri ve cinsiyet kalıpları üzerinden yürütülmüştür. Bu bağlamda klasik masallar yıkılır ve yeniden yazılır. Bu şekilde üretilen metinlere genel bir bakışla postmodern masallar denebilir. Tutum göz önüne alındığında bu adlandırma hatalı ya da eksik değilse de fazla kapsayıcı olmakla eleştirilebilir. Bunun yanında anti masal, karşı masal, karşıt masal, ilerlemeci masal, özgürleştirici masal, eşit masal gibi niyeti açık eden tanımlar da kullanılır. Bu çalışmada “Eşit Masallar” serisindeki yeniden üretimler, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkileri bağlamında masalın klasikten postmoderne geçirdiği ideolojik dönüşüm ve inşa edilen eleştirel birikimle koşutluklar kurularak çözümlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Peri Masalı, Grimm Kardeşler, Postmodern Masal, Eşit Masallar, Toplumsal Cinsiyet

#### ABSTRACT

Despite not being able to make any single agreed-upon definition, the tale can be described by highlighting some of its features or drawing the boundaries of the genre. Different classifications are made according to the qualities that enable these boundaries to be drawn. Denominations such as oral tales, classical tales, and postmodern tales have emerged as a result of drawing boundaries, classifying, and naming. Classical tales are formed through the literalization, moralization, and writing of oral tales, transforming them into ideological texts of bourgeois culture, lifestyle, and morality, and fairy tales, which include both classical and oral tales as well as their predecessors are the subject of very lively discussions all over the world today. Since the second half of the 20<sup>th</sup> century in particular, the critical accumulation of classical tales has also been enriched by the increase in attempts to destroy them. These attempts at destruction have mostly been carried out with regard to the power relations and gender stereotypes in these tales. In this context, classical tales are being destroyed and rewritten. The texts produced in this way can be called postmodern tales with an overview. When considering these attitudes, this denomination can be

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Arel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ü.S.S. 0000-0002-0893-3628

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ürün Şen Sönmez,  
İstanbul Arel Üniversitesi, Fen-Edebiyat  
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
İstanbul, Türkiye  
E-mail: urunsonmez@arel.edu.tr

Başvuru/Submitted: 16.04.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 13.06.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 26.06.2022

Kabul/Accepted: 02.01.2023

#### Atıf/Citation:

Sen Donmez, U. (2022). Peri masalı, eşitsizlikler ve “Eşit Masallar”. *TUDED*, 62(2), 489–527.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1104665>



criticized as being too inclusive, if not inaccurate or incomplete. In addition, definitions that reveal the intention are also used, such as anti-tales, conflicting tales, counter tales, progressive tales, tales of liberation, and equality tales. The present study analyzes the reproductions in the Eşit Masallar” in the context of gender and power relations by establishing parallels with the ideological transformation of tales from the classical to the postmodern period and the critical accumulation that has been built.

**Keywords:** Fairy tale, Brothers Grimm, postmodern tale, Eşit Masallar, gender

## EXTENDED ABSTRACT

Tales are a genre that have been described in many different ways from different perspectives. Nevertheless, giving one single absolute definition of what a tale is is now widely accepted to be impossible. In this regard, studies on tales or discussions around tales are not limited to folklore these days. A serious critical accumulation of gender and power structures have been gathered in classical tales created through the literalization and domestication of fairy tales, and the moves made to destroy classical tales, especially since the second half of the 20<sup>th</sup> century, have been strong enough to form a vein. Although these tales are called postmodern tales and have a very comprehensive definition, explaining every rewritten tale with this quality alone is not enough. Hence, names such as counter tale, equal tale, liberation tales, progressive tale, and anti-tale have also been used for rewritten tales. The debates around these rewritings and the criticisms and analyses toward them have also been directed toward the structures in classical tales that were destroyed and what these structures represent, rather than discussions about genres and names. Rewritten tales do not just destroy these structures, they often build new ones in their place. The critique and analysis of postmodern tales has as much to do with what has been constructed or transformed as much as what has been destroyed. Generally, postmodern tales often use two ways to destroy classical tales: Either they transform the structure, symbols, and metaphors of the classical tale to which they refer with very clear signs, or they create a more pluralistic mosaic of images, or in other words, the move to destroy is directed more toward the text and what it represents. The texts that are often taken as a basis for destruction or transformation tend to be based on the productions of writers who’ve literalized and domesticated tales, such as the Brothers Grimm, Perrault, and Andersen. Sometimes, the variants that Disney are seen to produce are also based on including a criticism of the transformation of tales into a cultural industry. The most important point all these works that are wanted to be destroyed have in common is that they impose a patriarchal morality and bourgeois culture, cut the emancipatory and egalitarian roots of oral tales in order to literalize them, and in so doing, domesticate them. Therefore, all rewritings that aim to destroy or transform classical tales also search for the possibility of another life. By prioritizing being disturbing and shocking, some of these reconsider the normality of the structure in question and are mostly aimed at adults. Others transform a familiar example by clearly emphasizing its message. Reproductions in this second group are usually aimed at children and basically reflect the imagination of an equal world. Discussions around tales in Turkey are quite limited compared to those in the West. The fact that the process of development and change regarding classical tales in the West did not take place in Turkey is certainly an important factor. However, most of the classical tales

were transformed into materials in the style of capitalist consumption, first by industrializing children's literature and then under the influence of Disney. The genre we call tales today continues to be spread and reproduced not as a folk narrative, but rather through translations of classical tales and cartoons certainly through all the kinds of consumer goods in which the characters in these cartoons are processed. Although examples do exist of counter-tales or postmodern tales produced for adults and children in Turkey, this vein cannot be said to be a very strong one yet. Therefore, a dynamic critical accumulation on the subject has yet to be formed. For this reason, the “Eşit Masallar” series can be considered a significant move. Although “Eşit Masallar” from time to time paradoxically parallel the moral and educational attitudes of modern classical tales and literalized tales, the aim is quite clearly to show children that a world with gender equality is possible using examples from classical tales that have been transformed and rewritten. So formally, the texts in this genre can be considered as postmodern tales. However, some inconsistencies are seen when investigating whether these tales are able to construct the promised equality discourse; whether they destroy the inequalities, power relations, and patriarchal norms in classical tales; and thus whether they carry out a profound transformation. The present study analyzes the rewrites of *Little Red Riding Hood* from Perrault, *Snow White and the Seven Dwarfs* transformed from the Brothers Grimm, *Cinderella's Riddle*, *Rapunzel*, and *the Frog Prince* in the context of gender and power relations by establishing parallels with the ideological transformation that occurs in the tale from the classical to the postmodern versions as well the critical accumulations that have been constructed.

## GİRİŞ

Peri masalları, klasik masallar ve postmodern masallar etrafında bugün tüm dünyada oldukça dinamik ve canlı disiplinlerarası tartışmalar yürütülmekte. Klasik masalların çok katmanlı metaforik yapıları ve yaslandıkları ahlaki sistem bir yandan eleştirel düzlemde deyim yerindeyse didik didik edilirken bir yandan da postmodern masallar aracılığıyla tersyüz edilmekte. Artık yalnızca edebiyatın ve halkbilimin inceleme alanıyla sınırlandırılmayacak olan masalın bir tür olarak geçirdiği dönüşüm ve kazandığı yeni formların sınırlarının belirlenmesi çalışılmayı bekleyen ama bir o kadar da sonuca varması imkânsız görünen bir meseledir. Masalın ideolojik dönüşümünün ise ana hatları belirlenmiş bir eleştirel birikimle ortaya koyulduğu söylenebilir. Sözlü masaldan klasik ya da edebî masala, klasik masaldan postmodern masala bu ideolojik dönüşümün izlerini süren pek çok çalışma var. Ancak Türkiye’deki masal çalışmaları hâlâ daha çok halkbilim ile sınırlı. Bunda peri masalı, klasik masal, edebî masal gibi kavramların oluşum ve dönüşümlerinin, bugünkü eleştirel literatürün de kaynağı olan Batı’daki gibi bir süreç oluşturmaması şüphesiz etkilidir. Buna tarihsel süreçte çocuk edebiyatı ürünleri olarak sınırlandırılan ve klasikleştirilen masalların, çocuk edebiyatının endüstrileşmesi ile yayılmasının ve hâkim hale gelmesinin de etkisini eklemek gerek. Bir yıkma ve yeniden inşa etme girişimi olarak okunabilecek postmodern masallar, eşit masallar, karşıt masallar, özgürleştirici masallar ve benzer şekilde adlandırılan masallar, klasik masalları kaynak olarak seçer. Klasik masallara yönelik eleştirilerin temelinde toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri, iktidar baskısı ve adaletsizlik gibi meseleler vardır. Bu masallara yönelik ilk itirazlar feminist bir ton taşır ve söz konusu eşitsizliklerin kaynağını ataerkil kapitalist kültürde bulur.

Masallar hakkındaki eleştirel birikimde olduğu gibi klasik masalları yıkmayı hedefleyen postmodern masallar konusunda da Türkiye’de henüz belirgin bir damar yoktur. Çocuklara ve yetişkinlere yönelik birkaç örnek olarak Murathan Mungan’ın *Kırk Oda*’da yer alan ve klasik masalları çatışan mozaiklerle dönüştüren metinlerinin yanı sıra Sara Şahinkanat tarafından yazılan *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız’dan*, Akasya Aslıtürkmen tarafından yazılan *Bitli Rapunzel*, *Koca Ayaklı Sindirella* gibi bazı çocuk kitapları sayılabilir. Türkiye’de henüz eleştirel ve edebî üretim (yeniden yazım) anlamında bir birikim oluşmamış ve haliyle bu iki alan birbirini beslememiştir. Bu sebeple, doğrudan klasik masalları dönüştürmek niyetiyle oluşturulmuş “Eşit Masallar” adlı serinin bir eksiği doldurduğu ya da en azından hissettirdiği söylenebilir.

Klasik masalların yeniden yazımlarından oluşan “Eşit Masallar”, Odeabank ve Can Yayınları işbirliğiyle yayımlanmış bir seridir.<sup>1</sup> Bu masalların yazılma ve yayımlanma amacı, her bir kitapta şöyle belirtilmiştir:

“Çocukken çok masal dinledik. Büyüdük, çocuklarımıza da bu masalları öğrettik. Aslında fark etmeden eşitlikçi olmayan roller biçtik. Peki başka masallar mümkün olamaz mı? Ya da prensesler adına kararları hep başkaları mı almalı? İnanıyoruz

1 Serinin tüm kitaplarına <https://www.odeabank.com.tr/esit-masallar> adresinden ücretsiz erişmek mümkün. Erişim tarihi: 25.03.2022.

ki, bu rolleri değiştirirsek toplumdaki roller de değişir. Çünkü kadın-erkek eşitliği kavramı, küçük yaşta gelişir”.

Bu mesajın iddiası; masal, peri masalı, postmodern masal ya da toplumsal cinsiyet hakkında yürütülen bilimsel ve kültürel tartışmaların çeşitliliği, bu çeşitliliği belirleyen bakış açısı ve teorik farklılıklar düşünüldüğünde oldukça yalındır. İddia, klasik masalların eşitliksiz bir toplum düzeni fikrini henüz çocuklukta zihinlere normatif düzen diye yerleştirdiği, bunun bittabi çocuklara ve daha geniş anlamda topluma zarar verdiği, kadın-erkek<sup>2</sup> eşitliğinin sağlanabilmesi için bu masalların eşitlikçi bir bakışla yeniden yazımının gerekli olduğu zira bu kabulün de henüz çocukken oluşmaya başladığı şeklinde özetlenebilir.

Seri; Hikmet Hükümenoğlu'nun yeniden yazdığı *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*, Gamze Arslan'ın yeniden yazdığı *Rapunzel*, Murat Gülsoy'un yeniden yazdığı *Sindirella'nın Bilmecesi*, Fadime Uslu'nun yeniden yazdığı *Kurbağa Prens* ve Mevsim Yenice'nin yeniden yazdığı *Kırmızı Başlıklı Kız*'dan oluşmaktadır. Bu masalların ilk dördü Grimm Kardeşler yazımının, sonuncusu ise Perrault yazımının dönüştürülmüş halleridir. Bu sebeple peri masalı etrafındaki ideolojik tartışmalar, tarihsel süreç de gözetilerek eleştirilerin temellendiği zemini oluşturmaktadır. Bir başka deyişle klasik masallara yöneltilen eleştirileri ve bu eleştirel birikimin postmodern masallarla etkileşimini anlamadan “Eşit Masallar”ı çözümlmek mümkün değildir. Hâlihazırda dünyada büyük bir masal eleştirisi ve masal araştırmaları birikimi mevcuttur ve peri masalı etrafında hâlâ ciddi ve canlı tartışmalar dönmektedir. Klasik masallar bir yandan yeniden üretilmekte ve yayılmakta diğer yandan postmodern masallar aracılığıyla dönüştürülmekte ya da yıkılmaktadır. Bu çalışmada özellikle *klasik* peri masalı hakkındaki bu muazzam eleştirel birikimi aktarmanın ötesinde eleştirel metinler üreten araştırmacıların inşa ettiği yeni teorik zemine yaslanarak “Eşit Masallar” serisindeki metinler çözümlenmiştir. Metinlerin her biri kendine özgü yapılar kurduğundan ve yeniden inşayı apayrı dönüşümlerle gerçekleştirdiğinden tematik bir tasnif yapılmamıştır. Aslında masalarda dönüştürülen ya da yıkılan yapılara dair ortaklıklar söz konusudur ancak bunları tematik olarak tasnif edip incelemek içinde geliştikleri yapıyı her defasında yinelemeyi de gerektireceğinden metnin bütünlüğünü bozmamak adına tercih edilmemiştir. Çözümlemelerde feminist eleştiri esas alınmış ve peri masalına dair oluşturulmuş eleştiri birikimden yararlanılmıştır. Masalların yeniden üretimleri, yaygınlıkla postmodern metinler olarak kapsanmaya müsaittir, bu sebeple halkbilim metotları, anılan peri masalı formları için uygun olmadıklarından kullanılmamış ancak postmodern metinlerin çözümlenmesine ilişkin ilkeler de “Eşit Masallar”ı bunlara dayanarak çözümlmek, metinleri bütün olarak tartışmalı birer pastiş örneği olarak kabul etmek dışında veri sunmayacağından uygulanmamıştır. Klasikten postmoderne peri masalının dönüşümüne yönelik eleştirilerin sorunsalları toplumsal cinsiyet, cinsiyet eşitsizlikleri, ataerki, iktidar ilişkileri, adaletsizlik gibi kavramlar etrafında biçimlendirilmiştir zira peri masalının geçirdiği asıl dönüşüm türsel olanın ötesinde ideolojik dönüşümdür.

2 Edebî ve yazılı olarak inşa edilen klasik masalarda heteroseksüel aşk kurgusu başatır. “Eşit Masallar”da da toplumsal cinsiyet kurgusu heteronormatiftir.

Çalışmanın örneklemini oluşturan “Eşit Masallar” yazılma amaçları baştan ilan edilmiş olan metinlerdir. Bu bariz ve ideolojik amaç bir yandan paradoksal biçimde klasik peri masalının ideolojik saiklerle inşa edilme yöntemini anımsatır bir yandan da klasik peri masalını yaratan tüm değişkenlerle savaşmaya niyetli olduğunu ilan eder. Açık edilen bir başka husus, bu masalların doğrudan çocuk edebiyatı örnekleri olarak yazıldıklarıdır; bu sebeple çocuğa görelilik ilkesi esas alınmış ve pek çok postmodern masalda gördüğümüz kök masalın yapısını sarsan ve imgenin rahatsız ediciliğini artıran yöntemler yumuşatılmıştır. Yazılan masalların biri dışındakiler dönüştürmek üzere Grimm Kardeşler masallarını esas almıştır. Grimm Kardeşler, tarihsel süreçte peri masalının taşıdığı misyonu görmüş ve kendi burjuva misyonerliklerini bu masallar üzerinden âdetâ yeniden yaratmışlardır. Perrault ise, peri masalına ahlakçı ve cinsiyetçi müdahalenin, ehlileştirilmenin yolunu çizen kişidir. Onlardan önce Straparola yolu açıtsa ve Andersen onlarınkine yakın bir şöhret elde ettiyse de peri masalı tartışmaları özellikle Grimm Kardeşler’in yazdıkları masallar üzerinden yürür. Bu sebeple serideki eşit masalların bükme üzere kaynak aldıkları masalların hemen hemen tamamının Grimm Kardeşler’e ait olması oldukça anlaşılmalıdır. Zipes, özgürleştirici masalların kabul görmesi konusunda çekingen davranılırken klasik masalların zararsız ve tehlikesiz türler gibi kabul görmesini “Perrault, Grimm Kardeşler, Andersen ve diğer tutucu yazarların daha gerici masalları okullarda, kütüphanelerde ve evlerde tereddütsüz okutuluyor fakat özgürleştirici peri masallarının sıra dışı, ilerici fantastik tasarımları bu masalların dolaşımını sağlayan yayımcılar ve yetişkinler arasında genel olarak onay görmüyor” (Zipes, 2018b, s. 392) sözleriyle eleştirir. Bu çalışma, yukarıda ifade edilen eleştirilerden esinle, özgürleştirici olan ya da en azından olma çabasında olan masalları önemseyerek ve onlar etrafında oluşagelen eleştirel birikime, dolayısıyla postmodern masalların da üretim süreçlerine katkıda bulunmak amacı ve umuduyla hazırlanmıştır.

## Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler

Eşit Masallar serisinde yer alan *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*, Hikmet Hükümenoğlu tarafından yazılmış, Sibel Açıkalin Akgün tarafından resimlenmiştir. Kapakta yer alan “Bir Grimm Kardeşler Masalı” ifadesi, ters yüz edilen varyantı da bildirmektedir. Yeniden yazılan masal şöyle özetlenebilir: Kral ve kraliçenin çok akıllı ve iyi kalpli bir oğulları vardır. Bu, masala adını veren Pamuk Kalpli Prens’tir. Kralın karlı bir günde ölümü üzerine kiskanç vezir Vezveze krallığı ele geçirme planlarını uygulamaya koyar. Bir gece sihirli aynasının karşısına geçerek kendisinden daha akıllı ve kurnaz bir başkasının olup olmadığını sorar ve ayna, genç prensin ondan daha akıllı, üstelik iyi yürekli olduğunu söyler. Böylece Vezveze prensten kurtulmaya karar verir. Onu kandırarak ormana götürür ve orada bırakır. Prens, donmak üzereyken yedi cüceler tarafından kurtarılır. Bu iyi ve yardımsever cücelerin her birinin *modern* meslekleri vardır. Prens, onların işten dönmelerini beklerken evi temizler ve yemekler yapar. Vezveze, onu cücelerin evinde bulup tekrar kandırmaya çalıştıyındaysa ona kendisini ikinci kez kandıramayacağını söyler. Bunun üzerine çok utanan Vezveze kayıplara karışır. Akşam, olan biteni anlatan prens ve dinleyen cüceler gülererek yemeklerini yerler.



Özetlenen masalın neleri dönüştürdüğüne baktığımızda öncelikle klasik versiyondaki kraliçenin dileği ve bir kız çocuğun doğması motifini anıştıracak bir örneğe yer verilmemiş, dolayısıyla prensesin abanoz saçlarının, kan kadar kırmızı dudaklarının, pamuk kadar beyaz teninin sembolik anlamları da kullanılmamış ve dönüştürülmemiştir. Pamuk, Grimm Kardeşler masalında prensesin ten rengini ifade eder ve bir güzellik sembolü olarak kullanılırken bu yeniden yazımda iyi yürekliliği karşılayan mecazi bir anlam kazanır. Başkışı kız değil oğlandır ve güzelliği/yakışıklılığı ile değil aklı ve iyi kalbi ile tanımlanır. Grimm Kardeşler masalından farklı olarak, bu masalda ölen kraliçe değil kraldır. Pek çok psikanalitik yorumda iyi annenin ölümü ve üvey annenin masala dâhil olması kız çocuk ile anne arasındaki çatışmalara yorulur. Örneğin Parmaksız'ın iddiasına göre çocuğun gelişim süresince karşılaştığı ilk ve en önemli mesele anneden ayrılmaktır ve masallardaki iyi annenin ölümü bu ayrılışı simgeler:

İyi annenin ya da diğer bir deyişle preödüpal annenin ölümü, ebeveynleri tarafından çocuğa belli kuralların konduğu, bazı isteklerine “hayır” cevabının verildiği, belirli görev ve sorumlulukları üstlenmesi gerektiğinin söylendiği, içinde yaşadığı dünyada bazı sınırların olduğu bilincinin oluşmaya başladığı yeni bir dönemi simgelemektedir. Peri masallarında, iyi anne öldükten hemen sonra ortaya çıkan, çocuğa kötü davranan, evdeki en kötü işleri yaptıran, döven, bazı masallarda çocuğu öldürmek isteyen, evden kovan, terk eden kötücül üvey anne figürü, gündelik hayatında çocuğa “hayır” diyen, kurallar koyan anneyi temsil eder (Parmaksız, 2017, s. 20).

Parmaksız'ın iddialarını, temsil ve imge arasındaki ilişkiyi sorgulamak başka bir meseledir ancak tam da burada ebeveyn sorumluluğunu bir başına annenin üstlenmesinin toplumsal cinsiyet bağlamında sorgulanması gereken bir anlamı vardır. Bunu, çocuk yetiştirmenin ve anneliğin tarihini merkezde tutarak ele alırsak, eşitlikçi olma iddiasındaki masalların yıkıma çalıştığı kalıplardan birisi olarak okuyabiliriz. Bu yapıda babanın eksikliği ve annenin üstlendiği anlamları dönüştürmeye yönelik bir çaba, gerçekten eşitlikçi bir çaba olabilir. Bu aile yapısının eşitsizliği üzerine düşünmek yerine çocuğun verili aile kültürü ve cinsiyet kalıplarını olağan kabul etmesini adeta biyolojik bir sürecin kaçınılmaz yazgısı gibi yaşadığımızı iddia etmek psikanalizin bugün toplumsal cinsiyet bağlamında zaten en tartışmalı yanlarından biridir. Dolayısıyla bu temsillerdeki kabullerin ve kesinliğin, masalların kadın merkezli yorumlanmasına, eleştirilmesine ve dönüştürülmesine engel olduğu savlanabilir. Bununla beraber, masalların işlevi konusunda psikanalistlerin tutumları ile feminist eleştirmen ve yazarların, postmodern masalların yaratıcılarının tutumları da farklıdır. Örneğin Kleine, “Peri masalları, ölü iyi anne ve kötü üvey anne ikilisi ile çocuğa, annesine karşı hissettiği olumsuz duyguları, suçluluk duygusuna kapılmadan, bir çelişki hissettirmeden, kötü üvey anne figürüne yönlendirme imkânı sağlayarak bir seviyede rahatlatma sunar” (Akt. Parmaksız, 2017, s. 30) derken ya da Estés “Demek ki, küçükken bizim için çok uygun olan, yanımızdan ayrılmayan içsel anneyi başka türlü bir anneyle, psikik vahşi toprakların daha da derinlerinde yaşayan, hem eşlikçi hem de öğretmen olan anneyle değiştirmemizin amacı, daha ileri düzeyde bir gelişimi yakalamaktır. O, sevecen ama aynı zamanda sert ve talepkar bir annedir” (Estés, 2018, s. 98) saptamasını yaparken masalın çocuğun bilinçaltında temsil ettiklerinden hareketle meseleyi

yorumlamaktadırlar. Bu yorumları belirleyen imgeler ve kalıplar her zaman ataerkil kültürün verili anlamlarının dışına çıkmaya da niyet, masalları ve imgeleri dönüştürmek değildir zaten. Üstelik bu yorumlar, toplumsal bilincin ve bilinçaltının, kabullerin masalları ve masalların alımlanışını nasıl biçimlendirdiğini göstermesi açısından kıymetlidir de. Anne-kız ilişkisine, iyi anne ve kötücül üvey anne imgelerine dair söylenenler bize masallardaki dönüştürülmesi beklenen nüveyi sunmaları açısından zihin açıcı olabilir. İncelenen yeniden yazımda bu güçlü üvey anne motifi ve anne-kız ilişkisi dönüştürülmemiş ama değiştirilmiştir; babanın kaybı olayların akışını belirler ancak anne-kız çatışmasının simetrisi olan bir baba-oğul çatışması inşa edilmez. Kötülüğü üstlenen Vezzeze’dir ve niyeti krallığı ele geçirmektir. Oysa hemen hemen tüm masalarda sınıflar ve iktidar ilişkileri kesin sınırlara sahiptir. Zaten edilgen olan kadınların evlilik yoluyla kraliçe olmaları dışında kraliyet mensubiyeti ve iktidar hakları gerçek hayattaki gibi ata soya dayalı aktarım ile mümkündür. Yani peri masalının *kurallı* dünyasında bir vezirin kral olmayı planlaması hemen hiç rastlanmayacak bir örnektir.

Özgün masalın en güçlü metaforlarından ayna, yeniden yazılan masalda da bir yansıtıcıdır ancak özellikle Gilbert ve Gubar’ın derin analizleri ile kazandığı eleştirel tondan yoksundur. Yine de bir yansıtıcıdır ve işlevi kaçınılmak istenen gerçeği yüze vurmaktır. Burada bir başka fark ortaya çıkar, Grimm Kardeşler’in masalında prenses ve üvey anne arasındaki, güzelliğe dayalı rekabet ya da çatışma, yeniden yazımda akla odaklanır. Kahramanlar erkek olunca çatışmayı güzellik/yakışıklılık üzerinden kurmamak, bu metnin yıkma iddiasında olduğu cinsiyetçi kalıpların örtük de olsa yeniden üretildiğine dair bir eleştirinin kapısını aralayabilir. Vezirin akıl ve kurnazlık, prensin ise akıl ve iyi yürek nitelikleri ile öne çıkarılması kurnazlığın kötücüllüğünü vurgular. Akıl ve iyi yüreklilik ile öne çıkarılan prens ise tüm olay örgüsü içerisinde aslında bu niteliklerini berkiyecek bir erginlenme yaşamaz. Dolayısıyla çoğunca bir erginlenme yolculuğu olarak alımlanan masalın bu niteliğinin de yeniden yazımda mevcut olmadığı görülür. Vezzeze’nin, prensi ormanda terk etmesi ve prensin cücelerle karşılaşarak onların yardımları ile hayatta kalması, Grimm Kardeşler masalındaki motiflerin ufak değişikliklerle yinelenildiğini gösterir. Ancak Grimm Kardeşler masalının aksine baştan beri bir cinayet planı yoktur ve vezir, üvey anneden farklı olarak, kötücül planlarını eyleme dökecek bir aracı kullanmaz. Cüceler, maden işçileri değil modern meslek sahibi bireylerdir. Grimm Kardeşler’in yazdığı Pamuk Prenses’teki cücelerin temsil ettikleri savlanabilecek iğdiş edilmiş erkeklik göndermelerine bu yeniden yazımda dönüştürülmüş demek pek mümkün olmasa da cinsiyetçi ev içi emeğe dair dönüştürücü niyet açıkça bellidir. Masalın belki en zayıf yanı, vezirin prensi ikinci kez kandırmaya çalıştığında amacına ulaşamayıp niyeti yüzüne vurulduğunda utancından kayıplara karışmasıdır. Yıllarca krallığı ele geçirmeye çalışmış, akıllı, kurnaz ve açıkça ifade edilmese de kötücül vezir, niyeti yüzüne vurulunca bir anda utanıp kayıplara karışır. Bu, bir masal için bile çok ani bir *aydınlanma anıdır* ve peri masalındakinden farklı olarak ikna edici değildir. Peri masallarının gücü büyülerinde, sihirlerinde, olağanüstülüklerinde olsa da buradaki aydınlanma, bu masallardaki ani dönüşümlerin mucizevi vurgusunu karşılamaz. Masalın sonunda prens, cücelerle birlikte vezirin haline gülmekte ve keyifle yemek yemektedir. Bu haliyle prens, krallığın başına geçmek için acelesizdir ve bu sahne vezir ile prens arasındaki,

prensın hiç dâhil olmadığı iktidar mücadelesini *kazandığını* imler. Prens bu mücadeleyi akıllı ve iyi yürekli olması ile kazanmış gibi sunulsa da iyi yürekli ve akıllı olmasının veziri utandırmak dışında dönüştürücü bir işlevi de olmamıştır. En can alıcı soru burada sorulabilir, kraliçe nerededir ve vezirin iktidar mücadelesi için gördüğü rakip neden prenstir? Eşitlik iddiasındaki bir masalda erkekler arası hiyerarşik ilişkilerin örtük de olsa verili kabullerle yinelenmesi masalın eşitlik iddiasına zarar verir ya da onu güdük bırakır. Bu haliyle prensten gerçek bir karşıt masal kahramanı çıkmadığı gibi, metin de genel itibarıyla eşitliksiz vurguları yıkıp dönüştürmez. Kraliçe, bir kez, prens ormanda kaybolup cüceler tarafından kurtarıldığında anılır. Cüceler, prensin onlarla birlikte olduğunu söyleyeceklerdir ki kraliçe oğlunu merak etmesin. Buradaki kraliçenin, ataerkil kültürün inşa ettiği anne tipinden bir farkı yoktur, masalın akışını da ataerkinin normalleştirdiği eril iktidar hakkı belirlemektedir. Prensın ev işleri yapması ya da şiddete meyilli olmaması bu babadan oğula aktarımı, yani asıl eşitliği bozan ögeyi dönüştürmekten uzaktır.

Sözlü gelenekte, *Pamuk Prenses*'in başkışisi oğlan olan varyantları da vardır. Yine başkışisi oğlan olan postmodern bir masal olarak Carter'ın yazdığı *Pamuk Çocuk* da anılabilir ancak bu örnek, yıkılan imgeler bakımından, incelenen masalla mukayese edilemez. İncelenen metinde göze çarpan ilk özellik masala adını veren Pamuk Prenses'in bir prensle değiştirilmesidir. Hemen ardından, pamuk tabirinin Grimm Kardeşler varyantından farklı olarak dış görünüşü, tenin beyazlığını değil iyi yürekliliği betimlemek için kullanıldığı görülür. Toplumsal cinsiyet kalıpları, onları yıkmaya çalışırken dahi düşünme yollarımızı, tanımlama ve betimleme biçimlerimizi etkileyebilir. Sözelimi burada, karakterin güzelliği (yakışıklılığı) ile değil iyi kalpli olmasıyla öne çıkarılması, ilk bakışta masalın hedef kitle olarak belirlediği çocuklara olumlu tutum kazandırabileceği düşünülecek bir tercihtir. Prens, olağandan uzundur ancak bu fiziksel özelliğin *Pamuk Prenses*'teki gibi adlandırıcı ve belirleyici olmadığı görülür. Uzun boyun metindeki işlevi, ancak cücelerle karşılaştıktan sonra onların boylarına gülen fakat art niyet taşımayan prens aracılığıyla çocuklara bir ders vermek olabilir. Oğlan masal kahramanının güzelliği değil iyi yürekliliği, masalların güç için mücadele eden kahraman prenslerinin aksine, masalda dönüştürülmüş öz olarak sunulur. Güzelliğin tek tipleştirildiği ve güzellik vasıtasıyla aynı zamanda bu tek tipliğin de dayatıldığı kapitalist yaşamın içinde büyümeye çalışan çocuklar için bu vurgu kıymetlidir. Öte yandan karakterin bir oğlan çocuğa dönüştürülmesi ve iyiliğin güzelliğin önüne geçmesi, masalın dönüştürdüğü iki farklı unsurun varlığı biraz kafa kurcalayıcıdır. Masalda oğlan çocuğun tercih edilmesi, *Pamuk Prenses*'teki güzellik, saflık ve fedakârlık imgeleri ile kuşatılan kız çocuklara bu rolleri yıkacak bir şey söylemez. Bu durumda prensesi prensle değiştirmek, masal yapısında aslında neyi yıkmaktadır sorusu belirsiz bir yanıtla karşı karşıyadır. Hedeflenen, güzellik ve cinsiyet arasındaki bağın yıkımı ise kahramanın cinsiyetinin değiştirilmesinin ardından kurgunun buna yönelmesi gerçekten yıkıcı bir hamle olabilir. Daha önce de ifade edildiği gibi, öne çıkarılan güzellik değil de iyilik ise o halde prensesin prene dönüştürülmesine neden ihtiyaç duyulduğunun yanıtı ise yeterinde tatmin edici değildir. *Pamuk Prenses*'in, en yaygın olan Grimm Kardeşler ve Disney varyantlarından hareketle, kusursuz bir güzelliği övdüğü pek tabii söylenebilir ancak masalın

temel meselesi bununla kısıtlanamaz. Bu durumda, yeniden yazımdaki *yıkıcı hamle* masalın özünü gerçek bir büküme uğratamamış görünmektedir.

Warner’ın “Masallar sadece belirti (septom) değildir aynı zamanda bir strateji vasıtasıdır: Kadınları birbirine düşürmek, onlar üzerinde hakimiyet kurmayı kolaylaştırır” (Warner, 2019, s. 126) iddiasının en uygun düştüğü masallardan biri kuşkusuz *Pamuk Prenses*’tir. Bu durumda, özellikle eşitlikçi bir bakış açısı ile yeniden yazılan bir masalda, yıkılacak ve yeniden inşa edilecek ya da dönüştürülecek, bükülecek iletilerden, yapılardan birinin masaldaki güzellik odaklı kraliçe-prenses rekabeti olması beklenebilir. Bu, başkarakteri bir oğlan olarak tercih ettiğimizde de mümkün kılınabilir ancak incelenen yeniden yazımda bu yapının dönüştürüldüğünü söylemek mümkün değildir. *Pamuk Prenses*’te yer alan, (üvey) anne-kız ilişkisi ve rekabeti, feminist eleştirmenlerin sıklıkla üzerinde durdukları bir semboldür. Özellikle Gilbert ve Gubar, *Tavan Arasındaki Deli Kadın*’da hem masalı, hem ayna imgesini hem de bu yaratılmış rekabeti süregelen biçimde eleştirilerinin odağında tutarlar. Gilbert ve Gubar’ın, Dinnerstein’dan aktardıklarına göre, “[e]rkeklerin kadın özerkliğiyle ilgili endişeleri herkesin anne-güdümlü bebeliğine kadar uzandığı için, geleneksel olarak ataerkil metinler, her meleksi ve bencillikten uzak Pamuk Prenses’in dayatmacı bir üvey anne tarafından ya avlanması ya da tedirgin edilmesi gerektiğini söylemektedir: Evcil bir ortamın kutsallığında parıldayan itaatkâr kadın portrelerinin hepsinde, her vakit, William Blake’in ‘Dişi istenç’ adını verdiği kutsal şeylere hürmeti olmayan bir şeytanlık barındıran, ilki ile eşit önem taşıyan negatif bir imge bulunmaktadır” (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 73). Evdeki melek-dışarıdaki şeytan imgelerinin çatışmasının kök örneklerinden biri olarak da okunan masal, genç kızların itaatkâr, alçakgönüllü ve benliksiz olmasının dayatıldığı tarihsel süreçle uyumludur. Pamuk Prenses, Gilbert ve Gubar’ın kadınlara yaratıcı olabilmek için öldürülmesini salık verdikleri evdeki melektir ancak tam da ideolojik aktarıma uygun biçimde, başkişisi olduğu masalda benliksiz bir karakterdir. Bu durumda eşitlik iddiasındaki bir masalda, prensesin benlik kazanmış bir karakter olarak belirmesinin değilse de bu benliksizliğin yıkımının önemli olduğu söylenebilir. Diğer yandan, masalın en güçlü mesajları ve eşitlikçi bir bakışla sorunları arasında evdeki melek-dışarıdaki şeytan imgelerini biçimlendirme, Pamuk Prenses’in ideallğine karşın üvey annenin neden ve nasıl şeytanlaştırıldığı yer almaktadır. *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*’de bu yapıya dair herhangi bir gönderme ya da yıkma, bükme çabası ise göze çarpmamaktadır. Farklı bir perspektiften, masalın farklı bir göndergesi keşfedilebilir, öne çıkarılabilir, yıkılabilir, yeniden yazılabilir ancak eşitlik iddiası ile kaleme alınan bir yeniden yazımda, feminist eleştirmenin hedefinde olan alt metinler ve göndergelerin, imaj ve karakterlerin dönüştürülmemesi de ilginçtir.

Masalın önemli metaforlarından ayna ve cam tabut, pek çok eleştirmenin çözümlediği gibi masalın alt metnini aydınlatan anlamlar taşır.<sup>3</sup> Dolayısıyla klasik masalı ters yüz etme iddiasındaki bir metinde bu metaforların, metnin dönüştürülmesinde anlam yüklenmeleri beklenir. *Pamuk Prenses*’in metaforik katmanlarından birini inşa eden sembollerden kraliçe/

3 Konu ile ilgili detaylı çözümler için bkz. Gibert S. ve Gubar S. (2016). *Tavan Arasındaki Deli Kadın*. İstanbul: Aylak Adam. s. 73-91. , Bacchilega, C. (2016). *Postmodern Masallar*. F.B. Helvacıoğlu (Çev.). İstanbul: Avangard. s. 55-85.. Sezer, M.Ö. (2016). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel. s. 77-102.

üvey anne de yeniden yazılmış bu masalda yer almaz. Bu metinde ölen, iyi anne/kraliçe değil baba/kraldır. Fakat kraliçe, alışıldık ataerkil rollerle örtüşür şekilde yönetimi devralmayacaktır. Üstelik Grimm Kardeşler varyantındaki kralın aksine bir başkasıyla evlenmez ve metne bir üvey baba da girmez. Onun yerine kötücül eylemi vezir üstlenir. Böylelikle ataerkil aile yapısı ve hiyerarşi verili kültürdeki gibi korunurken, özgün masalın anne-kız çatışması yerine baba-oğul çatışması da koyulmaz. Vezveze adlı kötü vezirin niyeti de krallığı ele geçirmektir. İşte Pamuk Kalpli Prens ile Vezveze arasındaki çatışmanın da sebebi budur. Ancak çocuklara eşit bir yaşamın mümkün olduğunu anlatma iddiasındaki bir metinde, erkekler arası mücadelenin hükmetme gücünden kaynaklanması, her ne kadar prens bu güce sahip olmak konusunda toplumsal erkeklik kalıplarına uymuyorsa da çelişkilere gebe dir. Kadınlar arası çatışmanın görünen yüzü güzellik, yerini erkekler arası çatışmada akla ve onunla elde edilecek güce bırakır; bu bir açıdan iktidar-erkeklik arasındaki kadim ataerkil bağdaşımı yeniden kurar. Bu noktada, eşitlikçi olma iddiasında dahi olsa, postmodern masalların toplumsal cinsiyet algısını yeniden üretmesi ihtimaline dair Bacchilega'dan uzunca bir alıntı yaparak yukarıda işaret edilen çelişkilerin anlatımını tamamlamak yerinde olacaktır:

[K]imi postmodern incelemeler klasik masallardaki toplumsal cinsiyet algısını sorgulayabilir fakat bununla beraber sorgulanmayan bir öznelik veya anlatı modeli içerisinde yeniden yazmak suretiyle bu algıyı yeniden üretebilir. Diğer postmodern masallar, anlatı üretiminin kurallarını, bilhassa da özneliği ve toplumsal cinsiyeti doğallaştırıcı kurallarını sorgulamak ve yeniden oluşturmak üzere sihirli masalı yeniden yazmak suretiyle masalın geleneksel Batı anlatılarındaki kullanıla kullanıla “yıpranmış” formlarla ve ideolojilerle olan işbirliğini ifşa eder. Yine daha başka postmodern masallar da masaldaki edimin gücünü artırmak ve kurumsallaşmış gücün doğallıktan ziyade bir kurgu olduğunu göstermek üzere masalın yerini ve bağlamını değiştirir. Fakat her durumda, bu postmodern dönüşümler masalın sihrini, bu sihrin tesir etmesi için değil daha ziyade işleyişi bozmak üzere kullanır. Şu halde postmodern kurgular sihirli aynadaki kırılmaları çoğaltmak ve hilelerini açığa çıkarmak arzusuyla, çerçevelenmiş imgelerle oynayarak masaldaki sihirli aynaya ayna tutar. Çerçeve ve imgeler çeşitlenebilir; ancak toplumsal cinsiyet, doğalmış gibi görünen olayların doğallığını bozma stratejilerinin kaçınılmaz ve öncelikli olarak birbirine ekleneneceği yerdir. Bu yansıtma, ışık kırma ve çerçeveleme stratejileri ideolojik açıdan “yıkıcı”, “yapıcı” ve “alt üst edici” etkiler doğurabilirken, kendi yansımalarını gören (kendi üzerine düşünen) aynalar da bizatihi sorgulanır ve dönüşüme uğrar” (Bacchilega, 2016, s. 49).

*Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*'de, Grimm Kardeşler versiyonundan hatta pek çok özgün ve klasik masaldan farklı olarak kurnazlığın yerini iyi yüreklilik alır. Akıl, iyilikle beslendiğinde kazanmanın yolunu açar. Burada da örtük bir dönüştürmeden söz etmek gerekir. Masalların, çoğunlukla kurnazlığının kötücüllüğü ya da ahlakiliği sorgulanmayan kahramanlarının aksine bu yeniden yazımda prensin hiçbir hileye başvurmaması dikkate değerdir. Diğer yandan, iktidar arzusu ve mücadelesi de prensin belirgin özellikleri arasında değildir. Bu yönüyle Pamuk Kalpli

Prens, peri masallarının yiğit, gözü pek, mücadeleci prenslerinden farklıdır; masal da prensin erkini inşa etme sürecini anlatmaz. Grimm Kardeşler’in *Pamuk Prenses*’indeki metaforik anlamların dönüştürülmemesi ve masalın ani talih dönüşümünü vezirin bir anda büyük bir utançla kayıplara karışması olarak yeniden kurmasının yeterince ikna edici olmaması haricinde bu yeniden yazımdaki prens, peri masalı prenslerinin karşıtı olarak kurgulanmıştır. Prensi güçlü bir karşıt kahraman olarak okumak ise pek mümkün değildir zira iyi yürekliliğinin ve aklının, yukarıda da açıklandığı gibi belirgin bir dönüştürücü etkisi yoktur.

Son olarak masalın didaktik tonuna değinmek yerinde olacaktır. “Doğduğu noktada, çocuklar için yazılmış peri masalları hem eğlendirme amacıyla genç insanların dikkatini başka yöne çekmeyi hem de iç dünyalarını şekillendirici bir araç olarak ideolojik eğitim vermeyi tasarlar” (Zipes, 2018b, s. 87). Bu açıdan aslında postmodern peri masalları da klasik örnekleri yıkmalarına rağmen benzer bir işlevi sürdürmektedir. Ancak edebî açıdan, çocuk edebiyatı ürünlerinin, içermesinde beis görülmeyen öğreticiliğe karşı öğretmeye çalıştıklarına dair açıkça mesajlar vermesi ya da öğretici tonu öykünün kurmaca dünyası içine gizleyememesi bir kusur olarak görülür. Masalların ideolojik eğitimi sürdürmedeki *başarısı*, kurmaca yapısı göz önünde tutulduğunda aslında biraz da bu mesajları örtük ve hatta bilinçaltına yönelik şekilde vermesinde, söylemeye çalıştığı şeyi ustaca gizlemesindedir. Bununla beraber masalların sihirli âlemi *ikna edicidir* hatta masallar bu olağanüstülüğü sorgulatmaksızın kurmacayı bekler, inanılır, tatmin eder halde sundukları için güçlüdür. Postmodern bir masalın ya da herhangi bir yeniden yazımın kadim bir tür olan masalın tüm bu yetkinliklerini karşılaması mümkün olamayabilir ancak postmodern masalın rahatsız etmek ve dönüştürmek üzere kullanacağı bu imgelere, anlam katmanlarına yönelik hamlelerinin de masalın dönüştürücü gücü üzerinde mutlak bir etkisi vardır. Yeniden yazımda ev işlerinin cinsiyetinin olmadığına, iyi yürekli olmanın önemine ve insanların fiziksel özellikleri ile alay edilmemesi gerektiğine dair vurgular masalın kurmaca yapısı içerisinde çok açık iletiler taşıyan örneklerdir ve asıl gücünü metaforik, sembolik yapıdan alan bir anlatı türünün alışıldık düzlemi düşünüldüğünde bu açık mesajların, peri masallarının yeniden yazımlarını zaten çok zor kabul eden çocukların metni kabullenmelerine set çekeceği düşünülebilir.

### Sindirella’nın Bilmecesi

“Eşit Masallar” serisindeki bir diğer yeniden yazım örneği Murat Gülsoy tarafından kaleme alınan ve Göktuğ Karahan tarafından resimlenen *Sindirella’nın Bilmecesi*’dir. Dönüştürmek üzere Grimm Kardeşler örneğini kaynak alan bu masal özetle şöyledir: Çok akıllı ve meraklı olan Sindirella; pahalı giysilere, süslenmeye, gösterişe önem veren abla ve ağabeyinin onunla uğraşmasına aldırmaksızın hayvanlarla arkadaşlık ederek ve ölen annesinden kalan kitapları okuyarak yaşamaktadır. Yaşadıkları ülkeyi bir prenses ve bir prens yönetmekte ancak iki kardeş, inatçı olduklarından anlaşmamaktadır. Bu sebeple ülkenin ileri gelenleri, onlara yol gösterecek bir vezir bulmaya karar verirler ve ülkenin genç kadın ve erkeklerinin hünerlerini gösterecekleri bir balo tertip ederler. Sindirella’nın ağabeyi ve ablası, kardeşlerinin kendilerinden daha akıllı olması sebebiyle balo gecesi onu tavan arasındaki odasına kilitleyip giderler.

Ancak Sindirella bu durumu umursamaz ve “evde yalnız kalmanın keyfini çıkarır”. Bu sırada odasında beliren bir ışıktan çıkan yaşlı kadın, Sindirella’ya bilgisini ve aklını ülkenin yönetimi için kullanma sorumluluğunu anımsatarak onu baloya katılmaya ikna eder. Sindirella’ya, ablası ve ağabeyi onu tanımasınlar diye maskeli bir kostüm hazırlar ve onu baloya gönderir. Yapılan bu sihir gece yarısına kadar geçerlidir. Balo aslında bir yarışmadır ve ülkeyi yöneten iki kardeş sorularına yanıt alamadıkları için sıkılmaktadırlar. Sindirella, baloya vardığında iki kardeşin sorduğu sorulara rahatlıkla doğru yanıtlar verdikten sonra kendisinin de prenses ve prensi sınamak istediğini söyler. Ancak prenses ve prens Sindirella’nın sorduğu sorunun yanıtını düşünürlerken gece yarısı olur ve Sindirella balodan ayrılır. Ertesi gün prenses ve prens sorunun yanıtını bulmak için kapı kapı gezmeye başlarlar, Sindirella’yı bulurlar ve doğru yanıtı alırlar. Sindirella’nın ağabeyi ve ablası da onu engellemeye çalıştıkları için utanırlar. Prens ve prens Sindirella’ya vezirlik teklif ederler. Masal “Ne dersiniz, Sindirella bu teklifi kabul etmiş mi acaba?” sorusu ile biter.

Zipes’a göre Külkedisinin farklı sözlü varyantları “toplumdaki statüsünü ve haklarını yeniden elde etmeye çalışan genç bir kadının mücadelelerini (toplumsal koruyucu rolündeki annesinin yardımıyla) betimleyen anaerkil bir geleneğin” (Zipes, 2018b, s. 110) doğmuştur. Önce Perrault tarafından ehlileştirilen masal, *Sindirella’nın Bilmecesi*’nin de kaynak masal olarak kabul ettiği Grimm Kardeşler uyarlamasında, romantik ve ahlakçı bir tutumla âdeta baştan yazılır. Bu süreçlerde, anaerkil geleneğin izleri silinmiştir. Dolayısıyla, bugün *Sindirella*’yı eşit bir masal olarak yeniden yazmak, paradoksal biçimde *Sindirella*’nın anaerkil kökleri ile olan bağlarını tekrar örme yi de içerir.

*Sindirella’nın Bilmecesi* adlı yeniden yazımda, eşitlikçi bir tutumla yapılan en belirgin değişiklik, Sindirella’nın güzelliğinin değil aklının ve merakının vurgulanmasıdır. Peri masallarının, güzelliği ve itaatkârlığı ile güçlü bir erkeğin beğenisine mazhar olarak *kurtarılan* genç kızlarından farklı olarak ve bu kalıbı yıkmak adına Sindirella, güzelliğinden hiç söz edilmeksizin, akıllı, öğrenmeye meraklı ve hırslardan arınmış biri olarak çizilir. Ancak Sindirella, bu güzellik kalıbının yıkılmasına ve arzu nesnesi olmanın dışına çıkarılmasına rağmen yine de *evdeki melekten* çok farklı değildir. Hırslarının olmaması ile pekiştirilen bu mutlak iyilik hali, ağabeyi ve ablası tarafından odaya kilitlendiğinde, hapsedilmeye ve şiddete maruz kalmaya tepki vermeyişi ve hatta bunun bir şiddet eylemi olduğunu idrak edemeyişi ile ortaya çıkar. Sezer’in saptamasına göre, “Pamuk Prens ve Külkedisi gibi haksızlığa, dahası zulme uğrayan kadınların kötülüğe karşılık vermedikleri gibi öfke tepkileri gösterdiğine de şahit olmayız. Gizli gizli ağlar ve bu hayattan kurtarılmaları için dua ederler yalnızca. Onlar öfke, kin, kıskançlık, rekabet duygularından arınmıştır” (Sezer, 2010, s. 77). Bu yeniden yazımda da Sindirella, ağabeyi ve ablasının ona yönelik tutumlarına karşı koymaz ama kaynak masaldan farklı olarak bunlardan asla etkilenmez, âdeta başka bir âlemde yaşar gibidir. Her ne kadar Sezer’in tespitinin kaynağını oluşturan masallardaki gibi bu hayattan kurtarılmak için dua edip gizlice ağlamasa da maruz kaldığı şiddete, haksızlığa ve engellenmeye yönelik de bir tepkisi yoktur. Sindirella, kilitlendiği odada kitaplarını okuyarak “evde yalnız kalmanın tadını çıkaracaktır”. Bu haliyle Sindirella’nın, metnin başında “pahalı giysilere, süslenmeye

ve gösterişe önem veren” ağabeyi ve ablasından farklı olarak “genç yaşta ölmüş annesinin kitaplarını okuyan, kitaplarda okuduklarının hayallerini kuran, dünyanın güzel ve büyük bir yer olduğunu düşünen” biri olduğu anlatılır. Ancak Sindirella’nın çok akıllı ve meraklı olması sebebiyle arındığını ya da hiç kapılmadığını varsayabileceğimiz bu hırsların eyleme dökülen halleri karşısındaki tutumu da açıkça edilgen bir kimlik sergilediğini gösterir. Abisi ve ablası gibi hırsları olmadığı için odaya kilitlenmeye tepki göstermediği hatta bunu keyif alınacak bir ana dönüştürdüğü anlatılsa da bu tepkisizlik edilgen bir kimliğin ifadesi olarak da okunmaya müsaittir. Bu açıdan Sindirella’nın haklı bir savunma tepkisi göstermesinin bekleneceği durumda dahi engellenmeyi ve şiddeti görmezden gelmeyi tercih etmesi, bu peri masalı tipinin, güzelliği yerine aklı ile öne çıkarılması dışında belirgin biçimde dönüştürülmediğini düşündürür. Klasik masalda “Külkedisi seviyeli ve aristokrat bir genç hanımefendiden beklenen tüm meziyetleri sergiler. Üstelik hislerini ve hareketlerini kusursuz biçimde kontrol edebilir. Kızkardeşlerini rezil etmez; tersine onlara saygın tavırlarla muamele eder. Dinginliği takdire layıktır ve balodan ayrılma zamanı geldiğinde nezaketle desteklenmiş müthiş bir özdisiplin sergiler” (Zipes, 2018b, s. 103). Bu açıdan bakıldığında masaldaki beklentiye ve toplumsal cinsiyet rolünü dönüştürmüş gibi görünse de eşit masaldaki Sindirella da aslında bu kalıba uymaktadır. İyi yürekliliği ve uysallığı, evdeki melekten çok da farklı davranmamasına sebep olur. Burada bir kalıbın yineleniği söylenebilir. “Masalarda kızgın olmak ve bu yüzden abesle ya da vicdansız olanla iştigal etmek, yalnızca erk sahibi ya da doğaüstü, genellikle de kötü kalpli kadınların ayrıcalığıdır. Tanrıçalar ve ecinniler, kızdıkları anda hemen bir felaket hazırlayabilir.<sup>4</sup> Öfkenin tepkisi hemen ve doğrudan verilir. Ki onlar da olağandışı varlıklar oldukları için herhangi kadınlar için model oluşturmaz. Kızlar yasaklanan kızgınlığı ‘kırılma’ ya da küsmeye ile ikame eder. Erkek ise darılıp gücenecektir. Kırılmanın karşılığı şefkatken, darılma ancak edimle ya da tavizle uzlaşmaya varır” (Sezer, 2010, s. 79). Şüphesiz, eşitlik iddiası ile yazılan bir masalda başkişinin aynı yollarla şiddete başvurmasının özendirilmesinden söz edilemez ama tamamen tepkisizliğin ve hatta görmezden gelmenin de bir karşıt masaldan beklenen dönüştürülmüş güçten uzak olduğu söylenebilir.

Peri masallarında kardeşler arası ilişkiler, özellikle üvey kardeşler arası ilişkiler genellikle gerilimlidir, istisnalar olmakla birlikte, pek çok masalda kardeşler birbirlerinin rakibidir. Masallardaki bu çatışma psikanalitik açıdan “[k]ardeş rekabeti, çocuğun gelişim sürecinde karşılaştığı önemli meselelerden biridir. (...) Peri masallarında kötü niyetli üvey kardeşlerin varlığı ile dile getirilen kardeş rekabeti teması, çocuğun kardeşleri ile yaşadığı problemlerden ziyade, ebeveynlerden beklenen, ancak karşılanmadığı düşünülen ilgi ile ilişkilidir” (Parmaksız, 2017, s. 22) şeklinde açıklanır. Bu yeniden yazımda, psikanalizin ödipal anne olarak andığı üvey anne ve onun öz çocukları yani başkişinin üvey kardeşleri yoktur. Sindirella’nın ağabeyi ve ablası hırslı kişilerdir ancak onlar da tıpkı *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*’deki Vezzeze gibi hatalarını bir anda anırlar ve çok utanırlar. Dahası, Sindirella onlarla, edilgen olarak bile olsa, çatışma ya da mücadele halinde değildir, onları yok sayar. Bu açıdan kardeş rekabeti konusunda masala için yapılar dönüştürülmemiş ancak özellikle üveylik kalıbı üzerinden

4 Bunlar akıl ile yönlendirilen değil içgüdüsel bir öfke ile hareket ettiklerini ve yıkıcı dış güçlerini de gösterir.



kurgulanan kötücüllük hafifletilmiştir. Hâkim kültürün ve ahlakın kabulleri ile biçimlendirilerek yazıya geçirilen *Sindirella*'da, diğer masalarda olduğu gibi üvey kardeşlerin ebeveynin ilgisi için mücadele eden kardeşler arası rekabeti simgelediği psikanalitik çözümlemelerde dile getirilmiştir. Bu bakışa göre “Külkedisi, kardeşleri yüzünden sevilmediğini, haksızlığa uğradığını düşünen çocuğa yol gösteren, rahatlama sağlayan bir masaldır. Ağırıklı olarak ödipal evredeki kız çocuğunun meselelerine değinen, küçük dinleyiciye bu meselelerin üstesinden geleceği ve tüm zorlukları aşip mutlu sona kavuşacağı mesajı taşır” (Parmaksız, 2017, s. 163). Yine Jungcu bir perspektiften ve kadın merkezli bir yaklaşım ile bu konuya değinen Estés (2018), “üvey anne ve üvey kız kardeşler psişenin gelişmemiş ama kıskırtıcı ve zalim öğelerini temsil ederler. Bunlar gölge öğelerdir, yani kişinin ego tarafından istenmeyen ya da yararsız olarak değerlendirilip bu yüzden karanlığa atılan yönlerdir” (s. 100) der. Bu yeniden yazımda ise, güzelliği ile fark edilip kurtarılan bir *Sindirella* değil, akıl yoluyla bulduğu çözümlerle ülkenin yönetimine destek olması gereken bir *Sindirella* vardır ve kardeşler arası rekabetin peri masalındaki gibi metaforik katmanları yoktur. Bu rekabetin bir başka örneği ülkeyi yöneten prenses ve prens arasında görülür. Eşitlikçi bir vurgu ile kız ve oğlan kardeşin birlikte iktidarda oldukları bu örnekte, ikilinin arasındaki çatışmalar *çocukçadır*. *Sindirella'nın Bilmecesi*'nde, kardeşler arası rekabete dair birkaç farklılığa daha dikkat çekmek yerinde olacaktır. Grimm Kardeşler masalındaki, aslında pek çok klasik masaldaki, örneklerden farklı olarak burada üvey kardeşlik mekanizması kurulmamıştır; birbirleri ile rekabet eden, birbirlerini kıskanan, elbette ideal karakter *Sindirella* dışındaki, karakterler öz kardeşlerdir. Dahası, masalarda erkek yazarlar tarafından kıskançlığın daha çok kadın duygusu olarak yansıtıldığı, dolayısıyla kıskanç ve kötücül kardeşlerin genellikle üvey kız kardeşler olduğu örnekler yaygındır. Burada ise *duygusal* tepkiler veren, kıskanç, inatçı ya da hırslı olanlar yalnız kız kardeşler değildir; oğlan kardeşler de kadim anlatı geleneği boyunca kadınlara ait içgüdüsel nitelikler gibi sunulan bu sıfatları taşırlar. Dolayısıyla rekabetin sebebi, kaynağı ve biçimi de, yeniden kurulan masalın tematik yapısı ile birlikte değişir; kötü ve kıskanç kız kardeşlerin iyi ve güzel kahramanla rekabeti, böylelikle dönüştürülmüş olur çünkü rekabetin sebebi değişmiştir. Bu hamlenin, masalın eşitlikçi amacına uygun olduğu söylenebilir. Öte yandan hem *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*'in hem de *Sindirella'nın Bilmecesi*'nin toplumsal hiyerarşiyi ve iktidar yapısını bükmediklerini, masalda bu sınıfsal ayrımlara karşıt bir söylem ya da imge bulunmadığını söylemek gerekir.

*Sindirella'nın Bilmecesi*'nde, klasik masalardaki romantik peri tasavvurunun da bilinçli olarak dönüştürüldüğü, perinin yerini yaşlı bir kadının aldığı görülür. Esasen, peri ve cadı figürleri, özellikle peri masallarının ehlileştirilmesinden önce köklerini çoğunlukla tanrıça kültürlerinden alan daha *özgür* figürlerdir. Zipes'e göre, tanrıçaların, perilerin, büyücülerin masalarda yaşadığı dönüşüm, kadın düşmanı kültürel süreçlerin sonucudur. “[H]ıristiyanlığın ‘büyük başarısı’ tanrıçaları, büyücü kadınları ve perileri, ister gerçek ister hayal ürünü olsun, şeytani ve kötücül figürlere dönüştürmek ol[muştur]” (Zipes, 2018a, s. 175). Bu uzun bir kültürel sürecin sonucunda gerçekleşir ancak özellikle yazılı edebî masallarla zirveye ulaşır. Öncesinde, 17. asır Fransa'sında, deyim yerindeyse sözlü gelenekteki kadın anlatıcı geleneğinin yazılı edebî

gelenekteki sürdürücülerinin ürettikleri masalarda, *Contes de fées* dalgası sırasında ise masal anlatıcılarını etkileyen, halk arasında hâlâ anlatılagelen peri efsaneleridir. “Eğer D’Aulnoy ve 17. yüzyılın sonunda yaşamış diğer conteuseler Bakire Meryem, İsa ve Hıristiyan azizleri değil perileri seçmişlerse (...) bunun sebebi, halk arasında kuşaktan kuşağa aktarılan peri efsaneleriyle büyümüş olmaları, dahası kiliseye ve devlete duydukları isyanla bu hikâyelere sarılmış olmalarıdır” (Zipes, 2018a, s. 74). İdeolojik gerekçelerle inşa edilen ve erkek yazarların yarattığı yazılı gelenek, Hıristiyanlıkla yeniden biçimlenen kültürün ve pekişen ataerkinin etkisi, sözlü masalları ancak uzun bir sürecin sonunda ehlileştirilebilmiştir. Bu uzun sürecin başlarında, D’Aulnoy ve çağdaşlarının, anlattıkları masallarla bir karşı duruş sergiledikleri görülür. Bu masalarda, ataerkin kültürün *tehlikesizleştirdiği, ıslah ettiği* perilerden farklı olarak “[n]azik ve edepsiz kişilikleriyle korku salan periler, XIV. Louis’ nin sarayına ve Katolik kilisesine cephe almıştı[r]; bunlar katı dindarlığıyla saray içerisinde nefes aldırılmayan, laiklik ve dünyevilik aleyhinde vaazlar veren, Louis’ nin alt sınıftan gelme karısı sofu Madam de Maintenon’ un antitezi[dir]” (Zipes, 2018a, s. 69). Bu verimlerde toplumsal ve dinî kısıtlamalara karşı dünyevi ve laik tutumu korumaya çalışan D’Aulnoy, masallara profeminist bir ton kazandırmıştır. Fakat “bu büyük *contes de fées* dalgasından sonra peri masalı adı verilen hikâyelerde, perilere duyulan o tutkulu inanç ve kurulan özdeşlik kaybolmaya yüz tutmuştur” (Zipes, 2018a, s. 94). Örneğin Grimm Kardeşler’in derlemesinde perilerin yerine, peri ya da büyücü işlevi gören cadılar vardır. Esnasında ve sonrasında ise “Romantikler, (...) destanlarda (baladlarda), çocuk şarkılarında, yerel efsanelerde ve boş inançlarda karşılaştıkları perileri yeniden dirilt[irler]. 1906’ ya gelindiğinde, Rudyard Kipling *Puck of Pook’s Hill*’ i Britanya’nın eski yitik peri dünyasını korumak için yazdığına, periler başarıyla cicileştirilmişlerdi[r]; kelebek kanatlı ve müslin giysili ve saçlarında parlayan yıldızlar ve ellerinde bir sihirli çubukla küçük vızvız uçuşanlar...” (Warner, 2019, s. 29-35).

1960’ ların sonuyla 1970’ lere kadar kadın yazarlar, masalları tekrar yaratırken periler ve cadıların olağanüstü gücüyle özdeşlik kurmamışlardır çünkü klasikleşenler ve yaşayanlar Straparola, Perrault ve Grimm geleneklerinin ürettiği masallar olmuş ve bu masallar zaten olağanüstü güçlü kadın figürünü yıkmış ya da kötücülleştirilmişlerdir. Dolayısıyla, feminizmin yükselişi ile birlikte masallara farklı açılardan yaklaşıldıkça kadınlar, bu gücün olağanüstülüğünü kötücüllükten uzak olarak yeniden inşa etmeye başlarlar. Öte yandan genç ve güzel perinin iyilikler getiren, yaşlı ve çirkin olan cadının kötülükler getiren imajı da sorgulanmaya başlanır. Periler, klasik masalarda çoğunlukla bir erkeğin başarılarının *ödülü* olan itaatkâr, güzel ve masum genç kızlara yardım ederler; bu sebeple sistemin besleyicileri haline gelirler ve tıpkı *ödül* olan genç kız gibi onlar da iyi, masum, güzeldirler. Cadılarsa, tamamen ayrı bir çalışmanın konusu olacak bir dönüşüm geçirirler. Ancak çok genel olarak, cadıların, çirkin ve yaşlı kadınlar olarak temsil edildiği, kötücül olanla özdeşleştirildikleri görülür. “Cadılık dışı sapkınlığın en uç ifadesi[dir]: Tüm kadınlara değil, ataerkin düzeni bozduğu, o düzenden paçasını sıyırdığı farz edilen kadınlara karşı yöneltilmiş bir suçlama[dır]” (Hults’ tan akt. Zipes, 2018a, s. 179). Zipes’ in belirttiğine göre, araştırmacılar farklı bulgular elde etmiş olsalar da popüler kültür ve görsel basında cadılar “çoğunlukla zalim, egzotik, hilekâr ve muzır figürler olarak tasvir

edilmiştir” (Zipes, 2018a, s. 175). Masalların yazılı metinlere dönüştürülmesi sürecinde, girişken, cesur, kendinden emin, özgür kadın kahramanların olduğu, kadınlar tarafından anlatılan masallar derlenmemiş, yazıya geçirilmemiş yani dışarıda bırakılmıştır.<sup>5</sup> “Ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru, o düzenbaz, asi cadılar ile perilerin yanında bu tarz kadın kahramanlara daha sık rastla[nabilir]” (Zipes, 2018a, s. 182). *Sindirella*’yı ehlileştirirken peri motifini, peri vaftiz annesi kullanan esas olarak Perrault’tur. “Grimm Kardeşler’in Cindirella’sı [Külkedisi] Aschenputtel, Perrault’nun klasik ‘Cendrillon’undan yüz yıl sonra yazılan masalında, annesinin mezarı üstüne bir dal diker ve dal bir fındık ağacı olur; Külkedisi orada dertleri ve baloya gitmesine izin verilmediği için ağlarken ağaç bir silkinir ve içinden giymesi için altın bir elbise ve altın bir ayakkabı düşer. Bu üç kez yinelenir. Ne sihirli sopa ne kabak ya da sıçan ya da kertenkele ne peri, Cinderella’nın ölü annesinin ruhu doğa içinde akar ve ağacı canlandırır, kuşlara kızına yardım etmeleri için fikir verir ve sonra da o kuşlar kötü üvey kız kardeşlerin gagalayıp gözlerini çıkaracaktır. Doğaya ve hayaletlere vurgu, açıkça romantiktir ve Grimm Kardeşler’in öteki derleyicilerin yapıtlarından aşama göstererek gelen çağdaş peri masalı doğal büyü fikrine bel bağlar” (Warner, 2019, s. 40). *Sindirella’nın Bilmecesi*’nin dönüştürmek üzere esas aldığı örnek Grimm Kardeşler’inkidir. Ancak, Perrault’un, etkisi dönüşerek devam eden peri vaftiz anne tipinin ve Disney uyarlamalarındaki peri figürlerinin etkisi gibi Grimm Kardeşler’in masalındaki büyüün alışıldık işlevi de ortadan kaldırılmış, bilinçli bir hamle ile yaygın peri tipi dönüştürülmüştür. Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde, *Sindirella’nın Bilmecesi*’nde perinin yerini yaşlı kadının alması anlamlı ve eşit masalın amacına uygun bir hamledir. Mağdur ama mutlak güzel ve iyi genç kızın ödülü olan evliliğin gerçekleşmesi için yardımcı olan peri, böylelikle, akıllı ve meraklı genç kıza toplumsal sorumluluklarını anımsatan, yol gösteren bilge ve yaşlı bir kadına dönüşmüştür.

## Kurbağa Prens

Seride yer alan masallardan bir diğeri *Kurbağa Prens*’tir. Bu masal, Fadime Uslu tarafından yazılmış ve Mert Tugen tarafından resimlenmiştir. Masal aşağıdaki gibi özetlenebilir: Üç kızları olan bir kraliçe ve kral, yaşlandıkları için ülkenin yönetimini kızlarına devrederler. Prensesler, ülkeyi akılcı ve yaratıcı buluşlarla yönetirler. Öyle ki farklı ülkelerin yöneticileri bile onlara danışır. Prenseslerin her birinin ilgi alanı farklıdır; en büyükleri bahçıvanlığa, ortancaları müziğe, en küçükleri de hikâyeye yazmaya meraklıdır. Fırsat buldukça ormana giderek hikâyeler yazmayı ve altın topu ile oynamayı çok seven küçük prenses, bir gün topunu kuyuya düşürür. Önce ne yapacağını şaşırır da sonra topu çıkarmanın yollarını arar. Ağaç dalı, toka ve şapkasıyla bir kepçe yapan prenses topu kuyudan çıkarır ancak kepçenin içinde topla birlikte bir de kurbağa vardır. Kurbağa, topu kepçeye kendisinin koyduğunu iddia eder, küçük prenses ise

5 Derlemeler arasında Pitre’ninki ayrı bir yerde durur çünkü özellikle kadın merkezli anlatımlara, masalarda kadın anlatıcının sesini korumaya özen göstermiştir. “Pitre’nin anlatıcıların üsluplarıyla birlikte seslerine de nasıl saygı duyulduğunu ve onları asıllarına olabildiğince sadık kalarak kaydetmek için nasıl uğraştığını anlayabilmek için ‘Külkedisi’, ‘Eşek Derisi’, ‘Rapunzel’, ‘Güzel ve Çirkin’ ve ‘Çizmeli Kedi’ gibi ‘klasik peri masallarının’ Sicilya versiyonlarından birkaçını okumanız kâfidir. Çoğunu kadınlar anlattığı için bu masallar genellikle Straparola, Basile, Perrault ve Grimm Kardeşler’in eril bir nitelik taşıyan edebi anlatımlarının aksine kendi kaderlerine zekice yön veren sıra dışı genç kadınların samimi ve yalın birer tasviri şeklindedir” (Zipes, 2018a, s. 269).

topu kendi çabasıyla aldığını söyler. Kurbağanın ısrarı üzerine, daha önce düşürdüğü topları da çıkaramadığını anımsayan küçük prenses ona inanır ve bir dileğini gerçekleştirmek istediğini; kurbağaya giysilerinden birini, incili mücevherlerini hatta altın tacını bile verebileceğini söyler. Kurbağa ise bunlara burun kıvrır ve sadece arkadaş olmak istediğini belirtir. Küçük prenses aslında konuşmaya başladıkları andan itibaren arkadaş olduklarını söylese de kurbağanın istediği farklıdır; küçük prensesin sofrasında oturmak, tabağından yemek, bardağından içmektir. Prens, arkadaşlık için konuşmanın yeterli olmadığını, bir şeyleri paylaşmak gerektiğini ve kurbağa ile arkadaşlığın eğlenceli olabileceğini düşünerek bu isteği kabul eder. Fakat saraya giderken kurbağayı götürmez, ona kendi çabasıyla gelmesi gerektiğini söyler zira onu götürdüğü takdirde kurbağa istediği şey için çaba harcamamış olacaktır. Prens, ailesi ile akşam yemeğini yerken kapı çalınır ve kurbağa gelir. Ancak prenses, o anda kurbağa kendisine pek de hoş görünmediğinden kapıyı kapatır ve ailesine olanları anlatır. Ailesinin, verdiği sözü tutması ve acele etmesi yolundaki telkinleri neticesinde kurbağayı içeri davet eder ve birlikte yemek yerler. Kurbağa, küçük prensese hikâyesini anlatır; vaktiyle çevresindeki insanlara ve hayvanlara kaba davrandığı, onları kırdığı ve özellikle kızların aklını, bilgisini küçümsediği için bir büyücü tarafından cezalandırılmıştır. Büyü, ancak küçük prensesin kurbağa ile arkadaşlık etmeyi kabul etmesi ile bozulacaktır. Küçük prenses, yaptıklarından ötürü pişman olan kurbağanın üzüntüsüne ortak olunca büyü bozulur ve kurbağa insana dönüşür. Böylece onun, komşu ülkedeki prenslerden biri olduğu ortaya çıkar. O yıl, iki ülkede eşitlik yılı ilan edilir ve eşitlik hikâyeleri yazılır, anlatılır. Bunlardan birisi de prensesin anlattığı hikâyedir. Prens ile prens birbirlerinin en yakın arkadaşı olurlar ve daima yardımlaşır. Prens, prensesten sık sık fikir alır ve ikili verdikleri kararlarla herkesi mutlu ederler.

*Kurbağa Prens* de klasik masallardan biridir. Yaygınlıkla biliniyor, anlatılıyor ve okunuyor olması, masalın postmodern üretimler arasında da dönüştürülmek üzere kaynak alınmasına sebep olur. Ancak elbette bunun ötesinde içerdiği mesajlar, postmodern ya da eşitlikçi masalların dönüştürmek istedikleridir. Masalın tarihine bakıldığında Grimm Kardeşler’in yaptığı, özgün hikâyeyi içeren 1810 tarihli derleme oldukça sadedir ve hiyerarşik/sınıfsal ilişkiler merkezde değildir. Zipes’in deyimiyle lafın hiç gevelenmediği bu varyantta prensesle karşılaşan kurbağanın niyeti onunla yatmaktır. “Masal açıkça cinsellikle ilgilidir; evrensel bir ergenlik ve evlilik ayinine (ilkel anaerkil toplumlardan alınmış olan) gönderme yapar ve bir başka versiyonunda prenses kurbağayı duvara fırlatmaz, tıpkı ‘Güzel ve Çirkin’ masalında olduğu gibi onu öper. Karşılıklı cinsel farkındalık ve kabul ediş prensin kurtuluşunu getirir” (Zipes, 2018b, s. 144). *Kurbağa Prens*, Grimm Kardeşler tarafından yapılan ilk derlemeden sonra, farklı baskılarda değişime uğratılmış, deyim yerindeyse giderek daha da ehlileştirilmiştir. “Gerek 1812, gerekse 1857 versiyonlarındaysa prenses daha çok bir burjuva çocuk için özdeşleşme temeli sunar; çünkü kendine özgü, biraz şımarık ve çok zengindir. Kurbağanın iyiliğine maddiyatla yanıt vermeyi düşünür ve ona sanki daha düşük bir kastın üyesiymiş muamelesi yapar; bu ilk versiyonda görmediğimiz bir yaklaşımdır. Süslü anlatım özgün masalın cinsel açıklığını örtmeye veya ortadan kaldırmaya hizmet eder. Burada kurbağa, prensese bir eşlikçi ve oyun arkadaşı olmak ister. Seks yumuşatılmalı ve zararsız görünmesine çalışılmalıdır; çünkü hakiki biçimi mide

bulandırıcıdır. Kız, babasına itaat eder; fakat tüm iyi burjuva çocuklar gibi, kurbağanın cinsel hamlelerini reddeder ve bunun için ödüllendirilir” (Zipes, 2018b, s. 145).

Eşit masal örneği olarak kaleme alınan *Kurbağa Prenses* ile yukarıda bahsedilen varyantlar arasında görülen en büyük fark prenses ve kurbağa arasındaki temasın kaldırılmış olmasıdır. Ne kurbağa prensesi öpmeyi talep eder ne prenses onun bu hamlesinden kaçınır, ne onu duvara fırlatır ne onu öper ne de masalın sonundaki büyü simgesel bir öpücüğe bağlanır. Dolayısıyla aslında öpücüğün simgelediği cinsellik ve eğretilmeli katmanda erkeğin cinselliği zorbaca talebi karşısında prensesin, temsil ettiği ahlaki sınıfın değerlerini koruyan *namuslu kaçınması* ile karşılığını bulan eşitlikçi tutum bilinçli olarak yok sayılarak bükülmüş ve dönüştürülmüş olur. Masalın cinsellik ile ilgili göndermeleri Grimm Kardeşler versiyonlarında ehlileştirilerek kullanılmıştır. Şüphesiz Grimm Kardeşlerin yaptıkları ahlakçı bir müdahaledir ve masalı eril tahakkümün birden fazla örneğini içeren bir metne dönüştürmüştür.<sup>6</sup> Eşit masalda kurbağa ve prenses arasındaki öpüşmenin ve elbette ilişkili göndermelerin tamamen yok edilmesi ise Grimm Kardeşlerin ataerkil ahlak lehine cinselliği dönüştürmesinden tamamen farklıdır. Burada kurbağanın dönüşümü, prensesin onun üzüntüsünü içtenlikle hissetmesiyle gerçekleşir. Bir kızla empatiye, hemedertliğe dayanan bir arkadaşlık kurabilmesi, prensin eski hatalı davranışlarından pişmanlığının ispatı gibidir. Üstelik burada yaşam boyu arkadaşlık ve akıllı bir arkadaştan alınan tavsiyelerle *ödüllendirilen* de prenstir. Eşit masalın hem halk anlatılarındaki hem de Grimm Kardeşler uyarlamalarındaki cinsellik göndermelerini tamamen yok sayması çok büyük olasılıkla, çocuğa görelilik ilkesi ile ilgilidir ve hem bu ilkeyle hem de “Eşit Masallar”ın bildirilmiş amacıyla uyumludur. Çocuğa görelilik, çocuklara yönelik tüm metinlerden cinsellikle ilgili olabilecek çağrışım ve eğretilmeleri kaldırmak değildir; bunları herhangi bir cinsiyetin tahakkümüne dayanan ilişkiler olarak sunmamaktır. Şüphesiz, eğretilmeli alt katmanlar inşa etmek, masal gibi arkaik bir türün postmodern uyarlamaları için bu katmanların masalların özgün halinde oluşmasından farklıdır ve kolay değildir. Üstelik masalların hedef kitlesinin sadece çocuklar olmadığı bir dönemde anlatılanlar ile hedef kitlesi doğrudan çocuklar olan masallar yazmak arasında da fark vardır. Yazarın cinsellik ile ilgili eğretilmeli katmanı tamamen dönüştürmesi böyle açıklanabilir. Bunun bir ehlileştirme girişimi olup olmadığı da sorgulanabilir. Ancak eşit masal açıkça Grimm Kardeşler versiyonunu dönüştürdüğünü söylemektedir ve postmodern masalların amacı da zaten özgün halk anlatılarına dönmek değildir. Bu bakımdan, özgün halk anlatısındaki nispeten özgür ve hiyerarşik olmayan cinsellik ile ilgili metaforlar kullanmamayı tercih etmesi, masalı ehlileştirmek sayılmaz çünkü dönüştürülen metin, özgün masal değil Grimm Kardeşler versiyonudur ve eşit masalın Grimm Kardeşler versiyonundaki göndermeleri eşitlikçi bir bakışla dönüştürdüğü söylenebilir. “Aslında masalın her üç versiyonu da [özgün halk hikâyesi, Grimm Kardeşlerin 1812 ve 1857 uyarlamaları] bugün ilerici eğitimciler tarafından

6 Kurbağa Prenses’in versiyonları, dönüşümü, yeniden yazımları ve toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmesi hakkında bkz. Sezer, M.Ö. (2016) *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel. s. 24-25, 170-173. Zipes, J. (2018). *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı*. Zeynep Çiftçi Kanburoğlu (Çev.). s. 141-145, 316-317. Warner, M. (2019). *Bir Zamanlar Bir Ülkede...* Güven Turan (Çev.). İstanbul: YKY. s. 49., Üner, A. M. “Klasikten Postmoderne Bir Masalın Müthiş Serüveni: Kurbağa Prenses, Kurbağa Prenses, Prenses Ve Kurbağa”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* (2019 ): 209-225.

şiddetle eleştirilip sorgulanan bir tür babaerkil toplumsallaşma yaklaşımını öner[mektedir]” (Zipes, 2018b, s. 145). Bu açılardan eşit masaldaki tutum, amaç ile tutarlıdır.

Sık rastlanan bir tekrar, bu eşit masal versiyonunda da mevcuttur. Köklerini ataerkinden alan, toplumsal sınıflar ve ata soya dayalı yönetme hakkı ile hiyerarşi, herhangi bir şekilde sorgulanmamıştır. Değişiklik, kraliyet mensuplarının iyi ve adil insanlar olmasında, aile içinde toplumsal cinsiyet eşitliğini gözetmelerindedir. Örneğin ülkeyi kraliçe ve kral birlikte yönetmektedirler, hatta metinde kraliçenin adı özellikle önce anılır. Yine yaşlanan kraliçe ile kral, yönetimi kızlarına devrederler. Bu üçlü yönetim, başlangıçta anne babanın çocuklarını ayırmadan yönetimi onlara devretmesi gibi görünse ve özellikle kahramanı erkek olan klasik masallardaki kardeşler arası rekabetin kaynağını kurutsa da daha derinde eşit bir toplumun var olduğunu iddia etmemizi sağlayacak bir yönetim değildir. Krallık hâlâ vardır, asıl olan hâlâ kraldır, bunun için kraliçe *kraliçedir*, hiyerarşi ve sınıfsal ayrımlar sürmektedir. Ayrıcalıklı sınıfların varlığına dair örtük bir eleştiri dahi yoktur, üstelik bu sınıfların kendi içlerinde yönetimi kız çocuklarına devretmesi *eşit* bir yaşam sürdürüldüğü yanılmasına neden olur. İlaveten, eşit olmayan bir toplumda cinsiyetler arası eşitlikten bahsetmek mümkün değildir. Eşit masalların çoğunda bu sorgulamanın yapılmadığı ya da bu hiyerarşik yapının değiştirilmediği görülür. Bu tercihte masalsı atmosferin tanıdık imgelerini ve yapısını kullanmanın sağlayacağı imkânlar gözetilmiş olabilir ancak metin dediğimiz yapı çok katmanlı ise, üstelik karşıt, eşit ya da postmodern bir masal ile eşitliksiz bir dünyanın eleştirilmesi esassa bu kralların, kraliçelerin, prenslerin ve prenseslerin neden hiç değiştirilmediği sorulması gereken bir sorudur. Dahası, bu kişilerin neredeyse tamamı, Grimm Kardeşler masallarını dönüştürmek üzere çıkılan yolda, onların kişileri gibi burjuva değerleri yansıtmakta, aristokratlar ve burjuvalar masalın merkez kişileri olarak konumlandırılmaktadır. Kaynağın sorgulanmaması ve dönüştürülmemesi toplumsal cinsiyet eşitliğine dair vurguların da zaman zaman yüzeysel kalmasına sebep olur.<sup>7</sup> Masalların büyüü biraz da bizi olağanüstü âleme, kişilere ve olaylara ikna edebilen yapısında gizlidir, tüm bunların olağanüstü olmasına rağmen örgünün içine girdikten sonra olan bitene inanmaya başlamamız bundandır. Eşit masallarda bu derin tutarlılığın, yukarıda anlatılan sebeplerle sarsıldığı görülür.

## Kırmızı Başlıklı Kız

*Kırmızı Başlıklı Kız*, klasik masallar arasında en çok tartışılan ve en çok yeniden yazılan, dönüştürülen örneklerin başında gelir. Zipes, bu yaygın yeniden üretim ve eleştiri birikimini “[Ç]ok sayıda kadın sanatçı, toplumsal cinsiyet çatışması dolayısıyla, ayrıca Perrault ve Grimm versiyonlarının, küçük kızları tecavüze uğramalarından ve/veya yaşamlarını yitirmelerinden mesul tutma eğiliminde olması nedeniyle ‘Kırmızı Başlıklı Kız’a kancayı takmıştır” (Zipes,

7 Kara'nın (2015) masalın temel yapısı ve yaratıcı yazarlık ilkeleri takip edilerek yazılabilmesinin mümkün olup olmadığı sorusunu hem teorik olarak hem de altı öğrencisi ile yaptığı bir denemenin neticesinde yanıtlamaya çalışmasının ürünü olan “Halk Masalı Yazmak” adlı makalesinde belirttiğine göre öğrencilerin ve makale yazarının masal yazarken en zorlandıkları şey, bir çatışma kurmak olmuştur. “Eşit Masallar”da, her ne kadar bu örnekten farklı olarak, yerleşik ve kalıplaşmış bir çatışmaya dayanan metni yıkıp yeniden yazmak esassa da ihtiyaç duyulan yeni çatışmayı inşa etmek ya da dönüştürülen çatışmayı derinleştirmek noktasında benzer bir güçlük yaşandığı göze çarpar.

2018a, s. 294) sözleriyle ifade eder. Eşit Masallar serisindeki örneklerden biri de, Mevsim Yenice'nin yazdığı, Cemre Arslan'ın resimlediği *Kırmızı Başlıklı Kız*'dir. Bu masal, serideki tek Perrault versiyonu dönüştürmesidir. Masal şöyle özetlenebilir: Bir zamanlar, hep kırmızı başlıklı bir pelerin giydiği için Kırmızı Başlıklı Kız olarak anılan bir çocuk vardır. Bir gün küçük kızın canı babasının yaptığı meşhur kurabiyelerden çeker ve babası ile mutfağa girip kurabiye yaparlar. Annesi, Kırmızı Başlıklı Kız'dan kurabiyelerin birazını onları çok seven yaşlı ve hasta anneannesine götürmesini ister. Sepeti hazırlayıp kızlarını uğurlarken anne ve baba, Kırmızı Başlıklı Kız'a hep orman yolunu takip etmesini, başka yollara sapmamasını öğütlerler. Kırmızı Başlıklı Kız yolda yürürken duyduğu sesleri çocuk çılgınlıklarına benzetir ve bu seslerin sahiplerinin yardıma ihtiyacı olabileceğini düşünerek seslerin geldiği yere doğru koşar. Yaklaşınca, bu seslerin çocukların oyun oynarken attığı sevinç çılgınlıkları olduğunu fark eder. Beş kız çocuğu, şarkılar söyleyerek ormanda koşup oynamaktadırlar. Kırmızı Başlıklı Kız'ı görünce onu da oyunlarına davet ederler. Kırmızı Başlıklı Kız da sepetini bir kenara bırakıp oyuna katılır. Oynarken ara sıra sepetini de kontrol eden Kırmızı Başlıklı Kız, kocaman kahverengi bir kurdun sepetini kokladığını görür ve hemen koşup sepeti kurdun elinden alır. Kurt, sepettekilerin çok güzel koktuğunu ve onları yiyip yiyemeyeceğini sorar, Kırmızı Başlıklı Kız da sepette babasıyla yaptıkları kurabiyeler olduğunu, onları orman yolunun sonunda oturan anneannesine götürdüğünü ve kurda veremeyeceğini söyler. Bunun üzerine kurt uzaklaşır. Güneş batmak üzereyken çok geç kaldığını fark eden Kırmızı Başlıklı Kız telaşlanınca diğer kızlar tüm yolları bildiklerini ve Kırmızı Başlıklı Kız'ı anneannesinin evine götürebileceklerini söylerler. Hep birlikte yola koyulur ve Kırmızı Başlıklı Kız'ı anneannesinin evine bırakırlar, sonra da vedalaşıp ayrılırlar. Kırmızı Başlıklı Kız içeri girdiğinde anneannesinin geceliğini giymiş, başlığını ve gözlüğünü takmış kurdun yatakta yattığını görür. Kurt, anneannenin sesini taklit ederek küçük kıza teşekkür eder ancak Kırmızı Başlıklı Kız onun kurt olduğunu hemen anlayarak, ona oyununu ortaya çıkaracak sorular sormaya başlar. Sırayla kollarının neden bu kadar uzun, kulaklarının neden bu kadar büyük, gözlerinin neden bu kadar kocaman olduğunu sorar. Son sorusu dişlerinin neden bu kadar sivri olduğudur ve kurt bu soruyu "kurabiyeleri daha iyi yiyebilmek için" diye yanıtlayarak sepetin üzerine atlar. Kırmızı Başlıklı Kız da imdat diye bağırmaya başlar. Henüz çok uzaklaşmamış olan kızlar bu sesi duyarak yardım etmeye koşarak gelirler. Pencereden, kurt ve Kırmızı Başlıklı Kız'ın sepeti çektiğini görünce arkadaşlarını kurtarmaya karar verirler. Odaya girip kurdun etrafını sararlar ve ona sorular sormaya başlarlar. Kızlar, kurda dünyanın en yüksek dağının hangisi olduğunu, penguenlerin nerede yaşadığını, kanguruların yavrularını nerede taşıdıklarını sorarlar. Kurt cevabını bilmediği sorulardan, kızların ona dokunup kaçmalarından, kendi etrafında dönüp durmaktan yorulup yere çöker. O anda Kırmızı Başlıklı Kız, anneannesini sorar. Kurt üzgün bir sesle, günlerdir aç olduğunu, sadece kurabiyeleri yemek istediğini, anneannesinin de kilerde oturduğunu söyler. Kırmızı Başlıklı Kız, anneannesini bulduktan sonra kurda eğer aç olduğunu söyleseydi onunla kurabiyeleri zaten paylaşacağını, açgözlülük ettiğini düşündüğü için ona kurabiye vermediğini söyler ve sepetteki kurabiyeleri herkese ikram eder. Herkesin karnı doyunca evlerine dönmek üzere yola çıkarlar. Kırmızı Başlıklı Kız da ne zaman babasıyla bu kurabiyelerden yapsa oyun arkadaşları ve kurda da getireceğine söz verir.

Zipes, “Peri masallarıyla uğraşan hemen her çağdaş feminist sanatçının ‘Kırmızı Başlıklı Kız’ı gözden geçirerek düzeltme işine odaklanması ilginçtir, bunun nedeni söz konusu masalın toplumsal cinsiyet çatışmasını açıkça dillendirmesi ve tecavüz sorununa üstü kapalı değinmesidir” (Zipes, 2018a, s. 304) der. Aslında bu durumun Zipes tarafından da ortaya koyulan sebebi ortadayken, *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın en çok yıkılan, dönüştürülen masallardan olması ilginç değildir. Tatar’ın aktardığına göre *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın ilk versiyonlarında kurttan kaçmak ve eve dönüş yolunu bulmak için avcılara bel bağlaması gerekmeyen zeki bir genç kadın kahraman vardır. Kurt, saf değil zeki olan bu kız tarafından alt edilir (Tatar, 2002, s. 17). Hem Perrault’un hem de Grimm Kardeşler’in yeniden yazdıkları *Kırmızı Başlıklı Kız*, onların ahlakçı tutumlarıyla bağdaşmayan tüm öğelerden arındırılarak uyarıcı bir masala dönüştürülmüştür. Bu uyarıcı işlev, ataerkil bir ahlakın ilkeleriyle biçimlenmiş ve hiç kuşkusuz küçük kızlara yöneltilmiştir. Bu kızların, özellikle üst sınıftan olanların, yani güzel, soylu ve seviyeli kızların yabancılarla konuşmamak ve kontrolü elden bırakmamak konusunda terbiye edilmeleri gerekir. Bu terbiye de üst akıllı ve ahlaklı simgeleyen bir erkek tarafından verilmelidir zira kadınlar cinsel ve doğal dürtülerini korumak konusunda *zayıftır*. Erkeğin kültürle, kadının ise doğa ile ilişkilendirilmesi “paradoksal şekilde, hem doğallaştırıcı bir makyaj hem de kadınca bir ‘özün’ temsilleri olarak ‘kadınlık’ adı verilen hileli bir konumun da üretilmesini sağlar (...m]asal biz kadınları/o kadınları (kadınlar olarak hepimizi) erkekler tarafından inşa edilmiş Kadın’a dönüştürür” (Bacchilega, 2016, s. 27). Bacchilega bu meseleyi anlattığı kısımlarda Pamuk Prenses’i anar ancak edebileştirilen ve ehlileştirilen masalın *Kırmızı Başlıklı Kız*’ı da erkekler tarafından inşa edilen kadın örneğine gayet uygundur. Perrault’un *Kırmızı Başlıklı Kız*’ında amaç, Grimm Kardeşler’inki de çok farklı değildir, kız çocuğunu erkekler tarafından belirlenen ideal kadın olma yolunda karşılaşılabilecek tehlikeleri öngörerek, onu bu yoldan tamamen çıkaracak hatalar yapmaktan alıkoymaktır.<sup>8</sup> *Kırmızı Başlıklı Kız*, öncelikle kız çocuklara yönelik bir uyarı içerse de aslında tüm çocukları *terbiye eder* zira onların hâkim ahlak yargılarını ve *yeni* normları içselleştirmelerini sağlar. Kız çocuk, nasıl bir kadın olması gerektiğini ve toplumsal yerini, tanımını bu masallar aracılığıyla içselleştirirken oğlan çocuk da bir yandan *ayrıcalklı* konumunu ayırt eder ve nasıl bir erkek olması gerektiğini, kendisinin ve kadının toplumsal konumları ve tanımları arasındaki farkı içselleştirir. Dolayısıyla aslında masal, çocukların nasıl yetiştirilmesi gerektiğini de cinsiyetçi bir tutumla sunar alt metinde. Bu, dönemin hâkim ataerkil ahlakının dayatmasıdır ki Perrault’un tanınmış bir erkek yazar olmasının yanı sıra ahlakçı tutumu da daha fazla kabul görmesinde etkilidir. Perrault, “Çocuk gelişiminin doğasını düzenleyip sınırlamayı, genç yetişkinlerin cinsiyet ilişkilerini ve toplumsal davranışlarını düzenlemeyi hedefleyen katı davranış standartları belirle[miştir]” (Zipes, 2018b, s. 83). Oysa dayattığı ahlak, özü çok değişmeyen dinî ahlak; ödül ve cezanın yönlendirmesine dayanır. Çocuklar, uygun görülen davranışları, mesela anne babalarına

8 “Perrault için toplumun üst sınıflarına ait ideal ‘*femme civilisée*’ [uygarlaştırılmış, terbiyeli kadın], birçok bileşenden oluşan bir dişi, güzel, kibar, zarif, çalışkan ve düzgün yetiştirilmiş olmalı ve her zaman kendisini nasıl kontrol edeceğini bilmelidir. İtaatkârlık sınamalarından geçemezse *Kırmızı Başlıklı Kız* gibi cezalandırılır. (...) Perrault’un model gösterdiği kadının yüzleştiği görev, temkinli ve sabırlı bir tutum sergilemektir; bir başka deyişle, doğru erkek gelip onun erdemlerini fark edene ve onunla evlenene dek edilgen kalmalıdır” (Zipes, 2018b, s. 99).



itaat etmeyi, gerçekleştirirlerse ödüllendirileceklerdir, itaatsizlik ettiklerinde başlarına bir dizi kötülük gelecektir. Burada çocuk doğru ve yanlış, iyi ve kötüyü gerçekten kavramaz, bir sorgulama yürütmesine de gerek yoktur, bir kalıp olarak ona sunulan doğru ve yanlıştan hangisini seçeceğine karar verirken de esas yönlendiricisi sadece ödüle dönük arzu ya da cezadan kaçınma isteğidir. Bu, nereden bakılırsa bakılsın erdemli bir tutum olamaz üstelik çok temel bir hiyerarşinin doğrularını dayatarak edilgenleştirdiği, kalıplar dışına çıkıp doğru ve yanlış sorgulamayan, tutucu, ahlakçı, özgürleşmemiş yeni nesiller yetiştirecektir. Bugün başta Disney'in endüstrileştirdiği peri masallarının kaynakları arasında Perrault'un da ciddi bir ağırlığı vardır. Bunlar sadece metinlerin kaynaklığı değildir, tutumun da süreğenliğidir. Bu açılardan ele alındığında eşitlikçi bir masalın yıkmak ya da dönüştürmek isteyeceği ilk unsur, kız çocuğa dayatılan ideal kadınlık kalıbıdır ancak yukarıda açıklanan sebeplerle eşit masaldaki diğer çocukların konumları üzerinde de ayrıca durmak gerekir. Eşit masal olarak kurulan *Kırmızı Başlıklı Kız*'da, küçük kızın tutumunda cinsiyetçi söylem ve imgelerin yıkılmasının temel amaç olduğu ve buna erişildiği görülür. Henüz masalın başında, *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın babasının meşhur kurabiyeleri ve küçük kızın babası ile mutfığa girerek kurabiye yapması açıkça ev içi emeğin, yemek pişirmenin, başat ebeveynlik biçiminin annelik olmasının dönüştürülmesidir. Masal boyunca *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın cesur ve akıllı bir karakter olarak çizilmesine ve özellikle ormandaki diğer kız çocuklar arasındaki dayanışmanın vurgulanmasına dikkat etmek gerekir. Burada, Tatar'ın yukarıda aktarılan sözlerine ek olarak Bacchilega'nın *Kırmızı Başlıklı Kız* hakkında detaylıca vurguladıklarına bakmak aydınlatıcı olabilir:

Sözlü geleneğe bir kadınlığa geçiş hikâyesi olarak görülen *Kırmızı Başlıklı Kız* çocukların hinlik yaparak tehlikeyi ve kötülüğü kovma kabiliyetini simgelemekten fazlasını yapmıştır: Kadınların sahip olduğu hayatta kalma bilgisinin önemini de göstermiştir. Daha da genelleştirerek söylemek gerekirse, sözlü geleneğin mesajı kızın (büyük) annesiyle olan ilişkisiyle ilgilidir. Başkahraman yaşlı kadının evine başarıyla girdiği ve bu evden başarıyla çıktığı gibi, bu kadının değişen doğasını ve ölümünü de görmeli, atlatmalıdır (Bacchilega, 2016, s. 100).

Perrault'nun yorumunun bir geçiş hikâyesi olma işlevi de vardır ancak masalın odak noktası katı bir biçimde heteroseksüeldir. Kurt ve kız arasındaki dinamikleri ön plana alır ve hikâyenin şedid neticesini, kurbanın işbirliğinin kanıtı olarak iblisi akla getiren kırmızı kıyafetine işaret ederek meşrulaştırır. Perrault böylelikle sözlü masalı kızların 'doğal olarak' hem kurban hem de ayartıcı olduğu heteroseksüel bir senaryo şeklinde kurgulayarak daraltır (Bacchilega, 2016, s. 102).

Bacchilega'nın söylediklerinde, hem Perrault ve Grimm Kardeşler gibi yazarların *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı bir kadınlığa geçiş hikâyesi olmaktan çıkardıklarının ve onu erkekler tarafından inşa edilen kadınlardan birinin masalına dönüştürmelerinin eleştirisi vardır hem de yalnızca *Kırmızı Başlıklı Kız* için değil, edebileştirilirken ehlileştirilen tüm masallar için genellediği heteroseksüel senaryonun baskınlığının. Masalın eleştirisinde heteroseksüel senaryonun baskınlığından ben daha çok bu senaryoyu belirleyenin eril tahakküm olmasına dönük bir

eleştiriyi ve elbette masalın norma göre ehlileştirilmesini anlıyorum. Kadınlığa geçiş hikâyesi ve büyükanne ile kızın ilişkisine dair de kurt ile kızın ilişkisinin öne çıkması ve bu yolla verilen mesajın masala kazandırdığı uyarıcı işlevin aynı eril tahakkümün neticesi olduğunu söylemek gerekir. Bu açıdan, eşit masalda kurdun cinsiyetinin açıkça vurgulanmaması ve edebî masallardaki gibi saldırgan bir erkeklikle çizilmemesi önemli bir dikkatin sonucudur. Nitekim yukarıda da açıklandığı gibi masalda içkin olduğu feminist eleştirmenlerce dillendirilen ve eleştirilen tecavüz, masalın kırılma anında kurdun, küçük kızın değil kurabiyelerle dolu sepetin üzerine atılmasıyla dönüştürülmüştür. Böylece kurdun aradığı *doyumun* çok katmanlı ve eğretilmeli yapısı, ilgili çağrışımlardan arındırılarak tek boyutlu ve gerçek bir yiyecek açlığına dönüştürülmüştür. Hem çocuğa görelık çabasının hem de toplumsal cinsiyet konusunda klasik masala yöneltilen eleştirilerin yönlendirdiği savlanabilecek bu dönüştürme ile birlikte söz konusu çok katmanlı yapıya dayanan metaforlarla sağlanan uyarma işlevi de etkisini yitirir. O halde eşit masal, hâkim ataerki ahlakın kızlara yönelttiği uyarıların metni olmaktan çıkarak hedeflediği dönüşümü gerçekleştirmiştir, denebilir.

Masalda Kırmızı Başlıklı Kız, orman yolundan doğası gereği kontrol edemediği dürtüleri ya da kurdun kandırması sonucu değil, duyduğu seslerin sahiplerinin yardıma ihtiyacı olabileceği düşüncesi ve sorumluluk duygusu ile ayrılır. Sonrasında ara sıra sepeti kontrol ederek onların oyunlarına katılması, vakitlice anneannenin evine gitmesini unutturacak kadar kendini bu oyunlara kaptırması tamamen çocukçadır ve klasik masaldaki yoldan çıkma eğretilmesinin dönüştürülmesidir. Çocuğun kendisini oyuna kaptırarak geç kalması, klasik masalda yoldan ayrılan, metaforik olarak haz peşinde yoldan çıkan ve kontrolü elden bırakan kızın cezalandırılması gibi bir sonucu da doğurmayacaktır haliyle. Üstelik Kırmızı Başlıklı Kız’ın, ilkin çığlıkların sahiplerinin yardıma ihtiyaçları olduğunu düşünerek yoldan ayrılması bir sorumluluk vurgusu da içermektedir.<sup>9</sup> Burada tamamı kız çocuklardan oluşan grup, âdeta bir kız kardeşler dayanışması sembolüdür. Bu çocuklar, “güzel, soylu ve seviyeli” ideal kız çocuğu/ideal kadın kalıbını yani aslında klasik masalın kız çocuğa ve kadına yönelik oluşturduğu beklentilerini yıkarlar. Ormanda yalnız başlarına ve neşeyle oynayan, sevinçlerini çığlıklarla ifade eden, küçük kıızı derhal aralarına alan bu kızlar; çocuk, özgür ve cesurdurlar. Nitekim bir sorumluluk duygusu ile onlara yönelen Kırmızı Başlıklı Kız gibi onlar da geç kalan yeni arkadaşlarını anneannenin evine kadar bırakır ve yardıma ihtiyacı olduğunu düşündükleri anda desteğe koşarlar. Eşit masaldaki bu vurgular sözlü versiyonlarda yer alanların yeniden canlandırılması değildir ama masalın anaerki kökleriyle uyumludur. Perrault’un değilse de Grimm Kardeşler’in eklemesi olan kurtarıcı avcı figürü yerine masala eklenen bu dayanışmacı kızlar, klasik masalı ehlileştirilen zihniyetin de eleştirisini içerir. Sözelimi Grimm Kardeşler’in, masalı mutlu sona erdirmek için eklediği kurtarıcı avcı yerine eşit masaldakine benzer bir çözüm üretmemesi bu masalları ehlileştirilen ataerki ahlakın bakış açısını ve çözüm önerilerini de vurgular. Dahası, şiddet eşit masalda tamamen silinmiş gibidir; arkadaşlarına yardıma gelen

9 Bu sorumluluk vurgusu, kahramanlık ve tehlikeye atılma bağlamında çocuk merkezli olarak tartışılabilir ancak masalın bütününe bakıldığında küçük kızın cesaretinin ve sorumluluk sahibi olmasının vurgulanmasındaki eşitlikçi çabaya odaklanmak, aşırı yorumlara vararak meseleden uzaklaşmamızı engelleyecektir.

kızlar yine aklı vurgulayan sorularla kurdu şaşırır ve sepetten uzaklaştırılır. Böylelikle saldırgan ve hükmedici *erkek* kurt, kızların akıllıca tutumları ve cesareti ile baş edemeyen edilgen bir karaktere dönüşür. Kurdun niyetinin yalnızca karnını doyurmak olduğunun anlaşılması üzerine, ona yardım eden de Kırmızı Başlıklı Kız'dır. Ancak masalın başından itibaren kurda yönelik bir önyargı da sezilir<sup>10</sup>, örneğin Kırmızı Başlıklı Kız sepeti koklayan kurdu gördüğünde onun gerçekten aç olabileceğini değil açgözlülük ettiğini düşünür. Çocukların, sanki kurdun klasik masaldaki rolünü biliyormuşçasına bir tavırları vardır, ancak kurt sadece kurabiye yemek istediğini ve aç olduğunu söylediğinde bu yargı kırılır. Bu tehlike öngörüsü, sözlü geleneğe de izlerine rastlanan kültürel bir tutumun izlerini barındırıyor olabilir. Kurdun saldırgan bir cinsellikle ilişkilendirilmesi yalnızca masalların edebî versiyonlarına özgü değildir. Masalın sözlü örneklerinde de bu özdeşimin izleri mevcuttur. Bachhilega bu konuda şunları söyler:

Yabancılar ve vahşi yaratıklar hakkındaki korkunç hikâyeler pedagojik açıdan pek de itibar edilecek hikâyeler olmayabilir elbette ama bu hikâyeleri bugün hâlâ anlatıyoruz. Son olarak, kurban çoğu Kırmızı Başlıklı Kız uyarlamasındaki gibi kadın olduğunda, ortaçağa özgü iblis/kurt-adam figürleri bilhassa cinsel çağrışımlara sahiptir ki Perrault bu çağrışımları hem ön plana çıkarır hem de steril bir hale getirir. Perrault'nun hikâyesinin de öğüt verici bir nitelikte olduğu inkâr edilemese de, bu öğüt açık seçik biçimde cinsiyetli bir uyarıdır: ‘Tatlı kızlar, bu tatlı dilli, sizi ayartabilecek varlıklara karşı tetikte olun’ der; ancak fazla erotikleştirilmemiştir” (Bacchilega, 2016, s. 99-100).

Bu durumda, aslında Perrault ve Grimm Kardeşler'in yaptıkları, sözlü geleneğe de var olan cinsellikle ya da erkek saldırganlığı ile ilgili motifleri, ataerkil bir toplum yapısı lehine kızları uyararak ehlileştirmektir. Yani Perrault, ehlileştirdiği masalda, “aslında kızları ormandaki yırtıcılara karşı değil, ehlileştirmek zorunda oldukları kendi doğal dürtülerine karşı uyarır. Kendini koruyabilen, cesur ve zeki, gözü kara köylü kız çaresiz, naif ve aptal olmasa da kusurlu, hassas bir burjuvaya dönüşmüştür” (Zipes, 2018b, s. 108). Kurdun temsil ettiği savlanan cinsellik, daha doğru bir deyimle saldırgan cinsellik<sup>11</sup> konusunda eşit masalın, kurdu tamamen muhtaç ve saldırganlığının temelindeki *güçten* yoksun bir figüre dönüştürmesi masalın söz konusu cinsel göndermelerden arındırıldığını gösterir. Kızlarsa, tamamen değilse de belki bugün masalın hedef kitlesindeki çocukların özdeşim kurma ihtimallerini artırmayı da hedefleyerek “kendini koruyabilen, cesur ve zeki, gözü kara köylü kız”ın modern bir yansımasına yaklaştırılmıştır.

10 Postmodern masallar, cinsiyetler arası eşitliği vurgulamayı değil hayvanlara yönelik önyargılarla mücadele etmeyi de amaçlayabilirler. Bu çalışmada, Eşit Masallar merkeze alındığı için söz konusu örneklerden söz edilmemiştir ancak bu dönüştürmelerin Türkçedeki başarılı bir örneği olarak Sara Şahinkanat'ın yazdığı *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız*'dan anılabilir.

11 “Fromm, erkeğin, masaldaki Kurt'u kastederek, ‘acımasız ve kurnaz’ bir hayvan olarak tasvir edildiğini söyler. Hatta kadının erkeğe üstünlüğünün çocuk doğurabilme kabiliyeti olmasından hareket ederek, Kurt'un, karnında yaşayan birilerini taşıyıp hamile bir kadın rolü üstlenerek komik duruma düşürüldüğünü, sonuç olarak da Küçük Kırmızı Başlık tarafından karnına, psikanalitik terminolojide kısırlığı simgeleyen, taş koyularak öldürüldüğünü söyler” (Yazan ve aktaran Parmaksız, 2017, s. 124). Ancak Parmaksız'ın yorumladığı çözümleme, incelenen eşit masalın aksine, Perrault değil Grimm Kardeşler versiyonunu esas almaktadır.

Perrault yazmasında, kurtarıcı avcı ve onun temsil ettiği savlanan baba figürü<sup>12</sup> yoksa da küçük kızın başına gelenler annesine itaat etmemesinin sonucudur. Dolayısıyla masalda aslında bir gölge babalıktan söz edilebilir. Kızın alması istenen ders yalnızca doğal ve cinsel dürtülerini kontrol etmesi değil aynı zamanda itaatkâr olmasıdır. Klasik masalda kızın itaat etmesi gereken kişi annedir. Burada aile, toplumun küçük bir örnektir. Bu yapıda çocuğun bakımından, özellikle kız çocuğun dışarıdaki tehlikelere karşı korunmasından ve ideal bir kadın olarak yetiştirilmesinden sorumlu olan annedir. Baba *asil* olandır, çocuklar onun soyundan geldiğine göre onun uzantılarıdır ve özellikle kız çocukların *namusları* kendilerine değil babalara ya da babaların reislik ettiği aileye ve elbette bu ailenin yapıtaşını oluşturduğu topluma aittir. Anne de bu namusun evdeki koruyucusudur.<sup>13</sup> Verilen mesajların en güçlülerinden biri, ideal kadından beklendiği üzere, itaatkâr olmaya dönüktür. Eşit masalda dönüştürülmek üzere esas alındığı belirtilen Perrault versiyonu “kötü son”la biter<sup>14</sup>, kurtarıcı figürü ile masalı mutlu sonla buluşturan Grimm Kardeşler’dir. Ancak onların yolunu açan da masalı ilk ehlileştirilen Perrault’tur. Grimm Kardeşler sonu değiştirerek belki masalı pedagojik açıdan biraz yumuşatmıştır ancak öğüt aynıdır; itaat et ve boş arzulara teslim olma.

Kırmızı Başlıklı Kız masalının edebiyat içinde oluşan geleneği, böylelikle başkahramanı cinsiyetli ve kısıtlayıcı bir alana hapseder. Dış dünyaya yaptığı yolculuğun sonunda hayatta kalsa da kalmasa da masal sona erdiğinde, bir şekilde içeridedir; Perrault’ya göre kurdun midesinde, Grimm Kardeşler’e göre büyükannesinin evinde. İster yenilip yutulsun ister eve gönderilsin, ister günahla yüklü olsun ister kadınlardan oluşan bir aile ocağının koruması altına girsin, edebî masal geleneğinde Kırmızı Başlıklı Kız bilinçli bir erkek bedeninin yasalarına tabidir. Kızın meraklılığının kurt tarafından cezalandırılması ve avcının küçük kızla büyükannesini kurdun karnından kurtarması, kadınların sınırlarının erkekler tarafından çizildiğini gösterir. Yahut Helene Cixous’un da öne sürdüğü üzere, aynı eril yahut ‘erkekleştirilmiş’ düzenin ortağı oldukları için, Kurt ve büyükanne birdir (Bacchilega, 2016, s. 104-105).

- 
- 12 “Hikâyenin amacı o dönemin genç kızlarının toplumsallaşma sürecine yöneliktir: Karanlık ormanın içinde ilerlerken şehvetin cazibesine kapılıp doğru yoldan ayrılırsan, uslu ve ahlaklı davranmazsan kurda, yani şeytana veya cinsel açlık içindeki erkeklere yem olursun. Genellikle kurtarıcı veya yeniden doğuş motifi erkek avcıyla, yani cinsellikten yoksun bir baba figürüyle temsil edilir” (Zipes, 2018b, s. 148).
- 13 Grimm Kardeşlerin cinsiyetsizleştirilmiş bir baba figürü olarak avcıyı masala dâhil etmeleri, kızın artık annenin sorumluluk alanından çıkması ve kurdun temsil ettikleri ile mücadeleyi ancak babanın gerçekleştirebilecek olmasıyla açıklanabilir. Bu masaldaki baba ise, ev içi emeğin ve eşit ebeveynliğin vurgusunu yapmak amacıyla masala yerleştirilmiştir ve bir kurtarıcı ya da kahraman değildir. Bu sebeple masalın psikanalitik çözümlemelerinde yer alan Küçük Kırmızı Başlık’ın babasından hiç bahsedilmemesi ile ilgili olarak “Babayı görmezden gelme bilinçli bir tercihtir. Çocuk ile anne arasındaki ödipal rekabet o kadar şiddetlidir ki masalın dünyasında bile olsa, çocuk babaya olan ilgisinin anne tarafından anlaşılması riskini göze alamaz” (Parmaksız, 2017, s. 126) gibi değerlendirmeler Perrault’un yazdığı masala da bu masalı dönüştüren eşit masala da uyarlanamaz zira söz konusu metafor ya da katmanlar mevcut değildir.
- 14 “Arada sırada çok iyi bilinen bir masalın kötü biteni de olur; Charles Perrault’nun ‘Kırmızı Başlıklı Kız’ı gibi. Ama bu küçük kızın kurdu aldatıp avını kurtardığı hatta öldürdüğü sayısız sevilen, yaygın çeşitlemelerinde görüldüğü üzere bir sapmadır. En çok anlatılan örneği bir kahramanı ortaya çıkarır: Grimm Kardeşler kızın babasını olaylar dizisine sokmuştur” (Warner, 2019, s. 21).

Büyükanne figürü hem sözlü gelenekte hem de edebîleştirilmiş ve ehlileştirilmiş versiyonlarda önemlidir ve daima bir kurban figüründen fazlasıdır. Bacchilega'nın aktardığı, kurt ile büyükanneyi ataerkil sistemin ortakları olarak gören ve masalı bu açıdan eleştiren görüşlerin yanı sıra özellikle psikanalitik çözümlelerde “[B]üyükanne karakteri, küçük kızın regresif yönelimine cevap veren preödipal annedir” (Parmaksız, 2017, s. 123). Eşit masalda ise büyükannenin ya da masalda geçtiği adıyla anneannenin oldukça yüzeysel çizildiği, âdeta yok olduğu söylenebilir. Dolayısıyla masalın sözlü gelenekteki kökleriyle ya da edebîleştirilmiş versiyonlarıyla bir karşılaştırma yapmak imkân dâhilinde değildir; dahası büyükannenin bu denli silinmesinin de masal içerisinde bariz bir işlevi yoktur.

Son olarak, klasik masalla ilgili feminist olmayan eleştirilerde de sıklıkla irdelenen ve çoğunlukla psikanalitik çözümlelerde merkezî bir yer tutan unsur olarak “kırmızı”nın varsayılan anlamlarından ve eşit masaldaki kullanımından bahsetmek yerinde olur. Anılan görüşe göre;

Kırmızı, şiddet içeren duyguları, çoğunlukla da seks ile ilgili olanları sembolize eden renktir. Küçük Kırmızı Başlık'a büyükanne tarafından verilen kırmızı kadife başlık, büyükannenin yaşlı, hasta ve bir kapıyı bile açamayacak kadar zayıf oluşu da vurgulanarak, cinsel cazibenin prematüre bir şekilde aktarılmasının bir sembolü olarak görülebilir. “Küçük Kırmızı Başlık” ismi, hikâyenin kahramanının bu özelliğinin önemini işaret eder. Sadece kırmızı başlığın değil, aynı zamanda kızın da küçük olduğu izlenimini uyandırmaktadır (Bettelheim'den aktaran Parmaksız, 2017, s. 121).

Kırmızı Başlıklı Kız'ı “Freud'un görüşlerini yansıtan güzel bir örnek” olarak tanımlayan ve masalın kadın ile erkek arasındaki farklı bir çatışmayı ele aldığını iddia eden Fromm'a göre “Bu masalda kırmızı şapkalı kız, adet görmeyi sembolize etmektedir. Küçük kız, artık yetişkin bir insan olmuştur ve cinselliği ile karşı karşıyadır” (Fromm, 1992, s. 252). Bu yoruma göre, yoldan sapma ve şişeyi kırma “cinselliğin tehlikesine ve namusun yitirilmesine” (Fromm, 1992, s.252) işaret eder. Fromm'un masalı değerlendirdiği bir paragraf şöyledir:

Kırmızı şapkalı kız masalında erkekler, saldırgan ve kandırıcı birer hayvan olarak gösterilmişlerdir. Cinsel ilişki de yamyamlıkla eş tutulmuştur. Çünkü bu masala göre, bir cinsel ilişkide erkek, kadını yutmaktadır. Bu görüş aslında, erkekliğe ve cinselliğe karşı duyulan derin bir nefretin ifadesidir. Bu nefret masalın sonunda daha da belirginleşir. Çünkü burada, kadınların doğurganlık yeteneği işlenmektedir. Bu yetenekten dolayı, kadınlar erkeklerden üstündürler. Karnındaki taşlarla kadınların hamileliklerini sembolize etmek isteyen kurt ise, gülünç duruma düşer. Çünkü kırmızı şapkalı kız, kurdun karnına kısırlığın sembolü olan taşları yerleştirmiştir. Kurt bir kere zıpladıktan sonra, yere yuvarlanır ve ölür. Böylelikle işlediği suça uygun bir cezayı çeken kurt, kısırlığın sembolü olan taşlar tarafından öldürülmüştür. (Fromm, 1992, s. 253).

Fromm’un, bir yandan masalın ahlakçı söylemini ve cinsellik karşısındaki uyarılarını kayda değer bulurken bir yandan masalı erkeklik ve cinsellikten nefretin ifadesine dayandırması hem çelişkili hem de hatalıdır. Aslında bahsettiği versiyon, Grimm Kardeşler’in ehlileştirdiği biçimdir ve bu versiyonda illa ki bir nefretten söz edilecekse erkekliğe ve cinselliğe duyulan değil, kadının doğasına duyulan düşmanlığı ve nefreti anmak gerekir. Tecavüz tehdidi ile korkutulan kadının tepkisini erkeklik ve cinsellikten nefret olarak okumak da erkek merkezli bir bakıştır ve enteresan şekilde ataerkil bir ahlakı dayatan versiyona yönelmiştir. Burada masalın sözlü gelenekteki köklerinden gelen bir düşmanlığın izdüşümleri konu edilmemiştir ancak edilse dahi, yukarıda açıklandığı gibi masalın farklı versiyonları erkeklik ve cinsellik nefretini değil güçlü kadın örneğini vurgular. Bu güçlü ve özgür kadın örneğini erkekliğe ve cinselliğe düşman olarak değerlendirmek verili kültürün sınırladığı bir bakıştır. Bu ve benzer değerlendirmeler, eşitlikçi vurgularla masalların yeniden inşa edilmesindeki niyeti daha anlaşılır kılmaktadır. Perrault, Grimm Kardeşler ve benzerlerince kaleme alınan edebî versiyonları ile “Üst ve orta sınıf kızları ‘evin melekleri’ konumunda tutmak üzere eğiten ve bu sayede şeytani cinsel varlıklarla asla karıştırılmamalarını sağlayan sınır çizici bir anlatıya dönüşen masal böylelikle bir kurum halini almıştır” (Bacchilega, 2016, s. 105). İşte *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın postmodern uyarlamalarının ve bu incelemede esas alınan eşit masal versiyonunun yıkıma çalıştıkları bu “kurum”dur. İncelenen metinde, bu kurumu var eden ataerkil ahlakın ilkelerinin incellemeyle tespit edilerek dönüştürüldüğü söylenebilir.

## Rapunzel

“Eşit Masallar” serisinde yer alan masallardan biri de *Rapunzel*’dir. Gamze Arslan tarafından yeniden yazılan ve Sena Karakaş tarafından resimlenen *Rapunzel* de Grimm Kardeşler versiyonunu dönüştürmüştür. Yeniden yazılan masalın özeti şöyledir: Evvel zaman içinde, uzak bir diyarın kralı ülkedeki bütün tohumlara el koyar. Halk açlık ve sefalete mahkûm olur, tüm tarlalar kurur. Kralısa halktan aldığı tohumlarla yemyeşil yaptığı bahçesinde varlık içinde yaşar. Herkes kaderine boyun eğmişken mücadele etmeye karar veren Cadıtohumu, bir toprak cadısıdır ve kralın muhafızlarının tüm tohumları topladığı günlerde beş tohum saklamayı başarmıştır. Bunlar; kuzu marulu, bamya, kereviz, bezelye ve nane tohumlarıdır. Cadıtohumu yüksek kulesinin iç duvarlarında bu tohumları yetiştirmeye başlar ve giderek orayı kocaman bir tarlaya dönüştürür. Artık bir sürü tohumu olan Cadıtohumu, bunları halka dağıtmaya karar verir. Uçan süpürgesine atlar ve tohumları dağıtmaya çıkar. Ancak insanlar, kralın korkusundan bu tohumları almazlar. Küçük bir köyde, hamile bir kadın, süpürgeden kuzu marulu almaya çalışırken Cadıtohumu tarafından fark edilir. Cadıtohumu, kadına bu marulu yerse yalnızca kendisinin doyacağını ama ekerse bütün köyün doyacağını söyler. Kadın, kralın muhafızlarının gelip tarlaları göreceğini, başarısız olacağını üstelik hamile olduğu için besine ihtiyaç duyduğunu söyleyerek bu teklifi reddedince Cadıtohumu, “O zaman senin tohumuna karşılık, benim kuzu marulu tohumlarım. Tamam mı?” diyerek bir anlaşma önerir. Cadıtohumu, krala karşı cesur çocuklar yetiştirmek ve bu sebeple doğacak bebeği annesi ile birlikte büyütme istemektedir. Hamile kadın bu teklifi kabul eder. Rapunzel adını verdikleri bebek, zamanının yarısını annesinin, yarısını da Cadıtohumu’nun yanında geçirerek büyür.

Marulun yaprakları gibi kıvrır kıvrır, çiçekleri gibi bembeyaz saçlı Rapunzel; cesur, gözü kara, özgür bir kız olarak büyümüştür. Cadıtohumu yaşlandığı için artık kulenin merdivenlerini çıkamadığından Rapunzel saçlarını uzatmıştır. Cadıtohumu kuleye geldiğinde “Rapunzel, Rapunzel. Beyaz ipekten saçlarını sarkıt kızım, ben geldim, Cadıtohumu” diye seslenir ve Rapunzel sarkıttığı saçlarıyla onu yukarı çeker. Rapunzel yalnız değildir, dört kız kardeşi vardır. Cadıtohumu gibi güçlü, cesur, toprağı ekip biçebilecek şekilde yetiştirilmiş bu kızların adları bezelye anlamına gelen Erbse, bamya anlamına gelen Okra, kereviz anlamına gelen Sellerie ve nane anlamına gelen Minze’dir. Bir gün, kralın oğlu kurumuş tarlalardan atıyla geçerken, kız kardeşleriyle kulenin iç duvarlarındaki tarlayı ekip biçen Rapunzel’in söylediği şarkıları duyar. Sonra Cadıtohumu’nun kuleye nasıl tırmandığını görür ve aynı şekilde kuleye çıkıp Rapunzel ile tanışmaya karar verir. Ertesi gün planını uygular. Rapunzel, karşısında prensi görünce çok şaşırır ve ona kim olduğunu sorar. Prens de Rapunzel’i camda görüp çok beğendiğini ve onunla evlenmek istediğini söyler. Bunun üzerine sınırlanan Rapunzel, prens kuleye izinsiz girmeye, onu kandırmaya hakkı olmadığını söyler. Prens bu tepki karşısında şaşırır, Rapunzel’in onu tanımadığını düşünür ve kralın oğlu olduğunu belirtir. Rapunzel “Kralın oğlu da olsan izinsiz kimsenin evine giremezsin” dediğindeyse babası kral olduğu için istediğini yapabileceğini söyler. Daha sonra kulenin duvarlarını fark eden prensin sorusu üzerine Rapunzel kurdukları küçük tarlayı ve tüm tarlaları yeniden yeşertme planlarını anlatır. Rapunzel’e hayran olan prens heyecanla yardım etmek istediğini söyler. Rapunzel de onu domates, kabak, patlıcan tohumu bulmakla görevlendirir. Böylece prens her geldiğinde yeni tohumlar getirmeye başlar. Aradan günler geçer, artık kulenin duvarlarında her türlü sebze ve meyvenin tohumu mevcuttur. Nihayet beklenen an gelmiştir, kraldan korkmamayı öğrenerek büyüyen kızlar tarlaları yeniden yeşertmek için yola çıkmaya hazırdır. Rapunzel beyaz saçlarını omuz hizasında keser, eteğini giyer ve tohumlarla kuleden çıkar. Rapunzel ile prens yürüye yürüye bir yol ayırımına varırlar. Rapunzel, saraya giden yola sapmak üzere olan prens elini uzatarak “Birlikte dünyayı yeşillendirelim mi?” diye sorar ve birlikte tohum ata ata dünyayı yemyeşil bir yer yapmak üzere yola koyulurlar.

Serideki tüm yeniden yazımlar arasında *Rapunzel*, kadınlığa dair bazı kadim çağrışımları ve bağlantıları kullanması ve özellikle kraliyetin simgelediği sınıfsal ayrımlara, hiyerarşiye, hegemonyaya karşı çıkışıyla farklı bir yerde durur. Klasik masalın hemen tüm belirgin öğelerini dönüştüren eşit masalın güçlü yanlarından biri bu dönüştürme sırasında nedensellik bağlarını masalın bağlamına uygun şekilde titizlikle yeniden kurma gayretidir.

Pitre’nin anlatıcılarının seslerine ve asıllarına sadık kalma gayretiyle derlediği, aralarında *Rapunzel*’in de bulunduğu pek çok masal, bunların “[ç]oğunu kadınlar anlattığı için (...) genellikle Straparola, Basile, Perrault ve Grimm Kardeşler’in eril bir nitelik taşıyan edebî anlatımlarının aksine kendi kaderlerine zekice yön veren sıra dışı genç kadınların samimi ve yalın birer tasviri şeklindedir” (Zipes, 2018a, s. 269). Yani pek çok masal gibi *Rapunzel*’in de kadın merkezli sözlü masallara dayanan kökleri vardır. Eşit masal olarak yazılan *Rapunzel*’de ilk dikkat çeken dönüşüm, masalın ya da daha genel olarak sözlü geleneğin bu köklerinden beslenmedir. Aslında masalın sunduğu dönüşümün kaynağı da budur. Yukarıda da açıklandığı

gibi periler ve cadılar tanrıça kültlerinden evrilmiştir. Periler ehlileştirilmiş, cadılar da mutlak ötekiler olarak biçimlendirilmiştir. Periler edilgen, itaatkâr ve güzel kadınların mitosları olarak yeniden şekillendirilirken, ataerkil ahlakın makbul kabul etmediği kadınları karşılayan imgeler olarak cadı stereotipleri şekillendirilmiştir. Cadılar, ataerkil ahlakla pazarlık etmeyen, dolayısıyla makbul kadının en temel vasfı olan itaatkârlıktan ve saflıktan -bu saflığa bekâret ve cinsel çekicilik de dâhildir- uzak, bununla bağıntılı olarak çirkin ve çoğunlukla yaşlı çizilirler. Çok genel bir söylemle cadıların, makbul kadında istenmeyen iki özelliği taşıyan kadınların *ötekileştirilmiş* sembolleri olduğu görülür. Yüzeysel katmanda kötücül ve intikamcı olarak çizilseler de masalların eğretilmeli katmanlarını ve mizojininin tarihi seyrini dikkate aldığımızda bu kötücüllüğün sebepleri, ötekileştirilmelerine sebep olan akıl, cesaret, özgürlük gibi niteliklere dayanır. Bu bağlamda, eşit masal olarak yazılan *Rapunzel*'deki Cadıtohumu, masalı yaratan feminist bilincin incelikle planladığı bir karakterdir. Akıl, cesaret ve özgürlük arzusu bu kadının temel nitelikleridir. Derin bir okumayla, aslında kralın adaletsiz düzenine, eşitsizliğe, otoriteye ve hegemonyaya karşı çıkan Cadıtohumu'nun isyan ettiği şeyin, bu düzenin ataerkinin sağlayıcıları, güvenceleri ve neticeleri olduğu söylenebilir. Bir anlamda o, kendisini gerçek düzlemde *cadılaştıran* ahlak ve düzenle de mücadele etmektedir. Üstelik bir imge olarak onu güçlü kılan başka yanları da vardır ki bunların başında bereket kültü ile bağıntısı gelir. Bir toprak cadısı olan Cadıtohumu, kadın, toprak, bereket sembollerinin inşa ettiği bağlamın güçlü ve bağımsız kadınıdır. Üstelik bereket, bu toprağın kendisinde içkindir, *tohum* henüz ataerkinin dayattığı *erkekliği* ve gücü edinmemiştir. Ekofeminizmin temel ilkeleri ile de uyumlu çizilen Cadıtohumu, kendisinde dünyayı daha eşit ve adil bir yere dönüştürecek gücü bulan kişidir. Dönüşümde ve dönüştürme arzusunda hem toplumcu hem feminist hem de ekolojist etkiler belirleyicidir. Bu sebeple Cadıtohumu, krala ve onun inşa ettiği eşitsiz, adaletsiz korku iktidarına karşı çıkmak için bir kadınlar örgütü kurar. Sadece akıllı ya da zeki değil; duyarlı, sorumlu, planlı, öngörülü ve sabırlıdır. Bunlar masal karakterlerinde çok sık bir arada karşılaşılan özellikler değildir. Kahramanlık ya da kurtarıcılık gibi görevleri üstlenen erkek masal kişileri çoğunlukla masalın olağanüstü atmosferinde, büyüün ya da sihrin ve yaradılıştan getirdikleri yiğitliklerinin veya kurnazlıklarının yardımıyla sorunları çözerler. Cadıtohumu, erkek kahraman tiplerinin alelade bir dönüşümü değildir, bu tipolojinin tüm değişkenleriyle ideallliğini elinden alır ve yerine *kadın bir kahraman* koyar.

*Rapunzel*'in edebileştirilmiş versiyonlarında -elbette Grimm Kardeşler'inde de- cadı, ataerkil ahlakın ötekileştirdiği kadının eğretilmesidir ve bu haliyle masalın kötücül karşıt gücüne dönüştürülmüştür. Eşit masal olan *Rapunzel*'de ise yapı tersine çevrilmiştir; Cadıtohumu, kötücül gücün yani kralın karşısındaki iyicil karşıt güçtür; masalın akışını onun eylemleri belirler, dahası kötülükle mücadelesinde gizli bir direniş örgütlemesiyle devrimcidir ama asla ahlaken sorunlu bir kavram olan kurnazlığa, oyunbazlığa hatta neredeyse tüm masalarda olduğu gibi büyüye ve sihre *tenezzül etmez*. Masalın edebî ve yazılı versiyonlarında cadı, aileden çocuğu zorla alır, bu bazen bir anlaşmaya dayansa da böyledir, zaten niyeti de kötülüğü süregenleştirecek bir uzantı yaratmaktır. Ancak eşit masalda Cadıtohumu, ondan marul çalmaya çalışan hamile kadının rızasını alır, üstelik anne ve çocuğu koparmaz, *Rapunzel* zamanının yarısını biyolojik



annesi ile yarısını da Cadıtohumu ile geçirir. Yine de onun karakterinin biçimlenmesini sağlayan Cadıtohumu'dur ve biyolojik anne masalda bir daha görünmez. Çocuğu aileden zorla koparmanın travmatik bir anlatı unsuru olabileceği düşünüldüğünde masaldaki bu kurgu yine masalı var eden düşünsel zeminde şekillenmiş bir pedagojik yaklaşımı ve masalın özünü yansıtan kadınlar arası dayanışmayı yansıtır. Cadıtohumu'nun hamile kadınla karşılaşmasında dikkat çeken başka yanlar da vardır. Sözelimi Cadıtohumu kadına, bu marulu kendisi yerse sadece kendisinin doyacağını oysa ekerse tüm köyün doyacağını söylerken bir mücadele çağrısı da yapmaktadır. Biraz daha ileri gidersek bu devrimci bir çağrıdır ancak hemen karşılık bulmaz zira kadın otorite tarafından sindirilmiş halkın bir ferdidir, hem hamileliğinin mecburi kıldığı ihtiyaçlar hem de otorite korkusu onu mücadeleden ve toplumcu bir bilinçten uzaklaştırır. Ancak Cadıtohumu krala karşı gelecek güç ve cesarete sahip kızlar yetiştirmek istediğini söylediğinde, doğacak kızını deyim yerindeyse bu gizli örgütlenmeye dâhil etmeye ikna olması, en azından duygusal bir desteği açık eder. Ne var ki o Cadıtohumu dışındaki herkes gibi zulme boyun eğmekte ve kurtarılmayı beklemektedir. Bu da bir yandan hem Cadıtohumu'nu hem de Rapunzel'i kahraman olarak parlatır.

Cadıtohumu ile hamile kadının karşılaşmasında dikkat çeken bir detay olarak “senin tohumuna karşılık benim tohumum” ifadesine ayrıca değinmek gerekir. Ataerkil düşüncenin *erkekleştirdiği* ve etken kıldığı tohum, burada kadına aittir. Yukarıda farklı bir bağlamda da değinilen ve özellikle vurgulanan bu durum masalın feminist düşünce ile örülmüş ince bağlantılarına örnektir.

Klasik masaldaki kule, Rapunzel'in tutsaklığının mekânıdır. Bu konuda Sezer'in açıklamasını bağlamını bozmadan alıntılanmak yerinde olur: Erkeğin temel değerlilik ölçütü olan kahramanlık, iki ana getiriye sahiptir: Ödül-kadın ve sosyal statünün yükselişi. Ayrıca kurlaşmanın ana malzemesidir. Kadının hapsedildiği kule, zindan gibi ulaşılması güç mekânlar fallik anlamlar içerir. Kahraman hikayenin sonunda diğer erkekleri doğrudan ya da mecazi anlamda öldürerek iktidara sahip olur ve asi kızların evcilleşmesine hizmet eder. Kadın kahraman ise maceralara erkek kılığında girer ve macerası evlilikle birlikte son bularak rutin kadın tiplemesine çekilir. Bu arada masal mutlaka bir uyarımı bulup kızın bekâretine dair güvence sunar” (Sezer, 2010, s. 20). Rapunzel'in edebî versiyonları, kahramanın başka erkekleri öldürerek iktidara sahip olması dışında söz konusu yapıya yaslanır, gerçi orada da öldürülen cadı, makbul kadının ötekileştirilmiş hali olarak düşünülebilir. Eşit masalda ise tüm bu yapının yıkıldığı ortadadır. Ancak bir mekân olarak kulenin simgesel ve işlevsel yanlarına baktığımızda, bu yapıda tutsaklık mekânı olmaktan tamamen çıkarıldığı ve söz konusu fallik anlamları ya da çağrışımları içermediği görülür. Aksine eşit masalda kule; yeni, özgür ve adil bir yaşamın tohumlarının kadınlar eliyle filizlendirildiği yerdir, bir sığınma ve direniş mekânıdır. Kulenin gözden uzaklığı da bununla açıklanır. Burada prensin *cesaretinden* söz etmenin tam sırası çünkü Cadıtohumu'nu taklit ederek kuleye bir aldatmaca ile girmeye çalışan prens, bir *fatih*, bir kahraman, bir kurtarıcı olma işlevini tamamen yitirir. Hatta onun cesareti kızlarınkinin yanında gülünçtür ve kaynağını kendisinden değil babasının gücünden alır. Gerçi Rapunzel'in edebî versiyonlarında

prens gerçek bir kurtarıcı olduğunu söylemek mümkün değildir<sup>15</sup> ancak klasik masaldaki prensin sonunun *farklı* olduğundan söz etmek bile kurtarıcı prens kalıbının yaygınlıkla kabul edildiğini kanıtlar. Masalın kız çocuklara bir kurtarıcı beklemeyle dayatması kadar tehlikeli olan iletilerinden biri de kuleye bir kandırmaca ile giren prene Rapunzel’in tepki vermemesi ve masal ehlileştirilmeden önce Rapunzel’in *bekâretini kaybetmesi* şeklinde olaylaştırılan ihlal meselesidir. Oğlan çocuk için istedik özellikler şeklinde duyurulan girişkenlik, gözü peklik ve cinsel olarak çekici bulduğuna *sahip olmak* için her yolu mubah kılan ayrıcalık, eşit masalda özellikle yıkılır. Rapunzel’in etken bir kimlik olarak vurgulanmasının yanı sıra kişisel alanını savunması ve sınırlarını koruması eşit masalda özellikle vurgulanmış mesajlardır. Prens, kralın oğlu olduğu için dilediğini yapmaya kendinde hak görmesine karşı Rapunzel’in tepkisi, tam da yetiştirilme biçiminin neticesi olarak eşitlikçidir ve bir *öznenin* tepkisidir. Burada, nedensellik açısından bir eleştiri getirilebilir masala. Prens, Rapunzel’in öfkesi karşısında şaşırır ve kulede olağandışı bir şeyler olduğunu da fark eder ancak Rapunzel’in, amaçlarını açıkça söylemesi ve hatta ondan bulamadıkları tohumları istemesi karşısında bir anda bu gizli direnişin ve hareketin destekçisi olur. Masallar, sundukları olağanüstü âleme, büyüdü bir akışa kendimizi kaptırmamızı ya da bunu sorgulamadan teslim olmamızı sağlarken, postmodern örneklerden farklı olarak kadim anlatıların yapılarını yeniden üretiyor olmanın avantajını kullanırlar. Bu sorgulama ihtiyacını ortadan kaldırdıkları için nedenselliklerin zayıflığı ya da tutarsızlıklar masalın eleştirilme sebepleri arasında başat kriterler değildir. Ancak postmodern masalarda dönüştürülen yapı, bir anda o inandırıcılığı ya da ikna ediciliği kabullenilmiş atmosferi de değiştirir. Bu sebeple metaforların, kalıpların, büyüsellüğün kadim gücünden nispeten yoksun kalan masalarda nedensellik bağları, masalın amacı sarsmak ve rahatsız etmek olsa da tutarlılığın ya da masalın yeni gücünün gerekleri arasına girer. Burada prensin birden Rapunzel ve kız kardeşlerinin hazırlandıkları eylemin destekçisi olması ikna edici bir nedene dayandırılmamıştır. Rapunzel’e âşık ya da hayran olduğu için mi yapar bunu yoksa bir anda mensubu olduğu iktidarın adaletsizliğini mi kavrar? Prens, klasik masalların dünyasından gelmişçesine Rapunzel’i görür görmez onunla evlenmek istemiş ancak Rapunzel bu teklifi âdeta yok saymış ve prensin kuleye izinsiz çıkmasına tepki vermiştir. Yani bir özne olarak Rapunzel, klasik masalardaki kızlara sunulan *ödülü* de reddeder; prense evlenip kraliyet ailesine mensup olmak yerine bunu bir tek an dahi düşünmeden krala karşı örgütledikleri mücadeleye devam eder, dahası prensi de buna dâhil eder. Masalın belki en zayıf yanı prensin bu direnişe dâhil olmasının yeterince aydınlatılmadığı kısımdır. Rapunzel, onun gibi karakterleştirilmeyen ancak onu özne kılan tüm özellikleri taşıdıkları belirtilen kız kardeşleriyle birlikte artık harekete geçmeye hazırdır. Tohumlar çeşitlenmiş ve bollaşmış, kızlar toprağı ekip biçmeyi öğrenmiş,

15 Freudçu psikanalize göre “[R]apunzel masalı, ödipal kızın iki temel meselesine, kastrasyon olgusuna ve sevgi nesnesinin değişim sürecine değinmektedir. Masalda, çocuğı dış dünyadan soyutlayan ve tüm ihtiyaçlarını karşılayan preödipal annenin, ödipal anneye dönüşümü, ölü iyi anne – kötü üvey anne klişesinden farklı bir şekilde sunulmuştur. Masalın başında kızı koruyamayan yetersiz, pasif baba figürü, masalın sonunda kurtarıcı Prens olarak tekrar ortaya çıkar. Ancak, bu baba figürü de beklendiğı kadar güçlü bir figür değildir. Rapunzel’in gelişimin bir sonraki evresine geçiş sürecindeki kararsızlığı, ödipal kızdın kısmen beklenen bir tutum olsa da Prens’in büyüciye yenilmesi, hadım edilmesi ve kızı kurtaramaması masalın benzerlerinden farklılaşan bir yönüdür” (Parmaksız, 2017, s. 150).

cesur ve mücadeleci olarak yetiştirilmiş, Cadıtohumu ise yaşlanmıştır. Bu ana erişildiğinde Rapunzel saçlarını keser, bu hareket onun kuleyle bağıni koparmasını ve yeni bir hayata başlamasını, deyim yerindeyse birey olarak hayata atılmasını sembolize eder. Rapunzel, klasik masalın aksine saçlarını yaşlı Cadıtohumu'na kolaylık olsun diye uzatmıştır. Artık kuleden ayrılmakta ve değiştireceği, dönüştüreceği bir hayata başlamaktadır. Bu sebeple saçlarını keser, eteğini giyer, tohumlarını alır ve yola çıkar. Burada Rapunzel'in deyim yerindeyse özel alandan kamusal alana çıkarken yanına aldıkları da önemlidir. Ölçer (2003), *Türkiye Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi* adlı çalışmasında masalarda kahramanın evden ayrılırken yanına aldığı nesnelere güven duygusu arasında bir ilişki olduğu savına yaslanarak kadın ve erkek masal kahramanlarının yanlarına aldıkları nesnelere toplumsal cinsiyet rolleri ile biçimlendiğini saptar. Buna göre “Kamusal mekânda, maddi olarak güçlü olan kadın kendisine ve cinsiyetine yönelen tehditlerden daha kolay kurtulabilece[ğinden]” (s. 98) maddi güç sağlayacak nesnelere yanına alır. Rapunzel'in yanına tohumları alması ise bu düzenin içinde kendisini koruma şartı ile var olmayı kabullenmenin ötesinde bu düzeni değiştirmeyi amaçlamasının işareti olarak okunabilir. Aynı şekilde yanlarına tohumlarını alan, alışıldık ataerkil kalıpların aksine dayanışma ve sevgiye dayanan ilişkinin tüm özneleri, kız kardeşlerin her biri farklı yönlerle dağılırlar. Kadın merkezli anlatılardaki yaşlı kadının ölmesi ve genç kadının doğması mitosu gibi, Rapunzel, Minze, Sellerie, Erbse ve Okra özgür ve cesur kadınlar olarak *yeniden doğarlar*; hayat vermeye, yeşertmeye, canlandırmaya giderler. Burada kızların tohumları serpererek ve yaşam vererek beş yana dağılması, iktidarı ve mülkiyeti paylaşmaları için farklı yönlerle giderek kendilerini inşa ve ispat etmesi gereken erkek masal ya da destan kahramanlarına dair bir çağrışımı da içerir.

Rapunzel, masalın sonunda, yol ayrımına geldiklerinde sarayın yoluna sapmak üzere olan prence kendisiyle beraber dünyayı yeşillendirmek isteyip istemediğini sorar. Burada prens kesinlikle edilgen bir karakterdir ve karşı mücadelenin destekçisi olduğu halde saraya dönmek dışında bir bilinç ya da tutum geliştirmemiştir. Rapunzel, yetişkin bir çift olmaya karar vermeleri şeklinde okunabilecek bu sonda, yönü asıl belirleyen ve deyim yerindeyse prensi adaletsiz, eşitliksiz, açgözlü düzenin bir parçası olmaktan kurtaran kişidir.

Yukarıda açıklanan tüm bu sebeplerle *Rapunzel*, toplumsal cinsiyet eşitliğini metnin eğretilmeli ve çok katmanlı yapısında da dönüştürmesinin yanında ataerkine dayandırılan sömürüyü ve iktidarı da yıkması ile seride ayrı bir yerde durur. Rakip kız kardeşlik kurumunun yerini dayanışmacı kız kardeşlik almıştır. Baskın duygu olarak kadına atfedilen kıskançlık ve onun dayandırıldığı yüzeysel nedenler oradan kaldırılmıştır. Mutlak güzellik, kıskançlığı ve çatışmayı yaratan unsur olarak ödülün dayanağı olmaktan çıkmıştır ki zaten bu kızlar ödül bekleyen kızlar da değildir. Kız kardeşler arası rekabetin ve kıskançlığın kötücül eylemlerinin çoğunlukla masalın kurban tipinin üvey kardeşleri tarafından üstlenildiği görülür. Burada beş kızdan kız kardeşler olarak bahsedilir ancak öz kardeşler olmadıklarını okurlar da masal kahramanları da bilir. Buna rağmen aralarındaki sevgi ve amaç birlikteliğinin vurgusu, rekabet değil dayanışma içinde kurgulanmaları bu klasik kalıbın da yıkılması olarak değerlendirilebilir.

Son olarak masalda baba figürüne hiç yer verilmemesine değinmek gerekir. Klasik masalarda, kahramanı kız olanlarda, baba figürü zaten çok etkili değildir. Pamuk Prenses’in, Külkedisi’nin Kırmızı Başlıklı Kız’ın babaları da silik figürlerdir hatta neredeyse yoklardır. Ancak bazen babanın eğretilmesi olan karakterler masalarda nispeten aktif olarak görülür. Bunlar da edebî versiyonlara, ideolojik sebeplerle sonradan eklenmiştir. Yine de baba figürünün, kahramanı kız olan masalarda, muhtemelen çatışmanın taraflarından biri görülmediğinden önemli bir rolü yoktur. Diğer yandan, edebî masalların sözlü gelenekteki masalları ehlileştirildiği düşünüldüğünde sözlü gelenekte kadın merkezli olan, anaerkil kökleri bulunan masalarda baba figürünün zaten silik olması bir başka sebep olabilir. Bu kökten gelen masalarda, yukarıda birkaç farklı gerekçe ile izah edildiği gibi kadın kötücül bir dönüşüme uğratılmış, baba silik kalmaya devam etmiştir. *Rapunzel*’de, klasik masalda, hamile karısı için hırsızlık yapan, cadı ile anlaşılan baba olduğu halde bu masalda Cadıtohumu hamile kadınla doğrudan konuşur ve onun rızasını alır. Gerçi klasik masalda da annenin kötücül üvey anne kalıbı olarak cadı ile kendini devam ettirdiği söylenebilse de babanın sonradan belirginleşen bir karakter olmadığı ortadadır. Eşit masal olan *Rapunzel*’de ise annelik, tıpkı ataerkil düşünüşün toprak/tarla-tohum, edilgen-etken, kadın-erkek kodlamalarının yıkılması ve tohum ile toprağın gücünün kadında birleştirilmesi gibi, anaerkil kültürün kavrayışı ile biçimlendirilmiş, baba ise yine aynı sebeple ve özellikle masala dâhil edilmemiştir.

## SONUÇ

Masallar bize ütopyik bir geleceğe inanmanın rahatlığını sunar; adaletsizliğin, haksızlıkların, zulmün bir gün biteceği umudu, içerdiği tüm otoriteci, cinsiyetçi ve şiddetli unsurlara rağmen mucizevi bir mutlu sona inanmak isteyen insanları bir sığınma alanına çeker ve rahatlatır. Bundaki tehlike, bu yapay hesaplaşmanın ve rahatlama duygusunun masalarda yeniden üretilmiş ve aslında haksızlığın, adaletsizliğin, eşitsizliğin de kaynağını oluşturmuş sistemin kendisine yönelik kolektif bir dönüştürme hareketini bastırmasındadır. Bu rahatlamanın getirisi, bir anda talihi dönerek kişisel kurtuluşu yakalayan ve onu bir kez yakaladıktan sonra sistemin bir parçası olmaktan rahatsızlık duymayan, güçlü olduğu sürece kazanacağından emin olduğundan gücün dağılımındaki eşitsizliği etik ve politik bir mesele olarak irdelemeyen, makbul sayılan kalıba girmeyi dert etmeyen ve bu sebeple *sonsuz dek mutlu* yaşayacağına inanan, güvenen insandır. Bunu masalın bir başına yaptığı iddia edilemez; tüm olağanüstülüğüne ve gücüne rağmen bunu masal bile tek başına başaramaz ancak klasik masalların da bu sistemin sürdürülmesi için işlevsel ve ideolojik olarak kullanılmaya ve yeniden üretilmeye devam edildikleri ortadadır. Üstelik klasik masallar artık sadece kitaplardaki baskılardan ibaret değiller, sinema filmlerinden çizgi filmlere, yetişkinlere yönelik dizilerden evlilik ritüellerine, okul çantalarından doğum günü kostümlerine, görsel ve anlatsal verimlerden sahne sanatlarına ortak izlek ve imgelere kaynaklık etmekte. Sözün özü, klasik peri masalları metin olarak da, izleksel ve imgesel kök yapılar olarak da, kültürel üretimin parçaları olarak da hâlâ çok güçlü ve yaygınlar. Bu da postmodern masalların yıkma girişimlerini, öfkelerini, rahatsız ederek sarsma ve yeniden düşündürme amaçlarını, muhalif tutumlarını ve isyanlarını anlaşılır kılmaktadır. Çünkü eşitliksiz bir

dünyanın yeniden üretildiği masalları yıkmak ya da dönüştürmek, alegorisi yapılan gerçek dünyanın da dönüşümünü talep etmektir.

Çocuklar söz konusu olduğunda, endüstrileşen klasik masallarla baş etmek çok daha sabırlı ve titiz olmayı gerektiren bir mücadele alanı açar. Yetişkinler için üretilen postmodern masallar üzerinden genellikle bu yeni türün teorik zemini inşa edilir ve tartışılır. Çocuklar için üretilen postmodern masalların ise pedagojik kaygılar ağır bastığından yetişkinler için üretilen metinler kadar rahatsız edici imgeler ve yapılar kullanmadıkları görülür. Peri masallarının çocuk edebiyatı mahsullerine dönüştürülmesi sürecinde ehlileştirildiği düşünüldüğünde, çocuklara yönelik hazırlanan karşı masalların daha işlevsel olduğu söylenebilir. Yalnız burada da tartışmalı bir yan var; *modern* denebilecek bu çabayı üstlenen, eğitsel işlevi öne alan bir metin, yalnızca türsel dönüşüme sunduğu katkıyla postmodern masal kabul edilebilir mi? Sadece teorik olarak ele aldığımızda, çocuğa görelilik ilkesi ile üretilen eşit masallar, ironiyle beslenen bir parodi ve pastiş sentezi olarak, postmodern metinler sayılabilir. Buna rağmen hiçbir postmodern metnin yaslanmayacağı modern bir tutumla eğitsel ya da öğretici olmak için çabalar ve yıktığının yerine yeni bir ahlak kurar. Pekiyi bu ahlakın eşitlikçi olması onu işlevsel bakımdan kendisinden önceki örnekten neden ayırır? Tarihsel açıdan bugünün özgürleştirici masalları yarının tutucu masallarına dönüşebilir mi? Dönüşmesi bunları hâlihazırda postmodern masal tanımından ayırmayı gerekli kılar mı? Pekiyi postmodern masala bir sınır çizmeye çalışmak başlı başına bir oksimoron yaratmaz mı? Bu soruların yanıtları çok daha uzun soluklu, kapsamlı bir çalışmanın neticesinde belki verilebilir. Ancak bu yazının sonuç kısmının, metin merkezli yorumlarla tamamlanması daha mümkün ve munasiptir.

“Eşit Masallar” serisinde yer alan hemen hemen tüm örneklerde klasik masallardaki güzelliğin yerini aklın alması ilk bakışta eşitlikçi bir dönüştürme olarak görülebilir. Modern ataerkil düşüncede erkek, akılla ve ancak aklın kavrayacağı hakikatle, kadınsa akıldışılıkla ya da duyguyla ve bunlardan beslenen hayalle özdeşleştirilir. Bu özdeşim, masallara da yansıdığı haliyle, kadını akıl ve iradesini kullanmadığından ya kötücülleşen ya da kurbanlaşan birine çevirir ve bir cinsiyet hiyerarşisi kurar. Buna göre akıldışı, içgüdüsel, duygusal olan kontrol altında tutulmalıdır. Süreğen bir mizojininin göstergeleri olan bu kabuller, uygarlaşma sürecinde akıl kavramının üstlendikleri ile birlikte düşünüldüğünde normları inşa edenlerin ve asli vatandaşların *akıl sahibi* erkekler olduğunu, kadınlarinsa akıldışı olanla, içgüdülerle, duygularla, hayalle özdeşleştirilerek güçten düşürüldüğünü, iradeden yoksun çizildiğini gösterir. Bu durumda kadın, akıl sahibi erkek tarafından kontrol edilmeli, korunmalı öte yandan yine erkeklerin doğruları ile inşa edilen ahlaki dizgelere itaat etmelidir. İşte bu itaatkâr kadınlar, makbul ve ideal kadınlardır; onlar ailenin vefalı, terbiyeli, masum kız çocukları, güzel ve itaatkâr eşleri, fedakâr ve adanmış anneleridir. Özellikle genç kızların kahraman olduğu masallarda bu iyicil makbul tipler muhakkak çok güzeldir. Zaten onun yaşamın sunduğu ödülü alması için erkeğin üstünlük duygusunu ve cinsel arzusunu hem harekete geçirecek hem de doyuracak şekilde güzel, itaatkâr ve sabırlı olması gerekir. Kahramanları erkek olan masallarda ise güç, yiğitlik, cesaret ve akıl karakteristiktir. Gerçi akıl, bazen kurnazlık olarak tezahür eder ama bu konuda etik bir sorgulama yapılmaz. Görüldüğü gibi uygarlaşma süreci boyunca erkekle özdeşleştirilen

akıl ve kadına dayatılan akıldışılık, ideal burjuva toplumlarının yapısının yanı sıra masallardaki yapıları da belirlemiştir. Bu masallarda akıllı ve cesur erkeklerle güzel ve itaatkâr kadınların ideal birliği vurgulanır. “Eşit Masallar”da, yeniden yaratılan kadın kahramanların öne çıkan vasıflarının akıl olduğu görülür. Akıl, klasik masallardaki güzelliğin yerini almıştır. Ancak akıl, bir başına baskın özellik olarak o kadar öne çıkarılmıştır ki masallar âdeta “kızlar da akıllı olabilir!” diye bağırır. Bunu hâlâ söylemek zorunda olmanın dehşet verici olduğunu kabul etmekle birlikte bu kızların, akıl vasıtasıyla sahip oldukları güç ve dâhil oldukları dünyanın aslında bu özdeşimleri kuran erkek uygarlıktan farklı bir yapı sergilememesinin çelişkili bir durum yarattığını da söylemek gerek. Bu masallarda akıl sahibi olarak kahramanlaştırılan kızlar, bu dünyada var olabilmek için deyim yerindeyse erkek uygarlığın kadını bulduğu niteliklerden arındırılarak onu yeniden üretme tehlikesi ile karşı karşıya gibidir. Böylece, ataerkil özü dönüştürülmemiş bu sisteme kadınların da dâhil edildiği ancak bu duhul için aklın dayatıldığı bir garip düzen belirir. Örneğin bir eşit masal kahramanı olarak Sindirella o kadar akıllı ve meraklıdır ki şiddete ve engellenmeye tepki verecek kadar bile *duygusallaşmaz*. Postmodern masallar geleneğine bir yerinden eklenilen bu eşit masallar, modern dünyanın ve uygarlığın başat kavramını dönüştürmeden, bükmeden, sorgulamadan kullandığında ve üstelik ideal kahramanın asıl özelliği olarak yeniden ürettiklerinde içinde şekillendikleri yeni söylemle de çelişir. Klasik masalların güzel ve itaatkâr kızları makbülleştirip ödüllendirdiği gibi; aklın, klasik masallardaki güzelliğin ve itaatkârlığın yerini aldığı bu masallar da akıllı kızları makbülleştirip ödüllendirir. Klasik masalların güzelliği dayatması kadar kuvvetli olmasa da akıllı olmak istendik bir özelliğe dönüşmüştür. Akıllı ve cesur kızların makbülleştirilmesi ise akıllı ve cesareti ideal özellikler olarak ortaya koyan sistemin sorgulanmasını içermekten çok bu sistemin erkeklere atfettiği özellikleri kadınların da taşıyabileceğini savunur. Bu da yapının dönüştürülmesinden çok kadınların da bu dünyada varlık gösterebilecekleri şeklinde okunabilir ve gerçek anlamda özgürleştirici bir hamle sayılmaz.

“Eşit Masallar”daki örnekler, ataerkil hiyerarşik yapıyı değiştirmeye ya da dönüştürmeye niyetlenmemiştir. *Rapunzel* dışındaki masalların krallarla daha doğrusu monarşi ile monarşinin ata soylu dayanakları ile *bir derdi* yoktur. Her ne kadar kraliçe ve kral, prenses ve prens yönetimi paylaşıyorlar da bu çok yüzeysel bir eşitlik ortamı yaratır. Öncelikle krallık hâlâ krallık, kral hâlâ kral ve kraliçe ise hâlâ kraliçedir. Yani ata soylu monarşik yapı da onun işaret ettiği ataerkil sistem de dil düzeyinde varlığını korumaktadır. Sadece dile yansıyan hali bile oldukça kuvvetli bir göstergeyken ataerkil sistem iç yapıda da sorgulanmamıştır. Bu haliyle yönetime kraliçelerin ve prenseslerin ortak edilmesi, sistemin erkek egemen olduğu gerçeğini dönüştürmekten uzaktır. Diğer yandan postmodern masalların dönüştürücü gücünün kaynakları arasında otoritenin sarsılması ve otoriteciliğin reddi vardır. Söz konusu hiyerarşik yapıların olduğu gibi korunması ise masalın eğretilmeli katmanında dahi otoriteyi sorgulamasını, itaatkârlığı reddetmesini ve böylece özgürleştirici bir öze ve güce yönelmesini kısıtlar. Bu konuda yalnızca *Rapunzel*’i özgürleştirici bir masal olarak anmak gerekir. Aklın biricik ideal vasıf olmaması; sabır, öngörü, eğitim, emek, otorite karşıtı cesaret ve eylem gibi bileşenlerle değer kazanması, güzelliğince anılması ancak karakteristik olmaması, monarşinin ve dayanaklarının

yıkımına yönelik hedefin metnin sürükleyici ögesi şeklinde kurulması, masalı gerçekten ayrı bir yerde konumlandırmayı gerektirir. Diğer eşit masalarda, akıllılıkları ile yeniden yaratılan karakterlerin güzelliklerinden, duygularından neredeyse hiç söz edilmezken, vurgulanmadan söz edilen güzelliğiyle Rapunzel, masalın sonunda kendisine bir *yol arkadaşı* seçmiştir. Aşk, güzelliğe yönelik bir duygu ya da arzudan ötesidir, prens her ne kadar ilk görüşte Rapunzel'e hayran olup onunla evlenmek istemişse de masal bir yandan prensi dönüştürür bir yandan da salt kadının güzelliğine yönelik cinsel arzuya dayanmayan yeni bir aşk tanımı ortaya koyar. *Zamanla* gelişen bu aşk, öznelin kendiliklerini koruduğu, özgürleştirici ve yoldaşça bir ilişkinin temelini atmıştır. Masalda içkin anaerik kökleri de göz önünde tutarsak bu aşk ilişkisinde kadının konumunun belirleyici ve dönüştürücü olduğu rahatlıkla söylenebilir.

“Eşit Masallar”ın, çoğunlukla klasik masallara ait yapıları verili olarak kabul edip dönüştürdükleri görülür. Yeniden yazılan bu masalarda, çatışan mozaiklerle gerçekleştirilen bir yıkma girişiminden önce imgeleri dönüştürerek farklı bir düşünüşün ve yaşamın imkânlarını sorgulamak amaçlanmıştır. Bu imgelerin dönüştürülen halleri, özellikle çocuklara yönelik masallar olduğundan rahatsız edicilikleriyle değil cinsiyetler arası eşitliğin mümkün olduğu bir yaşamı kabul ettirmeye yönelik çabalarıyla belirir. Bu masalardaki yapı heteronormtaiftir. Erkeğin lehine olan toplumsal ayrıcalıklar ise çoğunlukla yüzeysel katmanda dönüştürülmüştür. Çözümlemelerde detaylıca açıklandığı gibi, klasik masalardaki eğrilemeli katman her zaman çağrışımsal zenginliği ile dönüştürülemediğinden bazı imge ve metaforların yüzeysel kaldığı görülür.

“Eşit Masallar”ın hepsi, türün klasik yapısına uygun şekilde, belirsiz bir zaman ve mekânda yaşanan olayları anlatır ve bu olaylar mutlu sonla biter. Tıpkı klasik örneklerde olduğu gibi zaman ve mekânın detayları ve etkileri dikkate alınmamıştır. Karakterler nezdinde yapı, bu çağın çocuklarının özdeşim kurmalarını nispeten kolaylaştıracak şekilde farklılaştırılmıştır. Klasik masalın temel materyal unsurları eşit masalarda da yapıyı kuran unsurlardır. Peri masalları için Zipes şunları söyler: “Şans (sihir, periler, mucizeler) olmadan, kahraman görevini gerçekleştiremeyebilir ve sihrin gücünü nasıl kullanacağını bilmeden ya da rastlantısal bir durum veya yetenekten faydalanmadan kahraman başarılı olamayabili[r]” (Zipes, 2018b, s. 48). Peri masallarının özgül gücünü sağlayan unsurlardan büyüün, “Eşit Masallar”da aynı seviyede bir etkisi yoktur. Büyülü dönüşümler, akılla inşa edilen süreçlere çevrilmiştir. Bazı ani değişimler büyü olanın işlevi kullanılmadan, Vezveze ya da Sindirella'nın kardeşlerinin ani pişmanlıkları gibi, nedensellikten uzak sunulduğunda masal ikna edicilikten uzaklaşır. “Eşit Masallar”da, *Sindirella* ve *Kurbağa Prensi*'teki peri ve büyü imgelerinin dönüştürülmesi dışında, sihirli masal tanımının başat unsurunun kullanılmadığı görülür. Bu, muhtemelen çocuklara iletmeye çalışılan bir başka *modern* mesajla ilgilidir; sorunlar akıl yoluyla, dayanışmayla ve çabalayarak çözülür.

“Eşit Masallar”ın tamamı, masalların sözlü versiyonlarındaki ya da klasik örneklerindeki şiddet ögesinden arındırılmıştır. Kötü ve zalim bir kralın ya da vezirin, kıskanç kardeşlerin varlıkları söz konusu olabilse de şiddeti çağrıştıran imgeler dışlanmış ve belki metnin büyüsel

atmosferinde bu ögelerin denk düştüğü eğretilmeler de dışarıda bırakıldığından masalsı atmosfer yer yer yüzeyselleşmiş ya da yukarıda belirtildiği gibi nedensellik bağları zayıflamıştır. Klasik masallarda çoğunlukla kötücüllüğü üstlenen üveylik mekanizması da “Eşit Masallar”da tamamen dışarıda tutulmuştur. Bu tercihi de yine çocuğa görelik çabasına dayandırmak yanlış olmayacaktır. Bu arındırmalar masalın fazlaca ehlileştirilip ehlileştirilmediği sorusunu akla getirerek başka bir çalışmanın problemi olarak ele alınabilir.

Daha çok eksikliklerine odaklanılmış gibi görünse de “Eşit Masallar” gibi girişimlerin çok önemli olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Bu masalların güdümlü metinler olarak üretilmeleri belki sıralanan aksaklıkların ya da eksikliklerin temelinde yatan sebep olarak ele alınabilir. Postmodern masalların yıkıcı gücü, köklü isyanı ve itirazı pedagojik kaygılarla üretilen bu masalarda biraz yumuşatılmış gibidir. “Eşit Masallar” türsel anlamda postmodern metinler sayılabilirse de sundukları ideal düzlem itibarıyla aslında onlar da *modern* bir makbul tanımı ortaya koyar, ideolojik itkiyi ağırlıklı olarak yıkmak için değil değiştirmek ve eklemeler yapmak için kullanır ve toplumsal cinsiyeti verili anlamıyla kabul ederek kadın-erkek eşitliğinin sağlandığı bir dünyaya katkı sunmayı amaçlar. Sınır kadın-erkek eşitliği ile çizilmiş olsa da eşitlik çabasıyla söylenen her söz gibi bu masallar da çok değerlidir.

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arslan, G. (2020). *Rapunzel*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bacchilega, C. (2016). *Postmodern masallar*: (F. B. Helvacıoğlu, Çev.). İstanbul: Avangard Yayınları.
- Bettelheim, B. (2010). *The uses of enchantment – The meaning and importance of fairy tales*. New York: Vintage Books.
- Estés, C. P. (2018). *Kurtlarla koşan kadınlar*: (H. Atalay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, masallar, mitoslar*: (A. Arıtan, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınları.
- Gilbert, S. M. ve Gubar S. (2016). *Tavan arasındaki deli kadın*. (N. Sakman, Çev.). İstanbul: Aylak Adam Yayınları.
- Gülsoy, M. (2020). *Sindirella'nın bilmecesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Hükümenoğlu, H. (2020). *Pamuk kalpli prens ve yedi cüceler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kara, Ç. (2015). Halk masalı yazmak. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 6(20), s. 1-20.
- Ölçer, E. (2003). *Türkiye masallarında toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi.



- Parmaksız, A. (2017). *Freud bana Mmasal anlatsa*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Sezer, M. Ö. (2016). *Masallar ve toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Tatar, M. (2002). *The annotated classic fairy tales*. New York: Norton.
- Uslu, F. (2020). *Kurbağa prens*. İstanbul: Can Yayınları.
- Üner, A. M. (2019). Klasikten postmoderne bir masalın müthiş serüveni: Kurbağa prens, kurbağa prenses, prenses ve kurbağa . *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (2019), 209-225.
- Warner, M. (2019). *Bir zamanlar bir ülkede...* (G. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yenice, M. (2020). *Kırmızı başlıklı kız*. İstanbul: Can Yayınları.
- Zipes, J. (2018a). *Dayanılmaz peri masalı*. (Volkan Atmaca, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Zipes, J. (2018b). *Peri masalları ve yıkma sanatı*. (Z. Çiftçi Kanburoğlu, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.





## Şairin Kadrajından *Zant*: Yitik Bir Kelimenin Peşinde

### *The Word Zant from the Poet's Perspective: In Pursuit of an Obsolete Word*

Süreyya Pekşen<sup>1</sup> 



#### ÖZET

Bu makalede 16. yüzyıl şairlerinden Üsküdarlı Aşkı'nın *Divan*'ındaki 203 numaralı gazelin redifi olan ve Osmanlı şiirinde kullanım sıklığının son derece düşük olduğu tespit edilen *zant* kelimesine odaklanılmaktadır. İlk aşamada, kelimenin gazelde yer aldığı bağlamlardan hareketle neyin göstereni olabileceği yorumlanmaya çalışılmış ve gösterilen için tespit edilebilen görsel malzeme ile uyumu değerlendirilerek iki ihtimal belirlenmiştir. Sonraki aşamada ise erişilen yeni kaynaklar ışığında bu iki ihtimalden birinin doğruluğu teyit edilmiştir. Osmanlı şiir geleneğinde gündelik hayat ve maddi kültür öğelerinin kullanımı üzerine kısa bir girişle başlayan makalede şairin manzumelerinde nesnelere yer verme biçimlerine bakıldıktan sonra çalışmaya esas olan gazel üzerinden tasvir edilen nesnenin ne olabileceği tartışılmaktadır. Ardından, klasik şiirde yer bulan edebî tasvirlerin ne derecede gerçekçi olduklarını saptayabilmek için sanat tarihi disiplininin alanına giren minyatürlere, resimlere, gravürlere ve kıyafet albümlerine müracaat edilebileceği görüşünden hareketle, elde edilen veriyle uyum sağlama ihtimalinin yüksek olduğu düşünülen görsel malzeme sunulmaktadır. Son bölümde ise araştırmayı net bir sonuca kavuşturan veriler ile birlikte 15. yüzyılda yaşamış Dietrich von Schachten ve Arnold von Harff gibi Batılı seyyahların notlarında, Osmanlı dönemine ait minyatürlerde, fûrûsiyye çizimlerinde ve bilhassa Gentile Bellini, Carpaccio, Mansoeti gibi Venedikli Rönesans sanatçıların resimlerinde yer alan *zant* tasvirlerinden örnekler paylaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı şiiri, Üsküdarlı Aşkı, 16. yüzyıl, Serpuşlar, Memlukler

#### ABSTRACT

This article focuses on the word *zant*, which rarely appears in Ottoman poetry and served as the *redif* [synonymous repetition for rhyming in poetry] of a descriptive *gazel* [ode] in the *Divan* [collected poems] of Aşkı of Üsküdar. As part of the first step, the study attempts to interpret the signification of the word *zant* by drawing upon the context of its appearance in the *gazel* and consequently identifies two possibilities by considering its compatibility with the available historical visual material. Afterward, the study used newly-accessed sources to confirm the likelihood of one of the two scenarios. Starting with a brief introduction on daily life and the use of material cultural elements in the Ottoman poetic tradition, the article presents a description of how the poet Aşkı of Üsküdar represented objects in his poems, which is followed by a discussion of what the depicted object could signify with reference to the *gazel* under study. Along with factual information that brings a clear answer to the research question, the final section provides examples of the description of *zant* as reflected in the accounts of 15<sup>th</sup>-century Western travelers, as well as in Ottoman miniatures, illustrations of *furusıyya* [equestrian martial exercises] texts, and paintings by Venetian Renaissance artists such as Bellini, Carpaccio, and Mansueti.

**Keywords:** Ottoman poetry, Aşkı of Üsküdar, 16<sup>th</sup> century, headgear, Mamluks

<sup>1</sup>Arş. Gör. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.P. 0000-0001-8069-9349

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Süreyya Pekşen,  
Arş. Gör. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, İstanbul, Türkiye  
E-mail: pekşen.sureyya@gmail.com

Başvuru/Submitted: 07.09.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 26.09.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 21.11.2022

Kabul/Accepted: 06.12.2022

#### Atf/Citation:

Pekşen, S. (2022). Şairin kadrajından *Zant*: yitik bir kelimenin peşinde. *TUDED*, 62(2), 529-554. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-117222>



## EXTENDED ABSTRACT

Within the entire life trajectory of classical Turkish poetry, the 15<sup>th</sup> century marking the period when the genre started to find its own voice is evidence of it having attained maturity. Ottoman poets could now ingeniously apply what they had learned from the Persian masters who had been their source of inspiration for centuries, and clearly the period of *meşk* [practice] was coming to an end. Meanwhile, the 16<sup>th</sup> century, or classical period as described by a great majority of researchers of the history of literature, was characterized by a conscious voluntary disengagement from Persian poetry which was the main source of tradition. From this century onward, poets started to turn their gaze to the realities of their society and to actual life with all its dynamics, both due to their aim of becoming more local and national as well as to their eagerness to rejuvenate the meanings that had become outdated through overuse and excessive elaboration. Thus, anything that added vitality to society could become a theme, backdrop, or object of poetry and find its way to the present through the “verbal photographs” the poets created. An attempt at categorizing all these verbal photographs would probably reveal a considerable amount of repetition. Continuing with the same example, an arduous and time-consuming selection process would be required to open an exhibition or create a collection of these photographs.

Some of the life scenes and objects depicted in the couplets that have survived to the present create a familiarity that pleases the reader. For instance, ants swarming on sugar, girls carrying trays over their heads on henna night, a beauty bathing in a Turkish bath, or a wineglass with basil leaves all mean something to readers in the 21<sup>st</sup> century. Moreover, seeing them in centuries-old texts gives the excitement of discovering correspondence across eras. In other couplets, scenes or objects appear archaic to the modern reader and can only be understood through the use of dictionaries and historical references. In certain cases, however, the text may tell something by depicting a scene or object, the traces of which can barely be found either in contemporary texts or in subsequent written sources. This article explores the meaning of *zant*, which is both the focus and *redif* of the descriptive *gazel* #203 in the *Divan* of the Janissary poet Aşkı of Üsküdar in the court of Suleiman the Magnificent, a poem which constitutes a perfect example of such cases and offers unique materials both for a historical dictionary of Turkish and the history of Ottoman material culture. Based on the evidence from Aşkı's *gazel*, with *zant* being a *redif* in which the object is depicted as the poem's focus, *zant* can be defined as a type of fringing, reddish headgear that resembles a hawk with spread wings.

Costume albums made to order for foreigners by Turkish “marketplace artists,” as termed by Metin And (1985, pp. 40-45), or even made by skilled foreigners are invaluable documents that depict daily life scenes, offer visual materials regarding the dress styles of individuals from different Ottoman social classes in particular, and can also serve as a guide for Ottoman poetry. The visual material that can assist the study in speculating about the meaning of *zant* that Aşkı depicted in his *gazel*, which the present article explores, is found in the book of costumes titled *Bilder aus dem Türkischen Volksleben*, registered in the Austrian National

Library under Code 8626. Thanks to the data obtained through a literature review based on a successive series of searches starting with Reinhart P. Dozy's (1845) *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*, the study is able to safely confirm that one of the two images identified therein contains a *zant*. As informed by Western scholars of Mamluk studies who draw upon Dozy and L. A. Mayer (1952), the *zant* was a bright red headgear made of goat's wool, unique to the Circassian Mamluks, who were also known as the Burji Mamluks.

Thanks to the accounts of travelers who visited late medieval Egypt, eye-witness information exists about what the *zant* looked like, with a surviving example currently on display in the Coptic Museum in Cairo. Dietrich von Schachten had traveled to the Near East in 1491 and described the *zant* as red headgear with finger-length thrums and a muslin wrapped around it. Arnold von Harff, another contemporary German traveler, left a drawing of a dervish wearing a *zant*. Likewise, *zants* of various shapes and sizes are represented in Ottoman miniatures and illustrations of *furusiyya* texts, as well as in paintings by Venetian Renaissance artists such as Bellini, Carpaccio, and Mansueti.

## GİRİŞ

Klasik Türk şiirinin hayat seyrine bakıldığında 15. yüzyılın âdetâ bir rüşd ispatlama süreci olduğu göze çarpar. Osmanlı şairlerinin yüzyıllardır ilham aldıkları İranlı şairlerden öğrendiklerini ustalıklı tatbik eder hâle geldikleri ve meşk döneminin artık sona ermekte olduğu görülür. Edebiyat tarihi araştırmacılarının kahir ekseriyetle “klasik çağ” olarak kabul ettikleri 16. yüzyıla gelindiğinde ise geleneğin tevarüs edildiği Fars şiirinden bir uzaklaşma yaşandığı fark edilir. Bu yüzyıl itibarıyla şairler gerek yerlileşme ve millileşme gayretinden gerekse işlene işlene tüketilen/tazeliğini yitiren mânâları yenilemek arzusunun objektiflerini mensup oldukları toplumun realitesine ve bütün dinamikleriyle yaşanan hayata daha fazla odaklamaya başlarlar. Topluma hayatiyet kazandıran her şey şiirin konusu, zemini ya da nesnesi olur ve böylelikle günümüze şairlerin kaleminden çıkan “sözlü fotoğraflar/“dil”e gelmiş fotoğraflar” aracılığıyla ulaşma imkânı bulur. Bu “sözlü/“dil”e gelmiş fotoğraflar” bugün bir tasnife tâbi tutulacak olsa, geleneğin yaşamaya devam ettiği sürenin uzunluğu ve geleneğe mensup şairlerin sayısının hadde hesaba gelmeyecek derecede çokluğu nedeniyle ciddi ölçüde tekrür olgusuyla karşılaşılır. Örnek üzerinden devam etmek gerekirse, bu fotoğraflarla bir sergi açılmak yahut bir koleksiyon oluşturulmak istense, çok zorlu ve zaman alıcı bir ayıklama işlemine girişmek gerekecektir.

Beyitlerde tasvir edilen hayat sahnelerinin yahut nesnelere bir kısmı günümüzde de varlıklarını sürdürmekte olduklarından okuyucuya âşinalıktan kaynaklanan bir haz duygusu verirler. Örneğin şekere üşüşmüş karıncalar, kına gecesinde başlarında tepsi taşıyan kızlar, hamamda yıkanan bir mahbup, içine fesleğen dalı konmuş bir şarap kadehi 21. yüzyılın insanı için de karşılığa sahiptir ve bunlara yüzyıllar öncesinin metinlerinde rastlıyor olmak çağlar arasında bir eşleşme yakalamanın heyecanını beraberinde getirir. Kimi zamansa sahneler ya da nesnelere bugünün okuyucusu için arkaik durumdadırlar. Bunların nelikleri ve nicelikleri hakkında tahmin yürütmeyi sağlayabilecek ipuçları, belirli bir sıra teklif edilmeksizin,

- a. Ait oldukları metnin içinden
- b. Tarihsel lügatlerden
- c. Metnin üreticisinin diğer verimlerinden
- d. Metnin üreticisinin çağdaşlarının ürettikleri metinlerden
- e. İkincil ya da üçüncül kaynaklardan

elde edilebilir. Fakat öyle durumlar da vardır ki metin, tasvir etmekte olduğu sahneye ya da nesneye dair bir şeyler söylemekle birlikte çağdaşı metinlerde ve daha sonra vücuda getirilmiş yazılı kaynaklarda bunların izine tesadüf etmek son derece güç olabilir. Bu makalede Kanuni Sultan Süleyman’ın maiyetinden yeniçeri şair Üsküdarlı Aşkî’nin *Divan*’ında yer alan ve bu tip durumlara mükemmel bir örnek teşkil eden; gerek Türkçenin tarihsel sözlüğü gerekse Osmanlı maddi kültür tarihi için ender nitelikte malzeme sunan 203 numaralı gazelinin hem odak nesnesi hem de redifi durumundaki *zantın* ne olduğu ele alınacaktır.

## Üsküdarlı Aşkî Hakkında

Başta Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş-şu'arâ*'sı olmak üzere şura tezkirelerinde sunulan bilgiler ve *Divan*'ında yer alan otobiyografik nitelikteki ipuçları yardımıyla hayatının ana hatları takip edilebilen Aşkî'nin asıl adı İlyas'tır. Aşkî, yüksek ihtimalle 15. yüzyıl ile 16. yüzyılı birbirine bağlayan on yıllık zaman diliminde İstanbul'un Yenihisar (Rumelihisarı) semtinde dünyaya gelmiştir. Babası dergâh-ı muallâ yeniçerilerindedir. Diğer aile bireylerine, çocukluk ve ilk gençlik dönemine dair tezkirelerde herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Kuloğlu statüsüyle yeniçeri ocağına dahil olan şairin *Divan*'da yer alan çeşitli manzumelerinden Belgrad, Irakeyn ve İkinci İran seferlerine katıldığı ve bir süre Limni Adası civarında kaldığı anlaşılmaktadır. Bir diğer eseri olan *Muhtârname Tercümesi*'nden Rodos'un fethine; Gelibolulu Mustafa Âli ve Âşık Çelebi'nin tezkirelerinden de Alaman seferine katıldığı ancak bu sefer sırasında öldüğü sanılarak ulufesinin kesildiği öğrenilmektedir. Yeniçerilikten bu zorunlu feragatiyle birlikte Aşkî, Bektaşilik yolundan da ayrılarak Bayramiliğe meyletmış ve İstanbul'da Müeyyedzâde Şeyh Hacı Efendi zaviyesine bağlanmıştır. Aynı dönemde defterdar Molla İdriszâde Ebülfazl Mehmed Çelebi'nin vasıtasıyla kâtiplik mesleğine giren şair, muhtemelen yeni çevresinden bazı kimselerin aracılığıyla, başından geçen hadiseleri Kanuni Sultan Süleyman'a arz etme fırsatı bulmuş; padişaha sunduğu manzumeler karşılığında gördüğü ihsanlarla Üsküdar'da bir arazi satın alarak bir ev yaptırmıştır. Dönemin âlim ve şairlerinin toplandığı bir mahfil hâline gelen bu evi inşa ettirirken hariçten aldığı borcun ve muhtemelen ev sahibi olarak yaptığı masrafların da yüküyle maddi açıdan çıkmaza giren şair rehne bıraktığı evi elden çıkınca tekrar Yenihisar'a taşınmış ve son yıllarını ahiret hazırlığıyla inzivada geçirmiştir. 1576'da vefat eden şair, Yenihisar Mezarlığı'na defnedilmiştir (Uzun, 2011, s. 9-22).

Aşkî'nin bundan yaklaşık on yıl öncesine kadar varlığı kesin olarak bilinen tek eseri olan *Divan*'ı üzerine iki akademik çalışma yapılmıştır. Bunlardan ilki, İskender Pala'nın 1983 yılında hazırladığı doktora tezidir. İki ciltten müteşekkil olan çalışmanın ilk cildinde şairin hayatı, edebî şahsiyeti, üslup özellikleri, tarikati ve yakın çevresi gibi konular ele alınmaktadır. İkinci ciltte ise *Divan*'ın metni yer almaktadır (Pala, 1983). Pala, *Divan*'dan seçmiş olduğu beyitleri *Aşkî ve Dîvânından Örnekler* adıyla neşretmiştir (Pala, 1988).

*Divan* üzerine yapılan diğer çalışma Süreyya Uzun'un yüksek lisans tezidir (Uzun, 2011). Uzun, Ali Emiri Mnz 297, Nuruosmaniye Kütüphanesi 3858, Saraybosna Şarkiyat Enstitüsü 4568, British Library Or. 7077 numaralarda kayıtlı el yazma nüshalardan ve şairin mecmualarda yer alan şiirlerinden istifade ederek *Divan*'ın tenkitli metnini hazırlamıştır. Bu metne göre *Divan*, 1 matla, 30 kaside, 2 terci-i bend, 2 terkib-i bend, 1 muaşşer, 1 müsemmen, 1 tesmin, 1 müsebba, 2 tesdis, 5 tahmis, 3 muhammes, 60 murabba, 564 gazel ve 31 kıtadan meydana gelmektedir. Çalışmada ayrıca metnin günümüz Türkçesine aktarımı verilmiş ve Osmanlı toplum hayatına dair *Divan* muhtevasından seçilen unsurlar alfabetik olarak incelenmiştir.

Üsküdarlı Aşkî'nin *Divan*'ı haricinde dört eseri daha olduğu Sadık Yazar'ın (2011; 2012) ve Meral Nayman Demir'in (2019) araştırmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu eserlerden

*Tercüme-i Muhtâr-nâme*, İranlı meşhur şair Ferîdüddîn-i Attâr'ın 5000'i aşkın rübaisinden seçerek konularına göre 50 bölüm hâlinde düzenlediği *Muhtâr-nâme* adlı eserinin 21 babından seçilmiş olan bazı parçaların tercümesini ihtiva eder. Aşkî, eserini kaleme alırken birebir tercüme yolunu takip etmemiş; bunun yerine kaynak metinden seçmiş olduğu rübaileri mesnevi formunun tertibine uyarak serbest bir biçimde tercüme etmek suretiyle bir anlamda eseri baştan yazmıştır (Yazar, 2012, s. 19, 54). Mesnevi nazım biçiminin gelenekselleşmiş giriş bölümlerinden sonra Attâr'ın eserinin 21 babından seçilmiş olan rübailerin tercümesi gelir. Bunların ardından *Tercüme ez-Esrâr-nâme-i Şeyh Attâr* başlığı altında *Esrâr-nâme*'nin 21. makalesi ile hemen ardından gelen kısa bir hikâyeyi tercüme eden şair, eserin yazılış tarihinin de belirttiği 7 beyitlik bir hatime ile tercümesine son verir (Yazar, 2011, s. 383-384).

*Temhîdât Tercümesi*, 12. yüzyılda Aynülküdat el-Hemedânî diye meşhur olan Hakîm Ebü'l-Me'âli Abdullah b. Ebî Bekr Muhammed b. Alî el-Miyâneçî'nin hayatının son yıllarında kaleme aldığı *Temhîdât* adlı Farsça eserin tercümesidir. Eserde ilim, ilham, sülûk, fitrat, marifet, İslam'ın şartları, aşk, ruh ve kalp, küfür ve iman gibi çeşitli meselelere temas edilmektedir<sup>1</sup> (Yazar, 2011, s. 383-384). Yazar'ın tespitine göre Hemedânî'nin bu eseri Anadolu sahası Türk edebiyatında mevcut çalışmalara göre ilk olarak Üsküdarlı Aşkî tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Yazar, 2012, s. 25).

Üsküdarlı Aşkî'ye aidiyeti yine Yazar tarafından tespit edilen *Menâzilü's-Sâlikîn*, tasavvufî içerikli bir mesnevidir. Klasik mesnevi kurgusuna uymayan bu eser, giriş mahiyetindeki bilgileri içermeyip doğrudan konu ile başlamaktadır. “İcâd-ı cevher-i evvel”, “İsbât-ı vahdâniyyet”, “pîr-i kâmil”, “pîr-i nâkıs”, “velâyet ve nübüvvet” gibi başlıklardan oluşan eser, Sultan II. Selim'in kapıağalarından Mahmud Ağa için kaleme alınmıştır. Yazar, Aşkî'nin bu eserini kimden tercüme ettiğine dair bilgi vermemesine rağmen, Vâhidî'nin *Menâkıb-ı Hâce-i Cihân Netîce-i Cân* adlı eserinin bir bölümünden ilham alarak yazdığını ifade etmekte; Vâhidî'nin açtığı bu bahislerin de daha evvel, 13. yüzyılda yaşamış Neseffî'nin *İnsân-ı Kâmil* adlı eserinde geçtiğini kaydetmektedir (Yazar, 2012, s. 34-48).

Şairin varlığı yakın geçmişte tespit edilmiş olan bir diğer eseri, yaratılış bahsi üzerine inşa edilmiş, tasavvufî içerikli bir mesnevi olan *Delilü's-Sâlikîn*'dir. Eser üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlayan Meral Nayman Demir, Yazar'ın *Menâzilü's-Sâlikîn* ile Neseffî arasında kurmuş olduğu bağdan hareketle Aşkî'nin bu eserini de Neseffî'nin *İnsân-ı Kâmil*'inden hareketle vücuda getirmiş olduğunu ve mezkûr eseri gayet edebî bir üslupla nazma çektiğini tespit etmiştir (Nayman Demir, 2019, s. 59-60).

## Üsküdarlı Aşkî'nin Şiirlerinde Nesnelere

Osmanlı şiir evreni, kelime kadrosu ve klişeleşmiş mazmunlar bakımından sınırlı görünüyorsa da, esasında geleneğe mensup şairlerin bireysel yaratıcılıkları, gözlem kuvvetleri ve şairlik

1 *Temhîdât*'ın kimi kaynaklarca Hemedânî'nin Arapça *Zübdetü'l-Hakâyık fî Keşfi'd-Dekâyık* adlı eseri ile aynı veya onun Farsça tercümesi olarak değerlendirilmesi ve Aşkî'nin de mevcut bilgilere uyup hataya düşerek tercümesinin kaynağı olarak bu eseri işaret etmesi hususlarında ayrıntılı bilgi için bkz. (Yazar, 2011, s. 384-385).



kudretleri ölçüsünde bu evrende vücuda getirebildikleri kombinasyonların çeşitliliği, renkliliği ve estetik kıymeti sayesinde asırlar boyunca mevcudiyetini sürdürebilmiştir. Nitekim Özgül de (2018) Osmanlı'nın gelenekli şiirini içindeki parçacıkları yüzyıllar boyunca itinayla seçilmiş bir çiçek dürbününe benzetir ve şöyle devam eder:

“Mutasavvıf şairlerle ikinci sınıf profan şairler, çiçek dürbününde kendilerinden evvelki üstadların bulduğu bir deseni gözle(mle)r ve bozmamağa çalışarak, itina ile bir sonraki nesle devrederler. Usta şairler ise, kaleydoskopu ellerine her alışlarında bir âlâ çalkalamayı ihmâl etmez ve mevcut parçacıkların sonsuz varyasyonlarından kendi şiirlerini çıkarırlar. Elbette hiçbir şair, kaleydoskopun içindeki parçacıkları çıkarmak yahut yeni renkte ve şekilde parçacıklar ilâvesini düşünmez; ama, var olanı da tükenmez bir hazine gibi, farklı kombinasyonlarıyla kullanırlar.” (s. 203-204).

*Divan*'ındaki manzumeler dikkatli bir gözle incelendiğinde Üsküdarlı Aşkî'nin de yaratıcı bir muhayyileye, kuvvetli bir gözlem gücüne; açık, akıcı, dolaysız ve sağlam bir ifade kabiliyetine sahip bir şair olduğu fark edilir. Andrews'ın (2012) Osmanlı şiir geleneği için kullanmış olduğu bir ifadeyi Aşkî için uyarlayarak yeniden söylersek, Aşkî aynı zamanda mensup olduğu kültürün ve toplumun hayatıyla da her türlü alışverişi olan bir şairdir.<sup>2</sup>

Her şeyden önce Osmanlı payitahtında, iktidarın ve otoritenin yegâne temsilcisi olan padişahın maiyetinde bulunan bir asker olarak Aşkî'nin şiiri bireysel tecrübesi ve şahitlikleriyle olabildiğince beslenmiştir. Seferler, sefer dönüşleri, gazalar, zaferler, cülus törenleri, bayramlaşma merasimleri, padişahın süreklilik avları, şehzadelerin sancağa çıkışları, sünnet düğünleri vb. pek çok önemli hadise Aşkî'nin *Divan*'ından takip edilebilmektedir. İkinci olarak Aşkî, mutasavvıf kimliğe sahip bir şairdir. Yeniçeriliği dolayısıyla Bektaşilik, sonrasında Bayramilik ve yine *Divan*'ından tespit edilebildiği üzere Mevleviliğe intisabı vardır. Bu ilgiyle onun manzumelerinde bu tarikatlerin ulularına, dervişlerine, dergâhlarına ve pratiklerine dair bilgiler ve gözlemler de geniş yer bulur.

Mutasavvıf çehresine rağmen Aşkî'nin profan şiirlerinin sayısı hiç de az değildir. Bilhassa son derece başarılı olduğu murabbarının bir kısmını bir şehrengizin kesitleri gibi okumak da mümkündür. Murabbarında ve bazı gazellerinde tasvir ettiği dilberleri genellikle gündelik hayattan sahneler içerisinde verme eğilimindedir. Yüzmeye ya da hamama gitmiş bir mahbuplar topluluğunun, ağzında kılıç ve hançerle taklalar atarak gösteri yapan bir canbazın ya da Hisar sularında kayıkta ney üfleyen ve kıyıdaikleri hayhuya düşüren bir dilberin tasviri bu meyanda zikredilebilir.

*Divan*, maddi kültür öğeleri ve nesnelere açısından da son derece zengindir. Kabaca bir sınıflandırma yapmak gerekirse, Aşkî'nin manzumeleri nesnelere yer verilme biçimleri bakımından beş grupta toplanabilir:<sup>3</sup>

2 İfadenin orijinal hâli şu şekildedir: “[Osmanlı divan şiirinin] “Gerçek” hayatla hiçbir ilgisi olmamak şöyle dursun, çok büyük bir ihtimalle, kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla her türlü alışverişi vardır.” (Andrews, 2012, s. 32).

3 Metnin hacmini artırmamak adına her gruptan en fazla üç örnekle yetinilmiştir.

1. Nesneye tek beyit içerisinde dolaysız olarak yer verilen manzumeler:

kâr ider mi ‘acebâ **kürk** ile **fistâne** sovak  
geçer ilmez hele sûzen gibi **kaftâne** sovak (g. 277/1)

ne lâzım iy kemân-ebri **bakamdan** eylemek **tîrûn**  
ciger kanıyla rengîn ideyin gönder **bakamdan** yig (g. 239/4)

başına **yezdî kuşagın** sarmış eyler bezm-i mey  
hoş yaraşmış ol büt-i tersâya tavr-ı Ermeni (g. 554/2)

2. Nesneye tek beyit içerisinde benzerlik ilişkisi içerisinde yer verilen manzumeler:

çü togru geldün iy gamze derûn-ı sînedür yirün  
ki mihmân-ı ‘azîzümsin asılsın sadra **şemşîrûn** (g. 224/1)

bürç-i âbîde girür sanki güneş mâh-i neve  
her kaçan menzilün iy mâh olursa **pereme** (g. 466/3)

kâse-i çeşmümde kor gönjüm hayâl-i la‘lünj  
beñzer ol sakkâya **tâsın** zeyn ider **mercân** ile (g. 396/4)

3. Nesneye tek beyit içerisinde mecaz-hakikat paralelliğinde çağrışım yoluyla yer verilen manzumeler:

haşr olunca küştegân-ı ‘ışka mâtem tutmasa  
işbu çerh-i pîre-zen girmezdi **nîlî mîzere** (g. 408/7)

dest-i kudret ‘**anbere kâfûr uvagın** dökdi kim  
izleye âhû-yi miskîni segân-ı şehriyâr (muk. 4/11)

şâh-bâz-ı mihr maşrıkdan hücûm itmezdi ger  
salmasa sayyâd-ı şeb magribden aña **peftere** (g. 408/5)

4. Nesneye akışa sahip sahne tasvirlerinde enstantane içerisinde yer verilen manzumeler:

I. revnak-ı cem‘iyyet-i ehl-i safâdur Ebrî Şâh / hüsn ü hulk ile ser-âmed dil-rübâdur  
Ebrî Şâh / pür-hüner bir ‘işveger lu‘bet-nümâdur Ebrî Şâh / merdüm-i çâlâk-i  
Meydân-ı Vefâdur Ebrî Şâh

II. cân-ı ‘âşık gibi gördün mi o şûh-i gamzekâr / döne döne itdi **tîg** ü **hançer** üstinden  
güzâr / hüsn efvân ü hüner bî-had ü lu‘bet bî-şümâr / merdüm-i çâlâk-i Meydân-ı  
Vefâdur Ebrî Şâh

III. hayret ile bakdı ol meh-peykerün cevânına / geldi baş indürdi hurşîd-i felek  
meydânına / taklalar urur dem-â-dem **tîg** alup dendânına / merdüm-i çâlâk-i Meydân-ı  
Vefâdur Ebrî Şâh

IV. girse meydâna kaçan açup o sîmîn kolların / san melekdür nûrdan uçmağa açar  
şeh-perin / **tîg** ile bir taklada döner sipihrûn çenberin / merdüm-i çâlâk-i Meydân-ı  
Vefâdur Ebrî Şâh

V. ‘İşkîyâ şâmî kebûter gibi dönse ol perî / kendüye **Mısırî kılıçlardan** idinür şeh-  
peri / basdı şimdi tîg ile dönmekte mihr-i hâveri / merdüm-i çâlâk-i Meydân-ı  
Vefâdur Ebrî Şâh (k. m. 99)

5. Nesnenin odağa alınarak tasvir edildiği manzumeler<sup>4</sup>

### Üsküdarlı Aşkî'nin Nesne Odaklı Şiirleri

Aşkî'nin nesneyi odağa aldığı manzumelerinde, genellikle nesnenin adının aynı zamanda redif olma hususiyeti göze çarpar. Nesnenin redif pozisyonuna yerleşmesi, şaire nesneyi daha detaylı bir şekilde tasvir etme imkânı ile birlikte nesneye dair belirli bir özelliği birbirinden farklı hayaller ve imajlar içerisinde yineleme fırsatı da verir. Aşağıda matla beyitlerine yer verilmiş olan manzumelerde sırasıyla “derişlerin gösterişten ve süsten kaçınmalarını ifade etmek üzere giydikleri kaba keçe” olan nemed, yelpaze, ney, saltanat kayığı, ok mahfazası ve Osmanlı tuğu tasvir edilmektedir.

hil‘at-i zer-beft ile sanmañ ber-â-berdür **nemed**  
halka bârân-ı havâdis yagsa bihterdür **nemed** (g. 332)

çün hevâ-yi zülfün ile oldı hem-ser **mirvaha**  
cân dimâgın ser-be-ser kıldı mu‘attar **mirvaha** (g. 407)

olmasa bezm-i ezelde vâkîf-i esrâr **ney**  
haste gönlüm gibi kılmazdı figân ü zâr **ney** (g. 481)

tahtgâh oldı çü sen husrev-i hûbâne **kayık**  
ta‘n iderse yiridür taht-ı Süleymâne **kayık** (g. 216)

kol kanad olmag için leşker-i ‘Osmâne **sadak**  
sînesin kıldı siper tîr ile peykâne **sadak** (g. 224)

baş oldı çünkü leşker-i sâhib-kırâne **tug**  
serhadd-i ‘âleme n’ola dikse nişâne **tug** (k. m. 25)

4 Bu madde bir alt başlıkta ayrıntılı olarak ele alındığı için bu kısımda örnek verilmemiştir.

Aşkî'nin nesneyi odağa alma biçimlerinden bir diğeri, kasidenin nesib kısmında nesnenin tasvirini yapmaktır.<sup>5</sup> Bunun tek örneği aşağıda yer alan, Osmanlı tuğunun tasvir edildiği 26 numaralı kasidedir.

sehî-kad şâhid-i feth ü zaferdür **tug-ı ‘Osmânî**  
göñüller mecma‘dur ser-be-ser zülf-i perîşânı

behâra katlanur tâ kim mu‘attar kıla âfâkı  
toludur bûy-i nusret birle zülf-i ‘anber-efşânı

alaylar bağlayup saf saf düşer pâyine gâziler  
gazâ yolına ‘azm itse hırâmânî hırâmânî

gazâ bezmin mu‘attar kılmaga bûy-i beşâretle  
götürmüş bir nihâl-i tâzedür bir deste reyhânı

nihâl-i Sidrede nusret Hümâsı âşiyânıdur  
ki bâzû-yi zafer dâ'im hevâda götürür anı (k. m. 26)

Bir şarap sürahisinin tasvir edilmekte olduğu 64 numaralı gazel, “Bu (x), ... nisbetlüdür; ... nisbetlüdür; ... nisbetlüdür...” şeklinde inşa edilmiştir:

bu **surâhî** bir perînüñ peykeri nisbetlüdür  
pençe-i sîmîn-i sâkî şeh-peri nisbetlüdür  
(...)  
şâh-i ser-keşdür oturmuş taht-ı zerrîn üstine  
câm-ı la‘lîni serinde efseri nisbetlüdür  
(...)  
sâkda zencîr-i zer gûşinde la‘lîn gûşvâr  
sâde-rû bir sîm-sîmâ Hayderî nisbetlüdür (g. 64)

Şairin tahkiyevi anlatım usulünü ve intak sanatını kullandığı, soru-cevap şeklinde yazılmış olan aşağıdaki gazelde nesnenin tasviri iki ayrı koldan yapılmaktadır. İlk üç beyitte şair, manzumesine odak edindiği musiki aletin görünüşünü ve sesini betimlemekte; ardından “nazıkçe hâl diline çektiği” bu alete neden feryat figan ettiğini sorarak sözü ona bırakmaktadır. 5-9. beyitlerde bu musiki aleti özünden ayrılıp saz hâline getirilinceye kadar çektiği eziyetleri anlatır ve özüne duyduğu hasret sebebiyle zaruri olarak aşk sırrını ifşa ederek âşıkları vecde getirdiğini söyler. Boynuzdan yapılmış, hilâl biçiminde, delikli, dilli ve gövdesi gümüş celâle ile tezyin edilmiş bu aletin bir çeşit üflemlî çalgı olduğu anlaşılmaktadır. Bu gazel, Gönül Alpay Tekin’in *Mevlânâ, Yunus Emre ve Ahmed-i Dâi’deki Musiki Âletleri ile İlgili Semboller*

5 Çalışmada “nesne” ile maddî kültür unsuru sayılabilecek objeler kastedilmektedir. Bu sebeple, bu bölümde “gül”, “karanfûl” ve “genc” redifli kasidelere yer verilmemiştir.

*Üzerine Düşünceler* adlı makalesinde, İran-Türk edebiyatında ve gerçekte Yakın Doğu’da yaygın olduğunu vurguladığı, bir nesnenin nelerden yapıldığını münazara biçiminde yani sorulu cevaplı bir tarzda ve manzum olarak anlatma geleneğinin (Alpay Tekin, 1983, s. 435-451) bir uzantısı olarak da ayrıca incelenmeye değerdir.

bir âfitâb-çihre zerreyle bir hilâle  
itdürdü bir dem içre yüz biş figân ü nâle  
(...)  
ol karnı nâzükâne çekdüm zebân-ı hâle  
didüm saña nedendür bu nâle vü ‘alâle

didi hamel beni dün baş üzre götrür idi  
ugratdı tîg-i Mirrîh anı bugün zevâle

agzuma söyle diyü dil sokdı dest-i devrân  
bagrum delindi kaddüm derd ile döndi dâle

toldı derûn-ı cismüm nefh-i nefis-i âdem  
yazıldı sînem üzre sîmîn iki celâle

itdüm zarûfî halka esrâr-ı ‘ışkı ifşâ  
yohsa benüm mecâlüm yog idi kıyl ü kâle

sad nâle-y-ile âhir oldum hezâr-dâstân  
‘ışk ehlini getürdüm şevk ile vecd ü hâle  
(...) (g. 399)

Son bir grubu da türün gereği olarak nesnelere vasıflarının sayılarak adlarının sorulduğu, “nedür ol” kalıbıyla başlayan lügazler teşkil etmektedir. Aşkî’nin biri fanus, biri top, bir diğeri de sakal makası cevabını gizleyen üç lügazi vardır.

nedür ol mâh-rû pîrâhene çekmiş ser ü pâyı  
hevâdan saklaya tâ kim fûrûg-ı meclis-ârâyı  
ol ikinüñ dahı birisi zî-rûh  
biri bî-rûh lîkin nâfesi hûb (muk. 16)

nedür ol ejdehâ-yi âhenîn-fem  
gıdâsı seng ü âteşdür dem-â-dem  
kılur feryâd ü efgân eylese kay  
kusundusına durmaz dîv ü âdem (muk. 17)

nedür ol kim dehenin açıcagız ejdervâr  
niçe biñ mûrçenüñ başını topraga salar  
dest-i insâna konup mürğ-i piristû gibi ol  
kuyrugın yüksege vü başını alçaga salar (muk. 18)

## Aşkî'nin Odağa Aldığı Nesnelere Biri: *Zant*

### Gazelin Çevriyazısı

*fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün*

1. lâleveş geydükçe başına o gül-ruhsâr **zant**  
âfitâb üzre olur şan ebr-i âteş-bâr **zant**
2. kâmeti bir serv-i bālâdur kim üstinde anuñ  
ğonce vü güldür dehâni vü yüzi gül-nâr **zant**
3. genc-i hüsninde tılısm olmağa yârüñ sihr ile  
her kılm bir mâr-ı âteş-reng ider sehhâr **zant**
4. hey ne şeh-bâz-ı Hümâ-pervâz olur kim bâl açup  
eylemiştir âfitâbı gör ki der-minkâr **zant**
5. kana yunup rîze rîze eylemiş endâmını  
'İşkî gibi ol da olmuş tãlib-i didâr **zant**

### Gazelin Diliçi Çevirisi

1. gelincik misali giydikçe başına o gül yanaklı **zant**  
güneşin üzerinde olur âdeta ateş yağdıran bulut **zant**
2. boyu bir yüce servidir ki üstünde onun  
gonca ve güldür ağzı ve yüzü nar çiçeği **zant**
3. güzelliğinin hazinesinde tılısm olmaya yârin sihir ile  
her kılmı bir ateş renkli yılan eder cadı **zant**
4. hey ne Hümâ uçuşlu doğandır ki kanat açıp  
almıştır güneşi gör ki gagasına **zant**
5. kana yunup parça parça eylemiş endamını  
Aşkî gibi o da olmuş cemal talibi **zant**

## Gazelin Günümüz Türkçesine Aktarımı

1. *O gül yüzlü (dilber) başına gelincik misali zant(i) giydiğinde, zant adeta güneşin üzerinde ateş yağdıran bir bulut kesilir.*

2. *(O dilber)in endamı bir yüce servidir ki onun üstünde ağzı gonca, yüzü gül, zant da nar çiçeğidir.*

3. *Büyücü zant, sevgilinin güzelliğinin hazinesinde tılsım olsun diye sihirle her kılımı ateş renkli bir yılanı çevirir.*

4. *Breh breh, zant ne Hüma uçuşlu bir doğandır ki, bak, kanat açıp güneşi gagasına almıştır.*

5. *Zant da Aşkî gibi cemal (görme)ye talip olmuş; vücudunu paramparça edip kanlara boyanmış.*

Bütünüyle bakıldığında bir dilberin güzelliğini vafetmek ve methetmek kasdıyla kaleme alındığı açıkça görülen gazelde şair, redif olarak “ضنط”ı seçmiştir. Araştırmanın erken evrelerinde kelimenin bu imla ile madde başı olarak mevcudiyetini tespit edebildiğimiz tek kaynak olan *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*'nde yer alan karşılıkların<sup>6</sup> hiçbiri, kelimenin gazel içerisinde yer aldığı bağlamlar için uygun düşmemektedir.

İmlası ve gazelin vezni dikkate alınarak *zant/dant* ya da *zanat/danat* şeklinde okunması mümkün olan<sup>7</sup> kelimenin neyin göstereni olabileceğine dair ipuçları gazel akışı içerisinde şu şekilde sıralanmıştır:

1. Gelincikle benzeşen, başa giyilen; ateş yağdıran bir bulutla benzeşen
2. Nar çiçeği ile benzeşen
3. Sevgilinin yüzüne yakın konumda, ateş renkli yılanlarla benzeşen kılları olan
4. Adeta güneşi (=sevgilinin yüzü) gagasına alarak kanat açmış bir doğanla benzeşen
5. Kana boyanmış(çasına kırmızı), parça parça görünümlü, sevgilinin yüzüne yakın olmaya meyilli

Görüldüğü üzere daha ilk beyitten *zant*'nin bir serpuş ismi olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Dördüncü beyit hariç bütün beyitlerde kırmızı renkli nesnelere benzerlik ilişkisi içerisinde verilen bu serpuş çeşidinin birinci, üçüncü ve beşinci beyitlerdeki ipuçları yoluyla, giyenin yüzüne düşen/sarkan kılları yahut saçakları olduğu anlaşılmaktadır. Dördüncü beyitteki tasvir göre ise gagasında bir nesneyi taşımakta olan, kanat açmış bir doğan görünümüne sahiptir. Bu gazelden hareketle *zantı* “Kırmızı tonlarında, kanat açmış bir doğan formunda olan, saçaklı bir serpuş çeşidi” olarak tanımlamak mümkündür.

6 “Cünbüş ve neşât ma'nâsındır. Ve çerviş yağına denir. Ve salef ma'nâsındır ki zarâfet iddi'âsiyla dimâğ ve nahvet izhârından 'ibârettir; (...) Ve bir adamın gövdesinin eti sımsıkı olmak ma'nâsındır (...)" (*"Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi"*, t. y.)

7 *Aşkî*'nin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbıyla kaleme aldığı manzumelerin son tef'ilelerinde imaleye nadiren başvurma sebebiyle tenkitli metin kurulurken kelimenin bir açık bir kapalı heceden ibaret “zanat” olabileceği varsayılmıştır.

## Renkli Kelimeler / Yazılı Resimler

Ahmet Atillâ Şentürk, *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler* başlıklı doktora teziyle aynı adla kitaplaştırdığı çalışmasında (2002) tasviri “bir nesnenin benzerini resmetmek veya şekillendirmek”; edebî tasviri ise “nesneyi okuyanın veya dinleyenin zihninde estetik duygular uyandırarak şekillendirecek tarzda tarif etmek” şeklinde tanımladıktan sonra, edebî tasvirlerin ortaya çıkışından şöyle bahseder:

“İnsanoğlu duygu ve düşüncelerini tasvir yoluyla anlatmaya çok eski çağlardan beri müracaat edegelmiştir. Mağara devri insanının kayalar üzerine resmettiği muhtelif tasvirler bunu açıkça göstermektedir. Bu tasvirlerin zamanla bugünkü alfabenin ve hieroglifin iptidai şekli olan resim-yazıları da oluşturduğu bir gerçektir. Yazıda kaydedilen bu gelişmeler sözlü anlatımda da görülmüş ve insanlar tarif etmek istedikleri bir şeyi bir benzeriyle kıyaslamak suretiyle anlatmaya yönelmişlerdir. Önce teşbihin sonra da gelişerek istiarenin temelini oluşturan bu kıyaslamalar zamanla estetik bir mükemmelliğe erişerek edebî tasvirleri oluşturmuştur.” (s. 21)

Bir tabloyu, bir görüntüyü, bir imajı zihinde canlandırmak amacını taşıyan tasvirin saire bazen sayfalarca anlatılabilecek bir sahneyi okuyucunun zihninde birkaç kelimeyle oluşturabilme imkânı sunduğunu ve tasvirî anlatım tarzının esasında okuyanı ya da dinleyeni en çabuk etkileyen, verilmek istenen mesajı en çabuk veren, öğrenilmesi isteneni en tesirli yoldan öğreten, hislendiren ve düşünceye sevk eden bir metot olduğunun altını çizen Şentürk, edebî tasvirlerin divan muhtevası içerisinde şiiri zenginleştirmek ve ifadeye zemin hazırlamak gibi fonksiyonlara sahip olduğunu da ifade eder (2002, s. 21-22).

Klasik Türk Edebiyatı geleneği içerisinde vücuda getirilmiş, manzum ya da mensur hemen her türlü eserde edebî tasvirlerin yoğun bir şekilde kullanılmış olduğu malumdur. Yaygın olarak “kelimelerle resim yapma sanatı” şeklinde de tarif edilen edebî tasvirler, Şentürk’ün mesnevilerdeki edebî tasvirleri tavır ve üslupları açısından kategorize ederken yaptığı gibi (s. 45-46), “idealist tasvirler” ve “realist tasvirler” olarak ikiye ayrılabilir. Şairlerin bizzat şahit oldukları hadiseleri, gözle gördükleri mekânları veya nesnelere betimlenirken olabildiğince realist bir üslup benimsemiş olmaları, bu eserlere aynı zamanda tarihe kaynaklık edebilme vasfını da yükler. Ancak onların eserlerini kaleme alırken başlıca gayelerinin gerçekçi betimlemeler yaparak bir arşiv oluşturmak olmadığını ve yapmış oldukları tasvirlerin sanatın ve estetiğin dönüştürücü etkisine ne derecede uğradığını tespit edebilmenin zorluğunu da hatırdan çıkarmamak gerekir.

Eldeki metinlerden hareketle, özellikle Fars şiirinin etkilerinden uzaklaşma temayülünün baş gösterdiği 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerlileşmeye, yenileşmeye ve özgünleşmeye başlayan Osmanlı şiirinin realist edebî tasvirler açısından ne derece zengin olduğunun sağlamasını yapabilmek belli ölçüde mümkündür. Bu imkânı sağlayan başlıca iki grup kaynak vardır. Bunların ilki, bilhassa 16. yüzyıl itibarıyla Osmanlı ülkesini ziyaret eden, hattâ bazıları devlet hizmetinde bulunan Busbecque, Thévenot, Tournefort, Tavernier, Galland, Julia Pardoe gibi Batılı seyyahların kaleme aldıkları seyahatnamelerdir. Bu metinlerde seyyahlar, ziyaret ettikleri



şehirleri coğrafi, tabii ve mimari veçheleriyle anlatmakla kalmayıp Türklerin yaşayışlarına, karakter hususiyetlerine, âdetlerine, inanç ve inanışlarına, kıyafetlerine dair ayrıntılı gözlemlerine de yer vermişlerdir (Egüz, 2014, s. 53-54).

İkinci grup ise sanat tarihi disiplinine ait görsel kaynaklardır. Bunlar, saray nakkaşları tarafından metne bağlı kalınarak yapılmış Osmanlı minyatürleri ile birlikte saray dışı nakkaşlar tarafından hazırlanan Osmanlı kıyafet albümleridir. Bu albümlerin ortaya çıkışında Osmanlı Devleti'nin 15. yüzyıl itibariyle Avrupalılar için bir cazibe alanı olmaya başlamasıyla birlikte giderek gelişen siyasi ve ticari ilişkilerin etkisiyle 16. yüzyılda Osmanlı topraklarına gelen Batılı seyyah, diplomat ve tüccarların anılarını ve gözlemlerini kaleme alırken kitaplarına Osmanlı giyim kuşamına dair çizimler de eklemeleri etkili olmuştur. 16. yüzyılda birkaç istisnası hariç Avrupalı ressam tarafından oluşturulan kıyafet albümleri, 17. yüzyılda giderek yaygınlaşmıştır (Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006, s. 233-235). Osmanlı içtimai yapılanmasından kişilerin saray dışı nakkaşlar<sup>8</sup> tarafından gündelik sahneler içerisinde ya da tekli figürler hâlinde resmedildiği ve “bireylerin kimliğini, politik, sosyal ve diplomatik gibi statülerini belgelemek için daha çok kıyafetlerin ön planda tutulduğu” (Oruç, 2018, s. 15) bu albümler, tasvir edilen sahnelere ve figürlere dair resim altı açıklamalar taşımaları yönüyle de kıymetli birer vesika niteliğindedir.

Bu kapsamda, bir önceki bölümde ele alınmış olan *zantın* neye karşılık gelebileceğine dair ilk tahminleri yürütmemizi sağlayan görsel malzeme, Avusturya Millî Kütüphanesi'nde bulunan Cod. 8626 numaralı kıyafet albümünde yer almaktadır. 1587'den 1592'ye kadar Osmanlı Devleti'nin Habsburg büyükelçi vekilliği görevini yürüten Bartholomaeus Pezzen tarafından muhtemelen<sup>9</sup> Heinrich Hendrowski'ye yaptırılmış olan albümdeki serpuşlardan ikisi, Aşkî'nin gazelinden hareketle “Kırmızı tonlarında, kanat açmış bir doğan formunda olan, saçaklı bir serpuş çeşidi” olarak tanımladığımız *zanta* benzer görünmektedir. Suç işlemiş bir kadının<sup>10</sup> başına işkembe geçirilmiş ve eline kuyruğunun tutuşturulduğu bir eşeğe ters bindirilmiş vaziyette halka teşhir edilmesini betimleyen Resim 1'de eşeğin dizginini tutan kişinin başında yer alan serpuş, kırmızı ve saçaklı olması yönüyle *zant* tanımına yaklaşmakla birlikte kanat açmış doğan formuna sahip değildir. Ancak şair “kanat açmak” ile kanatların açık durumda olmasını değil de kanat çırparak uçuş pozisyonunda olmayı kastediyorsa görselin tanımla büyük ölçüde örtüştüğü söylenebilir.

8 Saray dışı atölyelerde faaliyet gösteren nakkaşlar için Metin And'ın “çarşı ressamaları” tanımlamasını literatüre kazandırması ve kıyafet albümleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Değirmenci, T. (2018). Giriş: Metin And ve çarşı ressamalarının serencâmı. Metin And, *Osmanlı tasvir sanatları 2: çarşı ressamaları* içinde. (s. 11-43).

9 Albümün kütüphane künyesinde Heinrich Hendrowski adı “muhtemel” kaydıyla yer almaktadır.

10 And (2011)'de kadının zina suçu işlediğini belirtir (s. 228).



Resim 1: Österreichische Nationalbibliothek Cod. 8626, fol. 132

“Konstantinopol’e getirilen çocuklar”ın betimlendiği Resim 2’de yer alan serpuşlar ise, tanıma Resim 1’den daha fazla uygunluk sağlamaktadır. Kırmızı, giyenin yüzüne yakın pozisyonda saçak benzeri uzantıları olan bu serpuş, uzantılarının salınımları ve başı kavrayışıyla ağzında bir nesne ile uçuş pozisyonunda olan bir doğana daha fazla benzemektedir.



Resim 2: Österreichische Nationalbibliothek Cod. 8626, fol. 31

## Çözümüne Doğru

Aşkı’nın *zantın* ne olduğuna ve neye benzediğine dair fikir vermek açısından bir lügat referansı zaruretini ortadan kaldıracak açıklıktaki tasvirleri, yukarıda bahsedildiği üzere, görselleri elde bulunan iki serpuş çeşidiyle -mutlak bir eşleşme iddiası olmaksızın- bir uyumdan söz edebilmeyi mümkün kılmıştır. Araştırmanın ilerleyen safhalarında, Dihhudâ’nın *Lugat-nâme*’sinin (1998) kelimeye “Mısır’da keşişlerin şebkülâhı, cem’i zunû” karşılığının verildiği “زنت” maddesinin

(C. 9, s. 12973) kaynağı olan Reinhart P. Dozy'nin *Dictionaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*'ı (1845) ile başlayan zincirleme bir kaynak taraması sayesinde ulaşılan veriler, bu iki serpuş görselinden ilkinin bir *zanta* ait olduğunu teyit etmeyi sağlar niteliktedir.

Yapılan taramadan hareketle, *Divan* haricinde yalnızca Edirneli Nazmî'nin iki gazeline<sup>11</sup> (Üst, 2018, s. 622-23 ve 3473) ve anonim bir silahşorluk risalesinde (Karadeniz, 2013, s. 7 ve 14) geçtiğini tespit edebildiğimiz *zanta* daha ziyade Memluk çalışmaları sahasında faaliyet gösteren Batılı araştırmacıların aşına oldukları söylenebilir. Özellikle Dozy'yi ve Memluk kıyafetleri üzerine müstakil bir çalışması bulunan L. A. Mayer'i (1952) kaynak alan bu araştırmacılardan öğrenildiği kadarıyla *zant*, Burcî Memlukleri diye de anılan Çerkes Memluklerine has, keçi yününden yapılan parlak kırmızı renkte bir serpuştur. Önceleri toplumun alt sınıfına mahsus olan *zant*, Sultan Barsbay tarafından fellahlara ve kölelere yasaklanınca yalnızca maaşlı Memluk askerleri tarafından kullanılmaya başlamış; Osmanlıların Mısır'ı fethetmesinden sonra geçmiş askerî elitin bir sembolü olarak algılanması sebebiyle iki defa daha yasağa uğramıştır.

Memluk İmparatorluğu'nda serpuşların siyasi önemine dair kaleme aldığı "Sultans with Horns" (Boynuzlu Sultanlar) başlıklı makalesine (2008) Mısırlı meşhur tarihçi İbn İyâs'ın *Bedâiyü'z-zuhûr*'da verdiği bilgilere dayanarak "Osmanlılar, Kahire'deki nüfusları çoğaldığında (Muharrem 923/Şubat 1517'deki Osmanlı fethinden sonra) kırmızı zamt<sup>12</sup> ya da tahfife (her ikisi de Memluklere mahsus serpuşlardı) giydiklerini gördükleri evlâdü'n-nâsa 'Çerkes misin?' diye sormaya başladılar. Ve sonra onların kafalarını kestiler. Bundan sonra bütün evlâdü'n-nâs, hattâ (üst düzey) emirlerin oğulları ve sâbık sultanların oğulları, Mısır'da tahfife ve zamt giymeyi bıraktılar." şeklinde çarpıcı bir girişle başlayan Albrecht Fuess, *zant* yasağına dair önemli bilgiler sunmaktadır. Fuess'in aktardığına göre, Osmanlı idaresinin bu ilk zamanlarında serpuşları sebebiyle rahatlıkla tanınır durumda olan Memlukler, yaşamlarını tehdit eden bir potansiyeli temsil ettiği için bunları kullanmayı bırakmakla birlikte, fethin ilk ivmesi yavaşladıktan sonra Mısır'ın yeni Osmanlı valisi, eski Memluk emirlerinden Hayır Bey, Memluklerin yeniden kırmızı *zant* giymelerine bir süreliğine izin vermiştir. 924/1518 yazında bu uygulama nihai olarak yasaklanmış; ancak bazı Çerkes Memlukleri emre itaat etmeyince Hayır Bey, Şevval 927/Eylül 1521'de tebliğden sonra gerek Memluk gerekse bir Memluk'ün oğlu, hattâ Osmanlı dahi olsa acınmadan asılacağını söyleyerek kanunu yeniden vazetmiştir. Bundan sonra, yüzyıllar boyunca Memluklerin elit statülerini imleyen belirli Türkçe isimler gibi Memluk serpuşları da Mısırlılar tarafından terk edilmiş ve Memlukler artık Osmanlı usulü sarık sarınmaya ve Arapça isimler almaya başlamışlardır (2008, s. 71).

Günümüze kalmış bir örneğine (**Resim 3**) Kahire'deki Kıpti Müzesi'nin ev sahipliği yaptığı *zantın* nasıl görüldüğüne dair göz şahitliğine dayalı bilgi, Mısır'a giden seyyahlar aracılığıyla

11 Edirneli Nazmî'nin de Üsküdarlı Aşkî gibi *zantı* redif pozisyonunda odağa alarak tasvir ettiği bir gazeli mevcuttur. Mezkur gazelde Nazmî'nin ağırlıklı olarak *zantın* saçaklı yapısı üzerinde durduğu ve bu serpuşu koyu renkli, salkım şekline sahip bir çiçek olan sümbüle teşbih ettiği dikkati çekmektedir. Bir diğer gazeline de şairin siyah renkli bir *zanttan* bahsettiği görülmektedir.

12 Kelime Batılı kaynaklarda *zamt*, *zant*, *zunt* gibi farklı imlalarla yer almaktadır. Buradaki aktarımda Fuess'in tercih ettiği *zamt* imlası muhafaza edilmiştir.

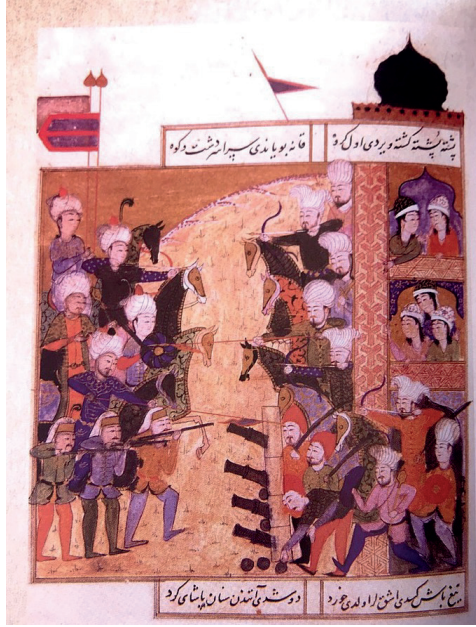
edinilebilmektedir. 1491’de Yakınoğu’ya seyahat eden Dietrich von Schachten, *zantı* parmak uzunluğunda saçaklı, etrafına tülbent sarılan kırmızı bir serpuş olarak tarif etmektedir. Aynı dönemde yaşamış bir diğer Alman seyyah Arnold von Harff ise zant giyen bir keşiş çizimi bırakmıştır (**Resim 4**). Osmanlı dönemine ait minyatürler (**Resim 5-7**) ve fûrûsiyye metni çizimleri (**Resim 8 ve 9**) ile Gentile Bellini, Carpaccio, Mansoeti gibi Venedikli Rönesans sanatkârlarının resimlerinde de çeşitli şekil ve boyutlarda *zant*ların yer aldığı görülmektedir (**Resim 10-14**).



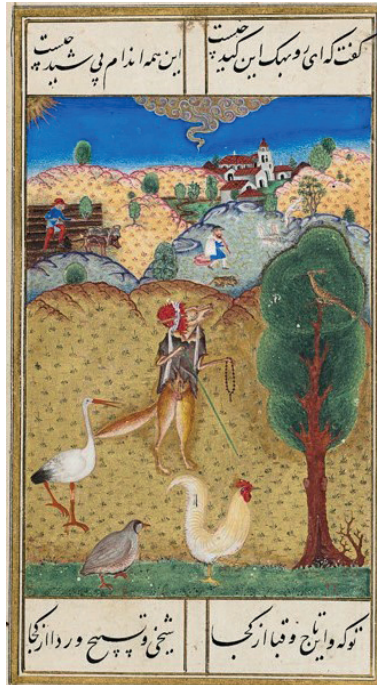
**Resim 3:** Zant, Kahire Kıpti Müzesi



**Resim 4:** Zant giyen keşiş, Arnold von Harff’ın çizimi



**Resim 5:** 1521'de Osmanlılar'ın Şam'da Memluklere saldırısı. Lokman, *Selimnâme*, v. 235r



**Resim 6:** Ârifî, *Ravzatü'l-uşşâk*, v. 41r



**Resim 7:** Can Berdi Gazali'nin Mısır Hakimi Hayırbay'a mektubu getirmesi, mektubun yırtılması ve getirenin öldürülmesi sahnesinden detay, 1558 tarihli *Süleymanname*, Macar Nakkaş Pervane, 56a



Resim 8: Kitâbü'l-mahzûn' dan



Resim 9: Mızrak talimi yapan Memluk, bir fûrûsiyye yazmasından, 16. yy



Resim 10: Giovanni Bellini, *Aziz Markus'un Şehadeti*'nden detay



Resim 11: Giovanni di Niccolò Mansueti, *Aziz Markus'un Anianus'u İyileştirmesi*'nden detay





**Resim 12:** Giovanni di Niccolò Mansueti, *Aziz Markus'un Yaşamından Manzaralar*'dan detay



**Resim 13:** Vittore Carpaccio, *Paganları Vaftiz Eden Aziz George*



Resim 14: Anonim *Venedik Elçilerinin Kabulü*'nden detay

## SONUÇ

Bu çalışmada, 16. yüzyıl şairlerinden Üsküdarlı Aşkı'nın maddi kültür öğeleri ve nesnelere bakımından son derece zengin olan *Divan*'ında nesnelere yer verme biçimlerine bakılarak beş ayrı kategori tespit edilmiştir:

1. Nesneye tek beyit içerisinde dolaysız olarak yer verilen manzumeler
2. Nesneye tek beyit içerisinde benzerlik ilişkisi içerisinde yer verilen manzumeler
3. Nesneye tek beyit içerisinde mecaz-hakikat paralelliğinde çağrışım yoluyla yer verilen manzumeler
4. Nesneye akışa sahip sahne tasvirlerinde enstantane içerisinde yer verilen manzumeler:
5. Nesnenin odağa alınarak tasvir edildiği manzumeler

Bu kategorilerin sonuncusunu teşkil eden nesne odaklı manzumelerden, çalışmaya esas olan "zant" redifli gazelden elde edilen ipuçlarıyla *zantın* kırmızı tonlarında, kanat açmış bir doğan formunda olan, saçaklı bir serpuş çeşidinin adı olduğu bilgisi tespit edilerek bunun Viyana Millî Kütüphanesi'nde Cod. 8626 numarayla kayıtlı Osmanlı kıyafet albümünde tasvir edilen iki serpuş çeşidiyle belli ölçülerde uyumlu olduğu gösterilmiştir. Araştırmanın ilerleyen safhalarında *zantın* Çerkes Memluklerine has, keçi yününden yapılan parlak kırmızı renkte bir serpuş olduğu bilgisine ulaşılmış ve bilhassa 15. ve 16. yüzyıllara ait minyatür ve resimlerde tasvirlerine rastlanan *zantın* Aşkı'nın gazelden hareketle ulaşılan görsellerden

biriyile eşleştigi görülmüştür. Bu çalışma ile, Osmanlı'da şiir ile resim arasındaki organik ilişkinin sanat tarihi ve edebiyat disiplinleri için ortak bir malzeme alanı oluşturdukları görüşünden hareketle, Osmanlı kültür tarihi araştırmalarında yazılı metinler ile görsel malzemenin birlikte değerlendirilmesinin faydasına dikkat çekilmek istenmiştir.

**Teşekkür:** “Makaleyi okuyarak değerli görüşlerini benimle paylaşan ve bazı görsellere ulaşmamı sağlayan Arş. Gör. Mehmet SAVAN'a teşekkür ederim.”

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Alpay Tekin, G. (1983). Mevlânâ, Yunus Emre ve Ahmed-i Dâî'deki musikî âletleri ile ilgili semboller üzerine düşünceler. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 7, 435-451.
- And, M. (1985). 17. yüzyıl Türk çarşı ressamı. *Tarih ve Toplum III*(16), 40-45.
- And, M. (2011). *16. yüzyılda İstanbul / kent-saray-günlük yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Andrews, W. G. (2012). *Şiirin sesi, toplumun şarkısı*. İstanbul: İletişim.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Değirmenci, T. (2018). Giriş: Metin And ve çarşı ressamlarının serencâmı. Metin And, *Osmanlı tasvir sanatları 2: çarşı ressamı içinde*. (s. 11-43). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dehkhoda, A. E. (1998). *Lugat-nâme-i Dehkhoda*. Tahran: Neşriyat-ı Dânişgâh-ı Tahran.
- Dozy, R. P. (1845). *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*.
- Egüz, E. (2014). Yabancı seyyahların gözüyle klasik Türk edebiyatı. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (49), 53-93. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded/issue/17077/178691>
- Fuess, A. (2008). Sultans with horns: the political significance of headgear in the Mamluk Empire. Erişim adresi: Article: [http://mamluk.uchicago.edu/MSR\\_XII-2\\_2008-Fuess-pp71-94.pdf](http://mamluk.uchicago.edu/MSR_XII-2_2008-Fuess-pp71-94.pdf)
- Hendrowski, H., Rudolf II, & Adel. (1575). *Bilder aus dem Türkischen volksleben*. Erişim adresi: [https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB\\_alma21293473340003338&context=L&vid=ONB&lang=de\\_DE](https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_alma21293473340003338&context=L&vid=ONB&lang=de_DE)
- Karadeniz, Ü. (2013). Silahşorluğa dair önemli bir kaynak: Anonim silahşorluk risalesi. *Belgeler; XXXIV*, 1-16.
- Kılıç, F. (2010). *Âşık Çelebi Meşâ'irü's-Şu'arâ: İnceleme-metin*. İstanbul: İstanbul Araştırması Enstitüsü Yayınları.
- Mayer, L. A. (1952). *Mamluk costume*. Cenova.

- Nayman Demir, M. (2019). *Üsküdarlı Aşkî'nin Delîlü's-Sâlikîn adlı eseri (inceleme/transkripsiyonlu metin)* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Oruç, G. (2018). *İstanbul'dan Paris'e Hüseyin İstanbullu'ya atfedilen bir kıyafetname* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özgül, M. K. (2018). *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya selâmetle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pala, İ. (1983). *Aşkî, hayatı, edebî şahsiyeti ve divanı* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pala, İ. (1988). *Aşkî ve Dîvânından örnekler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Solmaz, S. (2018). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı: inceleme-metin*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Şentürk, A. (2002). *XVI. asra kadar Anadolu sahası mesnevilerinde edebî tasvirler*. İstanbul: Kitabevi.
- Uzun, S. (2011). *Üsküdarlı Aşkî Divanı: tenkitli metin, nesre çeviri ve 16. yüzyıl Osmanlı hayatının divandaki yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Üst, S. (2018). *Edirneli Nazmî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yazar, S. (2011). XVI. yüzyıl şairlerinden Üsküdarlı Aşkî'nin eserleri hakkında yeni tespitler. *Türkiyat Mecmuası* c. 21, 375-393.
- Yazar, S. (2012). *Üsküdarlı Aşkî'nin iki tasavvufî mesnevisi: Tercüme-i Muhtârname ve Menâzilü's-Sâlikîn*. İstanbul: Okur Akademi.
- الصَّنَط [eđ-đanat]. *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi* içinde. Erişim adresi: [http://www.kam.us.yek.gov.tr/http://warfare.ga/16/Kitab\\_al-makhzun-1578-229.jpg](http://www.kam.us.yek.gov.tr/http://warfare.ga/16/Kitab_al-makhzun-1578-229.jpg)
- <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/art/19-2001>
- Dettaglio del Martirio di san Marco di Giovanni Bellini eVittore Belliniano (3) - Category:Martyrdom of Saint Mark by Giovanni Bellini - details - Wikimedia Commons
- [www.ourtravelpics.com/photo/venice/532/](http://www.ourtravelpics.com/photo/venice/532/)
- <http://bluoscar.blogspot.com/2011/01/episodi-della-vita-di-san-marco.html>
- <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/art-renaissance-venice/content-section-1.5>
- [http://warfare.ga/16/Reception\\_of\\_the\\_Venetian\\_ambassador.jpg](http://warfare.ga/16/Reception_of_the_Venetian_ambassador.jpg)



# İstiğrak, Şamsāra ve Tövbe: Türlü Meselelere İlişkin Eski Uyğurca Metin Parçaları

## *Meditation, Şamsāra, and Confession: Fragments of Old Uyghur Text on Various Issues*

Uğur Uzunkaya<sup>1</sup> 



### ÖZET

Budizm'in Türkler arasındaki esas inkişafının Batı Uyğur Kağanlığı'nda gerçekleştiği bilinse de Türklerin Budizm ile tanışmalarının çok daha önceki bir tarihe dayandığı düşünülmektedir. Özellikle Çin kaynaklarında Türklerin Budizm'e ilgi duydukları dile getirilir; bununla birlikte Moğolistan'daki I. ve II. Doğu Türk Kağanlıklarından kalan yazıtlarda Budizm'e ilişkin bir veri mevcut değildir. Her durumda günümüze kadar erişen Budist Uyğur edebiyatının Batı Uyğur Kağanlığı'nda süren yoğun bir tercüme faaliyetinin bir neticesi olduğu belirtilmelidir. Batı Uyğur Kağanlığı'ndan kalan yazılı kaynaklar yoluyla eksiksiz bir Budist Uyğur külliyatından söz etmek şimdilik güç olsa da bir yolla Uyğurların Budizm'in belli ekollerine intisap ettiği anlaşılmaktadır. Uyğurlardan kalan Budist edebiyata ilişkin yazılı kaynakların bir kısmı bütünlüklü iken bir kısmı fragmanlar hâlinde günümüze ulaşmıştır. Bu çalışma bu noktada daha önce yayımlanmamış Budist Eski Uyğur edebiyatına ilişkin istiğrak, şamsāra, tövbe başta olmak üzere çeşitli konuları ihtiva eden ve bugün Berlin Turfan Koleksiyonu'nda korunan yedi metin parçasının neşri üzerinedir ve bu fragmanların arşiv numaraları şöyledir: Mainz 281, U 1206, U 1762, U 4997, U 5468, U 244 ve U 5012. Bu yazı burada bahsi geçen fragmanların yazı çevirimini, harf çevirisini, Türkiye Türkçesine aktarımını, metne ilişkin açıklamalarını ve sözlük/dizinini ihtiva etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Eski Uyğurca, Budizm, istiğrak, şamsāra, tövbe

### ABSTRACT

Although the development of Buddhism among Turks occurred in the Western Uyghur Khanate, Turks' first encounter with Buddhism is thought to date back much earlier. Chinese sources often mention Turks as having had an interest in Buddhism; however, no data is found on Buddhism in the inscriptions from the Turkish khaganates in Mongolia. In any case, the Buddhist Uyghur literature is the result of an intense translation activity in the Western Uyghur Khaganate. Despite the difficulty of discussing a Buddhist Uyghur canon through the written sources from the Western Uyghur Khaganate, the Uyghurs are understood to have belonged to certain schools of Buddhism. While some of the Uyghurs' written sources are complete, others have survived to the present day in fragments. This study concerns the edition of seven fragments (archival numbers: Mainz 281, U 1206, U 1762, U 4997, U 5468, U 244, and U 5012) preserved in the Berlin Turfan Collection regarding different issues related to the Old Uyghur literature such as meditation, *şamsāra* [the material world's cycle of death and rebirth], and confession. This article consists of these fragments' transcription, transliteration, translation into Turkish, explanations, and a glossary/index.

**Keywords:** Old Uyghur, Buddhism, meditation, *şamsāra*, confession

<sup>1</sup>Doç. Dr., Erzurum Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye

ORCID: U.U. 0000-0003-4534-9305

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Uğur Uzunkaya,  
Erzurum Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum,  
Türkiye  
E-mail: uguruzunkaya1@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 19.05.2022

**Kabul/Accepted:** 07.11.2022

### Atıf/Citation:

Uzunkaya, U. (2022). İstiğrak, şamsāra ve tövbe: Türlü meselelere ilişkin eski Uyğurca metin parçaları. *TUDED*, 62(2), 555-576.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1118879>



## EXTENDED ABSTRACT

Although when Turks adopted Buddhism is not precisely known, the emergence of this belief among the Turks is thought to date back long before the Western Uyghur Khaganate to the Turkish Khaganate in Mongolia. Chinese sources state that Turks had had a clear interest in Buddhism during the First Turkish Khaganate. However, no record exists regarding Buddhism in the Second Turkish Khaganate inscriptions; therefore, studying the relations of Turks with Buddhism through sources written by Turks does not seem possible. With the collapse of the Uyghur state known as the Eastern Uyghur Khaganate in Mongolia in 840, some of the inhabitants of this state migrated to the south and others to the southwest. The Uyghurs who migrated to the Turfan oasis in particular were known as the Turfan Uyghurs and laid the foundations of the state that would come to be called the Western Uyghur Khanate. In addition to completed works, some fragments have also found as a result of expeditions to East Turkestan. In this regard, the current paper concerns the edition of seven fragments that deal with various issues related to the Old Uyghur literature on Buddhism that have not been previously published. Each of these fragments is currently preserved in the Berlin Turfan Collection under the following archival codes: Mainz 281 (T II S 32/517), U 1206 (T I 5 XVIII 28), U 1762 (T II S 32a), U 4997 (T II Y 22), U 5468 (T I D 645), U 244 (o. F.), and U 5012 (T II Y 59).

The first fragment included in this study is archived as Mainz 281 (T I S 32/517). This fragment consists of six lines on the recto and six lines on the verso sides for a total of 12 lines. The fragment is complete except for some minor damage on the first line. The catalog information containing the physical features of the fragments was prepared by Orçun Ünal. This manuscript deals with numerous bodhisattvas and how they'd gather around Buddha. The second fragment is archived as U 1206 (T I 5 XVIII 28) and consists of 14 lines, seven on the recto and seven on the verso sides. The catalog information containing the physical features of this fragment was provided by Ünal. The subject of this fragment is meditation. The third fragment is archived as U 1762 (T II S 32a) and consists of six lines on page "a" and six lines on page "b" for a total of 12 lines. Ünal also prepared the catalogue for this fragment. The subject of this fragment involves the idea of *saṃsāra*, known in Buddhism as the circle of death and rebirth. The fourth fragment is archived as U 4997 (T II Y 22), and has confession as its subject. The fifth fragment is archived as U 5468 (T I D 645), and Page "b" of this fragment has not yet been cataloged. According to my estimation, the subject of page "b" is about *Maitreya* [The Compassionate One]. This article does not include page "a" of this fragment. The sixth fragment is archived as U 244, and the catalog information regarding this fragment was also prepared by Ünal. The subject of this fragments is *Abitaki-sūtra* [Sutra of Infinite Light], and it has 12 lines in total, six on the recto and six on the verso sides. The seventh and final fragment is archived as U 5012 (T II Y 59), and the catalog for this fragment was also prepared by Ünal. The theme of the fragment is about the confession of sins.

This paper consists of the transcriptions, transliterations, translations into Turkish, explanations, and a glossary/index of the fragments that have been introduced in general terms above. The results from the paper can be summarized as follows: (1) This paper presents data that have been extracted based on the text from these seven fragments in the form of 71 lines of Old Uyghur for researchers to use. (2) Although most of these lines remain fully preserved, some only contain a few remnants of the letters. Of the 71 lines, six are damaged, which represents 8.45% of the total text. (3) The indexes from this study contain 163 entries. Of these entries, 38 (23.32%) are verbs and 125 (76.38%) are nouns. (4) Within the glossary of the text, two words have been directly quoted from Chinese (1.22%), eight words (4.90%) in Sanskrit have been quoted from Tocharian A or Tocharian B, four words (2.45%) in Sanskrit have been quoted from Sogdian, and one word (0.61%) in Greek has been quoted from Sogdian. When considering the Old Uyghur text in general, 9.2% of the text is seen to be comprised of quoted material.

## GİRİŞ

Türklerin Budizm’i ne zaman benimsedikleri tam olarak bilinmese de (krş. Wilkens, 2015, s. 193) bu inanışın Türkler arasındaki ortaya çıkışının 9. yüzyılın ikinci yarısından 13. yüzyıla kadar varlığını devam ettiren Batı Uygur Kağanlığı’ndan çok daha eski bir tarihe, Moğolistan’daki Türk Kağanlığı’na kadar uzandığı düşünülmektedir (krş. Gabain, 1954; Klimkeit, 1990). Öyle ki Çin kaynaklarında, I. Doğu Türk Kağanlığı döneminde Türklerin Budizm’e açık bir ilgi duyduğu belirtilmektedir (Tremblay, 2007, s. 107). Bununla birlikte Bilge Kağan’ın şehirlerle birlikte Budist ve Daoist manastırlar inşa etmek istediği ancak bu inanışların mensuplarına şefkatli ve sempatik olmayı telkin etmesi sebebiyle Tunyukuk’un itirazı ile karşı karşıya kaldığı ve neticesinde Bilge Kağan’ın Tunyukuk’un bu fikrini onayladığı ifade edilmektedir (Hao, 2021, s. 96). Çin kaynakları bir kenara bırakıldığında, uzun bir süre I. Doğu Türk Kağanlığı’ndan kalan Bugut Yazıtı yoluyla Türkler arasında Budist bir topluluğun (*sangha*) inşasının amaçlandığı düşünülse de bunun bir topluluk değil bir yazıtın inşasını konu alan bir eser olduğu belirlenmiştir (Wilkens, 2015, s. 194). II. Doğu Türk Kağanlığı yazıtlarında ise Budizm’e ilişkin bir kayda rastlanmamıştır; dolayısıyla Türklerin Budizm ile münasebetlerini Türkler tarafından kaleme alınan yazılı kaynaklar üzerinden okumak mümkün görünmemektedir. Doğu Uygur Kağanlığı yahut da Bozkır Uygur Kağanlığı olarak bilinen Moğolistan’daki Uygur devletinin 840 yılında sona ermesiyle bu devletin sakinlerinin bir kısmı güneye bir kısmı ise güneybatıya göç etmişlerdir. Özellikle Turfan vahasına göç eden Uygurlar burada Turfan Uygurları olarak adlandırılmış ve Batı Uygur Kağanlığı veya Hoço Uygur Hanlığı olarak adlandırılan devletin temellerini atmıştır. Bu devlet Orta Asya’nın en işlek hattı üzerinde, İpek Yolu dillerinin ve dinlerinin hâkim olduğu bir coğrafyada kurulmuş, bunun doğal neticesi olarak Orta Asya’nın muhtelif dinî ve kültürel muhitleriyle etkileşim içerisinde varlığını devam ettirmiştir. Budizm yanında Manihaizm ve Nasturi Hristiyanlık gibi başka dinlere de intisap ettikleri bilinen Uygurlar bu dinî çevrelere ilişkin külliyyatın tercümesini gerçekleştirmişlerdir. Esasında Uygurca eksiksiz bir Budist külliyyatın mevcut olduğunu belirtmek güç olsa da (krş. Wilkens, 2011) Budist külliyyata ilişkin kimi eserlerin bütünlüklü tercümesine rastlanılmaktadır. Doğu Türkistan’a yapılan keşif seferleri neticesinde bütünlüklü olarak tespit edilen eserler yanında birtakım fragmanlara da rastlanmıştır. Bu fragmanların bir kısmının bugün Budist külliyyattan hangi metne ait olduğu belirlense de bir kısmı için bunu söylemek zordur. Bu noktada bu çalışma daha önce yayımlanmamış Budist Eski Uygur edebiyatına ilişkin farklı konuları ele alan yedi metin parçasının neşri üzerinedir. Bu metin parçalarının tamamı bugün Berlin Turfan Koleksiyonu’nda korunmaktadır ve arşiv numaraları şöyledir: Mainz 281 (T II S 32/517), U 1206 (T I 5 XVIII 28), U 1762 (T II S 32a), U 4997 (T II Y 22), U 5468 (T I D 645), U 244 (o. F.) ve U 5012 (T II Y 59).

Fragmanların fiziksel özellikleri ve araştırma tarihçeleri hakkında bilgi vermek gerekirse, bu çalışmaya dâhil edilen ilk fragman Mainz 281 arşiv numarasına ve T I S 32/517 buluntu işaretine sahiptir. Bu fragman; ön yüzünde altı ve arka yüzünde altı, toplam on iki satırdan oluşmaktadır. Fragman, ilk satırında yer alan küçük bir hasar dışında eksiksizdir. Fragmanın



fiziksel özelliklerini içeren katalog bilgisi O. Ünal tarafından hazırlanmıştır (URL 1). Bu yazma parçası, Ünal tarafından da belirtildiği üzere, sayısız Bodhisattva'yı ve onların Buddha etrafındaki toplanmalarını konu alır. Esasında bu metin parçasının şimdiye kadar hangi metne ait olduğu belirlenenilmemiş değildir. Bu fragman bu yazının 01-12. satırlarını oluşturmaktadır.

İkinci fragman U 1206 arşiv numarasını ve T I 5 XVIII 28 buluntu işaretini taşımaktadır. Bu fragman; ön yüzünde yedi ve arka yüzünde yedi, toplam on dört satırdan oluşmaktadır. Fragmanın her iki yüzünün de sondan iki satırı tamamıyla hasarlıyken altıncı satırlarında yalnızca bir sözcük tanımlanabilmiştir. Fragmanın arka yüzünde sayfa numaralandırması mevcuttur. Bu fragmanın fiziksel özelliklerini ihtiva eden katalog bilgisi Ünal tarafından sunulmuştur (URL 2). Ünal'ın da belirttiği üzere bu fragmanda konu, Budizm'de önemli bir role sahip olan istiğrak veya bir diğer deyişle meditasyondur (Skt. *dyan*). Bu metin parçasının da şimdiye kadar hangi metnin parçası olduğu belirlenememiştir. Fragman bu yazının 13-26. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu yazıya dâhil edilen üçüncü fragman ise U 1762 arşiv numarası ve T II S 32a buluntu işaretini ihtiva etmektedir. Bu metin parçası; "a" sayfasında altı ve "b" sayfasında altı, toplam on iki satırdan oluşmaktadır. Fragmanın fiziksel özelliklerine Ünal yer vermiştir (URL 3). Bu fragmanın konusu, Ünal'ın da haklı olarak belirlediği üzere, Budizm'de doğum ölüm çemberi veya yeniden doğum olarak bilinen *samsāra* düşüncesidir; fakat fragmanın hangi metne ait olduğu belirlenebilmiş değildir. Herhangi bir yüzünde sayfa numaralandırması olmayan bu fragmanın her iki yüzünün de son satırları ziyadesiyle hasarlıdır. Bu fragman bu yazının 27-38. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu çalışmaya dördüncü metin olarak dâhil edilen fragman ise U 4997 arşiv numarası ve T II Y 22 buluntu işaretini taşımaktadır. Bu fragmanın ön ve arka yüzleri birbirinden farklı konuları içermektedir. Bu çalışmaya dâhil edilen fragmanın ön yüzünün fiziksel özelliklerine şimdiye kadar bir katalogda değinilmemiştir; fakat arka yüzüne Özertural tarafından hazırlanan katalogta yer verilmiştir. Özertural, dört satırdan oluşan bu fragmanın arka yüzünün konusunun Maitreya övgüsü olduğu belirtir (Özertural, 2020, s. 113-114, katalog nu. 68). Özertural, fragmanın çalışmamıza dâhil ettiğimiz ön yüzünü konu dışında kalması sebebiyle çalışmasında ele almasa da fragmanın ön yüzünün konusunun bir itiraf / günah çıkarma metni olduğunu belirtir (Özertural, 2020, s. 114, 429. dipnot). Mevzubahis fragman sekiz satırdan oluşmaktadır. Bu fragman bu yazının 39-46. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada yer alan beşinci fragman ise U 5468 arşiv numarasına ve T I D 645 buluntu işaretine sahiptir. Bu fragmanın "a" sayfasının konusunun Özertural tarafından Maitreya övgüsü olduğu belirtilmektedir (Özertural, 2020, s. 112-113, katalog nu. 66). Fragmanın bu yazıya dâhil edilen "b" sayfası ise henüz kataloglanmamıştır. Metnin "b" sayfasının konusu kesin olarak belirlenemese de Maitreya'yı konu aldığı söylenebilir. Fragmanın "b" yüzü yedi satırdan oluşmaktadır ve bu yazının 47-53. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu çalışmaya dâhil edilen altıncı fragman ise U 244 arşiv numarasına sahiptir; fakat bir buluntu işaretine sahip değildir. Fragmanın katalog bilgisi Ünal tarafından hazırlanmıştır (URL 4). Ünal'ın da söz ettiği gibi, fragmanın arka yüzünden anlaşıldığı üzere bu fragmanda konu *Abitaki-sūtra*'dır. Esasında Eski Uygurca Abitaki metinleri daha evvel neşredilmemiş fragmanlarla birlikte bütünlüklü olarak T. Karaayak tarafından hazırlanmıştır; ancak bu fragmanın çevrimiçi katalogu o dönemde henüz hazırlanmadığından Karaayak'ın çalışmasına dâhil edilememiştir (krş. Karaayak, 2021, s. 44-58). Bu fragmanın ön yüzünde altı ve arka yüzünde altı toplam on iki satır mevcuttur. Fragmanın arka yüzündeki son satırda Çince karakterlerle 真藏都通 <Zhenzangdutong> yazılıdır (krş. Nishiwaki, 2014, s. 27, 37. dipnot). Fragman bu yazının 54-65. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu çalışmaya dâhil edilen yedinci ve sonuncu fragman ise U 5012 arşiv numarası ve T II Y 59 buluntu işaretini taşımaktadır. Fragmanın katalogu Ünal tarafından hazırlanmıştır (URL 5). Fragman ön yüzünde beş ve arka yüzünde ise bir, toplam altı satırdan oluşmaktadır. Fragmanın konusu, Ünal tarafından da belirtildiği üzere, günahların itirafı üzerinedir. Daha kesin olarak Ünal, U 5012 metin parçasının içeriğinin belki de 12 kötü meslek (*asanvar*) hakkındaki metin bölümüyle ilişkilendirilebileceğini belirtir (URL 5). Fragman satırları kısmen hasarlıdır. Zieme, “Zum Pferdename *arkun*” [= *arkun* At İsmi Üzerine] başlıklı yazısında bu fragmandan kısaca söz eder (Zieme, 2020, s. 68). Bu fragman bu yazının metin bölümünün 66-71. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu yazı yukarıda genel hatlarıyla tanıtılmaya çalışılan fragmanların yazı çevirimi, harf çevirisi, Türkiye Türkçesine çevirisi, açıklamaları ve sözlük/dizininden oluşmaktadır. Bu fragmanların yazı çevirimi ve harf çevirisinde *Uigurisches Wörterbuch*'da belirlenen yöntem takip edilmiştir (krş. Röhrborn, 1977-1998, s. 9-10 ve s. 13-14; Röhrborn, 2010, s. XXXIII-XXXV). Burada yer alan <č> yerine <ç> ve <š> yerine de <ş> kullanılmasının dışında Röhrborn'un belirlediği yöntem bütünüyle metne uygulanmıştır. Bu çalışmanın metin kısmı 71 satırdan oluşmaktadır; ancak bazı satırlarda ne yazık ki birkaç harf veya sözcük kalıntısı bulunmaktadır. Metnin Türkiye Türkçesine aktarımında orijinal metin esas alınmıştır. Metnin aktarımında kimi satırlar büyük hasara sahip olduğundan satır satır aktarım yolu takip edilmiştir. Özellikle kimi noktalarda bağlamın mevcut olmaması aktarımda sözcüklerin yaygın anlamları dışındaki başka anlamların tespit edebilmeyi güçleştirmiştir. Metne ilişkin açıklamalar kısmında Eski Uygurca metne ilişkin kimi sözlere, ikilemelere ve bazı etimolojik izahlara yer verilmiştir. Bu yazının sözlük kısmı ise alfabetik olarak hazırlanmıştır ve bu sözlük aynı zamanda bağlamlı bir analitik dizini de içermektedir. Sözlüğe yalnızca metinde bütünlüklü olarak korunan sözler dâhil edilmiştir. Buna ilaveten madde başlarında herhangi bir sözcüğün metindeki bütün yazım şekillerine ve restore edilmiş biçimlerine de yer verilmiştir. Bununla birlikte alıntı sözlerde sözcüklerin köken bilgisine de değinilmiştir.

# 1. Eski Uygurca Metnin Yazı Çevirimi ve Harf Çevirimi

## 1

### Mainz 281 (T II S 32/517)

#### ön

- (01) 01 beş kata ... .. on kata bir ,,  
pys̄ q̄'t' ... .. /// 'wn q̄'t' pyr ,,
- (02) 02 ulatı üç iki birkä tägi ,,  
'wl'ty 'wyç 'yky pyr k' t'ky ,,
- (03) 03 ök ken yalnız özi ök terinsiz kuvrag[sı]z ,, ,,  
'wk kyn (P) y'lnkwz 'wyz y 'wk tyrynsyz q̄wvr'q //z ,, ,,
- (04) 04 yalnız tıgısız aglak oronug sävdäçilär ,, ,,  
y'lnkwz (P) tykysyz 'ql'q 'wrwn wq s'vd'çy l'r ,, ,,
- (05) 05 barça birle kälip tägmışlär ol burhanka ,, ,,  
p'rç'pyrl' k'lyp t'kmys' l'r 'wl pwrq'n q̄' ,, ,,
- (06) 06 bolarmıñ barça ädgüläri üzäki sanı ärtmiş ... .. ,, ,,  
pwl'r nynk p'rç' 'dkw l'ry 'wyz 'ky s'ny 'rtmys' ///qwl'q nynk t' ,, ,,

#### arka

- beşinç üç yemiş  
pys̄ynç 'wyç yymys̄
- (07) 01 munçulayu *bo* kamag ulug terin kuvragıy ,, ,,  
mwncwl'yw pw q̄'m'q 'wlvq tyryn q̄wvr'q yq ,, ,,
- (08) 02 birök kayu kişi san sakış urup sanasar ,, ,,  
pyrwk q̄'wv kyşy s'n s'q̄şy 'wrwp s'n's'r ,, ,,
- (09) 03 gañ ügüztäki kum sanınça k(a)lp üdl[ä]r ärtgäy ,,  
k'nk 'wykwz (P) t'ky q̄wm s'nynç' klp 'wyd l/r 'rtk'y ,,
- (10) 04 olarnıñ sanın sanap tükätgäli umagay ,, ,,  
'wl'r nynk (P) s'nyn s'n'p twyk'dk'ly 'wm'q̄'y ,, ,,
- (11) 05 *bo* kamag ulug *çoglug* ya[lm]lıg ädgülüg ,, ,,  
pw q̄'m'q 'wlvq çwqlwq y'/// lyq 'dkwlwk ,, ,,
- (12) 06 y(i)ti katıg/[anm]aklıg bodis(a)t(a)vlar kuvragına ,, ,,  
yty q̄'tyq̄'///'qlyq pdwystv l'r q̄wvr'q ynk' ,, ,,

## 2

### U 1206 (T I 5 XVIII 28)

#### ön

- (13) 01 sönmäksizin kirlig tapçalıg ayıg nom-  
swynm'ksyz yn kyrlyk t'pç'lyq 'yyq nwm
- (14) 02 larig oti törçitmägäli<sup>1</sup> birtäm tarkargalı ,,  
l'ryq 'wdy twyrçytm'k'ly pyrt'm t'rq'rq'ly ,,
- (15) 03 kirsiz arıg ädgü nomlarıg yañırtı törçit-  
kyrsyz 'ryq 'dkw nwml'ryq y'nkyrty twyrçyt
- (16) 04 [gä]li artokrak ... ..gäli katıglanu ,, üç  
//ly 'rtwqr'q ... ..//k'ly q̄'tyql'nw ,, 'wyç

1 /ç/ harfî satırın üstüne yazılmıştır.

- (17) 05 ..... [arntga]lı süzgäli  
.....// / ..... // // // // // ly swyz k'ly ,,
- (18) 06 ..... asgalı  
..... 'ryn 'sq'ly
- (19) 07 .....  
.....//

arka

- säkiz y(e)g(i)rminç ülüş [y(e)g(i)rmi<sup>2</sup>] otuz  
s'kyz ykrmyñç 'wylwş // // // // // 'wtwz
- (20) 01 adıra bışrundukta ,, dyanıg nätägin  
''dyr' pyşrwndwqt' ,, dy'n yq n't'kyn
- (21) 02 bışrunurlar ärki tep tesär ,, k(a)ltı bodis(a)t(a)v-  
pyşrwnwr l'r 'rky typ tys'r ,, qilty pwdystv
- (22) 03 lar dyanıg bışrunguları ärsär ,, äñ  
l'r dy'n yq pyşrwnqw l'ry 'rs'r ,, ''nk
- (23) 04 başlayu tıgısız çoğ[ırsız] ... ..lka oron-  
p'sl'yw tykysyz çwq/// ... ..lq' 'wrwn
- (24) 05 ta köni oro[n] .....  
t' kwyny 'wrw/ .....//
- (25) 06 bagdaşını .....  
p'qd'şynw / .....
- (26) 07 .....  
t.....

3

## U 1762 (T II S 32a)

A sayfası

- (27) 01 ..... topol[u]p sansa[r] .....  
..... twpwlp s'ns' / .....
- (28) 02 ..... ününçsüz öyük kür[tük] .....  
..... 'wynwnçswz 'wywk kwyr// .....
- (29) 03 ..... bagda bukağuda boşunsa[r] .....  
..... / p'q d' pwq' qwd' pwşwns' / .....
- (30) 04 ..... yokad[tu]rsar ,, .....  
..... ywq' d//rs'r ,, 'wyz // .....
- (31) 05 ..... örlän[ip] .....  
..... yp 'wyr'l'n// .....
- (32) 06 .....  
.....// // // .....

B sayfası

- (33) 01 .....  
.....z l'r ''ç.....m/t t .....
- (34) 02 ..... [bu]rhan kutıña kö[ñül] .....  
..... //rq'n qwtynk' kw// .....

2 Sözcüğün üstü karalanmıştır ve bu sebeple restorasyon kesin değildir.

- (35) 03 ..... üzä tükäl nomka ki[r]... ..  
 ..... 'wyz 'twyk'l nwm q' ky//... ..  
 (36) 04 ..... bolgaysizlär .....  
 ...../mys pwlq'y syz l'r t... ..  
 (37) 05 ..... ymä .....  
 .....l'ry ym' .....  
 (38) 06 .....  
 ...../ 'wyk//.....

## 4

## U 4997 (T II Y 22)

## ön

- (39) 01 .....  
 .....yp "y// .....  
 (40) 02 anantlar üdintä .....  
 "n'nt l'r 'wydynt' .....  
 (41) 03 ..... bodis(a)t(a)vlar üdintä .....  
 ...../wk pwdystv l'r 'wydynt' ...../  
 (42) 04 ..... ötünürbiz kşanti [çamhuy] k[ɪ]lurbiz ... [çam]-  
 .....//l' 'wytwnwr pyz kş'nty //lwr pyz ... //l  
 (43) 05 huym(u)z arizun alkinzun .....  
 qwymz "ryz wn "lqynz wn .....wn .....  
 (44) 06 ugrın dežit kşanti bolz[un] ,, ,, .....  
 'wqryn tyž yt kş'nty pwlz // ,, ,, "l' .....  
 (45) 07 ökünüp kşanti ak suv üzä artınmak .....  
 'wykwnwp kş'nty "q swv 'wyz "rytynm 'q "/...  
 (46) 08 namo but ,, namo d(a)rm ,,  
 n'mw pwt ,, n'mw drm ,,

## 5

## U 5468 (T I D 645)

## B sayfası

- (47) 01 ..... bo ok ..... [ö]grätig ...  
 ..... pw 'wq' ..... //kr'dyk...  
 (48) 02 üzülmüzün ..... üdün ... yeti kol[ti]...  
 'wyz wlm'z wn q'...../.../ 'wydwn /...l'r yyty kw//...  
 (49) 03 altı yüz tüm[än] yıl ärtmäkiñä .....  
 "lty ywz twym// yyl 'rtm'kyнк' ..... "mryt...  
 (50) 04 lıg otnı ..... töpösi[nt]ä ayagka tägimli[g]  
 lyq 'wtny t... .. twypwsy// "y'q q' t'kymlı/  
 (51) 05 maitrelig kün t(ä)ñri bo yertinçü yer suvda tug[a]  
 m'ytry lyq kw/n tnkry pw yyrtynçw yyr swvd' twq/  
 (52) 06 [b(ä)]lgürä y(a)rlık[as]ar ..... [äv]in tüş birl[ä] ...  
 /lkwr' yrlyq//r 'wq' wq't/... .. //yn twyş pyrl/ ...  
 (53) 07 vyakrit a[lkiş] ..... burhan kutılıg .....  
 vy'kryt "lwr ..... lyp pwrq'n qwtıy lyq ..... ..

## 6

## U 244 (o. F.)

ön

- (54) 01 ... .. burhan kutıña  
... ..ym'q pwrq'n qwty nk'
- (55) 02 ... .. [a]mtı kut kolur ,, ken  
... .. /mtı qwt qwlwr ,, kyn
- (56) 03 ... .. tep ,, ol kişi  
... .. /wqnyñ typ ,, 'wl kyşy
- (57) 04 ... .. kâ täggäy ,, kim bo bitigin  
... .. / k' t'kk'y ,, kym pw pytykyn
- (58) 05 ... .. kertgünç köñülin bo bitigin  
... ..yp kyrtkwñç kwynkwlyn pw pytykyn
- (59) 06 ... .. seziksiz ol ulušta tuggay  
... .. syz ykşyz 'wl 'wlwşt' twqq'y

arka

- (60) 01 bo nom abitake ... ..  
pw nwm ''pyt'ky ... ..
- (61) 02 ... .. a[bi]-  
... .. ''//
- (62) 03 take nom ... ..  
t'ky nwm ... ..
- (63) 04 bo bo nom ... ..  
pw pw nwm ... ..
- (64) 05 bo nom abitake ... ..  
pw nwm ''pyt'ky ///// ...
- (65) 06 真藏都通  
<Zhenzangdutong>

7

## U 5012 (T II Y 59)

ön

- (66) 01 ... .. takı amarı  
... .. t'qy 'm'ry
- (67) 02 ... .. [arku]n kävālin  
... .. /////n k'v'lyn
- (68) 03 ... .. itın tutduru  
... .. 'yt yn twtdwrw
- (69) 04 ... .. biz bilinürbiz  
... .. // pyz pylynwrpyz
- (70) 05 ... ..  
... .. ''kyrd'çy

arka

- (71) 01 ... .. e/kä m(ä)n ... ..  
... .. q'n 'yl k' mn sw/... ..

## 2. Eski Uygurca Metnin Aktarması

Mainz 281 (T II S 32/517) (ön)

(01) beş defa ... .. on defa bir (02) ve üç, iki, bire kadar (03) sonra yalnız kendisi de cemaatsiz topluluksuz, (04) yalnız sessiz ve ıssız yeri sevecekler. (05) Bütün hepsi birlikte gelip o Buddha'ya ulaşmışlar. (06) Bunların hepsinin iyiliklerinden doğan sayıları geçmiş.

Mainz 281 (T II S 32/517) (arka)

beşinci (bölüm) altmış üç(üncü yaprak) (07) bu şekilde bütün bu büyük topluluğu<sub>2</sub>, (08) eğer herhangi bir kişi hesap<sub>2</sub> yapıp saysa (09) Ganj Nehri'ndeki kum sayısı kadar *kalpa* devirleri geçecek. (10) Onların sayısını sayıp bitiremeyecek. (11) Bütün bu büyük parıtlı<sub>2</sub> hayırlı, (12) yoğun çabalamaya sahip Bodhisattvalar topluluğuna

U 1206 (T I 5 XVIII 28) (ön)

(13) durmaksızın kirli<sub>2</sub>, kötü öğretilerin (Skt. *dharma*) (14) ateşini başlatmamak için büsbütün ortadan kaldırmak için (15) temiz<sub>2</sub> ve iyi öğretileri yeniden başlatmak (16) için daha fazla ... .. çabalayarak üç (17) ... .. temizlemek için<sub>2</sub> (18) ... .. artırmak için (19) ... ..

U 1206 (T I 5 XVIII 28) (arka)

on sekizinci bölüm, otuzuncu (yaprak) (20) teferruatlı bir biçimde uyguladıktan sonra, istigrakı nasıl (21) uygulularlar acaba diyecek olursa, şöyle ki Bodhisattvalar(ın) (22) istigrakı uygulamaları ise, en (23) ilk sakin<sub>2</sub> ... .. yerde (24) doğru yer ... .. (25) bağdaş kurarak ... .. (26) ... ..

U 1762 (T II S 32a) (A sayfası)

(27) ... .. derinleştirip doğum ölüm çemberi (Skt. *samsāra*). (28) ... .. kaçıışı olmayan kumul<sub>2</sub> ... (29) ... .. zincirden<sub>2</sub> kurtulsa ... .. (30) ... .. yok ettirse ... (31) ... .. yükselerek ... .. (32) ... ..

U 1762 (T II S 32a) (B sayfası)

(33) ... .. (34) ... .. Buddha kutsallığına gö[nül] ... (35) ... .. ile büsbütün öğretiye (Skt. *dharma*) gir-... .. (36) ... .. olacaksınız. ... .. (37) ... .. dahi ... .. (38) ... ..

U 4997 (ön)

(39) ... .. (40) Ānandalar vaktinde ... .. (41) ... .. Bodhisattvalar vaktinde ... (42) ... .. günah çıkartırız. Tövbe<sub>2</sub> ederiz. Pişmanlığımız (43) ortadan kalksın<sub>2</sub>. ... .. (44) bu sebeple günahların affi<sub>2</sub> gerçekleşt[ir]. ... .. (45) pişman olup pişmanlık(ları) ak su ile yıkanma ... .. (46) Buddha'ya saygı, öğretiye saygı.

U 5468 (T I D 645) (B sayfası)

(47) ... .. bu da ... alıştırma ... (48) kesilmesin. ... .. defa ... yetmiş bin ... (49) altı milyon yıl geçmesine ... .. (50) ateşi ... .. tepesinde saygıya yaraşır (51) maitreyalı güneş bu yeryüzünde<sub>3</sub> doğ[arak] (52) [be]lirmeyi emretse, ... .. semere<sub>2</sub> ile ... (53) kehanet, hayır [duası] ... .. Buddhalığa sahip

U 244 (o. F.) (ön)

(54) ... .. Buddha kutsallığına (55) ... .. [ş]imdi ant içer. Sonra (56) ... .. diyerek, o kişi (57) ... .. ulaşacak. Öyle ki bu kitabımı (58) ... .. iman gönlüyle bu kitabımı (59) ... .. şüphesiz o ülkede doğacak.

U 244 (o. F.) (arka)

(60) bu öğretti (Skt. *dharma*) Abitake ... .. (61) ... .. (62) A[bi]take öğretti (Skt. *dharma*) ... (63) bu bu öğretti (Skt. *dharma*) ... .. (64) bu öğretti (Skt. *dharma*) Abitake ... .. (65) Zhenzangdutong.

U 5012 (T II Y 59) (ön)

(66) ... ..daki bazıları (67) ... .. damızlık atını<sub>2</sub> (68) ... .. köpeğini tutturarak (69) ... .. biz günah çıkartırız. (70) ... ..

U 5012 (T II Y 59) (arka)

(71) ... .. ülkeye ben ... ..

### 3. Eski Uygurca Metne İlişkin Açıklamalar

(04) **tigisiz aglak oron+ug**: Bu ifade için ayrıca krş. *tözün yolug tigisiz aglak oronta ärtäçilär* (Röhrborn, 1996, s. 182<sub>2108-2109</sub>).

(09) **gañ**: EUyg. bu söz Toharcanın A diyalektinde *gānk* ~ *gan̄k* (Poucha, 1955, s. 99) ~ *kānk* (Poucha, 1955, s. 56) ve Toharcanın B diyalektinde *gānk* “Ganj” (Adams, 2013, s. 265) ~ *gan̄k* (Adams, 2013, s. 264) ~ *kañk* (Adams, 2013, s. 144) biçimlerinde tanıklanmıştır. Sözcük Skt. *gañgā*’ya “Ganj Nehri” (Wilkens, 2021, s. 324a; Monier-Williams, 1899, s. 341c) uzanır.

(09) **k(a)lp**: EUyg. *k(a)lp* sözü Toharcanın A diyalektinde *kalp* “kalpa, dies Brahmae” (Poucha, 1955, s. 54) ve Soğcada *klp* (Gharib, 1995, s. 189b, \*4732) ~ *krp* (Gharib, 1995, s. 193b, \*4851) ~ *kōph* “dünya çağı” (Gharib, 1995, s. 189a, \*4720) biçimlerinde tanıklanmıştır. Bu söz Skt. *kalpa*’ya “dünya çağı” (Monier-Williams, 1899, s. 272a; Edgerton, 1953, s. 172b; Wilkens, 2021, s. 324a) dayanır.

(11) **çoğlug ya[lm]lg**: Bu ifade “parlak; parıltılı, ışıltılı” (Şen, 2002, s. 88; Ölmez, 2017, s. 260) anlamında bir ikilemedir.



**(14) törçit-mägäli:** Clauson, etimolojik sözlüğünde *törçit-* fiilinin tanıklanan tek örnek olduğunu ifade eder ve sözcüğün yapısını *törçi-t-* biçiminde izah eder (1972, s. 534a; ayrıca krş. Nadalyayev vd., 1969, s. 580b). *törçi-* fiilinin *-t-* ettirgen çatılı biçimi ile sözcük “başlatmak” (Clauson, 1972, s. 534a; ayrıca krş. Nadalyayev vd., 1969, s. 581a) anlamındadır. Belirlenebildiği kadarıyla EUyg. metinlerde sözcük daha evvel iki yerde tanıklanmıştır: *törçit-täçig* (Maue, 1996, s. 159, 33, nu. 4) ve *köhülümün törçit-däçi* U 1322 ([T I L] 1) B sayfası, 10. satır (Uzunkaya, 2020, s. 99<sub>0872</sub>). Bu fiil Türkçenin tarihî dönemlerinden, Clauson’ un da alıntılı olduğu üzere, Karahanlı Türkçesinde DLT’ de tanıklanmıştır ve burada Ar. *abdâa* “başlatmak” karşılığındadır (krş. Dankoff ve Kelly, 1985, s. 198 ve ayrıca Kaçalin ve Ölmez, 2019, s. 488). Wilkens, *törçit-* fiilini “(hastalık) patlak vermek, neden olmak” (2021, s. 739a) olarak anlamlandırır. /ç/ sesinin Türk lehçelerindeki denginin /ts/ olduğu düşünüldüğünde (Johanson, 2021, s. 236), sözcüğün yapısının *törü-t+si-t-* olduğu bir öneri olarak öne sürülebilir. EUyg. *törü-* fiili “oluşmak, meydana gelmek, var olmaya başlamak” (krş. Clauson, 1972, s. 533a; Wilkens, 2021, s. 745b) anlamlarındadır. Bu fiilin *\*törüt* şeklindeki isim biçimine kaynaklarda rastlanmamasına karşın {-t}’ nin fiilden isim yapma eki olduğu bilinmektedir (krş. *adı-t* için Gabain, 1988, s. 55, § 131); dolayısıyla *törü-* fiilinden hareketle *\*törüt* sözü “türeme, meydana gelme, başlama (?)” anlamlarında tasarlanabilir. *\*törüt* ismine gelen {+sI-} ekinin de isimden fiil yapma eki olduğu (krş. *ärk+si-n-* için Gabain, 1988, s. 50, § 98) düşünüldüğünde sözcük yeniden fiil olarak türemiş ve üzerine aldığı ettirgen çatı {-t-} ile “başlatmak, meydana getirmek” anlamlarını kazanmış olur.

**(17) [arıt-ga]lı süz-gäli:** Bu ifade “temizlemek, arıtmak” (Şen, 2002, s. 34; Ölmez, 2017, s. 287) anlamında bir ikilemedir.

**(20) dyan+ıg:** EUyg. *dyan* sözcüğü Toharcanın A diyalektinde *dyām* (Poucha, 1955, s. 139), Toharcanın B diyalektinde *dyām* (Adams, 2013, s. 349) ve Soğdcada *dy’n* (Gharib, 1995, s. 147 \*3724) ~ *dy’n* (Gharib, 1995, s. 147) biçimlerinde tanıklanmış olup esasen Skt. *dhyāna*’ya (Monier-Williams, 1899, s. 521a; Edgerton, 1953, s. 287a) dayanmaktadır.

**(23) tıgısız çoğ[ısız]:** Bu ifade “sessiz, sakin” (Şen, 2002, s. 282; Wilkens, 2021, s. 717) anlamında bir ikilemedir.

**(23) ... ...lka:** Esasen burada *tıgısız çoğısız tarka* “sakin<sub>2</sub> ve kuytu” (Wilkens, 2021, s. 717a) şeklindeki kalıp ifade beklenirdi ve böyleleri bir restorasyonu gerçekleştirilebilirdi; ancak yazmadaki <l> harfi sebebiyle böyleleri bir restorasyon mümkün görünmemektedir.

**(28) öyük kür[tük]:** Bu ifade daha evvel bir arada tanıklanmamış “kumul, kumsal, çöl” anlamlarında bir ikilemedir.

**(29) bag+da bukagu+da:** Bu ifade “bağ, zincir” (Şen, 2002, s. 51; Ölmez, 2017, s. 255) anlamında bir ikilemedir.

**(40) anant+lar:** EUyg. bu söz Skt. *ānanda*’ya “Buddha’nın en sevdiği müridinin adı” (Wilkens, 2021, s. 47a; Monier-Williams, 1899, s. 139c) uzanır. Bununla birlikte sözcük

Toharcanın A diyalektinde *ānant* ~ *ānand* “Ānanda” (Poucha, 1955, s. 20) ve Toharcanın B diyalektinde *ānande* “Ānanda” (Adams, 2013, s. 45) ve Soğdcada ise ’n’nt “Ānanda” (Gharib, 1995, 7b, \*184) biçimlerinde tanıklanmıştır.

**(42) kşanti [çamhuy]:** Bu ikileme “günahların itirafı, tövbe” anlamındadır ve tamamlama için krş. Wilkens, 2021, s. 417a. EUyg. *çamhuy* sözcüğü Çin. 懺悔 *chan hui*’ya “tövbe, pişmanlık; tövbe etme” (DDB; JEBD, 1979, s. 334b; Hirakawa, 1997, 513b; Giles, 1912, s. 35c, \*372; Giles, 1912, s. 642b, \*5178; Wilkens, 2021, s. 220b) uzanır.

**(42) kşanti:** EUyg. bu söz Toharcanın A diyalektinde *kşānti* “patientia, remissio poenae” (Poucha, 1955, s. 98) ve Toharcanın B diyalektinde *kşānti* “bağışlama, bağışlama, af; sabır” (Adams, 2013, s. 261) biçimlerinde tanıklanmıştır. Sözcük Skt. *kşānti*’ye “sabır, tahammül, hoşgörü” (Monier-Williams, 1899, s. 326c; Edgerton, 1953, s. 199b; Wilkens, 2021, s. 416b) uzanır.

**(42) [çam]huym(ı)z:** Bu okuma kesin olmasa da okuma ve tamamlama için krş. 042. satır.

**(43) arı-zun alkın-zun:** Bu ikileme “arınmak, temizlenmek, ortadan kalkmak” (Şen, 2002, s. 31; Wilkens, 2021, s. 59b) anlamındadır.

**(44) dežit:** EUyg. bu söz Toharcanın B diyalektinde *dešit* (Adams, 2013, s. 347) ~ *tešit* “günah çıkarma” (Adams, 2013, s. 325) biçimlerinde tanıklanmıştır. Sözcük esasında Skt. *dešita*’ya (Monier-Williams, 1899, s. 496c; Wilkens, 2021, s. 247b) dayanmaktadır.

**(52) [äv]in tüş:** Bu ifade “semere, mükâfat” (Şen, 2002, s. 107; Röhrborn, 2017, s. 342) anlamında bir ikilemedir.

**(53) vyakrit:** EUyg. bu söz Toharcanın A diyalektinde *vyākarit* “analyisi perscrutandus” (Poucha, 1955, s. 284) ve Toharcanın B diyalektinde *vyākarit* “kehanet” (Adams, 2013, s. 624) biçimlerinde tanıklanmıştır. Sözcük esasında Skt. *vyākṛti* (Wilkens, 2021, s. 849b) dayanmaktadır.

**(60) abitake:** EUyg. bu söz Çin. 阿彌陀經 *a mi tuo jing* ve Skt. *Amitābha-sūtra* (DDB; JEBD, 1979, s. 7b; Hirakawa, 1997, s. 1208b; Edgerton, 1953, s. 63b; Karaayak, 2021, s. 641) karşılığındadır.

**(66) amarı:** EUyg. bu söz kökeni itibarıyla Partça ve Orta Farsçada tanıklanan ’b’ryg “başka, artakalan” (Durkin-Meisterernst, 2004, s. 8a) sözüne dayanmaktadır.

#### 4. Dizin ve Sözlük

##### A

**abitake, a[bi]take** < Çin. 阿彌陀經 *a mi tuo jing* “bir eser adı, *Amitābha-sūtra*” a. 60, 61, 64  
**adıra** “teferruatlı” a. *bışrundukta* 20

**aglak** “sessiz, sakın” *tigisiz* a. 04

**ak** “ak, beyaz” a. *suv* 45

- alkın-** “yok olmak” *arızun a.-zun* 43
- a[llkış]** “iyi dilek, hayır duası” *vyakrit a.* 53
- altı** “altı” *a. yüz tüm[än] yıl* 49
- amarı** < Orta Farsça *b'ryg* “bazıları; bazı kişiler” *a.* 66
- [a]mtı** “şimdi” *[a].* 55
- anant** < Skt. *ānanda* “Buddha’nın vaazları sırasında daima yanında bulunan müridinin adı” *a.+lar* 40
- arı-** “arınmak, yok olmak” *a.-zun alkınzun* 43
- arig** “temiz” *kirsiz a.* 15
- [arıt]-** “arındırmak, temizlemek” *[a].-[ga]lı süzgäli* 17
- arıtınmak** “yikanma” *a.* 45
- [arku]n** “melez at, damızlık at” *[a]. kävālin* 67
- artokrak** “pek çok, fazlasıyla” *a.* 16
- as-** “çoğaltmak, artırmak” *a.-galı* 18
- ayag** “saygı” *a.+ka tægimli[g]* 50
- ayıg** “kötü” *a. nomlarıg* 13
- B**
- bag** “bağ, zincir” *b.+da bukaguda* 29
- bagdaşın-** “bağdaş kurarak oturmak” *b.-u* 25
- barça** “bütün” *b.* 05, 06
- başlayı** “önce, ilk olarak” *äñ b.* 23
- [b(ä)]lgür-** “belirmek” *tug[a] [b].-ä* 52
- beş** “beş” *b. kata* 01
- bışrun-** “uygulamak” *adıra b.-dukta* 20; *nätägin b.-urlar* 21
- bışrunğu** “uygulama, talimat” *b.+ları* 22
- bilin-** “günah çıkartmak, itiraf etmek” *b.-ürbiz* 69
- bir** “bir” *b.* 01; *b.+kä* 02
- birle, birl[ä]** “ile” *b.* 05, 52
- birök** “eğer” *b.* 08
- birtäm** “büsbütün, tamamen” *b.* 14
- bitig** “kitap” *b.+in* 57, 58
- biz** “biz” *b.* 69
- bo, bo** “bu” *b.* 07, 11, 47, 51, 57, 58, 60, 63, 63, 64
- bodis(a)t(a)v** < Soğd. *pwδystβ ~ pwtystβ* < Skt. *bodhisattva* “Bodhisattva, Buddha adayı, Buddha olacak kimse” *b.+lar* 12, 21, 41
- bol-** “olmak” *b.-gaysizlär* 36; *dežit kşanti b.-z[un]* 44
- bolar** “bunlar” *b.+nıñ* 06
- boşun-** “kurtulmak” *bagda bukaguda b.-sa[r]* 29
- bukagu** “bağ, zincir” *bagda b.+da* 29
- burhan, [bu]rhan** “Buddha” *b.* 53, 54; *[b].* 34; *b.+ka* 05
- but** < Soğd. *pwt-* < Skt. *buddha* “Buddha” *namo b.* 46

## Ç

**[çamhuy], [çam]huy** < Çin. 懺悔 *chan hui* “tövbe, pişmanlık” [ç]. +m(u)z 42; [ç]. k[i] *lurbiz* 42

**çoğlug** “parıltılı” ç. *ya[ln]lıg* 11

**çog[ısız]** “sessiz, sakin” *tigisiz* ç. 23

## D

**d(a)rm** < Soğd. *δrm(h)*, Toh. A *dharm* < Skt. *dharmā* “öğreti” *namo d.* 46

**dežit** < Toh. B *dešit* ~ *tešit* < Skt. *dešita* “tövbe” *d. kṣanti* 44

**dyan** < Toh. A ve Toh. B *dhyām*, Soğd. *δy`n* ~ *δy`n* < Skt. *dhyāna* “istiğrak, meditasyon” *d.+ıg* 20, 22

## Ä

**ädgü** “iyi; iyilik” *ä.* 15; *ä.+läri* 06

**ädgölüg** “hayırlı, faydalı” *çoğlug ya[ln]lıg* *ä.* 11

**äj** “en” *ä. başlayu* 22

**är-** “yardımcı fiil, cevheri fiil” *dyanıg bışrunguları ä.-sär* 22

**ärki** “belki, galiba” *ä.* 21

**ärt-** “geçmek” *k(a)lp üdl[ä]r ä.-gäy* 09; *sanı ä.-miş* 06

**ärtmāk** “geçme” *ä.+iñä* 49

**[äv]in** “mahsül, ürün, semere” [*ä*]. *tüş* 52

## E

**el** “ülke” *e.+kä* 71

## G

**gañ** < Toh. A ve Toh. B *gānk* ~ *gank*; Toh. B *gān* (~ Toh. A *kānk* ~ Toh. B *kank*) < Skt. *gañgā* “Ganj Nehri” *g. ügütäki* 09

## I

**it** “it, köpek” *ı.+ın* 68

## İ

**iki** “iki” *i.* 02

## K

**k(a)lp** < Toh. A *kalp*, Soğd. *klp* ~ *krp* ~ *kōph* < Skt. *kalpa* “zaman devri” *k. üdl[ä]r* 09

**k(a)ltı** “yani, şöyle ki” *k.* 21

**kamağ** “bütün” *k.* 07, 11

**kata** “kez, defa” *k.* 01, 01

**katıgılan-** “çabalamak” *k.-u* 16

**katıg/[anm]aklıg** “çabalı” *y(i)ti k.* 12

**kayu** “hangi” *birök k. kişi* 08

**käl-** “gelmek” *k.-ip* 05

**käväl** “melez at, damızlık at” [*arku]n k.+ın* 67

**ken** “sonra” *k.* 03, 55

**kertgünç** “iman” *k. köñülin* 58

**kim** “öyle ki” *k.* 57

**ki[r]-** “girmek” *k.* 35

**kirlig** “kirli” *k. tapçalıg* 13

**kirsiz** “kirsiz, temiz” *k. arıg* 15

**kişi, kişi** “kişi” *k.* 08, 56

**kol-** “dilemek, istemek; (*kut* ile) ant içmek” *kut k.-ur* 55

**kol[ti]** < Soğd. *kwrtı* < Skt. *koṭi* “büyük bir sayı” *yeti k.* 48

**köni** “doğru” *k. oro[n]* 24

**köñül, kö[ñül]** “gönül” *k.* 34; *kertgünç k.+in* 58

**kşanti** < < Toh. A ve Toh. B *kşānti*; Soğd. *kš'nty* < Skt. *kṣānti* “tövbe” *k.* 45; *dežit k. bolz[un]* 44; *k. [çamhuy] k[ı]lurbiz* 42

**kum** “kum” *k. sanınça* 09

**kut** “kutsallık; ant” *k. kolur* 55; *burhan k.+ıya* 54; *[bu]rhan k.+ıya* 34

**kutılıg** “(bir şey)in kutsallığı” *burhan k.* 53

**kuvrag** “topluluk” *bodis(a)t(a)vlar k.+ıya* 12; *terin k.+ıg* 07

**kuvragsız** “topluluksuz, cemaatsiz” *terinsiz k.* 03

**kün** “güneş” *k. t(ä)ñri* 51

**kür[tük]** “çöl” *öyük k.* 28

**k[ı]-** “etmek” *kşanti [çamhuy] k.-urbiz* 42

**M**

**maitreliḡ** “maitreyalı” *m. kün t(ä)ñri* 51

**m(ä)n** “ben” *m.* 71

**munçulayu** “böylece, bu şekilde” *m.* 07

**N**

**namo** < Toh. A *namo*, Soğd. *n'mw ~ nm'w* < Skt. *namas n.* *but* 46; *n. d(a)rm* 46

**nom** < Soğd. *nwm* < Grek. *nomos* “öğreti, dinî kaide” (~ Skt. *dharma*) *n.* 60, 62, 63, 64; *n.+ka* 35; *ayıg n.+larıg* 13; *ädgü n.+larıg* 15

**nätägin** “nasıl, ne şekilde” *n. bışrunurlar* 20

**O**

**ok** “pekiştirme edatı” *o.* 47

**ol** “o, işaret sıfatı” *o.* 05, 56, 59

**olar** “onlar” *o.+nuñ sanın* 10

**on** “on” *o. kata* 01

**oron, oro[n]** “yer” *o.+ta* 23; *köni o.* 24; *tigisiz aglak o.+ug* 04

**ot** “ateş” *o.+ı* 14; *o.+nı* 50

**Ö**

**[ö]grätig** “temrin, alıştırma”

**ök, ök** “pekiştirme edatı” *ö.* 03, 03

**ökün-** “pişmanlık duymak, itiraf etmek” *ö.-üip* 45

**örlän-** “yükselmek” *ö.-[ip]* 31

**ötün-** “günah çıkartmak” *ö.-ürbiz* 42

**öyük** “kumul” *ö. kür[tük]* 28

**öz** “kendi” *yalğuz ö.+i* 03

## S

**sakış** “sayı” *san s. urup* 08

**san, san** “sayı” *s. sakış* 08; *s. +ı* 06; *s. +ın sanap* 10; *kum s. +ınça* 09

**san-** “saymak” *sanın s.-ap* 10

**sana-** “saymak, hesap etmek” *san sakış urup s.-sar* 08

**sansa[r]** < Toh. A ve Toh. B *şamsār*, Soğd. *sns*’r ~ *snks*’r < Skt. *şamsāra* “doğum ölüm çemberi” *s. 27*

**säv-** “sevmek” *s.-däçilär* 04

**seziksiz** “şüphesiz” *s. 59*

**sönmäksizin** “durmadan, aralıksız” *s. 13*

**suv** “su” *ak s. 45; yertinçü yer s. +da* 51

**süz-** “arındırmak, temizlemek” *[arutga]lı s.-gäli* 17

## T

**tapçalıg** “kirli, pis” *kirlig t. 13*

**tarkar-** “ortadan kaldırmak, yok etmek” *t.-galı* 14

**täg-** “değmek, ulaşmak” *t.-gäy* 57; *t.-mişlär* 05

**tägi** “kadar” *birkä t. 02*

**tägimli[g]** “değer, yaraşır” *ayagka t. 50*

**t(ä)ñri** “tanrı” *kün t. 51*

**te-** “demek, söylemek” *t.-p* 21, 56; *t.-sär* 21

**terin** “topluluk” *t. kuvragı* 07

**terinsiz** “topluluksuz, cemaatsiz” *t. kuvrag[ı]z* 03

**tiğisiz** “sessiz, sakin” *t. aqlak* 04, 23

**topol-** “derinleştirmek” *t.-[u]p* 27

**töpö** “tepe” *t. +si[nt]ä* 50

**törçit-** “başlatmak, meydana getirtmek” *t.-[gä]li* 15; *t.-mägäli* 14

**tug-, tug-** “doğmak” *t.-[a]* 51; *t.-gay* 59

**tutdur-** “tutturmak” *itin t.-u* 68

**tükäl** “eksiksiz, tam, mükemmel” *t. 35*

**tükät-** “tamamlamak, bitirmek” *t.-gäli umagay* 10

**tüm[än]** “on bin” *altı yüz t. yıl* 49

**tüş** “meyve, semere” *[äv]in t. 52*

## U

**u-** “muktedir olmak; tasviri fiil” *tükätgäli u.-magay* 10

**ugur** “sebepe” *u. +ın* 44

**uladı** “ve” *u. 02*

**ulug** “büyük, ulu” *u. çoğlug ya[lun]lıg ädgülüg* 11; *u. terin kuvragı* 07

**uluş** “ülke” *u. +ta* 59

**ur-** “(*san sakış* ile) hesaplamak” *san sakış u.-up* 08

## Ü

**üç** “üç” *ü. 02, 16*

**üd** “zaman, vakit” *anantlar ü. +intä* 40; *bodis(a)t(a)vlar ü. +intä* 41; *k(a)lp ü. +l[ä]r* 09

**üdü**n “defa, kez” *ü.* 48  
**ügüz** “nehir” *gay ü.+täki* 09  
**ününçsüz** “kaçırsız” *ü. öyük kür[tük]* 28  
**üzä** “ile” *ü.* 35, 45  
**üzäki** “+DAn oluşan” *ü.* 06  
**üzül-** “kesilmek” *ü.-mäzün* 48

## V

**vyakrit** < Toh. A ve Toh. B *vyākarit* < Skt. *vyākṛti* “kehanet” v. 53

## Y

**ya[lm]lg** “parıltılı, görkemli” *çoglug* y. 11  
**yalguz** “yalnız, tek başına, tek” y. 03, 04  
**yağırıtı** “yeniden” y. 15  
**y(a)rılık[a]-** “buyurmak” y.-[s]ar 52  
**yer** “yer” y. *suvda* 51  
**yertinçü** “yeryüzü, dünya” y. *yer suv* 51  
**yeti** “yedi” y. *kol[ti]* 48  
**yıl** “yıl” *altı yüz tüm[än]* y. 49  
**y(i)ti** “güçlü, yoğun” y. *katıgl[anm]aklıg* 12  
**ymä** “dahi” y. 37  
**yokad[tu]r-** “yok ettirmek” y.-sar 30  
**yüz** “yüz” *altı y. tüm[än] yıl* 49

## SONUÇ

Bu yazı ile Berlin Turfan Koleksiyonu’nda saklanan, daha evvel neşredilmemiş ve türlü konulara ilişkin Mainz 281 (T II S 32/517), U 1206 (T I 5 XVIII 28), U 1762 (T II S 32a), U 4997 (T II Y 22), U 5468 (T I D 645), U 244 (o. F.) ve U 5012 (T II Y 59) arşiv numaralarına sahip yedi metin parçasının neşri gerçekleştirilmiştir. Bu fragmanlardan Mainz 281 (T II S 32/517) sayısız Bodhisattva’yı ve onların Buddha etrafındaki toplanmalarını konu edinir. U 1206 (T I 5 XVIII 28) arşiv numaralı fragmanda konu Sanskritçede *dyan* olarak bilinen istiğraktır. U 1762 (T II S 32a) arşiv numaralı fragmanın konusu Budizm’deki doğum ölüm çemberi yani Sanskritçesi ile *samsāradır*. U 4997 (T II Y 22) ve U 5012 (T II Y 59) arşiv numaralı metinlerin konusu günahların itirafı yani tövbe üzerinedir. U 5468 (T I D 645) arşiv numaralı fragmanda konu gelecekteki Buddha Maitreya iken, U 244’te (o. F.) konu *Abitaki-sūtra*’dır. Bu çalışma ile yedi fragmanın yazı çevirimi, harf çevirisi, Türkiye Türkçesine aktarımı, metne ilişkin açıklamaları ve dizin/sözlüğü ortaya konulmuştur. Çalışmanın sonuçları şöyle özetlenebilir: (1) Bu yazıda yedi fragman temelinde oluşturulan metinle 71 satır hacmindeki Eski Uygurca veri araştırmacıların istifadesine sunulmuştur. (2) Bu satırların büyük bir kısmı bugün eksiksiz olarak korunmuşsa da bazı satırlarda yalnızca birkaç harf kalıntısı mevcuttur. Yalnızca birkaç harfin korunabildiği ve Türkiye Türkçesine aktarılamayacak durumdaki hasarlı satırların sayısı 6 olup metnin geneline oranı % 8,45’dir. (3) Madde başının aynı olduğu ancak restorasyonla karşımıza çıktığı örnekler bir kenara bırakıldığında, metnin söz varlığını toplam

163 isim ve fiil türünden sözcük oluşturmaktadır. Bu madde başlarından 38'ini (% 23,32) fiil kök veya gövdesi, 125'ini (% 76,38) ise isim kök veya gövdesi oluşturmaktadır. (4) Metnin söz varlığında doğrudan Çince'den alıntılanmış 2 söz (% 1,22), Toharcanın A veya B diyalekti üzerinden alıntılanmış Sanskritçe 8 söz (% 4,90), Soğdca üzerinden alıntılanmış Sanskritçe 4 söz (% 2,45) ve Soğdca üzerinden alıntılanmış Grekçe 1 söz (% 0,61) mevcuttur. Eski Uygurca metnin geneli düşünüldüğünde alıntı sözlerin oranı ise % 9,20'dir. Bu metin parçalarının neşriyle Türk dili araştırmalarına Eski Uygurca üzerinden yeni dilsel veriler sunulmak istenmiştir.

## KISALTMALAR VE İŞARETLER

(P)	pothī deliği
*	madde başı
... <sub>2</sub>	ikileme
Ar.	Arapça
bk.	bakınız
DDB	Digital Dictionary of Buddhism
DLT	<i>Maḥmūd al-Kāşgarī, Compendium of Turkic Dialects (Dīwān Luḡāt at-Turk)</i> , bk. Dankoff ve Kelly, 1982-1985 ve Kaçalin ve Ölmez, 2019.
EUyg.	Eski Uygurca
JEBD	<i>Japanese-English Buddhist dictionary</i>
kat.	katalog
krş.	karşılaştırınız
nu.	numara
o. F.	ohne Fundsigle [= Fragmanın bulunduğu yeri gösterir işaret mevcut değil]
Skt.	Sanskritçe
Soğd.	Soğdca
Toh. A	Toharcanın A diyalekti
Toh. B	Toharcanın B diyalekti

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Bu makale Türkiye Bilimler Akademisi Üstün Başarılı Genç Bilim İnsanı Programı (TÜBA-GEBİP) tarafından desteklenmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** This article was supported by the Turkish Academy of Science-Outstanding Young Scientist Program (TÜBA-GEBİP).

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Adams, D. Q. (2013). *A dictionary of Tocharian B. Revised and greatly enlarged. Vol. 1-2.* Amsterdam ve New York: Rodopi.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish.* Oxford: Oxford at the Clarendon Press.



- Dankoff, R. ve Kelly, J. (1982-1985). *Maḥmūd al-Kāšgarī. Compendium of Turcic dialects (Dīwān luyāt at-Turk). Part I-III*. Duxbury, Massachusetts: Harvard University.
- Durkin-Meisterernst, D. (2004). *Dictionary of Manichaean texts. Vol. III: Texts from Central Asia and China. Part I. Dictionary of Manichaean Middle Persian and Partian*. Turnhout: Brepols.
- Edgerton, F. (1953). *Buddhist hybrid Sanskrit grammar and dictionary. Vol. II: Dictionary*. New Haven: Yale University Press.
- Gabain, A. von (1954). Buddhistische Türkenmission. J. Schubert ve U. Schneider (Ed.), *Asiatica: Festschrift Friedrich Weller. Zum 65. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden, Kollegen und Schülern* kitabı içinde (s. 161-173). Leipzig: Harrassowitz.
- Gabain, A. von (1988). *Eski Türkçenin grameri* (M. Akalın, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gharib, B. (1995). *Sogdian dictionary: Sogdian-Persian-English*. Tehran: Farhangian.
- Giles, H. A. (1912). *A Chinese-English dictionary. Part I-II. 2nd edition*. Shanghai ve London: Kelly and Walsh.
- Hao, C. (2021). *A history of the second Türk empire (ca. 682–745 AD)*. Leiden ve Boston: Brill.
- Hirakawa, A. (1997). *Buddhist Chinese-Sanskrit dictionary*. Tōkyō: Rei'yūkai.
- JEBD = *Japanese-English Buddhist dictionary*. (1979). Tōkyō: Daitō Shuppansha.
- Johanson, L. (2021). *Turkic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaçalın, M. S. ve Ölmez, M. (2019). *Dīvānu lugāti 't-Turk. Maḥmūd el-Kāšgarī*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Karaayak, T. (2021). *Eski Uygurca Abitaki metinlerinin söz varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Klimkeit, H.-J. (1990). Buddhism in Turkish Central Asia. *Numen*, 37(1), 53-69.
- Maue, D. (1996). *Alttürkische Handschriften. Teil 1: Dokumente in Brāhmī und tibetischer Schrift*. Stuttgart: Steiner.
- Monier-Williams, M. (1899). *A Sanskrit-English dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Nadalyayev, V. M., Nasilov, D. M., Tenişev, E. R. ve Şçerbak, A. M. (1969). *Drevnyeturkskiy slovar'*. Leningrad: Izdat. Nauka, Leningradskoe Otd.
- Nishiwaki, T. (2014). *Chinesische und manjurische Handschriften und seltene Drucke. Teil 7: Chinesische Blockdrucke aus der Berliner Turfansammlung* (M. Kriegeskorte ve C. Wittern, Çev.). Stuttgart: Steiner.
- Ölmez, M. (2017). Eski Uygurca ikilemeler üzerine. *Türk Dilleri Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 65(2), 243-311.
- Özertural, Z. (2020). *Alttürkische Handschriften Teil 4: Varia Buddhica: Buddhistische Gedichte und Kleinere Sūtra-Texte*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Poucha, P. (1955). *Institutiones linguae Tocharicae. Pars I: Thesaurus linguae Tocharicae dialecti A*. Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství.
- Röhrborn, K. (1977-1998). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien 1-6*. Wiesbaden: Steiner.
- Röhrborn, K. (1996). *Die alttürkische Xuanzang-Biographie VIII. Nach der Handschrift von Paris, Peking und St. Petersburg sowie nach dem Transkript von Annemarie von Gabain hrsg., übersetzt und kommentiert*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Röhrborn, K. (2010). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien, Neubearbeitung. I. Verben. Vol. 1: ab- - äzüglä-*. Stuttgart: Steiner.
- Röhrborn, K. (2017). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien. Neubearbeitung. II. Nomina-Pronomina-Partikel. Band 2: aš-äzüük*. Stuttgart: Steiner.

- Şen, S. (2002). *Eski Uyğur Türkçesinde ikilemeler*. (Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Tremblay, X. (2007). The spread of Buddhism in Serindia-Buddhism among Iranians, Tocharians, and Turks before the 13th century. A. Heirman ve S. P. Bumbacher (Ed.), *The spread of Buddhism* kitabı içinde (s. 75-129). Leiden ve Boston: Brill.
- Uzunkaya, U. (2020). *Budizm'in Mahāyāna ekolüne ilişkin Eski Uyğurca belgeler (metin-aktarma-açıklamalar-sözlük-dizin)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Wilkins, J. (2011). Hatten die alten Uiguren einen buddhistischen Kanon? M. Deeg, O. Freiberger ve C. Kleine (Ed.), *Kanonisierung und Kanonbildung in der asiatischen Religionsgeschichte* kitabı içinde (s. 345-378). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Wilkins, J. (2015). Buddhism in the West Uyghur Kingdom and beyond. C. Meinert (Ed.), *Transfer of Buddhism across Central Asian networks (7th to 13th centuries)* kitabı içinde (s. 191-249). Leiden ve Boston: Brill.
- Wilkins, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen: Altuigurisch – Deutsch – Türkisch / Eski Uyğurcanın el sözlüğü: Eski Uyğurca – Almanca – Türkçe*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Zieme, P. (2020). Zum Pferdenamen *arkun*. *Uigurorum veterum fragmenta minora* kitabı içinde (s. 67-69). Turnhout: Brepols.

### Elektronik Kaynaklar

- DDB = Digital Dictionary of Buddhism, www.buddhism-dict.net (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- Mainz 281 (T II S 32/517): [ön:] [http://turfan.bbaw.de/dta/mainz/images/mainz0281\\_seite2.jpg](http://turfan.bbaw.de/dta/mainz/images/mainz0281_seite2.jpg) [arka:] [http://turfan.bbaw.de/dta/mainz/images/mainz0281\\_seite1.jpg](http://turfan.bbaw.de/dta/mainz/images/mainz0281_seite1.jpg) (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- U 1206 (T I 5 XVIII 28): [ön:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1206seite2.jpg> [arka:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1206seite1.jpg> (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- U 1762 (T II S 32a): [A sayfası:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1762seite1.jpg> [B sayfası:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1762seite2.jpg> (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- U 244 (o. F.): [ön:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u0244verso.jpg> [arka:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u0244recto.jpg> (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- U 4997 (T II Y 22): [ön:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u4997seite1.jpg> (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- U 5012 (T II Y 59): [ön:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u5012seite1.jpg> [arka:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u5012seite2.jpg> (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- U 5468 (T I D 645): [B sayfası:] <http://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u5468seite1.jpg> (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- URL 1: [https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook\\_manuscript\\_00000968](https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00000968) (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- URL 2: [https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook\\_manuscript\\_00001121](https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001121) (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- URL 3: [https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook\\_manuscript\\_00001157](https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001157) (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- URL 4: [https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook\\_manuscript\\_00001128](https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001128) (Erişim tarihi: 18.05.2022).
- URL 5: [https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook\\_manuscript\\_00000722](https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00000722) (Erişim tarihi: 18.05.2022).



## Yabancı Türkologların Gözünden Türk Edebiyatı: Necatigil'in Mektuplaşmaları

### *Turkish Literature from the Perspective of Foreign Turcologists: Correspondences of Necatigil*

Necatigil, Behçet (2022). *Tercümemi Nasıl Buldunuz?*, Serenad Demirhan (haz.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 328, ISBN: 9789750851841

Barış Berhem Acar<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Arş. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edirne, Türkiye

ORCID: B.B.A. 0000-0001-7294-7525

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

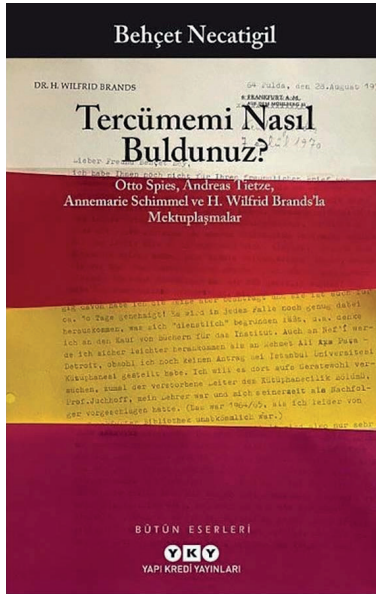
Barış Berhem Acar,  
Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edirne, Türkiye  
E-mail: barisberhemacar@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 01.05.2022

**Kabul/Accepted:** 20.11.2022

**Atıf/Citation:**

Acar, B.B. (2022). Yabancı Türkologların gözünden Türk edebiyatı: Necatigil'in mektuplaşmaları [Behçet Necatigil'in "Tercümemi nasıl buldunuz" adlieserinindeğerlendirmesi]. *TUDED*, 62(2), 577–582. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1111835>



**Anahtar Kelimeler:** Mektup, Türkolog, Türk edebiyatı, Alman edebiyatı, etkileşim

**Keywords:** Correspondence, Turcologist, Turkish literature, German literature, interaction



Yapı Kredi Yayınları'ndan Ocak 2022'de çıkan *Tercümemi Nasıl Buldunuz?*, Behçet Necatigil'in Otto Spies, Andreas Tietze, Annemarie Schimmel ve H. Wilfrid Brands'le mektuplaşmalarının toplanmasından teşekkür etmiştir. 1940'lı yıllardan başlayarak 1970'li yılların ortasına dek süren mektuplaşmalar, çalışmalarını Türk dili ve edebiyatı etrafında yoğunlaştıran isimlerin etkileşimini göstermesi kadar Alman edebiyatıyla Türk edebiyatı arasındaki alışverişe imkân vermesi bakımından da önemlidir. Kitapta toplanan mektuplar, mektuplaşan isimler arasında kitap alışverişleri, edebiyat hakkındaki konuşmalar, birbirlerinin çalışmalarıyla ilgili yorumlar, Almanya'da Türk edebiyatının Türkiye'de de Alman edebiyatının tanıtılması için harcanan emek, yapılan çeviriler ve tavsiyelerle büyük bir edebî üretimin en yakın şahitleridir. Bu yönüyle oldukça ilgi çekici olan kitap, yabancı Türkologların Türk edebiyatına yaklaşımını görmek isteyen okurların dikkatini celp edecek düzeydedir.

Serenad Demirhan'ın titiz çalışmasıyla Necatigil arşivinden topladığı mektuplarla hazırlanan kitap, Necatigil ile Otto Spies'in mektuplaşmalarıyla başlar, ardından Necatigil'in sırasıyla Andreas Tietze, Annemarie Schimmel ve H. Wilfrid Brands ile mektuplaşmalarıyla devam eder. Yaklaşık 35 yıllık bir süreci görmemizi sağlayan mektuplar, Necatigil'in hayatındaki dönüşümleri takip etmemizi sağlar. 1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın bütün yoğunluğunun izlendiği mektuplar, savaş döneminde Almanya'da bulunan isimleri de kapsadığı için bu dönemi bütün gerçekliğiyle yansıtır. Savaş sonrasında yıkımın sonuçlarının yansıdığı Alman edebiyatındaki imkânsızlıklar, maddi destekten yoksun kalmak gibi çetin koşullarla birlikte buradaki Türkologların çalışma azminin nasıl çakıştığını, ümitsizliğe kapılmadan ellerinden geleni yaptıklarını gözler önüne serer.

Mektupların en dikkat çekici yanlarından birisi, edebiyat üzerine yapılan mülahazalardır. Bu konudaki yazışmalar, mektupların yazıldığı yıllarda hangi isimlerin önemsendiğini açıkça ortaya koyar. Bütün mektupları incelediğimizde, Otto Spies dışındaki diğer araştırmacıların uzlaştıkları şekilde Türk edebiyatının en çok konuşulan ismi, Sait Faik Abasıyanık'tır. Spies, "Sait Faik'i çok iyi bulmuyorum, Sabahattin Ali'yi çok daha fazla beğeniyorum" (s. 17) diyerek ikinci plana ittiği Abasıyanık'ı diğer isimler çok beğenir. Hatta Spies'in onu beğenmemesini yadırgarlar. Onun dışında Samim Kocagöz, Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Oktay Akbal öne çıkan isimlerdir.

Sonrasında edebiyat araştırmacılar tarafından "50 Kuşağı" olarak anılacak hikâyeciler de bu dönemde dikkat çekmeye başlamıştır. Necatigil 1950 yılında Otto Spies'e yazdığı mektupta "Türk hikâyeciliği şu son beş altı yılda bir hayli ilerledi. Diyebilirim ki bizde en gelişmiş edebî nevi, şimdiki hâlde hikâyeciliktir." (s. 21) der. Necatigil'in çok erken bir tarihte yaptığı bu tespiti, onun edebiyat dünyasını ne kadar iyi gözlemlediğini gösterir. Alman Türkologlar da onunla hemfikir olacak ki bu dönemin hikâyecilerinin yazdıkları Almancaya çevrilerle çeşitli dergilerde yayımlanır.

Necatigil'in yazdığı isimler diğer edebiyatçılarla birlikte onun şiirlerinden de övgüyle bahsederler. Şairliğinin yanında Almancadan yaptığı çevirileri de değerlendiren araştırmacılar,

onun çevirideki kabiliyetini de vurgular. Hem tespitleri, hem şairliği, hem de çevirmenliğiyle övgü alan Necatigil, mektuplarda yardımseverliğiyle de ön plandadır. Başta *Varlık* ve *Yeditepe* olmak üzere Türkiye’den istenilen yayınları bulmada aracı olan Necatigil, telif meseleleri gündeme gelince de Türkiye’deki yazarlarla sorunların çözülmesinde ve diyalog kurulmasında aktif rol üstlenir. Türkiye’ye gelen Türkologları hakkında ağırlamaya çalışan, onlara Türk edebiyatı hakkında doğru bilgileri ulaştırarak ve Alman edebiyatının Türkiye’de tanınırlığının artmasında ciddi emek harcayan Necatigil, bu yönleriyle iki edebiyat arasında adeta köprü görevi görür. Türkologlarla mektuplaşmalarına ayrı ayrı baktığımızda bu noktaların ön plana çıktığı aşikârdır. Bu kitap sayesinde Necatigil’in üstlendiği rolü yakından görmek mümkündür.

Necatigil’in ilk mektuplaşmaları Otto Spies iledir. Hem yaş farkı hem de kısa süreli mektuplaşmaları sebebiyle diğerlerine göre yazışmaları daha ciddi olur. Kitap alışverişi ve birkaç fikir paylaşımının olduğu bu mektuplarda, Otto Spies’in Türk edebiyatına duyduğu hayranlık ön plandadır. Türklerin tahkiye yeteneğini öven Spies, “Günümüz Türk yazarlarının bu kadar iyi anlatıcılar olması beni şaşırtıyor. Şunu tekrar belirtmeliyim ki, Türklerin özel bir anlatma kabiliyeti var. Nispeten genç diyebileceğimiz Türk edebiyatı, yüzyıllar boyunca yabancı örnek ve modellere bağlı kalmış olmasına rağmen, anlatı sanatı, daha doğrusu hikâyecilik hızlı bir şekilde ve iyi yönde gelişiyor. Bugünün yazarları, kadim Avrupa ülkelerinin yazarlarıyla rekabet edebilecek durumda.” der. (s. 24). Halk masallarıyla bağlantı kurulabilmesine bağladığı bu durumu yazılarında da ifade edeceğini söyleyen Spies, bunun dışında çeviriler ve eski Türk edebiyatıyla ilgili sorduğu sorularla Türk edebiyatına bütünlüklü bir ilgisinin olduğunu gösterir.

Necatigil’in mektuplaştığı ikinci isim Andreas Tietze’dir. 1937’de İstanbul’a yerleşen, 1958’e kadar İstanbul Üniversitesinde dersler veren, sonrasında Amerika ve Viyana’da yaptığı çalışmalarla Türkoloji alanında saygın bir yer dinen Tietze ile mektuplaşmaları, Otto Spies’e göre daha samimidir. Necatigil, tanışmalarının gücüyle daha hususi meselelere değinir. Eski Türk edebiyatına dair fikir alışverişinde bulunurlar. 1976 yılına kadar süren kısa mektuplardan oluşan yazışmaları, kitap alışverişi ve kısa yorumlardan ibarettir.

Annemarie Schimmel’le 1951-1964 yılları arasındaki yoğun mektuplaşmaları ise Alman Şarkiyatçı ve İslam tarihçisinin Türk edebiyatına bakışını gözler önüne serer. Otto Spies ile olduğu gibi resmî bir dille yazılan mektuplarda Schimmel’in özellikle eski Türk edebiyatına karşı duyduğu merak ön plana çıkar. 1954-1959 yılları arasında Ankara Üniversitesinde bulunan araştırmacı, bir süre Harvard’da çalıştıktan sonra ağırlıklı olarak yaşadığı Bonn’a dönmüştür. Ankara’ya gelmeden Necatigil ile mektuplaşmaya başlayan Schimmel’in İslam tarihiyle ilgili çalışmalarının yanında Yakup Kadri’den yaptığı çeviriler ve Türk şiiri hakkındaki yazılarıyla önemli bir külliyata sahip olduğu söylenebilir. Cemile Kıratlı müstearıyla çalışmalar da kaleme alan yazar, Türk edebiyatına olan sevgisiyle bilinir. Almanya ile Türkiye arasında kültür alışverişinin bir parçası olduğu için çok mutlu olduğunu sürekli dile getiren yazar, Türkçenin çok güzel bir edası olduğunu söyler. Yunus Emre’yi çok seven, Fuzuli ve Nedim’in izine rastladığı yeni Türk edebiyatı şiirlerini memnuniyetle karşılayan, Şeyh Galip’e özel bir ilgisi olan Schimmel, yeni Türk edebiyatından ziyade eski Türk edebiyatıyla ilgilidir. Türk şiirini

sıklıkla öven Schimmel, eskiye olan ilgisini de dile getirir: “Türkçe şiirlerin pek çoğuyla aramda çok güçlü ve –deyim yerindeyse- organik bir bağ hissediyorum, daha eskilerle, halk türküleri tadındaki şiirlerle ise bu bağ daha da özel. Bunlarda neredeyse başka hiçbir yerde bulamadığım büyüleyici bir ses, tatlı bir melankoli var.” (s. 80) Kendisini “yarı Şarklı” olarak tanımlayan Schimmel’in Türkiye’yi de “çocukluk rüyalarımın ülkesi” olarak gördüğünü söylemesi kayda değerdir. (s. 88). Türkiye’de geçirdiği zamanı hayatının en güzel günleri olarak niteleyen Schimmel, Türkiye’den ayrılınca “bir nevi daüssıla çek”tiğini ifade eder. Böyle anlarda Türk şiirlerini okuyarak “İstanbul’un sihri Anadolu’nun büyücü havasını” hissettiğini belirtir (s. 125). Türkiye’ye gönülden bağlı olan Schimmel’in Necatigil’in şiirini de önemseydiğini söyleyebiliriz. Onun şiirlerini derslerinde okutan, yazışmalarında onun fikirlerine güvenen Schimmel’in sözlerine Necatigil de oldukça değer verir. Ancak Necatigil’in Schimmel’i eleştirdiğine de şahitlik ederiz. Onun eski Türk edebiyatına bağlılığı, yeni Türk edebiyatını göz ardı etmesine sebep olduğunu düşünen Necatigil, onun Türk edebiyatı üzerine yaptığı çalışmada Türk edebiyatının son yıllarına değinmemesini yazdığı yazıyla eleştirir. Bu yazısı onun söz konusu Türk edebiyatı olunca dostluğu ikinci plana attığını, tarafsız bir şekilde arkadaşlarını da eleştirdiğini gösterir. Aralarının bir süre bozulmasına sebep olan bu duruma rağmen Necatigil, hem ona hem de onun hakkında Brands’a yazdığı mektuplarda Schimmel’in eskiye bağlılığını sık sık eleştirir.

Kitapta yer alan son mektuplaşmalar Necatigil ile H. Wilfrid Brands arasındadır. Yaşı kendisine daha yakın olan Brands’le 1950-1975 yılları arasında mektuplaşırlar. Diğerlerine göre daha uzun mektupların yazıldığı bu süreçte birçok konudan bahsedildiğini görmek mümkündür. Uzun fasılalarla yazılsa da hep temas halinde olan iki isim, birbirlerini görmeden yıllarca yazıştılar. Önce kitap alışverişiyle başlayan zamanla fikir alışverişine evrilen bu süreç, birbirlerinin çalışmalarına olumlu katkılarla devam eder. Brands, mektuplarında hevesle Türkçeyi öğrendiğini, yaşadığı yerin küçüklüğü sebebiyle kitap temininde sıkıntılar yaşadığını ifade eder. Hatta Türkiye’deki imkânların Almanya’da olmamasından yakınır. Savaş sonrasında Almanya’da genç yazar ve şairleri teşvik etme şartlarının Türkiye’ye göre geride olduğunu söyleyen Brands özellikle Yaşar Nabi ve *Varlık* dergisinin varlığının öneminden bahseder (s. 143). Dönemin edebiyat kamusu hakkındaki umut verici bu sözleri dışarıdan gözlemleyen birisinden duymak önemlidir. Gerçekten de hem *Varlık* hem de *Yeditepe*’nin genç isimlere yer verdiğini, güçlü bir kamuoyu oluşturdukları söylenebilir. Ancak Necatigil bu duruma bir şerh düşer. Türkiye’nin bu hususta “talihsiz bir memleket” olduğunu söyler. Sanata itibarın çok az olduğundan, okuyucunun azlığından, dergilerin çok zor şartlar altında çıktığından yakınır (s. 156) Mektupların devamında Necatigil, hâlâ kültür meselelerinde rehberin Fransa olduğunu, Almanya’nın edebiyatının en az bilinen edebiyat olduğunu da ifade eder. Necatigil’in bu tespitinde haklı olduğunu söylemek gerekir. Onun çabalarıyla Alman edebiyatına ilginin artmaya başlaması mümkün olmuştur. Sırf bu noktadan bakıldığında bile Necatigil’in Alman Türkologlarla ilişkilerinin hayati derecede önemli olduğunu anlayabiliriz. Kurduğu ikili ilişkiler sayesinde bir yandan Almanya’daki edebiyatın nabzını tutan Necatigil, diğer yandan Almanya’da tanıtılabilecek nitelikli edebî eserlerin de yayılmasını sağlamıştır.

Brands'in İstanbul'a gelmesiyle ailece görüşmeye başlamaları, aynı çağın çocukları olmaları sayesinde ilişkilerinin kişisel bir boyut kazandığını söylemek mümkündür. İki ismin de edebiyat haricinde çalışmak zorunda oldukları işlerden dolayı zaman sıkıntısı yaşamaması, kaynak teminindeki sorunlar, Necatigil'in Almanya'ya; Brands'in de Türkiye'ye gelip gitme noktasında karşılaştıkları maddi sorunlar ortaktır. Edebiyatla ilgili fikir alışverişlerine bu ortak sorunların da eşlik ettiği mektuplar, Necatigil'in vefatına kadar sürer. Necatigil'in vefatından sonra ona derin bir sevgi duyan Brands'in mektuplarda yazılanları da çağrıştıran bir şiirle veda ettiğini, bu şiirin de kitapta yer aldığını söylemek gerekir.

Sonuç itibarıyla, Türk dili ve edebiyatı alanında çalışmayı gönül meselesi olarak addeden Türkologlarla Necatigil'in mektuplaşmaları, hem aralarındaki dostlukları göstermesi, hem de Türk ve Alman edebiyatlarının karşılıklı olarak iki ülkede tanıtılmasını sağlaması bakımından dikkate değerdir. Bununla birlikte Necatigil'in "Hayatı, hakikat devleriyle çarpışarak kazanmaya mecbur bir nesil" olarak tanımladığı çağının fertleri olarak benzer sorunları yaşadıklarını, sürekli ilgilenmek istedikleri edebiyatın dışında işlerle vakit kaybettiklerini ortaya koyduğu için de önemlidir. Bazen mektupların arası hayatlarını kazanmak için çalışmak zorunda oldukları işlerden vakit bulamamaktan ötürü uzun süre açılır. Ancak her defasında bıraktıkları yerden aynı samimiyetle devam eder. Eserleriyle Türk edebiyatına yaptıkları katkılar tartışmasız olan Türkologlarla birlikte Necatigil'in edebiyatımıza dair isabetli yorumlarını okumakla birlikte dönemin öne çıkan ama bir kısmı sonradan unutilan edebiyatçıların isimlerini görmek de oldukça kıymetlidir. Son olarak iletişim imkânlarının çok zayıf olduğu yıllarda birbirlerini hiç görmeden devam eden bu dostluklar, iletişim çağında yaşayan bizlerin imkânlarımızı nasıl kullandığımızı düşünmemizi sağlayacak örneklerle doludur.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

Necatigil, B. (2022). *Tercümemi nasıl buldunuz?* (S. Demirhan, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.







## Vesîletü'n-Necât'ta Cinash Kullanımlar

### Pun Usage in Wasîlat al-Najât

Bekir Belenkuyu<sup>1</sup> 



#### ÖZET

Türk kültür ve yaşayışındaki önemli metinlerden biri olan *Vesîletü'n-necât* yazıldığı tarihten itibaren geniş bir etki sahasına sahip olmuştur. Hz. Muhammed'in hayatından önemli kesitleri ele alan muhtevasının kıymetli oluşuyla birlikte üslup bakımından da dikkati çeker. *Vesîletü'n-necât*'ın üslubunu ele alan pek çok kaynak bu eserin üslubundaki en belirgin unsurlardan birinin cinaslar olduğunu belirtir. Esas olarak yazılış ve söylenişleri aynı olduğu halde anlamları farklı kelimelerle kurulan cinaslar Türk halk edebiyatında ve klasik Osmanlı şiirinde sıklıkla kullanılmıştır. Söz sanatlarından biri olarak ele alınan cinas Arap harfleri göz önünde bulundurularak değerlendirilir. Dört benzerlik yönünün nazara alındığı cinas, harflerin tam uyumu veya ihtilafına göre tasnif edilir. Bu yazıda öncelikle cinas hakkında genel bir çerçeve çizilmiş ve her bir cinasın yerini tam olarak tespit edebilmek için bir cinas şeması çıkarılmıştır. Bundan sonra kaynaklardaki tasnif çerçevesinde *Vesîletü'n-necât*'ın cinaslı kullanımları ele alınmıştır. Her bir cinas türü kısaca izah edilmiş ve metne olan katkısına değinilmiştir. *Vesîletü'n-necât*'taki örnekler de ilgili başlık altında, içinde geçtiği beyitlerle birlikte yazılmıştır. Ayrıca tespit edilen cinaslı kullanımların edebî açıdan değerine de değinilmiştir. Bu sayede *Vesîletü'n-necât*'taki cinaslı kullanımların kaynakların belirttiği gibi nitelikli olup olmadığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Vesîletü'n-necât*, Mevlid, Süleyman Çelebi, Cinas, Ahenk

#### ABSTRACT

Süleyman Çelebi's *Wasîlat al-Najât* is an important text in Turkish culture and life and has had a wide range of influence since the time it was written. The work draws attention in terms of style as well as the value of its content, which deals with important sections from the life of Hz. Muhammed. Many sources dealing with the style of *Wasîlat al-Najât* have stated one of the most distinctive elements regarding the style of this work to be the use of puns. Although the spelling and pronunciation are the same, the phrases were formed with various words frequently used in Turkish folk literature and classical Ottoman poetry. Puns are considered one of the rhetoric arts and are evaluated by considering the Arabic letters. Puns that take into account the four aspects of similarity are classified according to the exact harmony or conflict of the letters. This article will firstly draw a general framework regarding puns, with one being noted in order to determine the exact location of each type of pun. Afterward, the study will discuss the use of puns in *Wasîlat al-Najât* within the framework of their classifications in the sources. Each type of pun is briefly explained and its contribution to the text is mentioned. The examples in *Wasîlat al-Najât* are also written under their relevant headings, together with the couplets in which they are mentioned. In addition, the study will also mention the literary value of the identified pun usages, in this way attempting to reveal whether the puns used in *Wasîlat al-Najât* have the qualifications as indicated by the sources.

**Keywords:** *Wasîlat al-Najât*, Mawlid, Süleyman Çelebi, Pun, Harmony

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir, Türkiye

ORCID: B.B. 0000-0002-7319-9060

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Bekir Belenkuyu,  
Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir, Türkiye  
E-mail: bekirbelenkuyu@anadolu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 18.09.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 22.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 28.11.2022

Kabul/Accepted: 23.12.2022

#### Atıf/Citation:

Belenkuyu, B. (2022). Vesîletü'n-Necât'ta cinaslı kullanımlar. *TUDED*, 62(2), 583-604.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1176986>



## EXTENDED ABSTRACT

This study firstly discusses the subject of puns. Although different approaches exist regarding the classification of puns, this study has determined the classical classification to be more appropriate. The study attempts to reveal the characteristics of puns, their limits, and old and new approaches to making puns. The study has also prepared a chart showing the types of puns in order to better see the position types of puns have in the classical approach. After providing general information, the study will examine the puns expressed in Süleyman Çelebi's *Wasîlat al-Najât*.

Most of the sources that address the stylistic features of *Wasîlat al-Najât* have drawn attention to its usage of puns. Puns are said to have been used since ancient Turkish poetry, and *Wasîlat al-Najât* is one important example of Turkish poetry possessing this feature. This study has been prepared based on the question of whether the puns used in *Wasîlat al-Najât* are focused and what type of puns they qualify as. This question is an important starting point, as the sources that have addressed the puns in *Wasîlat al-Najât* were content only giving a few examples of puns. When scanning the studies that have been published regarding *Wasîlat al-Najât* as a text or that have examined this work, the subject of puns is seen to have been always handled superficially. Recent master's theses and articles are also far from having adequately explained this issue. Therefore, this study has examined the full text of *Wasîlat al-Najât* from beginning to end and classified all the examples of puns in the couplets after identifying them.

While processing the collected data, explaining the different types of puns became necessary. Therefore, after a general introduction to puns, the study will provide brief information about each type of pun based on what is found in the sources. The study will address the semantic contribution of these types of puns to the text, as well as the value of harmony. Then, the study will then provide copies of exemplary couplets in relation to the types of puns used in *Wasîlat al-Najât*. In order not to unnecessarily increase the length of the article, only the most qualified examples will be displayed, with the location of couplets for the remaining examples of type being shown in the footnotes.

Accordingly, a total of 288 puns were identified in *Wasîlat al-Najât*. Among the types of puns mentioned in accordance with the classical classification, no examples of *darbî* [striking] puns were found. 230 incomplete puns and 58 completed puns have been identified. Among the incomplete puns, 12 examples of *mükerrer* [reiterated] puns, four examples of *muharref* [corrupted] puns, and six examples of *hattî* [old era] puns were found. Among the *nâkıs* [incomplete] puns, 44 examples of *mutarrağ* [partial] puns, 12 examples of *müşevveş* [disorganized] puns, and 19 examples of *müzeyyel* [add-on] puns have been identified. The most common type of pun in *Wasîlat al-Najât* is the *mütekarib* [recurring] pun with 31 examples of the *muzârî* [similar] pun as a subtype, as well as 102 examples of *lâhık* [linked] puns. The incomplete puns are seen to not directly shape the meaning but to contribute to greater harmony. The 58 examples of *nâkıs* [incomplete] puns in the text are also seen to

affect the meaning. The study also found 16 examples of *mürekkebe* [mixed] puns, another type of *nâkıs* [incomplete] pun, which can be further broken down in terms of subsubtypes into four examples of *müteşâbih* [allegorical] puns, seven examples of *mevrûk* [separated] puns, and five examples of *merfû* [elevated] puns. In accordance with grammatical classifications, 10 examples of *mümâsil* [exemplified] puns and 32 examples of *müstevfâ* [perfect] puns have been identified. The types of puns mentioned in previous sources regarding *Wasîlat al-Najât* must have been complete puns because the precise puns are immediately noticeable in the text. Still, the examples complete puns also make a great contribution to the meanings of the couplets. Upon having revealed all the puns expressed within *Wasîlat al-Najât*, the study concludes this text to be rich and qualified in terms of puns.

Comparing the use of puns in *Wasîlat al-Najât* with other mawlid texts in Turkish literature would also be appropriate for revealing the influence *Wasîlat al-Najât* has had due to its important place in Turkish culture and life. In this way, future studies can reveal the area of influence area Süleyman Çelebi's work has had using more concrete data.

## GİRİŞ

Mevlid türünün akla ilk gelen örneği olan *Vesîletü'n-Necât* Türk edebiyatındaki aynı muhtevalı eserlerin, tesiri en uzun süreni ve etki sahası en geniş olanıdır. Süleyman Çelebi'nin (ö. 825/1422) bu eseri, pek çok açıdan diğer bütün mevlidlerden ayrı ve özel bir konuma sahiptir (Köksal, 2011, s. 34). Yazıldığı tarih olan 1409'dan itibaren günümüze kadar hâlâ canlı bir şekilde etkisini sürdüren *Vesîletü'n-necât* Türk kültür ve yaşayışının da en önemli metinlerinden biridir. Hz. Peygamber'in (a.s.m.) hayatını ele alan muhtevasının kıymetli oluşuyla birlikte sehl-i mümteni derecesindeki ifadeleriyle de etkili olan *Vesîletü'n-necât* akılda kalıcı ve etkileyici bir ahenge sahiptir. Mevlidin bu özelliği onun kendine has bir ezgiyle birlikte, hemen her türlü vesileyle kültür ve hayatın içinde bulunmasını sağlamıştır.

Muhtevası ve dış yapısıyla, içinde doğduğu Türk milletine mal olmuş bu eser, her türlü mübalağa ve yapmacılıktan uzak, sade, saf ve samimi bir dille kaleme alınmıştır (Timurtaş, 1990, s. 1). *Vesîletü'n-Necât*'ın dil ve üslubuna bakıldığında mesnevi kurgusu, bölümlerin tanzimi, beyitlerin yoğun ve sade anlatımı, ifadelerin halk diline yakınlığı, aruzun kullanımı, ses-mana uyumu gibi hususlarda kendine has bir çizginin yakalandığı görülür. Bu yapıların pek çoğu mevlid metnine muhatap olanlar tarafından kolaylıkla fark edilebilir ve müstakil örnek olmanın ötesinde *Vesîletü'n-Necât*'ın tamamına yayılan bir üslup özelliği olarak takip edilebilir. İşte mevlidin, yazıldığı dönemin edebî çerçevesini aşan şahsî ve sanatlı üslûbunun önemli parçalarından biri de cinaslı söyleyişler olmuştur (Pekolcay, 2004, s. 486).

Cinasın *Vesîletü'n-necât*'ta sıklıkla karşılaşılan bir söz sanatı olduğu, bunun Türk şiirinin eskiden beri kullanılan bir özelliğine örneklik teşkil ettiği, kullanılan cinasların *Vesîletü'n-necât*'a değer kattığı gibi kanaatler farklı araştırmacılar tarafından dile getirilmiştir (Timurtaş, 1990, s. XII; Pekolcay, 2004, s. 486; Eroğlu, 2007, s. 230). Sadece belirgin cinas örnekleri üzerinden yapılan bu değerlendirmeler mevlid metninde özellikle takip edildiği anlaşılan cinas kullanımına sadece genel bir çerçeve çizmektedir. Bu yüzden belirgin örneklerin ötesinde klasik tasnifteki detaylara göre *Vesîletü'n-Necât*'taki cinasların yeniden tespiti bu araştırmanın çıkış noktası olmuştur.

Yapılan inceleme neticesinde *Vesîletü'n-Necât*'taki cinasların tamamı tespit edilmiş ve ardından bunların tasnifi yapılmıştır. Buna göre bazı cinas türlerinin diğerlerinden daha yoğun bir şekilde yer aldığı görülmüştür. Mevlid metnindeki cinasların türlerine göre niceliği ve bunların şiir diline göre niteliği hakkında daha doğru tespitler yapabilmek için cinas sanatı hakkında bir çerçeve çizmek yerinde olacağından dolayı belagatle ilgili eserlerdeki bilgiler gözden geçirilmiş ve klasik tasnife göre cinasları en kapsamlı şekilde ele alan bir yaklaşım ortaya konulmuştur.

Cinas konusunun klasik tasnifteki alt başlıklarını daha iyi konumlandırabilmek amacıyla öncelikle bir tablo oluşturulmuştur (bkz. **Tablo: 1**). Tablonun yer aldığı başlıkta cinasların genel çerçevesi çizildikten sonra *Vesîletü'n-Necât*'ın her bir cinaslı kullanımı, ilgili başlık altında değerlendirilmiştir. Mevlid metninde türlerine göre incelenen cinasların edebî açıdan değerli

olup olmadığı hakkında da görüşler ileri sürülmüştür. Bu sayede Süleyman Çelebi'nin cinaslı kullanımları hakkında somut veriler üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Bu çalışmanın odak noktası olan, Süleyman Çelebi'nin mevlidindeki cinaslı ifadeleri ortaya koymadan önce cinasla ilgili aşağıda çizilecek genel çerçeve konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

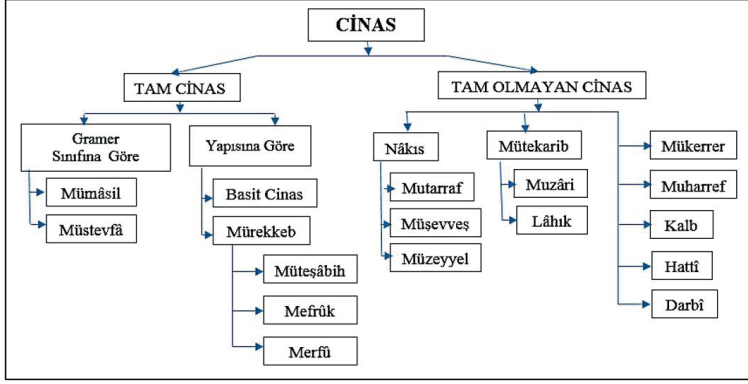
## 1. Cinaz

Klasik şiirde ve halk şiirinde sıklıkla karşılaşılan, özellikle mizahî konularda okuyucunun ilgisini çeken cinaz (Kılıç, 1993: 14) farklı anlamlara sahip iki lafzın benzer telaffuzda oluşuyla ortaya çıkan ve sözü güzelleştiren lafzî sanatlardan biri olarak kabul edilir (Ahmed Cevdet, 1323, s. 157). Cinazlar bilhassa kafiye ve redif olarak karşımıza çıkar. Cinaz için *tecnis* terimi de kullanılmıştır. *Tecnis*in halk şiirinde daha özel bir anlamda, cinaslı şiirler için bir tür ismi olarak kullanımına da rastlanır (Özarlan, 2018).

Cinaz, doğrudan ses ve sözle ilgili benzerliğinden dolayı umumiyetle ilk bakışta fark edilen bir ahenkle kendini gösterir. Bununla birlikte bazı cinaslı söyleyişler anlam katmanlarıyla birlikte manzum ve mensur eserlerde daha sanatlı bir yapıda karşımıza çıkar. Cinaslı söyleyişin kıymeti, farklı anlamları çağrıştıran çok katmanlı ifadeleri beraberinde getirdiği oranda artmaktadır. Klasik Osmanlı şiirinde cinazın lafza ve anlama bakan sanatlı pek çok örneğine rastlamak mümkündür (Macit, 2016, s. 23). Bu bakımdan temelde seslerin benzerliğine dayanan cinaslı gerçek sanat seviyesine çıkararak husus aynı zamanda benzer seslerin/kelimelerin taşıdığı anlamlardır. Dolayısıyla cinaz sadece lafza değil aynı zamanda anlama da bakan bir sanat olarak değerlendirilmelidir.

Lafızlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklara göre cinaz, çeşitli başlıklar altında ele alınır. Benzer telaffuza sahip kelime ve hecelerin tekrarıyla oluşan ahenk sayesinde muhatabında dinleme arzusu uyandıracakı düşünülen cinasta (Kaya, 2019, s. 107) temel olarak dört benzerlik yönü üzerinde durulur: Harflerin (1) Cinsi, (2) Sayısı, (3) Hey'eti, harekesi ve (4) Sıralanışı. Öncelikle cinastaki bu temel unsurların Arap harfleri dikkate alınarak ortaya koyulduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Bu dört başlıktaki benzerlik ve farklılığa göre cinaz çeşitleri isimlendirilir (Öztoprak, 1999, s. 151). *Vücûh-i erbaa* denilen dört unsurun ittifak ettiği durumda *tam cinaz* meydana gelirken bu unsurlardan birinin farklılaşmasıyla *gayr-ı tam/tam olmayan cinaz* meydana gelir (Kılıç, 1993, s. 13). Her iki cinaz çeşidinin de farklı alt başlıkları bulunur. Geleneksel yaklaşımın kabul ettiği bütün cinaz çeşitlerinin yeri oluşturduğumuz aşağıdaki şemada daha belirgin şekilde görülebilecektir.

Tablo 1. Cinas Çeşitleri Şeması



Klasik Arap belagatine dayanan yukarıdaki sınıflandırmada yer alan *kalb cinası* cinasla ilgili fakat müstakil bir sanat olarak ele alan kaynakların (Dilçin, 2009, s. 481) yanında *iştikak*, *şibhü'l-iştikak*, *reddü'l-acüz ale's-sadr*, *iham*, *müşakale*, *akis* gibi sanatları cinas çeşidi sayan veya cinastan doğduğunu iddia edenler de bulunmaktadır (Öztoprak, 1999, s. 154). Bunlardan başka özellikle Batı kaynaklı retorik yaklaşımın etkisiyle kendini gösteren sınıflandırmada *manevî cinastan* söz edilir. Bu tür cinas için iki ayrı lafızdan bahsedilmez. Tek lafız üzerinden kelimenin farklı anlamları göz önünde bulundurularak bir cinas ortaya koyulduğu iddia edilir. Bu yüzden *tevrîye* ve *istihdam* gibi sanatlarla karışan yönlerinden dolayı *manevi cinas* tartışmalı bir konu olarak karşımıza çıkar (Bilgegil, 1989, s. 320-326). Yine de tek lafız üzerinden böyle bir cinas türünü kabul edip inceleyen çalışmalar da yapılmıştır (Mum, 2010).

Klasik edebiyata dair bazı kavramların yıpranıp yeniden sorgulandığı XIX. yüzyılın ikinci yarısında cinas da nasibini almıştır. Cinasın anlamı yoğunlaştırmayan ve sadece lafza dayanan en temel basit niteliği bu söz sanatının ciddi bir tartışmanın odağında bulunmasına sebep olmuştur. Bu sanatın hüner göstermeye yönelik sadece ahenkli bir tekrara dayanan yönü, cinasa karşı takınılan eski ve yeni tavrın mihenk taşlarından birini teşkil eder. Tanzimat öncesindeki klasik yaklaşım, tam cinasta aranan dört benzerlik yönünden biri bozulduğu zaman bile bir cinas türünün oluştuğunu ifade eder. Klasik belagat kitaplarında da sanat değerine değinmeden türlü alt başlıklarla cinasın ele alındığı görülür. Tanzimat sonrasında ise eski ve yeni şiir anlayışının mühim bir tartışma ve çatışma alanı olan cinas (Eliacıık, 2013, s. 85) hakkında farklı fikirler ortaya koyulmuştur. Bu tartışmalar sadece cinasın mahiyetiyle değil tasnifiyle ilgili de ciddi eleştirileri içermektedir. Cinaslı sözler arasındaki benzerliğin ne kadar çok olursa o kadar kıymetli olacağı, “*yalvaracak-varacak*” gibi kelimeler arasında tecnis kabul edildiği takdirde birçok kafiyenin cinas olması gerekeceği Recâizâde Mahmud Ekrem tarafından ifade edilmiştir (Eliacıık, 2013, s. 80). Cinasla ilgili henüz sonuca ulaşmamış tartışmalar zaman zaman cinasla ilgili yeni tasniflerin yapılmasına kapı aralamıştır<sup>1</sup>. Bu durum böyle tartışmalı

1 *Garib-nâme* metni üzerinde cinasların daha çok kelime türlerine, sestelik ve çok anlamlılığına göre yapılmış yeni bir tasnifi için Vugar Sultanzade'nin çalışmasına (2021) bakılabilir.

bir konu hakkında çok çeşitli metinlerden yola çıkarak kapsamlı bir çalışmanın yapılması gerektiğine işaret etmektedir. Bu yazıya konu olan *Vesiletü'n-necât*'ta tespit edilen cinasların sınıflandırılmasında ise Osmanlı şiiriyle ilgili geleneğin tasnifine dayanarak oluşturulan günümüzde yazılmış şiir bilgisi kitaplarındaki klasik tasnif kabul edilecektir.

## 2. Vesiletü'n-necât'taki Cinash İfadeler

Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-necât*'ında<sup>2</sup> cinaslı ifadeler ilk bakışta dikkati çeken unsurlardandır. Mevlid metninde 288 adet cinaslı ifade tespit edilmiştir. 732 beyitlik bir mesnevde bu sayıda cinasın bulunması, cinas kullanımının yoğunluğunu göstermesi bakımından dikkate değer bir veridir. Bunların hepsinin aynı edebî kıymette olduğunu iddia etmek doğru olmasa da anlamın kuvvetinin cinasla birlikte sağlandığı örneklerin de az olmadığı ifade edilmelidir. Aşağıda *Vesiletü'n-necât*'taki cinaslar, dâhil olduğu cinas türü hakkında verilen kısa bilgiden sonra izah edilerek sıralanacaktır. Tespit edilen bütün örnekleri sıralamak makale boyutlarını aşacağı için en belirgin örnekler üzerinden konuyu izah etme yoluna gidilmiştir.

*Vesiletü'n-necât*'ın cinas bakımından oldukça çeşitli örnekleri ihtiva ettiği görülmektedir. Yukarıda verilen, cinas çeşitlerinin gösterildiği şemadaki *darbî cinas* dışındaki bütün cinas türlerine *Vesiletü'n-necât*'ta en az birkaç örnek bulabilmek mümkündür.

*Vesiletü'n-necât*'ta tespit edilen cinaslı kelime ve ifadelerin sayısı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

**Tablo 2. Vesiletü'n-necât'taki Cinash Türlerinin Sayısı**

Cinas Türleri	Tam Cinash					Tam Olmayan Cinash								Toplam Sayı	
	Gramer Sınıfına Göre		Yapısına Göre												
	(Aynı zamanda Basit)		Mürekkebe			Nakış			Mütেকâ-rib		Mükerrer	Muharref	Hattî		Darbî
	Mümâsil	Müstevfâ	Mütешâbih	Mefrûk	Mertû	Mutarrâf	Müşevveş	Müzeyyel	Muzârî'	Lâhik					
Ara Toplam	58					230									
	10	32	4	7	5	44	12	19	31	102	12	4	6	-	288

2 *Vesiletü'n-necât*'ın Latin harfleriyle pek çok neşri yapılsa da bunların birçoğunda keyfî tasarrufların yapıldığı görülür. İlmî ölçülere dikkat edilerek Ahmet Ateş (1954), Neclâ Pekolcay (2005), Faruk Kadri Timurtaş (1990), Mehmet Akkuş (2016) gibi araştırmacıların yaptığı ve bazılarının birden farklı baskısı olan neşirler de bulunmaktadır. Bunlardan Faruk Kadri Timurtaş'ın neşri (1990) telaffuzda takip edilen yöntemin cinaslı söyleyişleri daha iyi yansıması bakımından yaptığımız bu çalışmada kaynak olarak kullanılmıştır. Çalışmada belirtilen beyit numaraları Timurtaş neşrindeki (1990) 1-85. sayfalar arasında yer alan "*Vesiletü'n-Necât (Eski ve asil metin)*" başlıklı bölümde karşımıza çıkan metnin beyitlerine işaret etmektedir.

Tam cinasların anlama kuvvet veren ve anlamın farklı şekillerde anlaşılmasına vesile olan yönünden dolayı daha edebî olduğu, tam olmayan cinaslarına anlamdan ziyade ahenge katkı sağladığı görülür. Çalışmamızın bundan sonraki kısmında tam cinaslardan başlayarak tespit edilen bütün örnekler ilgili başlık altında sıralanacaktır. Örnek olarak verilen cinaslı kullanımların Arap harfleriyle olan yazımının esas tutulduğu ve bazı durumlarda telaffuza dayalı örneklerle karşılaşılabileceği unutulmamalıdır. Bu yazıyı gereksiz yere uzatmamak için örneklerden sadece en belirgin vasıflara sahip olanları tam olarak yazılacak, geri kalan cinaslı kullanımların beyit numaraları dipnotta verilecektir.

## 2.1. Tam Cinas

Eğer iki kelime arasında harflerin cinsi, sayısı, hey'eti (harekesi, okunuşu) ve sıralanışı bakımından bir uyum varsa buna tam cinas adı verilir. Bu cinas türü kelimelerin gramer sınıfına ve tek veya birden fazla kelimededen oluşmasına göre alt başlıklara ayrılır (Ersoy, 2013, s. 207). Bu türdeki cinaslı kelimeler sesteş olabileceği gibi kelimelerin birinde veya her ikisinde yapım ve/veya çekim ekleriyle de uyum sağlanabilir. Asıl cinas denilebilecek ve söz sanatlarından sayılabilecek olan cinas türü tam cinaslardır (Tâhir-ül Mevlevî, 1994, s. 32). *Vesîletü'n-necât*'taki sanat bakımından en nitelikli cinasların tam cinaslar olduğunu söylemek mümkündür. Bu tür cinaslar sayesinde Süleyman Çelebi ahenkli bir söyleyiş yakaladığı gibi anlamı da kuvvetlendirmiştir. *Vesîletü'n-necât*'taki tam cinas örneklerini alt başlıkları altında göstermek daha detaylı bir izaha fırsat tanıyacaktır.

### 2.1.1. Gramer Sınıfına Göre

Tam cinası oluşturan örneklerin isim veya fiil durumunda olmaları cinas türünün tespitinde önemlidir. Gramer sınıfına göre değerlendirilen tam cinas örneklerinin yapı bakımından genellikle tek kelimededen yani basit cinaslar olduğu görülmektedir.

#### 2.1.1.1. Mümâsil Cinas

Cinası meydana getiren kelimelerin her ikisi de isim veya her ikisi de fiil olduğu durumda karşımıza çıkan cinas türüdür (Kılıç, 1993: 13). *Vesîletü'n-necât*'taki mümâsil cinas örneklerinde hem isim hem de fiil türünden kelimeler karşımıza çıkar. Zaman zaman Eski Anadolu Türkçesindeki ses hadiselerinin tam mümâsil cinasları oluşturmada önemli bir yere sahip olduğu görülür. Aşağıdaki örnekler fiil türünden kelimelerin oluşturduğu mümâsil cinaslardır:

‘Işk ile gel imdi Allah **eydelüm**<sup>3</sup> (ایدلم)  
Derd ile göz yaşı'la âh **idelüm** 7<sup>4</sup>

3 Bu yazı boyunca cinasları daha iyi görebilmek için beyitlerdeki cinaslı kelimeler bizim tarafımızdan koyu yazılmıştır. Beyit örneklerinde umumiyetle noktalama ve imlâ hususunda neşredenin (Timurtaş, 1990) tasarruflarına bağlı kalınsa da anlamın karışabileceği bazı örneklerde çeviriyazı işaretleri tarafımızca koyulmuştur. Örnek beyitlerin ilk mısraının sonunda parantez içinde verilen kelimenin bizim tarafımızdan konulan Arap harfli yazımı da cinaslı kullanımların daha iyi görünmesini sağlayacaktır.

4 *Vesîletü'n-necât*'ın Timurtaş neşrindeki (1990) beyit numaraları yazı boyunca bu şekilde beyitlerin sonunda



Her kim ana <b>irdi irdi</b> Tanrı ya Tanrı dîdârını gördi bî-riyâ	96	(ایردی)
Bir nefes nefes arzusına <b>uymadı</b> Gaflet uykusuna talup <b>uy'madı</b>	423	(اویمادی)

Verilen son örnekte, uy- fiiliyle uyu- fiilinin Türkçenin zengin ek yapısı ve esnek ses hadiselerine fırsat tanıyan niteliği sayesinde nasıl cinaslı bir ikiliye dönüştüğü görülür. Aşağıdaki örneklerde isim türünden kelimelerle oluşan mümâsil cinaslardır. İlk örnekteki Farsça terkip yapısı ve üçüncü örnekteki ism-i mensub eki bu cinası oluşturmada ayrıca dikkati çekmektedir:

İşidün dahi acâib <b>kudreti</b> <b>Kudret-i</b> Hak'dan tutun hem ibreti	207	(قدرت(ی))
Toldı küffârun içi vü <b>taş</b> ı gam Urdı her biri bana <b>taş</b> ı hem	262	(طاشی)
Hulki anun cümle Kur'ân <b>hulki'di</b> Ana ol hulkun kamusu <b>hulki'di</b>	410	(خلقیدی)
Odlara yaksun odun için <b>taş</b> ın <b>Taş</b> lara döğsün anun'çün <b>taş</b> başın	507 <sup>5</sup>	(طاش)

### 2.1.1.2. Müstevfâ Cinas

Cinası meydana getiren kelimelerden biri isim biri fiil olduğu zaman karşımıza çıkan cinas türüdür (Kılıç, 1993: 13). *Vesîletü'n-necât*'ta müstevfâ cinasın mümâsil cinastan daha çok olduğu görülür. Metnin hemen başında üçüncü teklik şahıs zamirinin yönelme çekimi olan “aňa”(ona) ile añ- fiilinin 3. teklik şahıs istek kipinde çekimi olan “aňa” cinaslı olarak kullanılır:

Allah adın her kim ol evvel <b>aňa</b> Her işi âsân ide Allâh <b>aňa</b>	2	(آکا)
---	---	-------

Aynı “aňa/aňa” şeklindeki cinaslı kullanım metin boyunca 4 farklı beyitte<sup>6</sup> daha kullanılmıştır.

Müstevfâ cinasların büyük çoğunluğunu teşkil eden kelimeler ise zamir veya sıfat olarak kullanılabilen “ol” ile “ol-“ fiilidir. *Vesîletü'n-necât*'ta bu ikili kullanımla kurulmuş ahenkli ve anlamca zengin pek çok örneğe rastlamak mümkündür:

Bunlar olmasa yine <b>ol ol</b> idi Her neye kim “ <b>ol</b> ” didi <b>ol ol</b> ıdı	63	(اول)
---	----	-------

verilecektir. Ayrıca cinaslı kelime veya kelimeler daha açık görülmesi için koyu yazıyla verilecektir.

5 Tespit edilen diğer tam mümâsil cinas örnekleri şu numaralı beyitlerde yer almaktadır: 427, 682, 710.

6 “aňa/aňa” şeklindeki müstevfâ cinasların kullanıldığı diğer beyit numaraları şunlardır: 37, 483, 731, 732.

Bunca varlığa sebep hem <b>ol</b> imiş Âlem <b>ol</b> olduğu için <b>olmuş</b>	111	(اول)
Her ki âkıldür sözümi anlar <b>ol</b> Âkıl <b>ol</b> dahi sözümi anlar <b>ol</b>	133	(اول)
Didi <b>ol</b> tağa ki iy tağ sâkin <b>ol</b> Sâkin <b>oldı</b> tutdı anun emrin <b>ol</b>	323 <sup>7</sup>	(اول)

Yukarıda belirtilen kelimelerin dışında anlama büyük katkı sağlayan, muhatabın üzerinde ilk bakışta bile etki bırakan müstevfâ cinas örnekleri bulunur. Aşağıdaki beyitlerde kelimelerin sadece yalın hallerinin değil yapım veya çekim ekleriyle çeşitlenmiş şekillerinin de cinaslı söyleyişi ortaya koymada ne kadar etkili olduğu görülecektir:

<b>Der</b> lese güller olurdu her <b>deri</b> Hoş <b>derer</b> lerdi <b>der</b> inden gülleri	317	(در)
Söyledi avcında <b>taşa</b> geldi <b>taş</b> <b>Taş</b> degülse 'ışka gel sen dahi <b>taş</b>	329	(طاش)
Aybın ayruğun ko sen aybunu <b>gör</b> Cennet olmak diler isen sana <b>gûr</b>	451	(کور)
Nâzenîn ömri kamu virdüm <b>yile</b> Nefsüm arzûlarına <b>yile yile</b>	459	(بیله)
Tanrı emrini getürdi <b>yirine</b> Her kim anı tutmaz ise <b>yirine</b>	501	(بیرینه)
İşbudur hâli cihânun <b>bilüñüz</b> Ger sizün var ise akl u <b>bilüñüz</b>	671 <sup>8</sup>	(بیلکز)

## 2.1.2. Yapısına Göre

Cinaslı kelimeler gramer sınıfına göre tasnif edildiği gibi kelimelerin tek veya birden fazla oluşuna göre de ele alınır.

### 2.1.2.1. Basit Cinas

Dört benzeme yönü de birbiriyle ortak olan tam cinaslı kelimelerin eğer her ikisi de tek

7 “ol/ol-“ kelimeleriyle kurulan diğer müstevfâ cinas örnekleri şu numaralı beyitlerde yer almaktadır: 27, 66, 182, 178, 195, 258, 260, 261, 267, 318, 320, 337, 523, 525.

8 Bunların dışında müstevfâ cinas örneklerinin yer aldığı diğer beyit numaraları şunlardır: 436, 677, 693.

bir kelimededen meydana gelirse buna basit cinas denir (Kılıç, 1993, s. 13). Aslında yukarıda sıralanan mümâsil ve müstevfâ cinas örnekleri aynı zamanda basit cinasa da örnektir. Bu yüzden basit cinas örneği ihtiva eden beyit numaraları mümâsil ve müstevfâ cinas başlıkları altındakinden farklı değildir. *Vesîletü'n-necât*'tan basit cinasa şu örneği vermek yeterli olacaktır:

Eyle âh eyleyelüm kim ger <b>taşa</b>	(طیشه)
İRse odı kaynaya ol taş <b>taşa</b>	693

### 2.1.2.2. Mürekkeb Cinaz

Cinaslı kelimelerden biri veya her ikisi birden çok kelimededen oluşursa buna mürekkeb cinas adı verilir. *Vesîletü'n-necât*'ta mürekkeb cinasın da pek çok örneğine rastlanır. Bu örneklerde Türkçenin yanında Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin çeşitliliğinden yararlanılmıştır. Mürekkeb cinas üç farklı başlık altında ele alınır:

#### 2.1.2.2.1. Müteşâbih Cinaz

Yazılışları aynı olduğu halde cinaslı kelimelerden biri veya her ikisi birden çok kelimededen meydana gelen cinas türüdür (Kılıç, 1993: 13). *Vesîletü'n-necât*'ta müteşâbih cinas örnekleri diğer mürekkeb cinas çeşitlerine göre nispeten daha azdır. Müteşâbih cinasa örnek beyitler şunlardır:

Ger nazar kılsalar <b>eksük sözine</b>	(اكسك سوزينه)
Uğramayalar bir <b>eksüksüzine</b>	44
Kimse hakkında dime hiç <b>ayb söz</b>	(عيب سوز)
Çün degülsin sen dahı hiç <b>aybsuz</b>	453
Ol kim ana vâcib idi <b>işledi</b>	(اشله دی)
Ümmet isen ol didüğün <b>işle di</b>	502
Ol zamandan berü ol od <b>yanadur</b>	(يا نهدر)
Şimdi canlarda pes ol od <b>yâ nedür</b>	636

#### 2.1.2.2.2. Mefrûk Cinaz

Cinaslı kelimelerin imlalarındaki farklılıkla meydana gelen cinas türüne mefrûk cinas denir (Kılıç, 1993: 13). Mefrûk cinastaki farklılık yalnızca imladan kaynaklandığı için tam cinas başlığı altında değerlendirilir. İmladaki farklılık da genellikle yapım ve çekim eklerinde kendini gösterir. *Vesîletü'n-necât*'ta “ol/ol-“ kelimesiyle kurulan ve uyumu sağlamak için kafiyenin zorlandığı aşağıdaki beyitlerde karşımıza çıkan cinas türü mefrûk cinastır:

Bunlar olmasa yine ol <b>ol idi</b>	(اولیدی/ اول ایدی)
Her neye kim “ol” didi ol <b>oldı</b>	63

Bunca varlığa sebep hem **ol imiş** (اولیمش / اول ایش)  
 Âlem ol olduğu için **olmuş** 111

Aşağıdaki örnekte mefrûk cinas medli hece yardımıyla meydana gelmiştir:

Pes bu varlıktan aceb **maksûd ne** (مقصودینه / مقصود نه)  
 Işık ile dinle iriş **maksûdına** 64

Türkçe kelime gruplarıyla kurulan mefrûk cinas örnekleri şunlardır:

Bir dir isen girü on **işidesin** (ایشیدسن / ایش ایدسن)  
 Dimesen Hakk'a yarar **iş idesin** 455

Hem yazuklaruma **sağış** yok-durur (صاغش / صاغ ایش)  
 Cümle işlerimde **sağ iş** yok-durur 465

Aşağıdaki örneklerdeyse daha çok Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçe ifadelerle benzerliğinden yararlanılmıştır:

Kılmağıl hiç kimse aybına **nazar** (نظر / نزار)  
 Sana ayruk kişi aybindan **ne zar** 450

Her nefesde iledüm ben bir **günâh** (گناه / گون آه)  
 Bir günâh için dimedim bir **gün âh** 464

### 2.1.2.2.3. Merfû Cinasi

Birbiriyle dört benzerlik yönünden uyumlu olan ifadelerden birinin tamamı diğer uyumlu iki kelimenin bir parçası olarak kullanılmışsa buna merfû cinas adı verilir (Bilgegil, 1989, s. 314). Bu cinas çeşidinin tam olmayan cinaslardan mutarraf ve mükerrer cinaslarla olan farkları kaynaklarda açıkça belirtilmez. Bu yüzden adı geçen cinas türleriyle karıştırılması mümkündür. *Vesîletü'n-necât*'taki "Muhammed anesi" kelime grubuyla "dânesi" kelimesi arasındaki benzerlik merfû cinasa verilecek başarılı bir örnektir:

Âmine Hatun Muhammed **anesi** (...د آنسی / دانسی)  
 K'ol sadefdén oldu ol dür **dânesi** 142

Bunun dışında Türkçenin farklı yapılarıyla kurulmuş aşağıdaki merfû cinas örneklerinde "yol" kelimesinin kullanımı dikkati çekmektedir. Diğer kelimenin sonundaki "ی" harfî merfû cinası tamamlayan sesi verir. Ancak bu örneklerdeki ahengi merfû cinastan çok diğer seslerin sağladığı görülür:

Ölmeyüp İsa göğe bulduğu **yol** (یول / ...ی اول)  
 Ümmetinden olmağ için **idi ol** 79

Göklere hem nice seyrân kıldı <b>ol</b> Hak Teâlâ hazretine buldı <b>yol</b>	347	(ی اول / یول...)
Gayr- Hak kalbine bulmaz idi <b>yol</b> Şöyle kim Hak ışıki'la tolmişdi <b>ol</b>	418	(یول / ... ی اول)
Mustafâ kavlini tut hoş toğrı <b>ol</b> Toğrulukdur Hakk'a varan toğrı <b>yol</b>	456	(ی اول / یول...)

## 2.2. Tam Olmayan Cinaz

Tam cinastaki dört benzerlik yönünden birinin eksik olduğu durumda karşımıza çıkan cinaz türüdür. Buna cinaz-ı gayr-ı tam da denir (Kılıç, 1993, s. 13). Bütün yönleriyle birbirine uyumlu kelimeler olmadığı için bu tür cinazların daha çok ahenge katkı sağladığı görülür. Müellifin üzerinde bizzat uğraştığı anlaşılan, anlamı doğrudan şekillendiren tam cinazların yanında *Vesîletü'n-necât*'taki tam olmayan cinazlar da daha çok ahengi güçlendirmektedir. Bu yüzden anlamın nispeten ikinci planda olduğu tam olmayan cinazlar mevlid metninde çok daha fazladır. Bu cinaz türleri de kaynaklarda belirtilen alt başlıklar altında ele alınacaktır.

### 2.2.1. Nâkis Cinaz

Cinazlı kelimelerdeki farklılığın harf sayısından kaynaklandığı türe nâkis cinaz adı verilir (Kılıç, 1993: 13). Nâkis cinaz fazladan harflerin bulunduğu yere göre farklı farklı isimlendirilir.

#### 2.2.1.1. Mutarraf Cinaz

İki cinazlı kelimedenden birinin başında fazladan harf veya harflerin bulunduğu durumda karşımıza çıkan cinaz türüne mutarraf cinaz denir (Bilgegil, 1989, s. 315). Aslında bu durum doğrudan kafiye ile ilgili bir durumdur. Mutarraf cinaz *Vesîletü'n-necât*'ta en sık karşılaşılan ikinci sıradaki cinaz türüdür. Bu tür cinazların da anlamdan ziyade ahengi güçlendirdiği görülür. Cinazı anlam ve ses bakımından cazip kılan özelliklerin tamamını barındırmadığı için çok kıymetli olduğunu iddia etmek güçtür. *Vesîletü'n-necât*'taki bazı mutarraf cinaz örneklerini aşağıdaki beyitlerde görmek mümkündür:

Her ne dürlü kim sa' <b>âdet</b> var-durur Yahşi huy u görklü <b>âdet</b> var-durur	71	(سعادت / آدت)
Kim ki dinlerse bu sözi ışıki- <b>la</b> Lâcerem Tanrı ana rahmet <b>kıla</b>	154	(عشقیله / قبيله)
Didi gördüm ol habîbün <b>anesi</b> Bir aceb nur kim güneş perv <b>ânesi</b>	189	(آنهسی / پروانهسی)

Varduğınca ol maraz oldu <b>katı</b>	(قتی / طاقتی)
Tâat için kalmadı hiç <b>tâkatı</b>	525
Görmediler anda çün Peygamber'i	(پیغمبری / بری)
Canlarından her biri oldu <b>berî</b>	537 <sup>9</sup>

### 2.2.1.2. Müşevveş Cinas

Telhis<sup>10</sup> ve ona bağlı kitaplarda özel bir adla belirtilmeyen bu cinas türünde cinaslı kelimelerden birinin ortasında fazladan bir harf bulunur (Bilgegil, 1989: 416). Bu cinas türünün de anlamı doğrudan şekillendirdiğini iddia etmek güçtür. *Vesîletü'n-necât*'ta müşevveş cinas türüne de örnek olacak pek çok beyit yer almaktadır. Bazı müşevveş cinas örnekleri aşağıdaki beyitlerde görülebilir. Örneklerde Arap harfli yazımın esas alınması gerektiği ve bazı seslerde Türkçe telaffuzun tercih edildiği unutulmamalıdır.

Tutun imdi can kulağın bu <b>söze</b>	(سوزه / سزه)
Tâ beyân idem bu sözi hoş <b>size</b>	118
Bu Süleyman nice <b>medh</b> itsün anı	(مدح / مداح)
Çünkü <b>meddâh</b> dur anun ol Ganî	181
Uruldı <b>cânda</b> nevbet-i şer'-i Muhammedî	(جان / جانان / جنان)
Toldı <b>cenân cinân</b> ına ezhâr-ı Mustafâ	279
Mu'cizâtın dinlenüz şevk ile <b>hoş</b>	(خوش / خروش)
Tâ ki akl u cân kıla cûş u <b>hurûş</b>	293
Barmağından çeşmeler akıtdı <b>hem</b>	(هم / حشم)
İçdi andan cümle-i hayl ü <b>haşem</b>	325
Bu nesâyih kim direm kılun <b>kabûl</b>	(قبول / قول)
Olasız Hazret'de tâ makbûl <b>kul</b>	680 <sup>11</sup>

### 2.2.1.3. Müzeyyel Cinas

Cinaslı lafızlardan birinin sonunda fazladan bir harf bulunduğu zaman meydana gelen cinas türüne müzeyyel cinas denir (Bilgegil, 1989, s. 315). Müzeyyel cinaslardaki harf fazlalığının

9 Bu örnekler dışındaki mutarraf cinas örneklerinin yer aldığı beyit numaraları şunlardır: 7, 82, 178, 256, 264, 265, 274, 292, 324, 334, 343, 344, 353, 356, 376, 405, 432, 469, 484, 496, 506, 512, 513, 532, 535, 538, 595, 609, 612, 613, 637, 656, 662, 667, 675, 681, 683, 694, 717.

10 Tam adı *Telhisü'l-miftâh* olan *Telhis*, Sekkâki'nin *Miftâhu'l-'ulûm*'unun belagata dair üçüncü bölümünün Hatîb el-Kazvîni (ö. 739/1338) tarafından yapılan muhtasarıdır (Benli, 2020: 20). Eser, Türk edebiyatındaki belagat çalışmalarında önemli bir referans kaynağı olmuştur.

11 Müşevveş cinsine örnek kelimeleri ihtiva eden diğer beyit numaraları şunlardır: 457, 466, 599, 629, 672, 723.

umumiyetle Türkçe çekim ekleriyle, Arapça müenneslik ekiyle ve benzer yapılarla sağlandığı görülür. Bununla birlikte birbirinden tamamen farklı kelimelerle de müzeyyel cinaslar meydana gelebilir. *Vesiletü 'n-necât'* taki müzeyyel cinasların Türkçe çekim ekleriyle kurulduğu görülür. Aşağıdaki beyitlerde müzeyyel cinas örnekleri görülmektedir:

<b>Haşre</b> dek ger dinilürse bu kelâm Nice <b>haşr</b> ola bu olmaya temâm	33 <sup>12</sup>	(حشره / حشر)
Her kişi kim <b>ola ol</b> eksüksüz er Kılmaz <b>ol</b> hiç kimse aybına nazar	47	(اول / اوله)
Didi ol <b>tağa</b> ki iy <b>tağ</b> sâkin ol Sâkin oldu tutdı anun emrin ol	323	(طاغه / طاغ)
Söyledi avcında <b>taşa</b> geldi <b>taş</b> <b>Taş</b> değülse ışka gel sen dahi <b>taş</b>	329 <sup>13</sup>	(طاشه / طاش)

### 2.2.2. Mütেকârib Cinaz

Cinaslı kelimelerdeki farklılığın harf ayrılığından kaynaklandığı nâkıs cinas türüne mütেকârib cinas denir (Bilgegil, 1989, s. 316). Harf ayrılığı cinaslı kelimelerin başında, ortasında veya sonunda olabilir. Farklı olan harflerin mahreçlerinin yakınlığına veya uzaklığına göre iki başlık altında ele alınır:

#### 2.2.2.1. Muzâri‘ Cinaz

Cinaslı kelimelerdeki farklı olan harflerin mahreçlerinin birbirine yakın olmasıyla meydana gelen türe muzâri‘ cinas denir. Daha çok Arapça kelimeler üzerinde görülür. Aslında bu tarz kelimelerin Türkçede aynı telaffuzla seslendirildiğini eklememiz gerekir. Türkçe kelimelerdeki mahreç farklılıkları ise kalınlık incelik veya sesli harf farklılıklarıyla kendini göstermektedir. *Vesiletü 'n-necât'* ta bu cinas türüne pek çok örnek bulmak mümkündür. Mevlid metnindeki muzâri‘ cinasların anlamı doğrudan şekillendirmediği gibi ahengi çok fazla etkilediği de söylenemez. *Vesiletü 'n-necât'* ta yer alan bazı muzâri‘ cinas örnekleri aşağıdaki beyitlerde görülecektir:

Ol vasiyyet kim direm her kim <b>tuta</b> Misk gibi kokusu canlarda <b>tüte</b>	36	(طوته / توته)
Ger Muhammed gelmeseydi <b>âleme</b> Tâc- izzet inmez idi <b>Âdem'e</b>	76	(آلمه / آلمه)

12 Bu beyit *Vesiletü 'n-necât'* ta bölüm sonlarında aynı şekilde şu numaralı beyitler olarak da karşımıza çıkar: 102, 140, 183, 249, 337, 398, 487, 669.

13 Yukarıda belirtilenlerden başka diğer müzeyyel cinas örneklerinin yer aldığı beyit numaraları şunlardır: 66, 99, 158, 182, 449, 623, 693.

Anun için oldu bu varlık <b>kamu</b>	(قامو / طامو)
Ay u yıldız yir ü gök uçmak <b>tamu</b>	90
Bu gelen kna devr ider <b>felek</b>	(فلك / ملك)
Yüzine mütâkdur ins ü <b>melek</b>	204
Toldı küffârün içi vü taşı <b>gam</b>	(غم / هم)
Urdı her biri başına taşı <b>hem</b>	262
Ümmet oldur kim anun yolın <b>vara</b>	(واره / ویره)
Hak yolına cümle-i varın <b>vire</b>	436
Anda gördüğince ol hiç akl u <b>fehm</b>	(فهم / وهم)
İrmedi irmeyiserdür cümle <b>vehm</b>	391
Her amel kim kılmışam <b>mastûrdur</b>	(مستوردر / مستورد)
İlle Hak lûtfi ile <b>mestûrdur</b>	475 <sup>14</sup>

### 2.2.2.2. Lâhık Cinas

Cinası meydana getiren kelimelerdeki başta, ortada veya sonda görülen, benzer olmayan mahreçli harflerle kurulan cinas türüne lâhık cinas denir (Bilgegil, 1989, s. 317). Mahreçlerin farklılığı sebebiyle cinaslı kelimeler arasındaki ahenkli telaffuz daha da azalmaktadır. Özellikle kafiyelede bu cinas türünün çok fazla yer aldığı görülür. *Vesîletü'n-necât*'ta en çok karşılaşılan cinas türü de lâhık cinastır. Türkçe, Arapça, Farsça kelimelerle bu cinas türünde pek çok örnek bulabilmek mümkündür. Aslında cinastan ziyade kafiye kurmada işe yarayan lâhık cinas örneği kelimeler cinasa bakan yönüyle doğrudan anlamı şekillendiren bir özelliğe sahip değildir. *Vesîletü'n-necât*'taki bazı lâhık cinas örnekleri aşağıdaki beyitlerde yer almaktadır:

Dahi her kime ki ire bu <b>Kitâb</b>	(كتاب / عتاب)
Kılmaya bize hatâsiyçün <b>itâb</b>	41
Şâiri gibi bunun eksüğü <b>çok</b>	(چوق / یوق)
Olmaya bir beyti kim eksüğü <b>yok</b>	43
Çünkü Hak evvelliğin bildün ' <b>ayân</b>	(عیان / بیان)
Dinle imdi kılayın sun'ın <b>beyân</b>	65
Mustafa'yı kendüye kıldı <b>habîb</b>	(حبيب / طيب)
Cümle derdlülere ol oldu <b>tabîb</b>	70

14 Muzâri' cinası örnek kelimelerin görülebileceği diğer beyit numaraları şunlardır: 101, 119, 122, 163, 173, 176, 177, 235-236, 267, 270, 273, 289, 371, 427, 447, 454, 494, 585, 602, 616, 644, 655, 714.



Hak Teâlâ çünkü kendi <b>diledi</b> Pâdişahlığın bu âlem <b>biledi</b>	104	(دیلدی / بیلدی)
Dahi ol nur nice nakl <b>itdüğünü</b> Kimlere gelüp kime <b>gıtdüğünü</b>	116	(ایتدکنی / کیتدکنی)
Râviler virdi haberler hem <b>bize</b> Biz dahi yazduk u eydürüz <b>size</b>	148	(بزه / سزه)
Ol <b>habîb</b> ü ol <b>hasîb</b> ü ol <b>nesîb</b> Ol münîb ü ol <b>tabîb</b> ü ol <b>hatîb</b>	177	(حبیب / حسیب / نسیب / طیب / خطیب)
Hem bular dahi ziyaret <b>kıldılar</b> Ol Resûl-i Hak bu-durur <b>bıldiler</b>	259	(قیدیلر / بیلدیلر)
Ana taparlar idi ol kavm-i <b>şûm</b> Hiç olup ol od söyüdi sanki <b>mûm</b>	267	(شوم / موم)
Her birinün yitdüğince <b>takati</b> Haşr olunca uş bulardur <b>tâ'ati</b>	377	(طاقت / طاعت)
Tanrı'nun adını <b>zâkirdi</b> müdâm Her ne Hak'dan gelse <b>şâkirdi</b> müdâm	428	(ذاکردی / شاکردی)
Kalmış idi cümle öyle <b>çâresüz</b> Yoğ ıdı hiç bir yüreği <b>yâresüz</b>	660 <sup>15</sup>	(چارمسز / یارمسز)

### 2.2.3. Mükerrer Cinas

Müzdevic cinas veya müredded cinas olarak da adlandırılan bu cinas türünde cinaslı kelimelerden biri diğerinin son hecesiyle dört hususta benzerlik gösterir (Öztoprak, 1999, s. 153). Cinaslı kelimelerin ikisi de mısra sonunda yer alır (Said Paşa, 1305, s. 376). Anlamı doğrudan şekillendirmeyen bu tür cinasın ahenk bakımından başarılı örneklerine *Vesiletü'n-necât*'ta rastlamak mümkündür. Ahengi güçlendiren aşağıdaki örnekler mükerrer cinasın mevlid metnindeki kullanımı hakkında bir fikir verecektir:

Âdem'e kıldı ferîştehler <b>sücûd</b> Hem ana çok kıldı ol lûtf ıssı <b>cûd</b>	120	(سجود / جود)
--	-----	--------------

15 *Vesiletü'n-necât*'taki diğer lâhik cinas örnekleri şu numaralı beyitlerde yer almaktadır: 46, 61, 67, 100, 109, 114, 123, 130, 134, 139, 149, 173, 176, 186, 187, 193, 201, 257, 263, 269, 288, 290, 295, 299, 306, 320, 331, 332, 340, 345, 358, 361, 362, 395, 401, 402, 408, 409, 420, 424, 429, 435, 444, 449, 452, 463, 470, 4711, 473, 481, 482, 486, 491, 500, 503, 507, 522, 525, 530, 531, 543, 557, 566, 572, 581, 583, 584, 587, 589, 601, 605, 611, 614, 630, 635, 665, 674, 678, 688, 690, 691, 692, 699, 702, 703, 705, 707, 719, 725.

Ulu devlet buldun iy dildâr <b>sen</b> Toğısardur senden ol hulk <b>hasen</b>	202	(سن / حسن)
Gerçi cümle nûr idi ol pak <b>zât</b> İlle her uzvında vardı <b>mu'cizât</b>	294	(ذات / معجزات)
Çünkü açıldı maânî <b>pususı</b> Geldi irişdi bölük bölük <b>susu</b>	407	(پوصوصی / صوصی)
Muzhir-i Hak mazhar-ı <b>envâr</b> idi Cümle Lûtf-ı Hak özinde <b>var</b> idi	413	(انوار / وار)
Bahr-i ilm ü hilm ü kân-ı <b>cûd</b> idi Her sa'adet anda hem <b>mevcûd</b> idi	414	(جود / موجود)
Bize ger rahmet kıl u ger oda <b>yak</b> Gitmeyiserüz kapundan bir <b>ayak</b>	708 <sup>16</sup>	(یاق / آیاق)

#### 2.2.4. Muharref Cinas

Cinaslı kelimeler arasındaki farklılığın sadece hey'et denilen harekeden kaynaklandığı cinas türüne verilen isimdir. Harflere ait hey'et ihtilafı dışında aslında tam cinasa benzer (Bilgegil, 1989, s. 319). Arapça kelimelerle yapılan muharref cinaslarda esas olarak aynı kökler kullanılacağı için bunların anlama da katkı sağladığı görülmektedir. *Vesîletü'n-necât*'ta yer alan aşağıdaki beyitler muharref cinasın başarılı örneklerini ihtiva eder:

<b>Hulk</b> idi dâim işi bu <b>halk</b> ile	412	(خلق / خلق)
<b>Halkı</b> hod kul kılmış idi <b>hulk</b> ile		
Bir <b>nefes nefis</b> arzusına uymadı	423	(نفس / نفس)
Gaflet uykusına talup uy'madı		
<b>Kibr</b> hem-reng-i gebirdir yazıda	445	(کبر / کبر)
<b>Gebr</b> olup <b>kibr</b> ehli kaldı yazıda		

Aşağıdaki beyitte yer alan zamir ve çekimli fiilin oluşturduğu muharref cinas oldukça başarılı bir örnek olarak dikkati çekmektedir:

Ger inayet irmeye senden <b>bize</b>	700	(بزه / بزه)
Yir ü gök ehli kamu bizden <b>beze</b>		

16 *Vesîletü'n-necât*'taki diğer mükerrer cinas örnekleri şu numaralı beyitlerde yer almaktadır: 143, 309, 322, 621, 687.

### 2.2.5. Kalb Cinas

Dört benzerlik yönünden sadece harflerin sıralanışında ihtilaf olan kelimelerle meydana gelmiş cinas türüdür. Harflerin sıralanışı tam tersi olabileceği gibi değişiklikte karışık bir sıralama da takip edilebilir (Saraç, 2011, s. 247). Kalb cinası, cinas başlığı altına almadan müstakil bir söz sanatı olarak kabul eden kaynaklar da bulunmaktadır. Kalb cinas doğrudan anlam üzerinde etkili olmasa da ahenge katkı sağlamaktadır. *Vesîletü'n-necât*'ta kalb cinasının tespit edebildiğimiz sadece 3 örneği bulunmaktadır.

Cümle-i aslâb u erhâmndan o nûr <b>Cilve</b> vü <b>cevlân</b> ile kıldı ubûr	135	(جلوه / جولان) (ج-ل-و / ج-و-ل)
Âmir ü nâhî <b>karîb</b> ü hem mücîb Hâfz u vâiz ekûr u hem <b>rakîb</b>	175	(ق-ر-ب / ر-ق-ب) (قريب / رقيب)
Hâşa lûtfından ki <b>mahrûm</b> eyleye Afv ide cürmümi <b>merhûm</b> eyleye	478	(محروم / مرحوم) (ح-ر-م / ر-ح-م)

### 2.2.6. Hattî Cinas

Cinas-ı tashîf veya cinas-ı musahhaf adı da verilen bu türde, cinaslı kelimeler arasındaki ayrılık Arap harflerine göre nokta farklılığından meydana gelir (Bilgegil, 1989, s. 319). Daha genel bir yaklaşımla bakılırsa muzârî‘ ve lâhık cinastan çok da farklı olmadığı görülür. Dolayısıyla bunların aynı zamanda birer mütekârib cinas olduğu söylenebilir. *Vesîletü'n-necât*'taki hattî cinas örneklerinin müellif tarafından bizzat nokta eksikliği/fazlalığı kaygısıyla meydana getirildiğini iddia etmek pek mümkün görünmemektedir. Mevlid metnindeki hattî cinas örnekleri daha çok “baş(باش)”, “yaş(ياش)”, “taş(طاش)” gibi Türkçe kelimelerle kurulmuştur. Bundan başka “göz(گوز)”, “gör(گور)”, “bak-(باق)”, “yak-(ياق)” gibi kelimelerle de hattî cinas meydana gelmektedir. Buna verilecek iki beyit örneği meselenin anlaşılması için yeterli olacaktır:

Suların gözünden akup kanlu <b>yaş</b>	508	(ياش / باش)
Bağrı pûlâdun delinüp ola <b>baş</b>		
Halkı gark kılmış idi göz <b>yaşları</b>		(ياشلىرى / طاشلىرى)
Âh odı yakmışdı tağ u <b>taşları</b>	632 <sup>17</sup>	

### 2.2.7. Darbî Cinas

Mühmeliye cinas da denilen bu türdeki cinaslar pekiştirmeli sıfatlarla veya ikileme niteliğindeki kelimelerle yapılır. Bu tür cinasların temelde olduğu bazı şiirler de bulunmaktadır. Darbî cinas pekiştirmeli sıfat olan “büs bütün”, “kap kara”, “tas tamam” gibi ifadelerle kurulabileceği gibi ikileme veya ikileme gibi kullanılan “eyler meyler”, “desti mesti”, “zâlim mâlim”, “felek melek” gibi kelimelerle de meydana getirilebilir (Dilçin, 2009, s. 480). Darbî

17 *Vesîletü'n-necât*'taki diğer hattî cinas örneklerinin yer aldığı beyit numaraları şunlardır: 271, 298, 651, 659.

cinas yapılarının anlamı pekiştirmeye yaradığı ve ahenge katkı sağladığı açıkça görülür. Ancak diğer cinas türleriyle kıyaslandığı zaman özellikle pekiştirmeli sıfatlarla kurulan yapıların cinas sanatıyla ne kadar örtüştüğü konusu üzerinde yeniden düşünmek gerekir. *Vesîletü'n-necât'* ta bahsedilen darbî cinasa örnek tespit edilememiştir.

## SONUÇ

Seslerin, kelimelerin ve ifadelerin farklı yönlerden benzerliğiyle kurulan cinas Türk şiirinde tarihî dönemlerden itibaren kullanılmaktadır. Cinasın bu kadar yaygın oluşu, onun bir edebî sanat olarak ele alınmasını beraberinde getirmiştir. Lafzî yani sözle ilgili sanatlardan biri olarak kabul edilen cinas söz sanatlarındaki en geniş başlığa sahiptir. Osmanlı şiirinin kaynaklarından olan Arap belagati çerçevesinde incelenen cinasın oldukça detaylı bir tasnife tabi tutulduğu görülür. Bu tasnifte kelimelerin ve ifadelerin Arap harflerine göre yazımının esas alınması gerektiği unutulmamalıdır.

Cinas konusunda ilk olarak vücûh-i erbaa denilen dört benzerlik yönü üzerinde durulur. Harflerin cinsi, sayısı, hey'eti (harekesi) ve sıralanışı bakımından birbiriyle uyumlu olan cinaslara *tam cinas*, bu dört yönden birisi eksik olduğu zaman buna da *tam olmayan cinas* adı verilir. Her iki cinas çeşidi de farklı yönler çerçevesinde çeşitli alt başlıklara sahiptir. Arap belagatine dayalı tasnifte kaynaklar büyük oranda birbiriyle örtüşür. Tanzimat sonrasında karşılaşılan Batı kaynaklı retorik yaklaşımla cinasa olumsuz bir tavrın hâkim olduğu görülür. Cinasın alt başlıklarındaki pek çok benzerlik cinas kabul edilmediği gibi cinasın kendisi de büyük oranda hüner gösterisinden ibaret sayılır. Diğer bazı sanatlarla karıştırılan, sınırları tam çizilememiş *manevî cinastan* da bu dönemde bahsedilir. Fakat Osmanlı edebî metinlerinin incelenmesinde klasik tasnifin daha kullanışlı olduğu açıktır. Cinas olarak kabul edilen bazı benzerlikler her ne kadar edebî açıdan kıymetli olmasa da Türk şiir diline yaptığı katkı bakımından büyük bir öneme sahiptir. Cinasın ses temelli yeni bir tasnifinin yapılması ise günümüz Türkçe metinleri için bir zaruret olarak değerlendirilebilir.

Süleyman Çelebi'nin 1409 yılında telif ettiği *Vesîletü'n-necat* adlı mevlid metni muhtevası yanında söyleyiş bakımından da çok önemli bir eserdir. Türk kültür ve edebiyatında canlılığını koruyan bu eserin söyleyişindeki etkiyi kuvvetlendiren unsurlardan birinin cinaslar olduğu farklı kaynaklar tarafından dile getirilmiştir. Bununla birlikte *Vesîletü'n-necât'* taki cinaslar bir bütün halinde ilk kez bu çalışmada ele alınmıştır.

732 beyitlik *Vesîletü'n-necât'* ta 288 adet cinas tespit edilmiştir. *Tam olmayan cinaslar* metin içinde büyük bir çoğunluğa sahiptir. En çok karşımıza çıkan cinas türü harf farklılığına dayanan *mütekârib cinas*lardan 102 adetle *lâhık cinas* olmuştur. Metinde *darbî cinas* örneğine ise rastlanmamıştır. Büyük çoğunluğu teşkil eden *tam olmayan cinaslar* a bakıldığında bunların anlamdan ziyade ahenge katkı sağladığı görülür. 58 tane örneğine rastlanan *tam cinaslar* ise ahenkli bir söyleyişle birlikte anlamı da doğrudan şekillendirici bir özelliğe sahiptir. Kaynakların *Vesîletü'n-necât'* in bir üslup özelliği olarak belirttiği cinaslar özellikle *tam cinaslar* olmalıdır. Çünkü bu cinas örnekleri, metni ilk okuyuşta kendisini belli etmekte ve anlamı zenginleştirerek

kuvvetlendirmektedir. *Vesiletü'n-necât*'taki cinaslı ifadelerin tamamı ortaya koyulduğunda bu metnin cinas bakımından zengin ve nitelikli olduğu sonucuna ulaşılır.

Ayrıca cinaslı kelimelerin büyük oranda mısra sonlarında yer aldığı görülür. Bu durum doğrudan kafiye ile ilgilidir. *Vesiletü'n-necât*'taki cinasların durumu mevlid metninin kafiye bakımından ne kadar güçlü olduğunu da göstermektedir.

*Vesiletü'n-necât*'taki cinas kullanımının tespit edildiği bu çalışma Süleyman Çelebi'ye ait eserin Türk mevlid edebiyatındaki tesir sahasını daha açık bir şekilde belirleyecek kıyas yönlerinden birini de ortaya koymaktadır. Diğer mevlid metinleriyle kıyaslamada cinas kullanımına da dikkat edilmesi somut verilerin ortaya çıkarılmasına katkı sağlayacaktır.

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ahmed Cevdet (1323). *Belâgat-ı 'Osmâniyye*, İstanbul: Tefeyyüz Kitâbhânesi.
- Akkuş, M. (2016). "Vesiletü'n-Necât", *mevlid külliyyâtı - Süleyman Çelebi Vesiletü'n-Necât ve tercümeleri-I-*, Editör: Bilal Kemikli. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 79-105.
- Ateş, A. (1954). *Süleyman Çelebi Vesiletü'n-necât mevlid*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Benli, M. S. (2020). Miftâhu'l-ulûm. *TDVDİA*, XXX, 20-21.
- Bilgegil, M. K. (1989). *Edebiyat bilgi ve teorileri (belâgât)*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Dilçin, C. (2009). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eliaçık, M. (2013). Bazı belagat kitaplarında tecnis hakkında bir araştırma. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 75-86.
- Eroğlu, S. (2007). Vesiletü'n-Necât'ta ahenk unsurları. *Süleyman Çelebi ve mevlid yazılışı, yayılışı ve etkileri* içinde (s. 219-234). Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Ersoy, E. (2007). Fatih devrinde cinas ustası bir şair: Hafî. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (11), 195-216.
- Kaya, H. (2019). Zati'nin gazellerinde cinas ustalığı. *Osmanlı edebî metinlerinin anlam dünyası sempozyumu (12-13 Mayıs 2017)* içinde (s. 105-127). Bilecik: Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Yayınları.
- Kılıç, H. ve K. Yetiş (1993). Cinâs. *TDVDİA*, VIII, 12-14.
- Köksal, M. F (2011). *Mevlid-nâme*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Macit, M. (2016). *Divan şiirinde âhenk unsurları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Mum, C. (2010). Bir belâgat terimi olarak cinâs-ı manevî. *Adıyaman Üniversitesi Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu* içinde (s. 435-444). 15 - 16 Mayıs 2009, Adıyaman.

- Özarslan, M. ve H. Aldemir (2018). Âşık tarzı şiir geleneğinde tecnis. 9. Milletlerarası Türk halk kültürü kongresi. <https://www.kulturportali.gov.tr/mrepo/eKitap/eb-asiktarzi/> [Erişim Tarihi: 20.07.2022]
- Öztoprak, N. (1999). Halk ve divan şiirinde cinas sanatının karşılaştırılması üzerine bir deneme. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (1), 151-157.
- Pekolcay, N. (2004). Mevlid. *TDVDİA*, XXIX, 485-486.
- Pekolcay, N. (2005). *Mevlid Süleyman Çelebi*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Said Paşa (Diyarbakirli) (1305). *Mizânü'l-Edeb*, İstanbul: Asır Kütüphanesi.
- Saraç, M. A. Y. (2011). *Klâsik edebiyat bilgisi belâgat*, İstanbul: Gökkubbe.
- Sultanzade, Vugar (2021). Garib-nâme'de cinaslar. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, (71), 165-192.
- Tâhir-ül Mevlvî (1994). *Edebiyat lügati*. (K. E. Kürkçüoğlu, Haz.) İstanbul: Enderun Kitabevi
- Timurtaş, F. K. (1990). *Mevlid (Vesîlet-ün-Necât) Süleyman Çelebi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.



# Millî ve Kültürel Bir Değer Olarak Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve Mevlit Geleneği: Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma

## *Suleyman Celebi, Vesiletu'n-Necât and The Mawlid Tradition as a National and Cultural Value: a Case Study on Turkish University Students*

Süleyman Doğan<sup>1</sup> , Lütfullah Çelikten<sup>2</sup> 



<sup>1</sup>Prof. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-  
Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi,  
Eğitim Fakültesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.D. 0000-0003-1825-2583;  
L.Ç. 0000-0002-5300-9936

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**  
Lütfullah Çelikten,  
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,  
İstanbul, Türkiye  
E-mail: lcelikten@29mayis.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 30.09.2022  
**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 08.12.2022  
**Son Revizyon/Last Revision Received:** 11.12.2022  
**Kabul/Accepted:** 18.12.2022

**Atf/Citation:**  
Doğan, S., Çelikten, L. (2022). Millî ve kültürel bir  
değer olarak Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve  
mevlit geleneği: üniversite öğrencileri üzerine bir  
araştırma. *TUDED*, 62(2), 605–620.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1182704>

### ÖZET

Mevlit geleneği, Türk-İslam coğrafyasında Hz. Peygamber'in doğumu ve peygamber sevgisinin bir nişanesi olarak dinî hayatın ayrılmaz parçalarından birisidir. Süleyman Çelebi tarafından yazılan ve halk tarafından daha çok “Mevlit” olarak bilinen ve asıl ismi “Vesîletü'n-Necât” olan eser, mevlit geleneğinin en çok beğenilen, sevilen ve okunan eserlerinden birisidir. Bu çalışmada, toplumun genç ve aydın kuşağını oluşturan üniversite öğrencilerinin İslami Türk Edebiyatının önemli isimlerinden Süleyman Çelebi ve eseri Vesîletü'n-Necât özelinde mevlit geleneği hakkındaki görüşlerini tespit etmek amaçlanmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu, 2021-2022 öğretim yılında farklı fakültelerde öğrenim gören üniversite öğrencileri oluşturmaktadır. Araştırma nitel araştırma desenlerinden olgu bilim araştırması olarak tasarlanmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak açık uçlu sorulardan oluşan görüşme formu kullanılmıştır. Araştırmada ulaşılan sonuçlara göre üniversite öğrencilerinin Türk kültüründe önemli bir yeri bulunan Süleyman Çelebi ve onun eseri Vesîletü'n-Necât özelinde mevlit geleneğine hâkim oldukları görülmüştür. Öğrencilerin hem edebî hem de sosyo-kültürel anlamda Süleyman Çelebi ve eserini bildikleri, yazılış amacının farkında oldukları ve bu iki ismi Türk – İslam dünyasının bir değeri olarak gördükleri söylenebilir. Bununla birlikte hayatlarında Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve mevlit törenleri ile hiçbir şekilde karşılaşmamış öğrencilerin de bulunduğu görülmüştür. Bu vesileyle bu geleneğin öncüsü Süleyman Çelebi ve eseri Vesîletü'n-Necât'ın tanınması, tanıtılması ve yaşatılmasına yönelik çeşitli faaliyetlerin gerçekleştirilmesi önerilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât, Mevlit, Mevlit Geleneği, Üniversite Öğrencileri

### ABSTRACT

This research paper aims to determine the opinions of Turkish university students about the tradition of mawlid literature, and in particular, Süleyman Çelebi's *Vesîletü'n-Necât*, an important work in Islamic Turkish literature. The study group of the research consists of university students studying in different faculties in the 2021-2022 academic year. The research was designed as a phenomenological research. An interview form consisting of open-ended questions was used as a data collection tool in the research. The results show that the university students have a command of the mawlid tradition, and in particular Süleyman Çelebi and his work *Vesîletü'n-Necât*, and see them as holding an important status in Turkish culture. It can be said that



students know Süleyman Çelebi and his work in both literary and socio-cultural terms, are aware of the purpose of its writing, and see these two names as important in the Turkish-Islamic world. However, there were also students who had never encountered Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât or attended a mawlid ceremony. Therefore, it is proposed to carry out various activities for the recognition, promotion and survival of Süleyman Çelebi, the pioneer of this tradition, and his work Vesîletü'n-Necât.

**Keywords:** Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât, Mevlit, Mawlid Tradition, University Students

## EXTENDED ABSTRACT

The Mevlit/Mawlid, the traditional celebration of the birth of the Prophet and an occasion to demonstrate love of the prophet, is an inseparable part of religious life in the Turkish-Islamic geography. This tradition is a reflection of faith within the framework of social, cultural and religious values in the Islamic world. The foundation of the mawlid tradition consists of reading verse and prose literary texts about the birth of Muhammad, his family, prophetic qualities, miracles, morality that serves as a paradigm for believers, and various periods of his life and his death. The work “Vesîletü'n-Necât”, more widely known by the public as “Mevlit,” by Süleyman Çelebi is one of the most admired, loved and read works of the mawlid tradition. Although there are many works in the genre of mawlid, “Vesîletü'n-Necât” is the most famous and the first work of its kind written in Turkish. Süleyman Çelebi’s plain and effective language helped make it one of the main works of the mawlid tradition. Süleyman Çelebi was born in Bursa in 1409. Sources report that he was the imam of the Dîvân-ı Hümâyün for a while before being appointed as the Imam of the Bursa Grand Mosque. It is generally accepted that the poet, who is claimed to be Mevlevî or Halvetî, died in 1422, as indicated by the composition of “râhat-ı ervâh.” In Turkish society, apart from the birthday/night of the Prophet and religious ceremonies, “Mevlit” is also read at other ceremonies such as births, deaths, marriages and circumcisions and sending off soldiers. In terms of these practices, the ceremonies of mawlid have become not only a religious practice, but also a socio-cultural value and have an important role in value transfer. Given the guiding and integrating effect of values in social life, it can be said that mevlit is a tradition that unites Turkish society and incorporates national and spiritual root values. This research aims to determine the opinions of university students, who constitute the young generation of intellectuals in society, about the tradition of mawlid, and in particular, Süleyman Çelebi and Vesîletü'n-Necât. The research was designed as a phenomenological research. The study group consists of students at different faculties and grade levels studying at various universities in Istanbul. In the study, easily accessible case sampling was preferred in selecting the study group. In order to collect data for the research, an open-ended question form was prepared for the students by the researchers. The open-ended question form consists of two parts. The first part contains questions regarding personal demographic information, while in the second part, there are questions divided into “Self-Status Assessment” and “Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât and Mawlid as a Value.” The obtained data was subjected to content analysis with an inductive approach. The research paper aimed to determine the knowledge of the students about Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât and the tradition of mawlid, and whether they had attended any mawlid ceremony before. When the data obtained was examined, it



was concluded that a little more than half of the students had knowledge about Süleyman elebi and his work Vesîletü'n-Necât. Thus, the majority of the students have participated in a mawlid ceremony before. The fact that the majority of the students have been in some form of mawlid ceremonies at some point in their lives is an important indicator of the fact that the mawlid tradition is an important value in Turkish-Islamic society. As a second value in the research, it aimed to determine students' views on Süleyman elebi, his work Vesîletü'n-Necât and mawlid ceremonies. When the data obtained were examined, it was seen that the words used by the students in their opinions about these names were "Hz. Muhammed, divan poet, mawlid, scholar, great mosque, Turkish, prophet, special, emotional, famous, poetry, Celebi, esotericism (Bâtinîlik), religious poet, imam, death, birth, circumcision, love, literature, Bursa, morality, eulogy, " The expressions that the students emphasized the most were about the Prophet Muhammad and the poet's love for him. Secondly, various questions were asked to the students in the context of direct values. The study aimed to determine what values the mawlid tradition reflects and its place in the context of socio-cultural values. After evaluating the data, it was determined that the students mostly used the concepts of "love, morality, unity and solidarity, truthfulness, trust, goodness, beauty, mysticism." It can be seen that they draw attention to the existence of Islamic and human values.

## GİRİŞ

Mevlit geleneği, Türk-İslam coğrafyasında Hz. Peygamber'in doğumu ve peygamber sevgisinin bir nişanesi olarak dinî hayatın ayrılmaz parçalarından birisidir. İslam dünyasında sosyal, kültürel ve dinî değerler çerçevesinde inancın duyuşsal bir yansıması örneği olan bu gelenek; ibadetiyle, musikisiyle, ikramıyla, cemiyetiyle tarihî süreçte çok derin ve yaygın bir muhtevaya sahiptir (Najmuldeeni, 2021). Mevlit, sözlük anlamı itibarıyla Arapça'da "doğum zamanı ve yeri" anlamına gelmekte olup (Aksoy, 2007, s.323), özü itibarıyla "Hz. Muhammed'in doğumu bayramı"nı ifade etmektedir (İzeti, 2007, s.350). Mevlit geleneğinin temelini Hz. Muhammed'in doğumunu, ailesini, peygamberlik vasıflarını, mucizelerini, müminlere örnek gösterilen ahlâkını, hâl ve davranışlarını, hayatının çeşitli devrelerini ve vefatını konu edinen manzum ve mensur edebî metinlerin okunması oluşturmaktadır. Bu mevlitler arasında en çok beğenilen, sevilen ve okunan eser Süleyman Çelebi tarafından 1409 yılında kaleme alınan "Vesîletü'n-Necât" isimli eserdir.

Süleyman Çelebi, İslami Türk Edebiyatı'nın belli başlı mesnevi şairlerinden birisidir. Yazılı kaynaklara göre 1351 yılında Bursa'da doğduğu kabul edilmektedir (Pekolcay, 2004). Sultan Bayezid döneminde Divan-ı Hümayun imamı olarak görev yapmış, Emir Buhârî'nin tavsiyesi üzerine daha sonra Bursa Ulu Camii imamlığına getirilmiştir (Kurt, 2006). Halk tarafından "Mevlit" adıyla anılan eseri Vesîletü'n-Necât, Süleyman Çelebi'nin bilinen tek eseridir ve kelime anlamı itibarıyla "Kurtuluş Vesilesi" anlamına gelmektedir (Pekolcay, 2018). Vesîletü'n-Necât, kendisinden önce ve sonra yazılan mevlitler arasında açık ve sade bir Türkçe ile yazılması bakımından özel bir yere sahiptir. Vesîletü'n-Necât, sehl-i mümteni örneği olarak tabir edilir (Pala, 2002, s.325). Dolayısıyla Vesîletü'n-Necât edebî sanatların kullanılışı ve motiflerinin inceliği açısından yazarına mahsus ve orijinal bir eser niteliği taşımaktadır. Kemikli'ye (2018) göre mevlit türünde yüzlerce eser yazılmasına rağmen hiçbir Süleyman Çelebi'nin eseri gibi geniş kitlelere yayılmamış ve başka eserlere ilham verme imkânına sahip olamamıştır. Ayrıca Vesîletü'n-Necât, yalnızca bir şiir ya da mevlit kitabı olmanın ötesinde özünde peygamberimizin güzel yaşamını barındırdığı için ahlâki öğütleri bünyesinde barındıran bir ahlâk kitabı olarak nitelendirilecek bir eserdir (Akdağ, 2008). Mermer'e (2022) göre Vesîletü'n-Necât, onun deyimiyle evrenin ekseni olduğu düşünülen Demirkazık Yıldızı (axis mundi) olmaya müsait eserlerden biridir. Çünkü Vesîletü'n-Necât birçok sanatkâra örnek teşkil etmiş, Müslüman toplumda bir şuur bilincinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Başlangıç yılları Mısır Fatımîleri zamanına (M. 910-1171) kadar uzanan mevlit törenleri, ilk zamanlarında Peygamber Efendimiz'in doğumunun kutlanması amacıyla gerçekleştirilse de daha sonraları din büyükleri ve imamlar için (Efe, 2009) ve diğer dinî özel gün ve gecelerde (Karataş, 2008) gerçekleştirilen bir tören haline gelmiştir. Günümüzde ise mevlitler, Türk-İslam coğrafyasında dinî merasimler dışında doğum, vefat, evlenme ve sünnet düğünleri, asker uğurlama gibi zamanlarda da okunmakta ve bu uygulamalar dinî bir tören olarak görülmektedir. Bu yönüyle mevlit törenleri, Türk dünyasının zengin kültürel birikimleri

içerisindeki seçkin uygulamalardan birisidir (Uraler, 2020). Kent ve kırsal bölgelerde içeriği ve yapısı zaman zaman farklılıklar gösterse de (Alvan ve Alvan, 2016) mevlit törenleri köklü geçmişi ve oluşturduğu manevi iklim ile Türk toplumu için dini bir uygulama olmaktan çok mill ve kültürel bir değer niteliğindedir. Mevlit geleneğinin Türk ve İslam coğrafyasındaki rolü itibarıyla bu araştırmada, toplumun gen ve aydın kuşağını oluşturan niversite ğrencilerinin İslami dönem Türk edebiyatının önemli isimlerinden Süleyman elebi ve eseri Vesiletü'n-Nect özelinde mevlit geleneği ve rolü hakkında bilgi, duygu ve düşüncelerini tespit etmek amaçlanmıştır. Bu amaı itibarıyla çalışma literatürdeki diğer araştırmalardan bazı özellikleri açısından farklılaşmaktadır. Bunlardan birincisi, çalışmanın örnekleme ve kapsamı dolayısıyla nispeten sınırlı sayıda ele alınan bir konuyu işlemesidir. İkinisi ise, 2022 yılının UNESCO tarafından Süleyman Çelebi Yılı ilan ettiği zaman dilimi içerisinde gerçekleştirilmesidir. Bu zellikleri nedeniyle çalışmanın özgün ve farkındalık yaratıcı bir niteliğinin olduğu değerlendirilmektedir. Ayrıca alışma, Süleyman elebi ve mevlit geleneği özelinde mill ve kültürel değerleri bilimsel bir bakış açısıyla ele alması vesilesiyle değerler eğitimi kapsamındaki çalışmalar başta olmak üzere gelecek benzer çalışmalara örnek teşkil edecektir.

## 1. Yöntem

### 1.1. Araştırma Deseni

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden olgu bilim desenine göre temellendirilmiştir. Olgu bilim araştırmaları bir olgu, durum veya olayın tüm boyutlarının olduğu gibi derinlemesine incelenmesine ve bireyin yaşantılarını algı, görüş ve düşüncelerini ortaya çıkarmaya yöneliktir (Yıldırım ve şimşek, 2016). Bu desende genelde şu iki soruya yanıt aranır (Creswell, 2013): Bu olguya ilişkin algı/deneyimler nelerdir? Bu olguya ilişkin deneyimlerin meydana geldiği ortam ve koşullar nelerdir? Bu araştırmada üzerinde durulan olgular Süleyman elebi ve eseri Vesiletü'n-Nect ile birlikte mevlit geleneğidir.

### 1.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın alışma grubunu İstanbul'da yer alan çeşitli üniversitelerde öğrenim gören farklı fakülte ve sınıf düzeylerindeki öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmada alışma grubunun seçiminde kolay ulaşılabilir durum örnekleme tercih edilmiştir. Kolay ulaşılabilir durum örnekleme, araştırmacıların kendisine ve erişime yakın durumu seçmesidir (Yıldırım ve şimşek, 2016). Öğrencilere ait çeşitli demografik bilgiler Tablo 1'de sunulmuştur.

<b>Tablo 1. Çalışma Grubuna Ait Demografik Bilgiler</b>			
<b>Demografik Değişkenler</b>		<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>Cinsiyet</b>	Erkek	20	17
	Kadın	98	83
<b>Öğrenim Gördüğü Üniversite</b>	Yıldız Teknik Üniversitesi	39	33
	Üsküdar Üniversitesi	79	77
<b>Öğrenim Gördüğü Fakülte</b>	İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi	39	33
	Sağlık Bilimleri Fakültesi	79	77
<b>Öğrenim Gördüğü Bölüm</b>	Ergoterapi	32	27
	Sağlık Yönetimi	47	40
	Sosyoloji	39	33
<b>Sınıf</b>	1. sınıf	30	25
	2. sınıf	24	20
	3. sınıf	50	42
	4. sınıf	14	13
<b>Yaş</b>	20 ve altı	33	28
	21	36	31
	22	26	22
	23 ve üstü	23	19
<b>Toplam</b>		118	100

### 1.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada ilk olarak etik incelemenin gerçekleştirilmesi amacıyla Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kuruluna başvurularak 03.10.2022 tarihli toplantıda 2022.10 sayılı etik kurul onayı alınmıştır. Araştırmada verilerin toplanması amacıyla araştırmacılar tarafından öğrencilere yönelik açık uçlu soru formu hazırlanmıştır. Hazırlanan sorular ve açık uçlu soru formunun uygunluğuna ilişkin olarak üç alan uzmanının görüşlerine başvurulmuş ve forma son hali verilmiştir. Açık uçlu soru formu iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kişisel demografik bilgileri içeren sorular yer alırken ikinci bölümde “Öz Durum Değerlendirmesi” ve “Bir Değer Olarak Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve Mevlit” bölümlerine ayrılmış sorular yer almaktadır. Araştırmacılar tarafından hazırlanan görüşme formu daha sonra öğrencilere dijital araçlar kullanılarak iletilmiş ve tekrar aynı yöntemle toplanmıştır. Öğrencilere araştırmanın amacı hakkında bilgilendirme yapılarak görüşme formunu doldurmaları için 1 haftalık bir süre verilmiş ve bu süre içerisinde gelen tüm yanıt formları araştırmaya dâhil edilmiştir.

Elde edilen veriler daha sonra tümevarımsal bir yaklaşımla içerik analizine tabi tutulmuştur. İçerik analizi gerçekleştirilmeden önce, araştırmacılar tarafından birisi kodlayıcı araştırmacı olarak belirlenmiştir. Kodlayıcı araştırmacı, dijital ortamda toplanan verileri basılı hâle getirerek

düzenlemiştir. Basılı hâle getirilen veriler kodlayıcı araştırmacı tarafından incelenerek anahtar kelimeler belirlenmiştir. Anahtar kelimelerin bir araya getirilmesiyle kodlar ortaya çıkarılmış ve doğrudan alıntılarla kodların aydınlatılması sağlanmıştır. Bu işlemin ardından ortak yönleri bulunan kodların bir araya getirilmesiyle kategoriler/temalar oluşturulmuştur. Bölümlerde soru kökleri ile kategoriler uyumlu olduğu için doğrudan tema olarak alınmıştır. Verilerin sunumunda öğrenciler sırasıyla kendi içlerinde birden başlanarak rakamlarla kodlanmış ve öğrenciyi temsil eden (Ö) harfi kullanılmıştır. Ayrıca doğrudan alıntı yapılan katılımcının kodu ile birlikte demografik bilgileri de belirtilmiştir. Son olarak elde edilen verilerin analizi ve ulaşılan sonuçlar hem diğer araştırmacı hem de dış uzman tarafından uygunluğu konusunda değerlendirilmiş ve böylece verilerin güvenilirliği sağlanmak istenmiştir. Nitel analizlerin nasıl gerçekleştiğinin daha iyi anlaşılması için örnek bir nitel veri analizi tablosu aşağıda Tablo 2’de yer almaktadır.

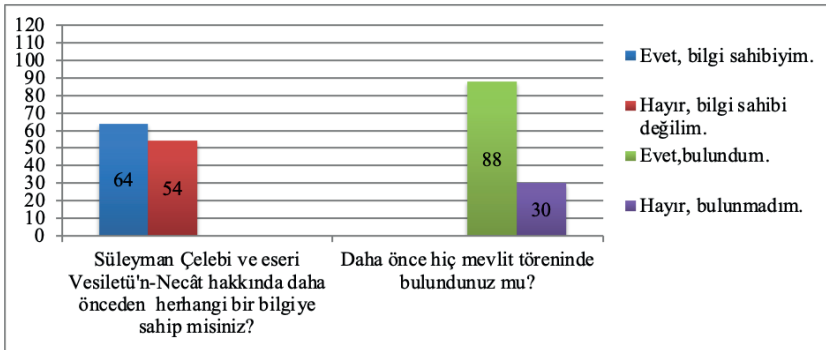
Tablo 2. Örnek Nitel Veri Analizi			
Öğrenci İfadesi	Anahtar Kelimeler	Kodlar	Kategori / Tema
“ ... İnsanların sosyalleşmesine, iletişiminin kuvvetlenmesine ve duyguların dışarı vurumuna da büyük ölçüde katkıda bulunmaktadır.”	Sosyalleşme, iletişim	Birlik ve Beraberlik	Değerler

## 2. Bulgular

Bu bölümde öğrencilerin Süleyman Çelebi ve eseri Vesiletü’n-Necât ve mevlit geleneğine ilişkin görüşlerini belirlemek üzere toplanan verilerin analizi ve ulaşılan bulgular yer almaktadır.

### 2.1. Öz Durum Değerlendirmesi Bölümüne İlişkin Bulgular

Araştırmada ilk olarak öğrencilerin konuyla ilgili mevcut var olan bilgileri ve durumlarının tespit edilmesine yönelik veriler elde edilmiştir. Bu kapsamda ulaşılan bulgular aşağıda Şekil 1’de sunulmuştur.



Şekil 1. “Öz Durum Değerlendirmesi” Temasına İlişkin Bulgular (n=118)

Şekil 1 incelendiğinde; öğrencilere yöneltilen “*Süleyman Çelebi ve Mevlit’i hakkında daha önceden herhangi bir bilgiye sahip misiniz?*” sorusuna öğrencinin yarısından fazlasının “evet, bilgi sahibiyim.” cevabı verdiği (n=64), kalan kısmının ise “hayır, bilgi sahibi değilim.” şeklinde cevap verdiği (n=54) görülmektedir.

Öğrencilerin bu isimler hakkında daha önce edindikleri bilgilerin ise daha çok lise yıllarına dayandığı ve edebiyat derslerinin Süleyman Çelebi’ye dair bilgi edinmede bir temel oluşturduğu anlaşılmaktadır. Ö39 (*Kadın, Sosyoloji, 2. Sınıf*) kodlu öğrencinin “*Süleyman Çelebi ve Mevlit’i hakkında daha önce tabii ki de bir bilgiye sahiptim fakat kapsamlı bir bilgi birikimi değildi. Edebiyat dersinde, Süleyman Çelebi’nin Mevlit’i ‘Vesîletü’n-Necât eserinin, bizlere gösterilen aruz vezninin ‘failatün failatün failun’ vezniyle yazıldığını biliyordum.*” şeklinde ifadesi ve yine Ö5 (*Kadın, Sağlık Yönetimi, 2. Sınıf*) isimli öğrencinin “*Lise zamanımda edebiyat hocamız büyük âlimlerden sıklıkla bahsedirdi.*” ifadesi bu bulguyu destekleyen görüşlerden bazılarıdır. Ayrıca bu konuda Ö20 (*Kadın, Sosyoloji, 2. Sınıf*) kodlu öğrenci “*Evet, daha önce Bursa Ulu Camii’yi ziyarete gittiğimde ailem kendi bilgileri çerçevesinde anlatmıştı.*” ve Ö13 (*Kadın, Sosyoloji, 1.sınıf*) kodlu öğrenci “*Söyleşiler, izlediğim programlar ve belgeseller dolayısıyla bilgi sahibiydim.*” ifadelerini kullanmışlardır. Buna göre, öğrencilerin edebiyat dersleri haricinde bilgi edinme kaynaklarının çeşitlilik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Öğrencilere yöneltilen “*Daha önce hiç mevlit töreninde bulundunuz mu?*” sorusuna ise öğrencilerin büyük çoğunluğun “evet, bulundum.” cevabı verdiği (n=88), kalan kısmının ise (n=30) “hayır, bulunmadım.” şeklinde cevap verdiği görülmektedir. Bu konuda öğrenci ifadeleri incelendiğinde Ö4 (*Kadın, Ergoterapi, 2.sınıf*) kodlu öğrenci mevlit törenine bir cenaze vesilesiyle katıldığını ve duygularını şu şekilde ifade etmektedir: “*Daha önce Mevlit merasiminde bulundum. Bir yakınımın ölümü için okunan bir Mevlide gitmişim. O gün çok üzgündüm yemek dağıtılıyordu kuran okunuyordu.*” Benzer şekilde Ö18 (*Kadın, Sosyoloji, 2. Sınıf*) kodlu öğrencinin “*Küçüklüğümden bu yana birçok mevlit merasiminde bulundum. Gerek cenaze sonrası Mevlitleri gerek kutlu doğum haftası mevlitleri olsun birçok mevlide katıldım.*” ifadelerinden ise genç yaşlardan itibaren farklı amaçlarla bu törenlere katıldığı anlaşılmaktadır. Ö107 (*Kadın, Sağlık Yönetimi, 3. Sınıf*) kodlu öğrenci ise mevlit törenlerinin çeşitli amaçlarla gerçekleştirildiğini desteklerken aynı zamanda bu törenlerde farklı duygu ve hislerin bir arada yaşanabildiğini şu sözlerle ifade etmektedir: “*Daha önce çevremde sünnet düğünü Mevlitleri, düğün, cenaze Mevlitlerine katıldım. Bir arada olmak, üzüntülerin ve sevinçlerin paylaşıldığı bir hava oluşurdu.*” Bu görüşlerin aksine Ö1 (*Erkek, Sağlık Yönetimi, 4. Sınıf*) kodlu öğrenci küçük yaşlarda gittiğini ve yaşadığı duyguyu şöyle ifade etmektedir: “*Katıldığım törende, pek anlayamadığım için -belki de küçük olduğum içindi- sıklığımlı hatırlıyorum.*”

## 2.2. Bir Değer Olarak Süleyman Çelebi, Vesîletü’n-Necât ve Mevlit Bölümüne İlişkin Bulgular

Araştırmada ikinci olarak öğrencilerin Süleyman Çelebi, eseri Vesîletü’n-Necât ve mevlit törenleri hakkındaki algılarının tespitine yönelik veriler elde edilmiştir. Bu kapsamda, öğrencilere



*derin bir sevginin yansımasıdır.” ifadesi öğrencilerin edebi bakış açısının bir örneği olarak sunulabilir. Aynı şekilde Ö18 (Kadın, Sosyoloji, 2. Sınıf) kodlu öğrenci “Osmanlı İmparatorluğu döneminde Bursa’da Ulu Camii imamı, mutasavvıftır. Sade bir Türkçe ile kaleme aldığı eseri, yazıldığını günden bugüne bütün İslam coğrafyasında çok benimsenen ve sevilen bir metindir.” ifadelerini kullanmıştır.*

Bu bölümde öğrencilere ikinci olarak Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve mevlit geleneğinin değerler bağlamında nasıl bir konumda bulunduğuna yönelik sorulara yer verilmiştir. Bu doğrultuda öğrencilere, “Süleyman Çelebi’nin Mevlit’inde hangi kök değerlere yer verilmektedir? Bu değerlerin günlük hayatımızdaki yeri hakkında neler söylersiniz? Neden?” ve “Mevlit oku(t)mak” sosyo-kültürel değerler bağlamında sizce nasıl bir yere sahiptir? Neden?” soruları yöneltilmiştir. Öğrencilerin bu sorulara verdikleri yanıtlardan oluşan kelime bulutu Şekil 3’de görülmektedir.



Şekil 3. Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve Mevlit Geleneğinde Değerler Hakkındaki Yanıtlardan Oluşan Kelime Bulutu

Şekil 3 incelendiğinde öğrencilerin Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve mevlit geleneğinde en çok “sevgi, ahlâk, birlik ve beraberlik, doğruluk, tevekkül, iyilik, güzellik, tasavvuf” gibi değerleri vurgulayarak daha çok manevi bir anlayışla insani ve İslami değerlerin varlığına vurgu yaptıkları görülmektedir. Öğrenci görüşleri genel olarak değerlendirildiğinde “sevgi” kavramına hemen hemen sürekli değinildiği görülmektedir. Bu, Süleyman Çelebi’nin ve eserinin Hz. Muhammed’i anlatması, övmesi ve adeta ona duyulan sevginin bir yansıması olarak kaleme alınmasının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. “Sevgi” değeri bağlamında öğrencilerin bazı ifadeleri şu şekildedir:

Ö88 (Kadın, Sağlık Yönetimi, 3. Sınıf): “Süleyman Çelebi’nin ilk kök değeri Peygamber sevgisi olmuştur. Mevlidin yazılma amacı da bundan dolayıdır. Daha



sonra Bâtûnîlik gibi inançların bozuk ve yoldan çıkarıcı olduğunu düşünerek savunma amacıyla yazmıştır. Toplumunu bütünleştirmek de kök değerlerinden sayılabilir. Günümüzde bu değerler birlik olmak, sevgi, saygı, inanç yönünden hala devam etmektedir.”

Ö91 (Kadın, Sağlık Yönetimi, 3. Sınıf): “Peygamber sevgisi etrafında toparlanan bir topluluk inşa etme çabası vardı. Bunu yaparken de yapmacık bir üsluptan ziyade samimi bir şekilde inandıklarını, yaşadıklarını dile getirmiştir. Allah Rasulü s.a.v. ’e duyulan sevginin bir nişanesi olan bu eser Osmanlı coğrafyasında şehirlerden köylere kadar her yerde okunmuştur. Allah ve peygamber sevgimizi diri tutmada katkı sağlamıştır.”

Öğrencilerin değerler bağlamında ifade ettiği görüşlerde peygamber efendimize dair hususlar yalnızca “sevgi” bağlamında değil aynı zamanda onun ahlâkı ve sünneti etrafında da şekillenmiştir. Bu konuda Ö3 (Kadın, Sosyoloji, 1. Sınıf) kodlu öğrenci “Benim bulabildiğim bazı belli başlı kök değerler: Kâinat Hz. Muhammed (s.a.v.) hürmetine yaratılmıştır. Peygamber ’in sünnetine sıkı sıkıya bağlanmak gerekir. Hz. Muhammed ’in güzel vasıfları üzerinde durulmuştur. Bu değerlerin günlük hayatımızdaki yeri peygamberimizin güzel vasıflarını öğrenmemiz sünnetlerini öğrenip hayata geçirmemiz açısından önemlidir bence. Çünkü birçoğumuz artık peygamberimizin sünnetlerini bilmiyoruz.” şeklinde düşüncelerini ifade ederken, Ö7 (Kadın, Ergoterapi, 3. Sınıf) kodlu öğrenci “Peygamberin sünnetine sıkı sıkıya bağlanmak lâzımdır. Onun muhtevası, peygamberimizin güzel yaşamı olduğuna göre içerisinde ahlâki öğütler barındırması verdiği mesajlardandır.” ifadesini kullanmıştır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere öğrencilerin toplumun dinî ve millî değerlerinin Vesîletü’n-Necât’ta peygamber efendimizin hayatı ve yaşam tarzıyla harmanlanarak sunulduğunu düşündükleri görülmektedir.

Bununla birlikte öğrencilerin Vesîletü’n-Necât’ın yalnızca edebi kimliğine bağlı olarak değerlendirmeler yapmadıkları görülmektedir. Öğrenciler Vesîletü’n-Necât etrafında mevlit geleneğinin ortaya çıkardığı ve vurguladığı değerlere de görüşlerinde yer vermişlerdir. Buna göre, öğrenciler çeşitli amaçlarla gerçekleştirilen mevlit törenlerinin toplumun bir arada bulunmasına katkı sağladığını vurgulamışlardır. Bu törenlerde oluşan yemek veya tatlı yedirme gibi ikram kültürünün ve ya sevinç ve üzüntü gibi duyguları paylaşmanın başta birlik ve beraberlik olmak üzere yardımlaşma, dayanışma, paylaşma, saygı, bağlılık gibi değerlerin yaşatılmasına vesile olduğunu ifade etmektedirler. Bu görüşleri paylaşan bazı öğrenci ifadelerinden örnekler şu şekildedir:

Ö9 (Kadın, Sosyoloji, 1. Sınıf): “Mevlit okutmak, sosyo-kültürler değerler bağlamında insanları bir araya getiren bir araya toplanmasına vesile olan törenler olması açısından önemli bir konuma sahiptir. Doğumlarda, ölümlerde, cenazelerde, düğünlerde, kandillerde bu özel günlerde Kuran-ı Kerim okunur, sohbetler edilir, mevlitler okunur yemekler verilir. Bizi bir araya getirmeye vesile kılar, ortak değerlerimize manevi değerlerimize sahip çıkartır, bize kurtuluş vesilesi kılar.”

Ö14 (*Kadın, Sosyoloji, 1. Sınıf*): “Mevlit kavramı bir toplu etkinlik olduğundan toplum bağlarını güçlendirerek kolektif bir bilinç oluşturmaktadır. Bu yönden ele aldığımızda eser hem toplumsal bağlarımızı, hem de peygamber efendimizle bağlarımızı güçlendirmektedir.”

Ö102 (*Kadın, Ergoterapi, 1. Sınıf*): Mevlit, dinleyenlerin maneviyatını ve inancını güçlendirir. İnsanların milletine olan bağlılığını artırır. Topluca dinlenildiğinden birlikte olma, bir olma duygularını pekiştirir. Ayrıca toplumsal yardımlaşmaya da teşvik eder.

## SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu araştırmada üniversite öğrencilerinin Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve mevlit geleneği ile ilgili görüşleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen bulgular yorumlandığında ulaşılan sonuçlar aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Araştırmada ilk olarak öğrencilerin Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve mevlit geleneği hakkında var olan bilgileri, daha önce herhangi bir mevlit töreninde bulunup bulunmadıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler incelendiğinde öğrencilerin yarısından biraz fazlasının Süleyman Çelebi ve eseri Vesîletü'n-Necât hakkında bilgi sahibi oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Öğrencilerin çoğunluğunun ise daha önce herhangi bir mevlit törenine katıldığı tespit edilmiştir. Bu sonuçlara göre, öğrencilerin çoğunluğunun Süleyman Çelebi ve eseri Vesîletü'n-Necât hakkında bilgilerinin eskiye dayandığı ancak bu isimler hakkında daha önce herhangi bir bilgiye sahip olmayan öğrenci sayısının da azımsanamayacak kadar çok olduğu söylenebilir. Ancak, herhangi bir bilgiye sahip olmayan öğrenci sayısına nispeten öğrencilerin büyük çoğunluğunun daha önce herhangi bir mevlit törenine katılmış olması dikkate değer bir sonuçtur. Naçizane, mevlit oku(t)ma törenleri İslam coğrafyasında çok uzun yıllara dayanan bir gelenektir. Günümüzde özellikle Anadolu'da sadece Hz. Peygamber'in doğum gününde değil sünnet, nikâh, doğum ve ölüm vesileleriyle, kandil gecelerinde çeşitli şekillerde mevlit törenleri gerçekleştirilmektedir (Okiç, 1975). Öğrencilerin büyük çoğunluğunun bu törenlere katılmış olması bu geleneğe olan inanın ve değerlerin halen devam ettiğini bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Öğrencilerin var olan bilgilerinin kaynağının daha çok ortaöğretim yıllarına dayandığı, Türk Dili ve Edebiyatı derslerinin bu hususta önemli bir etken olduğu ve divan edebiyatının bir şairi olarak Süleyman Çelebi'nin ders kaynakları arasında kendisine yer bulduğu görülmektedir. Divan edebiyatının bir türü olan mevlitlerin ve mevlit türünün önemli ve en şöhretli örneğinin Vesîletü'n-Necât olması burada önemli bir etken olarak değerlendirilmektedir. Nitekim mesnevi nazım şekliyle ele alınan mevlitlerin özellikle Vesîletü'n-Necât eserin öncülüğünde geliştiği ve bu türde verilen eserlerde Vesîletü'n-Necât'ın ciddi bir tesiri olduğu görülmektedir (Top, 2017). Bu özelliği itibarıyla edebiyat derslerinde mutlaka kendisine yer bulan Vesîletü'n-Necât'ın yalnızca dini ve sosyo-kültürel alanda değil edebi olarak da şöhretli ve değerli olduğu söylenebilir. Öğrenci görüşlerinden elde edilen bir diğer sonuç ise öğrencilerin bu törenlerdeki duyguları ile ilgilidir. Öğrencilerin büyük çoğunluğunun yaşamlarının bir döneminde bir şekilde mevlit törenlerinde bulunmuş olması Türk-İslam toplumunda mevlit

geleneğinin önemli bir değer olarak yer aldığına önemli bir göstergesidir. Öğrenci ifadeleri bu törenlere yediden yetmişe tüm bireylerin katılabildiğini gösterirken, hissedilen duygularla mevlit törenlerinin ruhun doyumu ve manevi bir huzurun vesilesi, sevinç ve üzüntüleri bir arada yaşamının bir aracı olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Efe'ye (2009) göre dini ritüeller halk nezdinde sembolik bir değere sahiptir. Din, bütün sembollere anlam veren kuşatıcı bir kaynak olarak görülür. Bu açıdan bakıldığında mevlit geleneğinin önemli bir sembolik değere sahip olduğu ve ortak heyecanları, duyguları yansıtan ritüellerden biri olduğu söylenebilir.

Araştırmada ikinci olarak bir değer olarak Süleyman elebi, eseri Vesiletü'n-Necât ve mevlit törenleri hakkındaki görüşleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda öncelikle öğrencilerin edebî bir bakış açısıyla Süleyman elebi'yi hangi sınıflarla tanımadıkları, ona nasıl bir rol biçtikleri ve eserini nasıl değerlendirdikleri konularında görüşleri alınmıştır. Elde edilen veriler incelendiğinde öğrencilerin bu isimlerle ilgili görüşlerinde kullandıkları kelimelerin "*Hz. Muhammet, divan şairi, mevlit, âlim, Ulu Camii, Türkçe, peygamber, özel, duygulu, ünlü, şiir, elebi, Bâtınlık, din şairi, imam, ölüm, doğum, sünnet, sevgi, edebiyat, Bursa, ahlâk, kaside*" olduğu görülmüştür. Öğrencilerin en çok vurgu yaptıkları ifadeler ise Hz. Muhammed ve ona duyulan sevgi ile ilgilidir. Vesiletü'n-Necât'ın yazılış amacına bakıldığında Türk halkının peygamber sevgisini dile getirmek ve Hz. Peygamber'in diğer peygamberlerden fazilet itibarıyla üstün olduğunu ispat etmek olduğu anlaşılmaktadır (Metin, 2020). Öğrencilerin vurgu yaptıkları kelimelerin bu minvalde şekillenmiş olmasının öğrencilerin özünde Vesiletü'n-Necât'ın yazılış amacını anladıkları, içeriğine hâkim oldukları şeklinde değerlendirilebilir. Bu aynı zamanda Vesiletü'n-Necât'ın sade dil ve üslubuyla da ilişkilendirilebilecek bir sonuç olarak görülebilir. Nitekim Mevlit, Türkçe olarak ele alınan bir eserdir ve içlilik (lirizm) ile öğreticiliğin (didaktizm) birleştii bir eser olarak bilinmektedir (Metin, 2020). Öğrencilerin kullandığı diğer ifadelere bakıldığında da eserin bu edebi yönünün vurgulandığı dikkat çekmektedir. Öğrenciler bu bölümde Vesiletü'n-Necât'ın Türkçe olarak yazılmasına, divan edebiyatının mevlit türündeki şaheser bir örneği olmasına ve duygulu ve coşkulu bir eser olmasına sıklıkla vurgu yapmışlardır. Öğrencilerin bu bölümde vurguladıkları ve dikkat çeken ifadelerinden biri ise Süleyman elebi'nin Bursa Ulu Camii imamı olarak görev yaptığını belirtmeleri ve hatta bazı öğrencilerin Süleyman elebi ve eseri Vesiletü'n-Necât'la tanışmalarının Bursa gezilerine dayandığı görülmektedir. Bu sonuç değerlendirildiğinde Türk-İslam coğrafyasında önemli bir komumda bulunan Bursa ilinin tarihi ve kültürel değerini vurgulamak önemlidir. Osmanlının kuruluşundan kısa bir süre sonra fethettiği Bursa, adeta bir Mevlit şehridir. Bursa'da Vesiletü'n-Necât'tan önce ve sonra çeşitli mevlit metinleri kaleme alınmıştır (Mermer, 2022). Ancak apku'ya (2015) göre yazılış amacı itibarıyla Süleyman elebi'nin Vesiletü'n-Necât'ı dönemin Bursa'sındaki toplum yapısı ve onların sosyal-siyasal açıdan ortak kavram ve değerler etrafında kaynaştırılması gibi bir amacı da bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla Bursa için Vesiletü'n-Necât ayrı bir değere sahiptir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde sonuç olarak, öğrencilerin Süleyman elebi'ye ve eseri Vesiletü'n-Necât'a hem edebi yönden hem de kaleme alındığı yer, zaman ve amaç bakımından hâkim oldukları anlaşılmaktadır.

Bu bölümde öğrencilere ikinci olarak doğrudan değerler bağlamında çeşitli sorular yöneltilmiş ve Vesîletü'n-Necât ile mevlit geleneğinin hangi değerleri yansıttığı, sosyo-kültürel değerler bağlamında konunun ne olduğu konusunda görüşleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler değerlendirildiğinde, öğrencilerin en çok “*sevgi, ahlâk, birlik ve beraberlik, doğruluk, tevekkül, iyilik, güzellik, tasavvuf*” kavramlarını kullandıkları ve bu bağlamda gerek İslami gerekse insani değerlerin varlığına dikkat çektikleri görülmektedir. Değerler, insan davranışlarını yönlendiren (Yel ve Aladağ, 2015), bireylerin karakterini ve bakış açısını belirleyen (Yeşil ve Aydın, 2007), yaşamda önem verdiğimiz düşüncelerdir (Doğanay, 2012). Değerlerin aktarımı, bireylerin mensubu olduğu toplumun kabul ettiği tutum ve davranışları kazanması ve böylece toplumsal bir ahengin sağlanması için önemlidir (Taş, 2021). Değer aktarımında edebî eserlere, Türk büyüklerine ve onlardan aldığımız fikir ve öğütlere yönelmek önemli bir yoldur. Geçmişten günümüze tüm yönleriyle değerlendirildiğinde Süleyman Çelebi ve Vesîletü'n-Necât bu yönde kabul görmüş önemli bir değerdir. Halk arasındaki mevlit törenleri ve ona atfedilen önem göz önünde bulundurulduğunda Vesîletü'n-Necât'ın halkın ortak değerlerini içeren bir anlayış ve üsluba sahip olduğu değerlendirilebilir. Bu bağlamda Süleyman Çelebi'nin eserinde en çok sevgi, ahlâk, birlik ve beraberlik gibi değerleri vurguladığı söylenebilir. Öğrenci ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Vesîletü'n-Necât'ın ve mevlit geleneğinin değer taşıyıcı bir role sahip olduğu söylenebilir. Öğrenciler, eserin yalnızca edebî kimliği ve içeriği ile değil aynı zamanda mevlit oku(t)ma törenleriyle birlikte ortaya çıkan değerleri de vurgulamaktadırlar. Türk - İslam toplumunda doğumdan ölüme hayatın her aşamasında herhangi bir vesileyle mevlit okutulmaktadır. Bu törenlerde genellikle hep birlikte duaların yapılması, törenin bitiş aşamasında ikramın yapılması, ev sahibinin konuklarına bir çeşit teşekkür için ya da konukların töreni hatırlamalarını sağlaması için küçük hediyelerin sunulması gibi uygulamalar söz konusudur (Akarpınar, 2006). Öğrenciler bu uygulamaları itibarıyla çeşitli amaçlarla gerçekleştirilen mevlit törenlerinin toplumun bir arada bulunmasına destek olduğunu vurgulamışlardır. Bu törenlerde oluşan yemek veya tatlı yedirme gibi ikram kültürünün ve ya sevinç ve üzüntü gibi duyguları paylaşmanın başta birlik ve beraberlik olmak üzere yardımlaşma, dayanışma, paylaşma, saygı, bağlılık gibi değerlerin yaşatılmasına vesile olduğunu ifade etmişlerdir.

Özetle, üniversite öğrencilerinin Türk kültüründe önemli bir yere sahip Süleyman Çelebi ve eseri Vesîletü'n-Necât özelinde mevlit geleneğine hâkim oldukları görülmüştür. Öğrencilerin büyük bir kısmı hayatlarının bir döneminde Mevlit ve/veya mevlit törenleri ile bir şekilde karşılaşmışlardır. Öğrencilerin çoğunluğu bu geleneğin çevrelerinde çeşitli amaçlarla devam ettirildiğini vurguladıkları görülmüştür. Öğrencilerin hem edebî hem de sosyo-kültürel anlamda Süleyman Çelebi ve eserini bildikleri, yazılış amacının farkında oldukları ve bu iki ismi Türk – İslam dünyasında yaşatılan ve yaşatılmaya da devam edecek bir değer olarak gördükleri söylenebilir. Bununla birlikte, hayatlarında Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve mevlit geleneği ile hiçbir şekilde karşılaşmamış öğrencilerinde bulunduğu görülmüştür. Bu vesileyle toplumda bu kadar yaygınlaşmış bir geleneğin ve bu geleneğin öncüsü Süleyman Çelebi ve eseri Vesîletü'n-Necât'ın tanınması, tanıtılması ve yaşatılmasına yönelik her eğitim kademesinde ders konularının artırılması; şiir, hikâye, senaryo, makale vb. çeşitli sanatsal ve bilimsel faaliyetlerin

yürütölmesi; medyanın işe koşulduğu film, belgesel, videoların hazırlatılması; sivil toplum kuruluşlarınca tanıtım faaliyetlerine yer verilmesi; üniversitelerde kongre, sempozyum gibi akademik faaliyetlerin gerçekleştirilmesi; ölkemizde bir üniversitede Süleyman elebi kürsüsü ya da enstitüsünün kurulması önerilmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarım- S.D., L.Ç.; Veri Toplama- S.D., L.Ç.; Veri Analizi/Yorumlama- S.D., L.Ç.; Yazı Taslağı- ;S.D., L.Ç. İçeriğin Eleştirel İncelemesi- S.D., L.Ç.; Son Onay ve Sorumluluk- S.D., L.Ç.

**ıkar atışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- S.D., L.Ç.; Data Acquisition- S.D., L.Ç.; Data Analysis/ Interpretation- S.D., L.Ç.; Drafting Manuscript- S.D., L.Ç.; Critical Revision of Manuscript- S.D., L.Ç.; Final Approval and Accountability-S.D., L.Ç.

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

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akarpınar, R. B. (2006). Mevlid törenlerinin yapısı. *Türkbilgi*, (12), 38-63.
- Akdağ, S. (2008). Süleyman elebi'nin Mevlid'i üzerine. *Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 36, 81-87.
- Aksoy, H. (2007). Eski Türk Edebiyatı'nda Mevlidler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (9), 323-332 .
- Alvan, T. ve Alvan, M.H. (2016). *Saz ve söz meclisi*. Şule Kitabevi, İstanbul.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry & resaerch design: Choosing among five approaches (Third edition)*. New York: Sage.
- apku, A. (2015). Süleyman elebi'nin Mevlid'ine felsefi bir bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 59-66.
- Doğanay, A. (2012). *Değerler eğitimi*. Cemil Öztürk (ed.), Sosyal Bilgiler Öğretimi, (ss. 225-256) içinde, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık
- Efe, A., (2009). Türk toplumunda mevlid merâsimlerinin yeri ve fonksiyonları. *Dokuz Eylöl Üniversitesi İlahiyat Faköltesi Dergisi*, 29, s.491-531.
- İzeti, M. (2007). *Rumeli insanında Peygamber sevgisi ve Mevlid geleneği*. Kara, M. ve Kemikli, B. (Ed.) Süleyman elebi ve Mevlid: Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri (s. 345-351) içinde. Bursa: Osman Gazi Belediyesi Yayınları.
- Karataş, A. İ. (2008). Osmanlı toplumunda Hz. Peygamber sevgisinin tezahürü olarak kurulan mevlid vakıfları. *İSTEM*, 11, 47-77.
- Kemikli, B. (2018). *Süleyman elebi ve Mevlid*. İstanbul: Ketebe Yayınevi
- Kurt, A. O. (2006). Süleyman elebi'nin Mevlid'inde (Vesiletü'n-Necât) mitolojik unsurlar. *EKEV Akademi Dergisi*, 10(29), 179-190.
- Mermer, K. (2022). Kurucu bir metin olarak Mevlid'in (Vesiletü'n-Necât) kaynakları bakımından değerlendirilmesi, estetik değeri ve yeniden üretilebilirliği. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Faköltesi Dergisi*, 63(1), 247-273.

- Metin, İ. (2020). “Türklerde Hz. Peygamber sevgisine bir örnek olarak Süleyman Çelebi'nin “Vesîletü'n-Necât” adlı eseri”. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7, 1644-1672.
- Najmuldeeni, A. (2021). Düünden bugüne Mevlid'in tarihsel gelişimine yönelik bir değerlendirme. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 8(2), 711-723.
- Okıç, M. T. (1975). Çeşitli dillerde mevlidler ve Süleyman Çelebi mevlidinin tercemeleri. *Atatürk Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi*, 1, 17-78.
- Pala, İ. (2002). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (6. Baskı). İstanbul: L&M Yayınları.
- Pekolcay, A.N. (2004). *Mevlid*. İslam Ansiplopedisi, cilt.29, Ankara
- Pekolcay, A.N. (2018) *Mevlid / Süleyman Çelebi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taş, H. (2021). Mesnevi'de değerler ve Mesnevi'nin değerlere bakışı. *Milli Eğitim Dergisi*, 50(230), 745-767.
- Top, Y. (2017). Ayasofya Hatîbi Hamdullâh Hamdî (ÖH 983/1575)'nin Mevlûdü'n-Nebî'si. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2(19), 345-432.
- Uraler, A. (2020). Mevlid geleneği: Ömrüne yemin olsun ki!. *Hadis Tetkikleri Dergisi*, 18(1), 27-67.
- Yel, S. ve Aladağ, S. (2015). *Sosyal Bilgiler'de değerlerin öğretimi*. Sosyal Bilgiler Öğretimi. M. Safran (Ed.), 4.Baskı, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Yeşil, R. ve Aydın, D. (2007). Demokratik değerlerin eğitiminde yöntem ve zamanlama. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(2), 65-84.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



## Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ı ile Lâmiî Çelebi'nin *Mevlidü'r-Resûl*'ünün Mukayesesi

### *A Comparison of Suleyman Celebi's Vesiletu'n-Necat and Lamu's Celebi's Mevlidu'r-Resul*

Songül Karaca<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rize, Türkiye

ORCID: S.K. 0000-0002-9117-0675

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Songül Karaca,  
Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rize, Türkiye  
E-mail: songul.karaca@erdogan.edu.tr

Başvuru/Submitted: 29.09.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 20.12.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 20.12.2022

Kabul/Accepted: 23.12.2022

#### Atf/Citation:

Karaca, S. (2022). Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ı ile Lâmiî Çelebi'nin *Mevlidü'r-Resûl*'ünün mukayesesi. *TUDED*, 62(2), 621–638.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1182021>

#### ÖZET

*Vesîletü'n-Necât*, Süleyman Çelebi (ö. 1422) tarafından 1409 yılında Bursa'da telif edilmiştir. Türk edebiyatında yazılan ikinci mevlittir fakat kendisinden sonra yazılmış hemen hemen bütün mevlitleri etkilemiştir. Farklı dillere çevrilmiş ve geniş halk kitlelerinin *Vesîletü'n-Necât*'ı dinlemek için toplandıkları ve adına "Mevlid" veya "Mevlud" dedikleri bir ritüele dönüşmüştür. Böylece bir mevlit geleneği oluşmuş ve bu gelenek bütün bir Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır. *Vesîletü'n-Necât*'tan yaklaşık 100 yıl sonra, bir başka Bursalı şair olan Lâmiî Çelebi tarafından (ö. 1532) yazılmış *Mevlidü'r-Resûl* adlı bir mevlit daha vardır. Lâmiî Çelebi, manzum ve mensur olarak verdiği çok sayıdaki telif ve tercüme eserleriyle Türk edebiyatının en üretken müelliflerindedir ve ömrünün büyük kısmını mevlit geleneğinin çok canlı olduğu Bursa'da geçirmiştir. Aynı şehirde yaklaşık bir asır arayla iki önemli şair tarafından yazılmış bu iki mevlit eserinin mukayesesi, bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Lâmiî Çelebi'nin *Mevlidü'r-Resûl*'ü, kendisinden yaklaşık 100 yıl önce yazılmış ve mevlit türüne damgasını vurmuş olan *Vesîletü'n-Necât*'tan ne kadar etkilenmiştir ve *Mevlidü'r-Resûl* ne derece özgün bir eserdir? Bu makalede, bu sorulara cevap aranacak; *Mevlidü'r-Resûl*'ün kurgusal yapısı da dikkate alınarak *Vesîletü'n-Necât* ile hangi açılardan benzer, hangi açılardan farklı olduğuna değinilecektir. Böylece *Mevlidü'r-Resûl*'ün edebî değeri ve *Vesîletü'n-Necât* ile olan ilgisi ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mevlit, Süleyman Çelebi, *Vesîletü'n-Necât*, Lâmiî Çelebi, Mesnevi

#### ABSTRACT

*Vesîletü'n-Necât* was written by Süleyman Çelebi (d. 1422) in Bursa in 1409. It is the second mawlid written in Turkish literature. The work influenced almost all the mawliids written after it. It was translated into different languages. It turned into a ritual to which large masses of people gathered to listen and the work was called "Mevlid" or "Mevlud". Thus, a tradition of Mevlit was formed and this tradition spread throughout the Ottoman geography. About 100 years after *Vesîletü'n-Necât* There is another mawlid called *Mevlidü'r-Resûl* written by Lâmiî who is another Bursa poet. Lâmiî Çelebi is one of the most prolific authors of Turkish literature with his numerous copyrighted and translated works in verse and prose. He spent most of his life in Bursa, where the Mevlit tradition is very lively. This article's subject is comparing these two mawlid works written by two important poets in the same city, about a century apart. How much was Lâmiî Çelebi's *Mevlidü'r-Resûl* influenced



by *Vesiletü'n-Necât*, which was written about 100 years before it and left its mark on the type of mawlid? How original is *Mevlidü'r-Resûl*? This article will seek answers to these questions. Considering the fictional structure of *Mevlidü'r-Resûl*, it will be mentioned in which aspects it is similar and different from *Vesiletü'n-Necât*. Thus, the literary value of *Mevlidü'r-Resûl* and its relationship with *Vesiletü'n-Necât* will be tried to be revealed.

**Keywords:** Mevlit, Süleyman Çelebi, Vesiletü'n-Necât, Lâmiî Çelebi, Mathnawi

## EXTENDED ABSTRACT

*Vesiletü'n-Necât* was written by Süleyman Çelebi (d. 1422) in Bursa in 1409. It is the second mawlid written in Turkish literature. The work influenced almost all the mawlids written after it. It was translated into different languages. It turned into a ritual in which large masses of people gathered to listen and the work was called "Mevlid" or "Mevlud". Thus, a tradition of Mevlit was formed and this tradition spread throughout the Ottoman geography. About 100 years after *Vesiletü'n-Necât* There is another mawlid called *Mevlidü'r-Resûl* written by Lâmiî who is another Bursa poet. Lâmiî Çelebi is one of the most prolific authors of Turkish literature with his numerous copyrighted and translated works in verse and prose. He spent most of his life in Bursa, where the Mevlit tradition is very lively.

This article's subject is comparing these two mawlid works written by two important poets in the same city, about a century apart. How much was Lamiî Çelebi's *Mevlidü'r-Resûl* influenced by *Vesiletü'n-Necât*, which was written about 100 years before it and left its mark on the type of mawlid? How original is *Mevlidü'r-Resûl*? This article will seek answers to these questions. Considering the fictional structure of *Mevlidü'r-Resûl*, it will be mentioned in which aspects it is similar and different from *Vesiletü'n-Necât*. Thus, the literary value of *Mevlidü'r-Resûl* and its relationship with *Vesiletü'n-Necât* will be tried to be revealed.

Both the *Vesiletü'n-Necât* and the *Mevlidü'r-Resûl* were written in masnavi verse. The prosody used by Süleyman Çelebi in the work is *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*. On the other hand, Lâmiî Çelebi used *mefâ'ilün mefâ'ilün fa'ülün*. The prosody preferred by Süleyman Çelebi was mostly used in works written for the public. The prosody is suitable for simple Turkish expressions and more suitable for writing in simple language. However, the prosody chosen by Lâmiî is mostly encountered in Classical texts, in works written for literary purposes, a little further from the language spoken by the people. This difference in prosody preferences shows which readership both authors are targeting.

Although *Vesiletü'n-Necât* concentrates on the subject of mawlid, it has the attribution of a small Sirah because it deals with subjects such as Prophet's mirac and Hijra. In addition to the subject of mawlid, *Mevlidü'r-Resûl* also included important people of the Prophet's early childhood as Hz. Amine, Hz. Abdülmuttalib, Hz. Halime. Lâmiî turned them into "hero narrators" and he told about the environment in which the Prophet was born and raised. This feature shows a narrative feature of today's novel technique.



Every part of *Vesîletü'n-Necât* is constructed with means couplets that invite the reader/listener to say salat u selam. Means couplets mean that the chapter is over and a new chapter will be started. This method was used in many mawlıds written after it. Lamii also fictionalized the parts of *Mevlidü'r-Resûl* with means couplets. But he expressed the couplets in his way by making some savings. In this respect, it can be said that one of the most beautiful nazires written on the means couplets of Süleyman Çelebi is the means couplets in *Mevlidü'r-Resûl*.

Expressions such as “dinle”, “işit”, “dinlenüz”, “Ger dilersiz bulasız” in *Vesîletü'n-Necât* suggest that the work was written to be read in an assembly. Both the simplicity of the language used by the narrator and the expression technique and the mawlıd ceremonies organized for centuries proves this. Also, it reveals that the work is a text written for the public. *Mevlidü'r-Resûl*, on the other hand, is a masnavi that was written in a classical style and constructed with a unique expression according to its time. *Mevlidü'r-Resûl* did not score with a masterpiece like *Vesîletü'n-Necât* because *Mevlidü'r-Resûl*'s language is more incomprehensible.

## GİRİŞ

Sözlükte “doğum yeri ve zamanı” anlamına gelen mevlit, bir tür olarak “Hz. Peygamber’in doğumunu, bu vesileyle yapılan törenleri ve yazılan edebi eserleri ifade etmektedir (Özel, 2004, s.475). Mevlit türü, mevlid kelimesine dayansa da mevlit metinlerinde anlatılan her şey doğum hadisesiyle sınırlı değildir. Peygamberlik delillerini anlatan delâilü'n-nübüvve, peygamberlik mucizelerini anlatan mucizât-ı nebî, miraç olayını anlatan miraciye türündeki eserlerde anlatılan konuları da belirli ölçülerde kapsar (Gökalp, 2012, s. 378). Mevlit metinleri, bu bakımdan Hz. Peygamber’in hayatını konu alan siyer türünün bir alt dalı olarak düşünülebilse de her mevlit, siyer kabul edilebilmekteyken her siyer mevlit kabul edilemez. Çünkü mevlitlerde esas olan, metnin Hz. Peygamber’in doğumu etrafında gelişen olaylara odaklanmasıdır (Köksal, 2011, s. 29).

Bugün mevcut bilgilere göre Türk Edebiyatında yazıldığı bilinen ilk mevlit, Ahmedî'nin (ö. 1412) 1407 yılında tamamladığı *İskendernâme*'sinde yer alan mevlididir (Köksal, 2011, s. 31). Süleyman Çelebi'nin (ö. 1422) 2 yıl sonra 1409'da tamamladığı *Vesîletü'n-Necât* adlı eseri, Ahmedî'ninkinden sonra yazılmıştır. Fakat *Vesîletü'n-Necât* öyle büyük bir beğeni ve şöhrete sahip olmuştur ki mevlit türünde yazılan pek çok esere damgasını vurmuş ve kendine has bir icra ortamı oluşturarak Türk kültür dünyasına büyük katkıda bulunmuştur. Öyle ki Türk halkları ve Osmanlı kültür coğrafyasında bulunmuş pek çok millet için mevlit okumak ya da okutmak, Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ını okumak ya da okutmak anlamına gelmiştir. Eserin Arapça, Çerkesçe, Rumca, Kürtçe, Zazaca, Tatarca, Sevâhilî, Almanca, İngilizce, Arnavutça ve Boşnakça gibi pek çok dile çevrilmesi de bunun bir göstergesidir (Okıç, 2016, s. 37-67). Ayrıca çok beğenilerek ve sevilerek okunduğu/okutulduğu için de zengin bir “mevlid edebiyatı”nın vücuda gelmesine ön ayak olmuştur. Nitekim kendisinden sonra yazılan mevlitlerde örnek alınıp benzer bir eser yazma gayretinden dolayı şairler, eserlerini; *Vesîletü'n-Necât* beyitleriyle doldurmaktan kaçınmamışlardır (Köksal, 2011, s. 36).

Mevlitler hakkında detaylı araştırmalar yapan M. Fatih Köksal, mevlit türü ve geleneği hakkında şu tespitte bulunmuştur:

“Gerçekten de mevlid yazımının belli çevrelerde, o çevrenin oluşturduğu gelenek ve birikimle geliştiği dikkatlerden kaçmamaktadır. Hatta bu hususta mektepler ve teselsül daireleri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bizim en çok dikkatimizi mucip olan şey, Bursa ve çevresindeki (Balıkesir, İznik vb.) mevlid yazarlarının çokluğu olmuştur. Bunu -kuşkusuz önemli bir saik olmakla beraber- sadece Süleyman Çelebi tesiriyle açıklamak zor görünüyor. Eserini ondan iki sene önce yazan Ahmedî'nin de Bursa şairlerinden olduğunu hatırlatmakta yarar vardır. Kanımızca mevlid-Bursa münasebeti başlı başına, geniş çaplı bir araştırma yapılacak kadar şumullü ve üzerinde durmaya değer bir konudur. Özellikle de Emîr Buharî bağlıları ile sadece Bursa'da ve belli bir dönemde değil, her yerde ve her dönemde Nakşibendî tarikatî müntesiplerinin de mevlid yazmaya bir vecd ve iştîyak hâlinde sarıldıklarını tespit

ediyoruz. Mevlid müelliflerinin çokluğu mevzuunda Bursa'nın öne çıkmasını Süleyman Çelebi'nin Bursalı olması ve hem neşet yeri hem de yaşanan bir gerçeklik olarak Bursa'da köklü bir tasavvuf geleneğinin mevcudiyeti gibi iki temel gerekçeye bağlamak doğru olur diye düşünüyoruz.” (Köksal, 2011, s. 27-28)

Bu tespit, dikkatlerimizi Süleyman Çelebi'den yaklaşık bir asır sonra yine bir başka Bursalı şair olan Lâmiî Çelebi'nin (ö. 1532) *Mevlidü'r-Resûl*'üne çekmiştir. Elimizde 13 mensur, 11 manzum eseri bulunan Lâmiî; Nakşibendî tarikatına mensup olan Molla Câmî etkisinin Anadolu'da oldukça görünür olduğu bir müelliftir. Kendisi de bir Nakşibendî şeyhi olan Lâmiî, Câmî ve Nevâyî'den farklı olarak mevlit türünde bir eser vermiştir. 16. yüzyılın ilk çeyreğinde yazılan *Mevlidü'r-Resûl* adlı bu eser, Köksal'ın tespitini haklı çıkarmakta; mevlit yazma geleneğinin Bursa'daki Nakşibendî muhitlerinde yaygın olduğunu göstermektedir. Burada akla bir soru gelmektedir: Lâmiî Çelebi, kendi eserinden yaklaşık 100 yıl önce yazılmış ve mevlit türüne damgasını vurmuş olan *Vesiletü'n-Necât*'tan ne kadar etkilenmiştir ve tercüme ettiği eserleri bile neredeyse telif kıvamına getiren Lâmiî'nin *Mevlidü'r-Resûl* ne derece özgün bir eserdir? Bu makalede, bu sorulara cevap aranacak; *Mevlidü'r-Resûl*'ün kurgusal yapısı da dikkate alınarak *Vesiletü'n-Necât* ile hangi açılardan benzer, hangi açılardan farklı olduğuna değinilecek; böylece *Mevlidü'r-Resûl*'ün edebi değeri ve *Vesiletü'n-Necât* ile olan ilgisi ortaya konmaya çalışılacaktır.

## 1. Süleyman Çelebi'nin Vesiletü'n-Necât'ı

Emir Sultan Buhârî'ye (ö. 1429) intisap ettiği bilinen Süleyman Çelebi, 1400'te tamamlanan Bursa Ulu Cami'ye imam tayin edilmiştir (Timurtaş, 1990, s. II). Eserin tam adı *Kitâbu Vesiletü'n-Necât fî Mevlidi Eşrefi'l-Mevcûdât*'tır (Köksal ve Kütük, 2022, s. 404). Eserini 1409'da tamamladığı sırada 50 yaşlarındadır. Ömrünün kemâl döneminde hem bir sufi hem de Anadolu'daki en önemli camilerden birinin imamı olarak Süleyman Çelebi'yi gayet açık ve anlaşılır bir dille ve halk için yazıldığı belli olan *Vesiletü'n-Necât*'ı telif etmeye iten sebep, içinde taşıdığı derin Peygamber sevgisidir.

Kaynaklarda, Süleyman Çelebi'nin Ulu Cami'de imam olduğu sırada İranlı bir vaizin Bakara Suresinin 285. ayetine<sup>1</sup> yaptığı tefsire göre peygamberler arasında fark olmadığı, dolayısıyla Hz. Peygamber'in Hz. İsa'dan üstün tutulmaması gerektiğine dair bir vaaz verdiği nakledilir. Mecliste bulunan bir Arabin, peygamberlerin bazısını bazısından üstün olduğunu ifade eden Bakara Suresinin 253. ayetini<sup>2</sup> söyleyerek İranlı vaize karşı çıktığı; fakat ahalinin yine de İranlı vaizi desteklediğini görünce farklı İslam şehirlerinden, İranlı vaizin haksız olduğuna dair fetvalar aldığı, hatta katline hüküm verdirdiğinden bahsedilmektedir. Tüm bu olanlardan sonra Süleyman Çelebi'nin çok üzüldüğü ve *Vesiletü'n-Necât*'ı yazmaya karar verdiği ifade edilir (Pekolcay, 2018, s. 14).

1 Burada kastedilen Bakara Suresi 285. ayetin şu kısmıdır: "...Allah'ın peygamberlerinden hiçbiri arasında ayırım yapmayız..."

2 Burada kastedilen Bakara Suresi 253. ayetin şu kısmıdır: "O peygamberlerin bir kısmını diğerlerinden üstün kıldık. Allah onlardan bir kısmı ile konuşmuş, bazılarını da derece derece yükseltmiştir..."

15. yüzyıl Bursa'sında Emir Buhari'nin dervişi ve Ulu Cami imamı olarak Süleyman Çelebi'nin bu duruma kayıtsız kalmaması ve bu konu hakkında fikir beyan etmesi gayet olağandır. Fakat sahip olduğu donanıma rağmen açık ve anlaşılır bir dille herkesin anlayabileceği bir eser yazması, özellikle halka bu hususta bir şeyler anlatmak istediğini göstermektedir. Yani *Vesiletü'n-Necât* ile Süleyman Çelebi'nin ulaşmak istediği hedef kitlesi, İranlı vaizden çok ona hak veren Bursa ahalisidir. Nitekim *Vesiletü'n-Necât*'ın pek çok beytinde “dinle”, “dinlenüz”, “dinle imdi” gibi ifadeler kullanan Süleyman Çelebi'nin, eserini meclislerde okunması için yazdığını düşündürmektedir. Bir okuyucu/anlatıcı etrafında toplanıp türlü anlatıların dinleyicilerle buluşturulduğu ve böyle meclislerin yaygın olduğu bir dönemde Süleyman Çelebi'nin bunu göz ardı ettiği düşünülemez. Buradan Süleyman Çelebi'nin; toplumun, Hz. Peygamber'i yüceltmesi ve sevmesini önemseydiği ve bunun için çaba gösterdiği anlaşılmaktadır. Daha sonra *Vesiletü'n-Necât*'ı okuma ve dinlemenin bir gelenek hâline gelmesi, eseri okuyanların “mevlidhan” denecek kadar özel bir hüviyete bürünmesi ve mevlit geleneğinin çok geniş coğrafyalara yayılması ve *Vesiletü'n-Necât*'ın farklı dillere tercüme edilmesi; Süleyman Çelebi'nin bu çabasının meyve verdiğini göstermektedir.

Eserin bazı teknik özellikleri de bunu teyit etmektedir. Halk için yazılan metinlerde çok sık kullanılan vezinlerden biri olan *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbıyla yazılmış olması, muhatap kitleyi işaret etmesi bakımından önemlidir. Bölümlerin kısa tutulması da dinleyicilerin dikkatinin dağılmaması için alınmış bir tedbir görünümündedir. Nûr-ı Muhammedî gibi kolay anlaşılabilen meselelerin yüzeysel bir şekilde ele alınıp hikâyeleştirilmesi de bunların halk tarafından birer inanç unsuru hâline getirilmelerine olanak sağlamıştır. Hacimli olmayışı da eseri, kolay okunacak bir hâlde getirmiştir.

*Vesiletü'n-Necât*'ın bugün elimizdeki en muteber baskı 768 beyittir.<sup>3</sup> Diğer taraftan Köksal ve Kütük tarafından yayımlanan *Vesiletü'n-Necât*'ın en eski nüshası hakkındaki makalede eserin 800 beyit ve 25 mısradan oluştuğu söylenmektedir (Köksal ve Kütük, 2022, s. 405). Her ne kadar Ali Emirî, Kâzım Baykal, Ahmed Ateş gibi müelliflerin *Vesiletü'n-Necât*'ın hacmine dair 1000 ila 2500 beyte kadar değiştiği şeklindeki iddiaları olsa da (Köksal, 2011, s. 45) tüm nüshalara erişip doğru bir değerlendirme ile yapılacak sağlıklı bir metin ortaya konmadıkça *Vesiletü'n-Necât*'ın beyit sayısı konusunda görüş farklılıkları olacaktır.

*Vesiletü'n-Necât* mevlit türünün ve geleneğinin oluşmasında ve özelliklerinin belirlenmesinde etkili olan en önemli eserdir. Hem Türk Edebiyatında yazılan ilk mevlitlerden olması hem de yarattığı büyük etki sebebiyle kendisinden sonraki hemen bütün mevlitlere yön vermiştir. Bu bağlamda mevlit türündeki eserlerin sınırları *Vesiletü'n-Necât*'ın içeriğine bağlı olarak

3 *Vesiletü'n-Necât*, belki de Türk Edebiyatında doğru neşre sahip olunması en zor olan metnidir. Çok sevilmesi ve çok okunması dolayısıyla zaman içerisinde içine çok farklı metinler dâhil edilmiş ve Süleyman Çelebi'nin kaleminden çıkmış olan *Vesiletü'n-Necât* metnini bulmak neredeyse imkânsız olmuştur. 1950'de Necla Pekolcay tarafından 10 mevlid nüshası karşılaştırılarak yapılan doktora tezi, bugün hâlâ kullanılan muteber *Vesiletü'n-Necât* neşridir. Pekolcay'dan sonra daha az sayıda nüsha karşılaştırmasıyla yapılan neşirler de vardır fakat en fazla nüshayla yapılan neşir Pekolcay'ın neşri olduğu için ve diğer neşirlerde Pekolcay'ın da yararlandığı nüshalardan faydalandığı için bu makalede, Pekolcay'ın hazırladığı *Vesiletü'n-Necât* metni kullanılmıştır.

şunlardır denilebilir: Nûr-ı Muhammedî, Hz. Peygamber'in soyu, Hz. Amine'nin hamileliği, Hz. Peygamber'in doğumu, doğum esnasında gerçekleşen mucizeler, miraç, Hicret ve rihlettir. Nûsha farklarından dolayı miraç hadisesinin biraz daha teferruatlandığı ya da aslında rihlet bölümlerinin daha sonra eklendiği gibi görüşler varsa da Pekolcay'ın neşrine göre *Vesîletü'n-Necât*'ta işlenen konular bu şekildedir.

## 2. Lâmiî Çelebi'nin Mevlidü'r-Resûl'ü

1473'te Bursa'da doğan Lâmiî Çelebi; Nakkaş Ali gibi sanatkâr bir dedenin torunu ve defterdar bir babanın oğlu olarak iyi eğitim görmüş, akabinde Nakşibendî tarikatından Emir Ahmed Buhârî'ye (ö. 1516) intisap etmiştir. Dedesinin yaptırdığı Nakkaş Ali Mescidi'nde şeyhlik yaptığı da bilinmektedir (Karaca, 2019, s. 39-41). Lâmiî, yine bir Nakşibendî olan Molla Câmî'den yaptığı tercümelere dolayı Türk edebiyatında Câmî-yi Rûm olarak anılmaktadır. Köksal'ın mevlit yazma geleneğiyle ilgili yukarıda aktarılan çıkarımı düşünüldüğünde Lâmiî'nin mevlit türünde bir eser vermesi olağandır. Buna ek olarak Lâmiî'nin ayrıca bir de maktel türünde bir eser vermiş olması dikkatimizi çekmiştir. Zira her ne kadar Lâmiî, *Maktel-i İmam Hüseyin*'i Kerbelâ'yı yad etmek için yazdığını söylemişse de tezkire yazarlarının kaydettiklerine göre Lâmiî bu eseri, Molla Arab adlı bir vaizin maktel okumayı yasaklaması üzerine kaleme almıştır (Ertekin, 2012, s. 31-32). Tüm bunlar Lâmiî'nin nasıl bir ehlibeyt aşığı olduğunu da göstermektedir. Dolayısıyla *Mevlidü'r-Resûl* de tıpkı *Vesîletü'n-Necât* gibi bir muhabbet izharı olarak yazılmış olmalıdır.

*Mevlidü'r-Resûl*'ün bugün elimizde mevcut tek nüshası olduğu bilinmektedir (Eroğlu, 2011, s. 61). 706 beyitten oluşan bu eser, 1504-1520 yılları arasında telif edilmiştir. Mesnevi nazım şeklinde ve aruzun *meḫâ'ilün meḫâ'ilün fa'ülün* kalıbıyla yazılmıştır. 10 bölüm ve 1 hatimeden oluşan eser, genel olarak Hz. Peygamber'in doğumu ve doğum etrafında gelişen olaylardan bahsetmekte; Hz. Peygamber'in annesini kaybettiği ve dedesine verildiği zaman sona ermektedir.

M. Fatih Köksal, Lâmiî'nin *Vâmık u Azrâ*'sında bir mevlit metni daha olduğu fakat bunun müstakil bir mevlit olarak kabul edilmemesi gerektiğini söyler. Bu görüşüne söz konusu metnin kısa oluşu ve müstakil bir mevlitten ziyade eserin bir bölümü gibi duruşunu gerekçe gösterir (Köksal, 2011, s. 29-30). Bu hususta Köksal'ın görüşüne katılmakla beraber Lâmiî'nin 1512 yılında yazdığı *Vâmık u Azrâ*'sındaki mevlit bölümünün de *Mevlidü'r-Resûl*'den önce yazılmış bir hazırlık denemesi olarak değerlendirilebileceği kanaatindeyiz. Nitekim *Vâmık u Azrâ*'daki mevlit kısmı, daha çok nûr-ı Muhammedî'nin yaratılışı ve önemini anlatmaktadır. Doğum ve doğum etrafında gelişen olaylar yaklaşık 100 beyit civarındaki kısmın birkaç beytini kapsamaktadır (Ayan, 1998, s. 119-124). Dolayısıyla halihazırda Lâmiî'nin mevlit türünde yazıldığı söylenebilecek tek eseri *Mevlidü'r-Resûl*'dür.

## 3. Vesîletü'n-Necât ile Mevlidü'r-Resûl'ün Mukayesesi

Süleyman Çelebi'den yaklaşık 100 yıl sonra yazılan *Mevlidü'r-Resûl*'ün, *Vesîletü'n-Necât* ile benzer ve farklı yanlarını anlamak için her iki eser üzerinde şekil ve kurgu bakımından

bir inceleme yapılacaktır. Şekil incelemesinde de eserlerin vezin ve nazım şekilleri ile dil ve üslubuna değinilecektir. Kurgu incelemesinde her iki eserin kaç bölümden oluştuğu, bu bölümlerde ele aldıkları konular ve bunları işleyiş biçimleri ele alınacaktır. Bu değerlendirmeler *Mevlidü'r-Resûl*'ün ne kadar özgün bir eser olduğu sorusunu cevaplandıracaktır.

### 3.1. Şekil İncelemesi

*Vesîletü'n-Necât* ile *Mevlidü'r-Resûl* şekil bakımından kısmen benzer kısmen farklılık göstermektedirler. Bu benzerlik ve farklılıklar; vezin ve nazım şekilleri ile dil ve üslup olmak üzere 2 alt başlıkta incelenecektir.

#### 3.1.1. Nazım Şekilleri ve Vezin

Her iki eser de mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. Süleyman Çelebi'nin eserde kullandığı vezin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*'dür. Lâmiî Çelebi ise *mefâ'ilün mefâ'ilün fa'ülün* veznini kullanmıştır. Süleyman Çelebi'nin tercih ettiği vezin, daha çok halk için yazılan eserlerde kullanılan, Türkçe söyleyişlere uygun, sade bir dille yazmaya daha elverişli olan vezindir. Fakat Lâmiî'nin seçtiği vezin, daha çok Klasik metinlerde, halkın konuştuğu dile biraz daha uzak, edebî gaye ile yazılan eserlerde karşılaşılan bir vezindir. Vezin tercihlerindeki bu fark, müelliflerin hangi okuyucu kitlesini hedeflediklerini göstermesi bakımından önemlidir.

Lâmiî'nin eserinin tamamı mesnevi nazım şekli ile yazılmışken Süleyman Çelebi, Hz. Peygamber'in doğumunu anlattığı uzun bölümden sonra mucizelerine geçmeden önce onun yüce vasıflarına dair 10 beyitlik bir gazel eklemiştir (Pekolcay, 2018, s. 82-83). Gazelde aruzun *mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün* veznini tercih etmiştir. Köksal ve Kütük'ün aktardığına göre yeni bulunan *Vesîletü'n-Necât* nüshasında bir muhammes ve birkaç sayfalık mensur kısmın yanı sıra Arapça manzum ve mensur kısımlara da yer verildiği ifade edilmektedir (Köksal ve Kütük, 2022, s. 405). Aynı çalışmada Süleyman Çelebi'nin yeni bulunan şiirleri de sunulmuştur (Köksal ve Kütük, 2022, s. 421-429). Tüm bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda Süleyman Çelebi'nin klasik şiir yazma konusunda ne kadar usta olabildiği görülmektedir.

Lâmiî de *Mevlidü'r-Resûl*'ünde 2'si Hz. Amine'nin dilinden söylenen, 2'si de Hz. Amine'nin vefatından sonra arkasından yakılan mersiyeğe ait toplam 4 Arapça beyit vardır.

#### 3.1.2. Dil ve Üslup

*Vesîletü'n-Necât*, halk için yazıldığından dolayı sade, akıcı ve anlaşılır bir dille yazılmıştır. Asırlarca okunması da bu özelliğinin bir sonucudur. Eserdeki öne çıkan üslup özelliklerinden biri cinasa bolca yer verilmesi; diğeri de bir dinleyiciye hitap ederek yazılmış olmasıdır. Metinde sıklıkla “dinle”, “işit”, “dinlenüz”, “Ger dilersiz bulasız”, “İşidün” gibi belli bir topluluğa hitap ediliyormuş intibasını veren bir üslup kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitler bu durumu örneklerindedir:

Ger dilersiz bulasız oddan necât  
Işk ile derd ile aydun es-salât (Pekolcay, 2018, s. 59)

...

Râvîler yazdı haber virdi bize  
Biz dahı yazduk kim aydavuz size

Dinlenüz binde birini diyelüm  
Tûtîler gibi şekerler yiyelüm (Pekolcay, 2018, s. 65)

...

Can kulagina ger tutarisen bana  
Mustafâ mi'râcını aydam sana (Pekolcay, 2018, s. 90)

...

Pes bu varlıktan aceb maksûdı ne  
Işk ile dinle iriş maksûdına (Pekolcay, 2018, s. 53)

...

Ol kim ana vâcib idi işledi  
Ümmeti'sen ol didüğün işle di (Pekolcay, 2018, s. 112)

*Mevlidü'r-Resûl'* ün dili klasik bir mesnevi dilidir. *Vesîletü'n-Necât'* a nazaran Arapça Farsça kelime ve tamlamaların yoğun kullanıldığı, anlaşılması daha zor bir üslupla yazılmıştır. Nitekim *Mevlidü'r-Resûl'* ün tevhid bölümündeki şu beyitler, esere hâkim olan Klasik üslubun bir yansımasıdır:

Bu kesret içre bu ta'yîn ü temyîz  
Hakun gayrından eyler ayn-ı perhîz

Ta'ayyün birle her mâhiyyet el-hak  
Delîl-i vahdet-i Hakdur muhakkak

Velî künhinde dübdüz ehl-i idrâk  
Çagırur cân u dilden mâ arefnâk (Eroğlu, 2011, s. 66)

Bir mesnevi şairi olan Lâmiî'nin mevlit metnini de klasik bir üslupla inşa etmesi olağandır. Bununla birlikte *Mevlidü'r-Resûl'* ün nüsha sayısının 1 taneyle sınırlı kalması, eserin beğenilmeyişinden değil halk nezdinde Süleyman Çelebi'yi aşmasının zorluğundan kaynaklanmış olabilir. Nitekim *Mevlidü'r-Resûl'* ün tevhid bahsinde geçen yukarıdaki ifadeler *Vesîletü'n-Necât'* ta yalın bir üslupla dile getirilen şu beyitlerle ele alınmıştır:

Cümle âlem yogiken ol var idi  
Yaradılmışdan ganî cebbâr idi

Yogiken var eyleyen çün ol durur  
Kudretinden cümleyi ol oldurur

Kudretin izhâr idüben ol celif  
Birliğine bunları kıldı delil (Pekolcay, 2018, s. 47-48)

Lâmiî'nin eserinde *Vesîletü'n-Necât*'tan farklı ve kendine özgü olan bir diğer unsur; her bölümün başında, kimi zaman da ortasında “Rivâyetdür ki..”, “Rivâyet eylemişler...” yapısının bulunmasıdır. Lâmiî Çelebi, vasıta beyitlerinden sonra hemen hemen her bölümü birinin rivayetine dayandırarak anlatır. Mevlidin ilgili bölümündeki ana karakter her kimse, o bölümün râvîsi de odur ve o bölüm genel olarak o karakterin gözünden anlatılmakta, karakterlerini birer “ben anlatıcı”ya dönüştürmektedir. Ayrıca Hz. Peygamber'in doğum anını hem Hz. Amine hem Hz. Safiye hem de Hz. Abdülmuttalib'in gözünden ayrı ayrı bölümler hâlinde anlattığı için çoğulcu bakış açısı tekniğini de kullanmıştır:

Rivâyetdür Resûlün anasından  
O ismet burcunun dürdânesinden

Eyitdi çün karîb oldu vilâdet  
İrişdi vaz'-ı hamle vakt u sâ'at (Eroğlu, 2011, s. 86)

...  
Rivâyet eylediler yine rûşen  
Safiyye binti Abdu'l-muttalibden

Dimiş ol ahter-i burc-ı sa'âdet  
Çü düşdi yire ol hurşîd-i tal'at

Ebesiydüm ol incü dânesinün  
Ben idüm yâri ol dem anasınun

Togıcak gün gibi ol nûr-ı bâhir  
Bana altı alâmet oldu zâhir (Eroğlu, 2011, s. 90)

...  
Didi ol gece Abdu'l-muttalib ben  
Tavâf-ı Ka'be eylerken mu'ayyen

Nidâ eyler işitdüm bir münâdî  
Ki savtıdan pür oldu deşt [û] vâdî (Eroğlu, 2011, s. 91)

Bugün modern edebiyat eserlerinde kullanıldığını gördüğümüz bu tekniğin 16. yüzyıldaki bir mesnevîde bu kadar belirgin olması, Lâmiî'nin kurgu itibarıyla Klasik olarak nitelendirilebilecek bir şair olma seviyesine ulaştığını düşündürmektedir.



*Vesiletü'n-Necât*, anlatıcı açısından değerlendirildiğinde hâkim bakış açısı tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserde mesnevi karakterlerinden çok, müellifi öne çıkmaktadır. Müellif, olayları ve kişileri; dinleyicide/okuyucuda uyandırmak istediği düşünceye veya duyguya göre yönlendirecek şekilde ifade etmekte, Hz. Peygamber'in onda uyandırdığı hissi okuyucuya/dinleyiciye vermeye çalışmaktadır. Nitekim eserin yazılma sebebi hatırlanacak olursa bu gayet makul karşılanacaktır.

*Mevlidü'r-Resûl*'de ise Lâmiî Çelebi'yi görebilmek, çok zordur. Genelde ben anlatıcı tekniğini kullandığı için karakterler öne çıkmakta ve okuyucunun muhayyilesinde bir roman kahramanı gibi belirginleşebilmektedir. Lâmiî'nin 11 mesnevi yazdığı düşünüldüğünde anlatıcı tekniğindeki bu başarısı anlaşılır hâle gelecektir.

### 3.2. Kurgu ve İçerik İncelemesi

*Vesiletü'n-Necât* ve *Mevlidü'r-Resûl* kurgu bakımından incelenirken kaç bölümden oluştuklarına ve hangi bölümlerde neyi ne kadar işlediklerine bakılacaktır. Böylece şairlerin mevlit türünü hangi konuları kapsayacak şekilde değerlendirdikleri ve içeriklerdeki benzerlikleri ve farklılıkları ele alınacaktır.

*Vesiletü'n-Necât*'ın Necla Pekolcay tarafından yayımlanan neşrinde 16 ana bölüm bulunmaktadır. Bu bölümler içerisinde nûr-ı Muhammedinin vücuda gelmesi ve doğumu anlatan hacimli bölümler kendi içinde alt bölümlere ayrılmıştır. Bunlardan bazıları bölümler medhiye, gazel gibi olay örgüsü içermeyen anlatımlardan oluşur. Dil ve üslup kısmında bahsedildiği üzere bütün bölümlerde Süleyman Çelebi, bir anlatıcı olarak kendini belli eder. Karakterler fazla belirgin değildir. Eserin içeriğinde ise sırasıyla şu konulardan bahsedilmiştir: Âlemin yaratılışı, nûr-ı Muhammedî, Hz. Peygamber'in yaratılışı, doğumu, doğum esnasında gerçekleşen olaylar, Hz. Peygamber'in mucizeleri, miraç, hicret ve vefat... Görüldüğü gibi Süleyman Çelebi'nin küçük bir siyer mahiyetinde olan *Vesiletü'n-Necât*'ında mevlit bahsi yoğun tutulmuştur. Mevlit bahsinin yoğun olarak işlenmesi ve mevlit icralarında daha çok doğum bahirlerinin okunmuş olmasından dolayı, eser *Mevlid* adıyla şöhret bulmuştur. Oysa eserin yazılma gerekçesi ve Süleyman Çelebi'nin okuyucuya/dinleyiciye verdiği nasihatler tutulduğu takdirde; eserin, kurtuluş vesilesi olacağı ifade ve ümit edilmektedir. Çünkü Süleyman Çelebi için Hz. Peygamber'in varlığı, başka bütün insanlar için bir kurtuluş vesilesidir. Hz. Peygamber'in önemini ifade ettiği şu beyitler buna dikkat çekmektedir:

Bu Süleyman nice medh itsün anı  
Çünkü meddâhıdır anun ol Ganî

Ol ki meddâhı anun Allah ola  
Var kıyâs eyle ki ol ne şâh ola (Pekolcay, 2018, s. 70) <sup>4</sup>

4 Bu beyitlerde Ahzâb Suresinin 56. ayeti ifade edilmektedir: “Allah ve melekleri, Peygamber'e çok salavât getirirler (şanını yüceltirler). Ey müminler! Siz de ona salavât getirin (şanını yüceltin) ve tam bir teslimiyetle selam verin.”

Süleyman Çelebi'ye göre Allah ve meleklerinin övdüğü kişiyi övmek, kendisinin haddi değildir. Fakat okuyucuyu kendisi için umduğu şeyi ummaya şu sözlerle davet eder:

Mustafâ'nın mevlididir bu kelâm  
Sanmanuz bunu her kelâm-ı avâm

İzzetini key sakınun bu sözün  
Devletünüze sebedür bu sizün

Mevlidine kim anun izzet kıla  
Mustafa'dan ol dahi izzet bula

Hem şefî ola ana ol Mustafâ  
Ola derdine şefâati şifâ (Pekolcay, 2018, s. 66)

Hz. Peygamber'in mevlitini, yani bu dünyaya gelişini önemseyen ve yücelten kişinin yücelik bulacağını ve şefaate nail olacağını anlatan bu beyitler, yukarıda ifade edildiği gibi *Vesîletü'n-Necât*'ın mevlit konusuna yoğunlaştığını ve bu bağlamda Hz. Peygamber'in varlığının bir kurtuluş vesilesi olduğunu ifade etmektedir.

*Mevlidü'r-Resûl* 10 bölüm ve 1 hâtimeden oluşur. Birinci bölüm nur-ı Muhamedî'den bahsetmektedir. Akabinde nûr-ı Muhammedînin intikali, Hz. Peygamber'in yaratılması anlatılmaktadır. Buraya kadar olan kısım eserin yaklaşık dörtte birini oluşturmaktadır. Geri kalan kısım Hz. Peygamber'in doğumu, doğumun başka karakterlerin gözünden anlatılması ve onların şahitlikleri, Hz. Peygamber'in süt anneye verilmesi; Hz. Halime'nin, Hz. Peygamber'in çocukluğuna dair aktardıkları ile devam eder. Son bölüm Hz. Halime'nin, Hz. Peygamber'i annesine geri götürmesi ve Hz. Amine'nin vefatı ile biter. Hatime kısmında Lâmiî okuyucuya nasihatlerde bulunur. Allah'ın rahmetinden ümitvar olduğunu söyleyerek Hz. Peygamber hürmetine Allah'tan af dilenir:

Kapunda gerçi kim geldük eli boş  
Ümîd oldur k'idesin gönlümüz hoş

Habîbün hürmetine yâ ilâhî  
Bize mücrim diyü yazma günâhı

Varıcak hazretüne Lâmi'î hor  
Kapundan izzetin-çün kılma mehcûr

Dimezven kâinâtun bir begiyem  
Veli kim kulunun kemter segiyem

Çü âdetdür iden ıssına hürmet  
İder kelbini dahı hoş riâyet (Eroğlu, 2011, s. 123-124)

Lâmîî bu beyitlerde kapısına eli boş da gitse Hakk'ın onun gönlünü hoş tutacağını ummakta ve Hz. Peygamber hürmetine Müslümanları günahkarlardan yazmamasını talep etmektedir. Burada günahkarlardan olmamayı isterken “bizi” ifadesini kullanması, kendisini hakir tutarak dua ederken bile affedilme hususunda bütün Müslümanları da metne dâhil etmesi dikkat çekmekte; kendisi, Hakk'ın huzuruna çıkmaya layık değilse de huzuruna çıktığında bu nedenden dolayı kovulmamayı istirham etmektedir. Nitekim kendisini bir “bey” gibi değil “Allah'ın kulunun köpeği” olarak görmektedir. Burada kul ile kastedilen Hz. Peygamber'dir. Buna göre bir kişiye hürmet gösterenin, onun köpeğine de iyi davranacağını hatırlatarak affını ummaktadır.

*Vesiletü'n-Necât* ve *Mevlidü'r-Resûl*, içerik bakımından da farklılıklar gösterir. Bunlar özellikle mevlit türünde yazıldıkları hâlde içerdikleri konular bakımından, türün neleri kapsayabileceği hususunda farklı teklifler getiren iki eserdir. *Vesiletü'n-Necât*, küçük bir siyer niteliğinde olan *Vesiletü'n-Necât*'a nazaran *Mevlidü'r-Resûl*, Hz. Peygamber'in doğumu ve çocukluğunu anlatan bir kitap gibidir. Her iki eserin bölüm sırasına göre hangi konuları işlediklerine tablo üzerinden bakılacak olursa bu çıkarım daha iyi anlaşılacaktır:

<i>Vesiletü'n-Necât</i>		<i>Mevlidü'r-Resûl</i>	
Bölmüler	Beyitler	Bölmüler	Beyitler
Tevhid	1-32	Tevhid	1-126
Dua ve kitap için özur	33-50	Hz. Amine ile Hz. Abdullah'ın evlenmesi	127-171
Âlemlerin yaratılması	51-65	Hz. Peygamber'in nurunun Hz. Amine'ye geçmesi	172-213
Hz. Peygamber'in ruhunun yaratılması	66-110	Hz. Amine'nin hamileliği	214-246
Hz. Peygamber'in vücuda getirilmesi	111-169	Doğumun Hz. Amine'nin gözüyle anlatımı	247-300
Hz. Peygamber'in doğumu	170-292	Doğumun Hz. Safiye'nin ve Hz. Abdülmutilib'in gözünden anlatımı	301-338
Hz. Peygamber'e övgü	293-302	Hz. Abbas'ın Ebu Leheb'e dair aktardığı bir rivayet ve Hz. Halime'nin Mekke'ye gelişi	339-391
Hz. Peygamber'in mucizeleri	303-352	Hz. Halime'nin süt anne oluşu	392-458
Hz. Peygamber'in miracı	353-413	Hz. Halime'nin, Hz. Peygamber'in bebeklik ve ilk çocukluk dönemlerinden bahsetmesi	459-553
Hz. Peygamber'in hicreti	414-420	Hz. Halime'nin, Hz. Peygamber'i ailesine geri vermesi	554-604
Hz. Peygamber'in bazı özellikleri	421-450	Hz. Amine'nin rihleti ve Lâmiî'nin hatimesi	605-706
Nasihatname	451-506		
Nasihatname	507-516		
Hz. Peygamber'in tebliğe başlaması	517-534		
Hz. Peygamber'in rihleti	535-706		
Hatime	707-768		

Tabloda görüldüğü gibi her iki eser, tevhitte başlamıştır. *Mevlidü'r-Resûl*'ün ilk bölümünde yoğun bir şekilde nûr-ı Muhammedîden de bahsedilir. Öyle ki nûr-ı Muhammedî konusu, *Mevlidü'r-Resûl*'ün en sanatkârane üslupla yazılmış bölümüdür; *Vesîletü'n-Necât*'ta ise daha yüzeyseldir. Aslında Hz. Peygamber'in doğumuna kadar, her iki eser benzer şekilde ilerlemiştir. *Vesîletü'n-Necât*'taki bölüm sayısının fazla oluşu, fazla konu anlatıldığından değil, *Mevlidü'r-Resûl*'e göre daha fazla bölüme ayrılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim *Vesîletü'n-Necât*'taki doğum bahsi 292. beyitte, *Mevlidü'r-Resûl*'deki 338. beyitte tamamlanmıştır. Bu iki eser arasındaki asıl kurgu farkı, doğum sonrasındaki olayların anlatımında görülmektedir. Lâmiî, bir pazartesi günü doğan Hz. Peygamber'in doğum haberini alınca amcası Ebu Leheb'in kölesini azat ettiği için ebedi azabının biraz olsun hafiflediği rivayetini anlatarak Hz. Peygamber'in müminler için ne kadar kıymetli olduğundan bahsederken aynı bölümde Süleyman Çelebi, Hz. Peygamber'i öven bir gazel ve medhiye yazar. Yine Süleyman Çelebi, bu medhiyelerden sonra Hz. Peygamber'in mucizelerine, miracına, Hicretine, hatta rihletine yer vererek *Vesîletü'n-Necât*'ı bir siyere dönüştürürken Lâmiî, Hz. Halime'ye genişçe yer verir ve eserin konusunu doğumla sınırlı tutmasa da Hz. Peygamber'in ilk çocukluk dönemiyle sonlandırır. Bu bakımdan *Mevlidü'r-Resûl*'ün içeriği mevlit türüne daha uygundur denebilir.

*Vesîletü'n-Necât* ile *Mevlidü'r-Resûl*'ün muhteva bakımından, en dikkat çekici ortaklık, her iki eserin de vefat ile bitmesidir. Süleyman Çelebi, eserini Hz. Peygamber'in; Lâmiî Çelebi'de Hz. Amine'nin vefatı ile sonlandırır. Aralarındaki diğer benzerlik de Hz. Amine'den nakledilen bazı olaylardır. Her iki eserde de doğum esnasında odayı bembeyaz bir nurun kapladığı, beyaz bir kuşun kanadıyla Hz. Amine'nin sırtını sıvazladığı ve böylece Hz. Amine'nin ağrı duymadığı, evin hurilerle dolduğu, çok susadığı için Hz. Amine'ye çok lezzetli bir şerbet içirildiği, Hz. Peygamber'in bir an için ortadan kaybolduğu, sonra döndüğünde yerde secde ediyor hâlde ve işaret parmağı havada olacak şekilde Allah'a hamd ettiği anlatılmaktadır.

Lâmiî, *Mevlidü'r-Resûl*'ün her bölümüne mesnevinin karakterlerinden birinin rivayetiyle başlamıştır. Dil ve Üslup başlığı altında anlatıcıdan bahsedilen yerde ifade edildiği gibi eserdeki "Rivâyetdür ki..", "Rivâyet eylemişler..." diye başlayan yapılar, *Mevlidü'r-Resûl*'ü kurgu bakımından *Vesîletü'n-Necât*'tan ayıran bir başka özelliiktir.

Lâmiî'nin mevlidinde sadece *Vesîletü'n-Necât*'tan değil Ahmedî'den de etkilenmiş olabileceğine dair bir ipucu vardır. *Mevlidü'r-Resûl*'de, Hz. Abdullah'ta görünen nûr-ı Muhammedî'yi elde etmek gayesiyle Hz. Abdullah'la evlenmek isteyen Şamlı bir kadından bahsedilmektedir. Fakat Şamlı kadın Hz. Abdullah'la evlenmeden nur, Hz. Amine'ye geçince Lâmiî bu olaya şu yorumu getirmiştir:

Sikender cidd ü cehdinden ne dermân  
Nasîb-ı Hızırmiş çün âb-ı hayvân (Eroğlu, 2011, s. 82)

Aynı konu için Ahmedî'nin *İskendernâme*'sindeki mevlit bölümünde de benzer bir ifadeler vardır:

Çekdi İskender gam u dürlü ta'ab  
Hızra virildi âb-ı hayvân iy 'aceb

Cün anı ana komış idi İlâh  
Lâ-büd İskender ana bulmadı râh (Ünver, 1977, s. 375)

Dolayısıyla Lâmiî'nin *Vesîletü'n-Necât*'la birlikte bir diğer Bursalı şair Ahmedî'nin mevlidinden de beslenmiştir, denebilir.

### 3.2.1. Vasıta Beyitleri

Süleyman Çelebi'nin mevlit türüne olan en büyük etkisi, vasıta beyitleridir denebilir. *Vesîletü'n-Necât*'ın hemen her bölümü şu iki beyitle biter ve bu beyitler, yeni bir bölüme başlanacağına işaret eder:

Haşre dek ger dinilürse bu kelâm  
Niçe haşr ola bu olmaya tamâm

Ger dilersiz bulasız oddan necât  
Işk ile derd ile aydun es-salât

Bu iki beyit, *Vesîletü'n-Necât*'tan sonra mevlit yazan şairler tıpkı Süleyman Çelebi gibi her bölümün sonuna benzer beyitler yerleştirmişlerdir. Hatta bunların önemli bir kısmının vasıta beyitlerinde Süleyman Çelebi'yi tanzir ettiği hissi uyanmaktadır (Akkuş, 2016; Kemikli, 2016).

Lâmiî de Süleyman Çelebi'nin yaptığı gibi her bölüm sonunu vasıta beyitleriyle bitirmiştir. Vasıta beyitleri bakımından Lâmiî, tamamen Süleyman Çelebi etkisindedir. Fakat bu etkilenme salt bir benzerlik değil, Lâmiî'nin kendi tasarruflarını da içeren özgün bir yeniden ürettir. Belki de Süleyman Çelebi'nin vasıta beyitlerine yazılmış en güzel nazireler, Lâmiî'ye aittir:

Midâd olsa bihâr eşcâr aklam  
Bu lütfun binde biri olmaz i'lâm

Eger istersenüz ol nûrdan nûr  
Fekûlû es-salât iy kavm-i mestûr

Es-salâtu ve's-selâm ey nûr-ı arşu'llâh olan  
Es-salâtu ve's-selâm ey mahrem-i dergâh olan (Eroğlu, 2011, s. 75-76)

Görüldüğü üzere Lâmiî'nin vasıta beyitleri 3'er tanedir. Süleyman Çelebi'nin vasıta beyitleri değişmeden her bölüm sonunda tekrar ederken Lâmiî'nin vasıta beyitleri her bölüm sonunda benzer mana ve işlevdeki farklı ifadelerle kendini gösterir:

İdem haşre dek bu lütfu inşâd  
Binin tarh eyleyem birin kılam yâd

Eger istersenüz oddan necâtı  
Okun cân u gönülünden es-salâtı

Es-salâtı ve's-selâm ey nusret-ile şâh olan  
Es-salâtı ve's-selâm ey hâfızı Allâh olan (Eroğlu, 2011, s. 79)

Lâmiî'nin vasıta beyitlerinin ilk ikisi, Süleyman Çelebi'nin beyitleriyle aynı mana ve işlevde kullanılmıştır. Üçüncü beyit ise sadece Lâmiî'ye ait bir tasarruftur ve salat u selamın şiirsel bir ifadesidir. Fakat bu benzerlik sadece bu örnekteki vasıta beyitlerindedir. Nitekim eser boyunca Lâmiî, her seferinde farklı ve yeni ifadeler içeren vasıta beyitleri kullanmıştır:

Beyân olunsa yüz yıl bu ma'ânî  
Bedî ola tamâm olmak beyânı

Dilersen ire nûrından tecellî  
Eyitgil cândan Allâhümme sallî

Es-salâtı ve's-selâm ey câmi'-i âyât-ı Hak  
Es-salâtı ve's-selâm ey râfi'-i râyât-ı Hak (Eroğlu, 2011, s. 90)

*Vesîletü'n-Necât* ve *Mevlidü'r-Resûl* arasındaki en önemli etkileşim, vasıta beyitlerinde görülmektedir. Her iki eserde de kurgu, vasıta beyitleriyle şekillenmektedir. Her bölüm sonu, bu beyitlerle ifade edilmekte ve okuyucu salat u selam getirmeye davet edilmektedir. Lâmiî'nin vasıta beyitleri ile Süleyman Çelebi'nin vasıta beyitleri arasındaki fark, terki-i bend ile terci-i bend arasındaki farka benzetilerek de açıklanabilir. Nasıl ki terki-i bende vasıta beyitleri her bentten sonra değişiyor ama terci-i bende tekrar edip yineleniyorsa, Lâmiî'nin vasıta beyitleri de her bölüm sonu değişiyor fakat Süleyman Çelebi'ninkiler değişmeyip yineleniyor. Bu bakımdan *Mevlidü'r-Resûl*'deki vasıta beyitleri terki-i bende, *Vesîletü'n-Necât*'taki vasıta beyitleri terci-i bende benzemektedir. Lâmiî böylesi benzer bir şekilde işlediği vasıta beyitlerini Süleyman Çelebi'den farklı bir tarzda ele alarak hem ona olan saygısını dile getirmiş hem de *Vesîletü'n-Necât*'ın güçlü etkisine rağmen özgün bir nazire yazmıştır. Bu bakımdan Lâmiî, takdire şayan bir başarı elde etmiştir.

## SONUÇ

Bursa'da 1409 yılında Süleyman Çelebi tarafından yazılan *Vesîletü'n-Necât*, Türk edebiyatının ikinci mevlidi olsa da kendisinden sonraki bütün mevlitlerde etkisi hissedilen özel bir eserdir. Farklı dillere çevrilmiş ve bütün bir Osmanlı coğrafyasında mevlit meclisleri düzenlenecek kadar çok beğenilmiştir. Böyle bir eserin yazılışından yaklaşık 100 yıl sonra, yine aynı şehirde yaşayan Lâmiî Çelebi tarafından *Mevlidü'r-Resûl* adlı bir mevlit daha yazılmıştır.

Bu makalede, aynı şehirde yaklaşık bir asır arayla iki önemli şair tarafından yazılmış bu iki mevlit mukayese edilmiştir.

*Vesiletü'n-Necât*, mevlit konusuna yoğunlaşmakla beraber miraç, Hicret gibi konuları işlediği için küçük bir siyer mahiyeti taşımaktadır. *Mevlidü'r-Resûl* ise mevlit konusunun yanı sıra Hz. Amine, Hz. Abdülmuttalib, Hz. Halime gibi Hz. Peygamber'in ilk çocukluk dönemindeki önemli isimleri de esere dâhil etmiş ve onları birer “ben anlatıcı”ya dönüştürerek Hz. Peygamber'in nasıl bir çevrede doğup büyüdüğünü anlatmaktadır. Bu özelliği itibariyle bugünkü roman tekniğine uygun bir anlatım özelliği göstermektedir.

*Vesiletü'n-Necât*'ın her bölümü, okuyucuyu/dinleyiciyi salat ü selam getirmeye davet eden vasıta beyitleriyle kurgulanmıştır. Bu usul, kendisinden sonra yazılmış pek çok mevlitte kullanılmıştır. Lâmiî de *Mevlidü'r-Resûl*'ün bölümlerini vasıta beyitleriyle kurgulamış fakat bazı tasarruflarda bulunarak beyitleri kendine mahsus bir şekilde ifade etmiştir. Bu bakımdan Süleyman Çelebi'nin vasıta beyitlerine yazılmış en güzel nazirelerden birinin *Mevlidü'r-Resûl*'deki vasıta beyitleri olduğu söylenebilir.

*Vesiletü'n-Necât*'ta geçen “dinle”, “işit”, “dinlenüz”, “Ger dilersiz bulasız” gibi ifadeler eserin, bir mecliste okunmak için yazıldığını düşündürmektedir. Hem anlatıcının kullandığı dilin sadeliği ve anlatım tekniği hem de yüzyıllardır düzenlenen mevlit merasimleri bunu kanıtlamakta ve eserin halk için yazılan bir metin olduğunu ortaya koymaktadır. *Mevlidü'r-Resûl* ise klasik bir üslupla inşa edilmiş, kendi zamanına göre özgün bir anlatımla kurgulanmış bir mesnevidir. Dili *Vesiletü'n-Necât*'a göre daha ağır olduğu ve önünde *Vesiletü'n-Necât* gibi bir şaheser olduğu için rağbet görmemiştir.

---

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## KAYNAKÇA/REFERENCES

Akkuş, M. (ed.). (2016). *Mevlid külliyyatı II*, Ankara: DİB Yayınları.

Ayan, G. (1998). *Lâmi'î, Vâmık u Azrâ, inceleme-metin*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Eroğlu, S. (2011). *Bursalı Lamiî Çelebi, Mevlidü'r-Resûl*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Ertekin, E. (2012). *Lâmiî Çelebi, Maktel-i Âl-i Resul*. İstanbul: Kevser Yayınları.

Gökçalp, H. (2012). *Eski Türk edebiyatında nazım şekilleri*. M. Aça, H. Gökçalp, İ. Kocakaplan (ed.), *Tür ve Şekil Bilgisi* kitabı içinde (189-473). İstanbul: Kesit Yayınları.

- Karaca, S. (2019). *Lâmi'î Çelebi, Fütûhu'l-Mücâhidîn li-Tervihi Kulûbi'l-Müşâhidin (Nefehâtü'l-Üns tercümesi): İnceleme, tenkitli metin, sözlük, dizin*. Doktora Tezi. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rize.
- Kemikli, B. (ed.). (2016). *Mevlid külliyyatı II*, Ankara: DİB Yayınları.
- Köksal, M. F. (2011). *Mevlid-nâme*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Köksal, M. F. ve Kütük, R. (2022). Vesîletü'n-Necât'ın en eski nüshası ve Süleyman Çelebi'nin bilinmeyen şiirleri. *Dîvan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 28, 393-430.
- Okiç, M. T. (2016). Çeşitli dillerde mevlidler ve Süleyman Çelebi mevlidinin tercümeleri. B. Kemikli (ed.), *Mevlid Külliyyâtı I* (ss.27-75). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Özel, A. (2004). Mevlid. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29, 475-479.
- Pekolcay, N. (2018). *Süleyman Çelebi, Mevlid*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Timurtaş, F. K. (1990). *Süleyman Çelebi, Mevlid (Vesîlet-ün-Necât)*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Ünver, İ. (1977). Ahmedî'nin İskender-nâmesindeki mevlid bölümü. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 25, 355-411.





## Vesîletü'n-Necât'ın Mevlid Dışındaki Eserlere Etkisi: İndî'nin Hac Davetiyesi Örneği

### *The Effect of Wasilat al-Najat on Other Non-Mawlid Works: The Case of Hac Davetiyesi by İndî*

Seydi Kiraz<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi,  
Türk İslam Edebiyatı Bölümü, Çorum, Türkiye

ORCID: S.K. 0000-0003-4941-3909

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Seydi Kiraz,  
Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam  
Edebiyatı Bölümü, Çorum, Türkiye  
E-mail: seydikiraz.27@gmail.com

Başvuru/Submitted: 30.09.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 18.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 02.12.2022

Kabul/Accepted: 08.12.2022

#### Atıf/Citation:

Kiraz, S. (2022). Vesîletü'n-Necât'ın mevlid dışındaki eserlere etkisi: İndî'nin Hac Davetiyesi örneği. *TUDED*, 62(2), 639–655.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1182759>

#### ÖZET

*Vesîletü'n-Necât (Mevlid)*, Türk edebiyatında mevlid türünün teşekkülü, tekâmülü ve günümüze kadar ulaşan sağlam bir geleneğe dönüşmesinde mühim bir yere sahiptir. Bu eserden sonra pek çok mevlid yazılmıştır. Yazılan bu mevlidler, muhtevanın ayrıntılı ya da muhtasar olması, şekil, dil ve üslup bakımından bazı farklılıklar gösterse de bu mevlidlerin tamamında az çok *Vesîletü'n-Necât*'ın etkileri görülmüştür. Etkilenme; metinler arasında bazen önemli oranda taklit, bazen nazire bazen de motif ve muhtevanın benzerliği olarak yansımıştır. Bu çalışmada *Mevlid*'in kendi türü üzerindeki etkisi hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiş, bu hususa kısaca değinilmiştir. Ardından *Mevlid*'in özellikle *Hac Davetiyesi*'ne ve yanı sıra farklı türler üzerindeki tesiri araştırılmış, bu tesirin oranı ve yansıma şekli incelenmiştir. Böylece Süleyman Çelebi'nin mevlid şairleri dışında başka şairler üzerindeki nüfuzu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma, muhtevası haccın usul ve esaslarının, emir ve yasaklarının, sünnet ve müstehaplarının anlatıldığı ve menâsik-i hac olarak adlandırılan bir türle sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda İndî mahlaslı bir şairin 19. yüzyılda yazdığı *Hac Davetiyesi* adlı mesnevi ele alınmıştır. Şimdilik tek nüshası tespit edilen eser, Çorum Hasanpaşa Yazma Eserler Kütüphanesinde 19 Hk 1421 numarada kayıtlıdır. Eserin şairi tespit edilmeye çalışılmış, eserden faydalanılarak şair hakkında bilgi verilmiş, eser, şekil ve muhteva bakımından tanıtılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Vesîletü'n-Necât, Mevlid, Hac Davetiyesi, Menâsik-i Hac, Süleyman Çelebi, İndî

#### ABSTRACT

The mawlid work *Wasilat al-Najat* by Süleyman Çelebi has an important place in the formation and evolution of mawlid works in the Turkish literature and its transformation into a solid tradition that has survived to the present day. Many mawlids have been written since *Wasilat al-Najat* [Occasions of the Salvation], and although they show some differences in terms of narration, form, language, and style, the effects of *Wasilat al-Najat* are seen in all of these works, sometimes in terms of the text, sometimes in the form of imitation, sometimes in *nazirah* [a poem modeled after another poem], and other times in the similarity of motif and content. This study does not provide detailed information about the effect of *Wasilat al-Najat* on other mawlids but only briefly discusses this issue. The study then goes on to investigate the effect of *Wasilat al-Najat* on the *Hac Davetiyesi* [The Hajj Invitation], as well as on other non-mawlid species, examining the rate and reflection of these influences. Thus, the study attempts to reveal Süleyman Çelebi's influence on other non-mawlid poets. The



content of the research is limited to the genre known as the *manasik* [rites and ceremonies to be performed during and around the Hajj], which explains the methods and principles of the Hajj, the orders and prohibitions, sunnah, and mustahab [recommended things]. In this context, the study discusses the mathnawi [poem written in couplets] titled *Hac Davetiyesi* written by İndî in the 19<sup>th</sup> century. The work currently has only one known copy, which is registered at the Çorum Hasanpaşa Manuscripts Library under 19 Hk 1421. The study attempts to identify the poet of the Hac Davetiyesi, provides information about the poet by benefitting from information in it, and introduces it in terms of its form and content.

**Keywords:** *Wasilat al-Najat*, Mawlid, *Hac Davetiyesi*, Manasik al-Hajj, Süleyman Çelebi

## EXTENDED ABSTRACT

Mawlid means birth, birth time, and place of birth and is used as a term in Turkish literature to express the works that describe important periods of the Prophet Muhammad's life, such as his birth, prophecy, miracles, and death. Before mawlid works were printed, written texts had occurred that are reminiscent of this genre. Among these, Ahmed Fâkih's (d. 650/1252) *Çarh-nâme* and the relevant section in Mustafa Darir's *Tercüme-i Siyer-i Nebî* [Translation of the Prophet of Prophets] come to the fore. The mawlid written by Taj al-Din Ibrahim ibn Khidr Ahmadi (d. 815/1412) in 810/1407 has been identified as the first Turkish mawlid text; it is not a standalone work but a 625-couplet section in his *Iskandarnamah* [Book of Alexander].

A founding and pioneering work regarding the formation of the mawlid genre is *Wasilat al-Najat*, which was compiled two years after Ahmadi's mawlid and written by Süleyman Çelebi (d. 825/1422) in 812/1409. *Wasilat al-Najat* has an important place in the formation and evolution of the mawlid genre in Turkish literature and its transformation into a solid tradition that has survived to the present day. Hundreds of mawlids have been written since this work, and although these show some differences in terms of narration, form, language, and style, all of these show they had been influenced by *Wasilat al-Najat*.

These works that had been influenced by *Wasilat al-Najat* were sometimes seen as significant imitations, sometimes as *nazirah* [a poem modeled after another], and other times as similar in motif and content. This study will not elaborate too much regarding the effect of *Wasilat al-Najat* on its own genre, and having briefly addressed this topic, it will now investigate the influence of *Wasilat al-Najat* regarding other genres, examining the rate of this effect, and the forms of its reflections. Thus, the study will attempt to reveal Süleyman Çelebi's influence on other non-mawlid poets.

The content of the research is limited to the genre known as manasik al-hajj [rites and ceremonies of the hajj], which explains the methods and principles of the hajj, its requirements and prohibitions, sunnah, and mustahab [recommended things]. The study will discuss in this context the mathnawi [poem written in couplets] titled *Hac Davetiyesi* [The Hajj Invitation] written by an İndî pseudonymous poet in the 19<sup>th</sup> century. The work, of which only one copy is currently known, is registered at the Çorum Hasanpaşa Manuscripts Library under 19 Hk 1421.

While many studies have been done on the effect of *Wasilat al-Najat*, not many studies have examined its effectiveness on other genres. This study investigates the effect of *Wasilat al-Najat* on printed works in different genres. One of the two works in which this effect is seen is *Niyazü'l-Müznibin* by Ali Zelilî of Manavgat, which has religious content, and the other is mathnawi titled *Hac Davetiyesi*. Due to this second work being the main subject here, the study will discuss *Hac Davetiyesi* in detail and only give *Niyazü'l-Müznibin* a partial mention.

As can be understood from the name *Hac Davetiyesi*, the influence is not in terms of content, but in terms of form, meter, wording, and expression. The first reference to *Wasilat al-Najat* in the *Hac Davetiyesi* is found in the reason for printing it. Another effect from *Wasilat al-Najat* is seen in the parts where the driving couplets and the introduction to each of the mawlid's sections are repeated at regular intervals. Since the word *Labbayk* [Here I am time and again] is frequently repeated in the prayers made during the hajj and the takbir is one of the principles of this worship, these expressions stand out in all the couplets that have been determined as the driving couplets. The poet drew attention to these phrases in one half of some couplets and evoked how it had been used in *Wasilat al-Najat* with the other half. However, in other couplets where the terms related to pilgrimage are taken into consideration, the meter is not taken into account.

In *Hac Davetiyesi*, *Wasilat al-Najat* is mentioned twice by name, and the *aruz* [Ottoman poetic rules for prosody] pattern is said to have been preferred in the work because it was also used in *Wasilat al-Najat*. The remarkable point in *Hac Davetiyesi* is that the wish to be read is expressed by associating it with *Wasilat al-Najat*. That *Hac Davetiyesi* is mentioned alongside *Wasilat al-Najat* instead of any other book is no coincidence but a conscious choice, and this preference is thought to lie in the fact that *Wasilat al-Najat* has become a classic by being read in every century. By imitating an unforgettable work, the anonymous poet wished that his own work would be counted among the unforgettable ones. In fact, İndî's imitation of Süleyman Çelebi lies in the desire to capture immortality. Undoubtedly, the influence of *Wasilat al-Najat* is not limited to the non-mawlid works identified in this study. New studies and research to be done are expected to be able to access newfound works that were printed in other non-mawlid genres.

## GİRİŞ

Kelime anlamı, “doğum, doğum zamanı ve doğum yeri” olan mevlid (Şemseddin Sâmî, 1317/1899, s. 1433); terim olarak Türk edebiyatında Hz. Peygamber'in başta doğumu olmak üzere, nübüvveti, mucizeleri ve vefatı gibi hayatının mühim dönemlerinin ve olaylarının anlatıldığı eserleri ifade etmek maksadıyla kullanılmıştır. Mevlid türünden eserler telif edilmeden önce, mevlidi hatırlatan metinler arasında Ahmed Fakih'in (ö. 650/1252) *Çarhnâme'si*, Erzurumlu Darîr'in manzum-mensur eseri *Tercüme-i Siyer-i Nebî'sindeki* ilgili kısmı (Banarlı, 1962, s. 14) (yazılışı: 790/1388) zikredilmiştir. İlk Türkçe mevlid metni olarak tespit edilen Ahmedî'nin (ö. 815/1412), 810/1407 yılında kaleme aldığı mevlidi, (Köksal, 2011, ss. 58-59) müstakil bir eseri olmayıp şairin *İskender-nâme'sindeki* 625 beyitlik (Ünver, 1977, s. 55,57) bir bölümdür.

Mevlid türünün teşekkülünde, tekâmülünde kurucu ve öncü bir mahiyet arz eden *Vesîletü'n-Necât*, Ahmedî'nin mevlidinden iki yıl sonra Süleyman Çelebi (ö. 825/1422) tarafından 812/1409'da telif edilmiştir. Bu eser, türün tanınmasında, sevilmesinde, yaygınlaşmasında ve ardından edebî bir geleneği tesis etmesinde hayatî bir öneme sahiptir. *Vesîletü'n-Necât*'ın tesir sahasını gösteren hususlardan biri eserin Arapça, Çerkezce, Rumca, Kürtçe, Tatarca, İngilizce, Almanca, Arnavutça, Boşnakça, Sevâhil dili ve benzeri dillere tercüme edilmesi (Okiç, 1975, ss. 27-38) ve böylece diğer dillerde yazılan mevlidlere ilham kaynağı olmasıdır.

Kaynaklarda Süleyman Çelebi ve eserinden övgüyle söz edilmiştir. Latîfî, *Vesîletü'n-Necât*'ı överken çocukluğundan olgunluk çağına kadar yüzden ziyade mevlid ve *Şevâhidü'n-Nübüvve'nin* fasıl ve bablarını incelediğini, hiçbirisinde *Vesîletü'n-Necât*'taki hâli, coşkunluğu, orijinalliyi ve letafeti göremediğini dile getirmiştir (Canım, 2018, s. 94).

Süleyman Çelebi'yi şiirin bir nevi sultanı olarak konumlandıran Mustafa Âlî, şairin büyüklüğünü, Hâkânî ile ilişkilendirerek belirtmiştir. *Mevlid*'i ise her geçen yıl rağbet gören, binlerce mecliste okunan ve âdeta kudsfî bir ruh tarafından talim edilmiş bir eser olarak tavsif etmiştir (İsen, 1994, ss. 101-102).

Mehmet Âkif, kendisi hakkında söylenen tahkir maksatlı “mevlidci şair” söylemine karşılık, Süleyman Çelebi'nin erişilmez bir yükseklikte olduğunu ifade etmiş, *Mevlid*'e benzeyen bir eser yazmanın zorluğuna dikkat çekerek böylece şairi ve eserini yüceltmıştır:

Sana şâir diyen, oğlum, seni gördüm yalnız:

Kimi mevlidci diyor...

– Ah, olabilsen, nerde!

Yetişilmez ki: Süleyman Dede yükseklerde (Ersoy, 2013, s. 324)

Süleyman Çelebi ve *Vesîletü'n-Necât*'ın haklı şöhreti ve nüfuzu en çok mevlidlerde görülmüştür. Mevlid alanında ortaya konulan eserlerde umumiyetle *Vesîletü'n-Necât*'ın tertibine bağlı kalınmakla birlikte mevlidlere, zaman zaman Salavat-nâme, Şefaat-nâme, Nübüvvet-i Hazret-i Ahmed ve Ahlak-ı Nebî bölümleri de eklenmiştir (Kemikli, 2016, s. 17). Türkçe

yazılan mevlidlerde işlenen konular, konu anlatımındaki ayrıntılar (Köksal, 2011, s. 384) ya da muhtasar ifade tarzı, tercih edilen dil, üslup ve anlatım bakımından *Mevlid*'den ayrılan eserlere (Kiraz, 2019, ss. 461-495) rastlansa da mevlidlerin büyük bir kısmının muhteva, motif (Pekolcay, 1993, ss. 29-30) ve şekil bakımından *Vesiletü'n-Necât*'a benzediği görülmüştür. Önemli oranda benzerliğin yansıdığı mevlidlere *Re'fet Mevlidi (Tarz-ı Cedid)* (Köksal, 2011, ss. 525-558), *Nihânî Mevlid*'i (Yıldız, 2016, ss. 109-135), Ayasofya Müezzini Kemâl'in *Mevlidü'n-Nebî*'si (Kütük, 2016, ss. 22-95), İpsalalı Ebu'l-Hayr'ın *Mevlid*'i (Günşen, 2016, ss. 25-98) örnek verilebilir. Etkilenmenin nazire suretinde tezahür ettiği mevlidler için *Naimî Mevlidi*, *Muhyiddîn Mekki Mevlidi (Yeni Mevlid-i Nebevî)* (Köksal, 2011, ss. 529, 566, 699); *Vesiletü'n-Necât*'ın yanı sıra birkaç mevlidden kısmen alıntılanarak tertip edilen ve derleme bir mevlid olan Ali Rızâyî'nin *Mevlûd-i Şerîf*'i (Bilgin, 2022a, ss. 225-286) zikredilebilir.

Süleyman Çelebi'nin etkisi, mevlid şairlerinin dışında farklı türde bir eser kaleme alan İndî mahlaslı bir şairin eserinde de görülmektedir. Bu eser, İndî'nin *Hac Davetiyesi* (Kiraz, 2020a) adlı mesnevisidir.

## 1. İndî ve Hayatı

Müellifin hayatı hakkında tespit edilen tek bilgi, şimdilik *Hac Davetiyesi*'nin zahriyye sayfasındaki “Hâfız-ı Kütüb Hasan Eşref”e ait olan oldukça bozuk bir imla ile düşülen nottan ibarettir:

*Manzûm Hac Davetiyesi*

*Bu kitâbın nâzımı 'İndî'nin kim olduğına dair bir malûmât elde edilemedi. Kitâbın hattâtı bizim muallimiz Hamidiye Mekteb-i İbtidâisi şimdi (Albayrak) denilen okuldur. Rahmetli Kadîr Hâfız bu mektebin muallim-i sânisî idi. 1324/1908 Rûmide [tarihinde] ben de bu mektebden şehâdet-nâme aldım. Birinci Muallim Kadife-zâde Hâcî İsmâîl Efendi, üçüncü muallim ... Muhammed Efendi idi. Müellif 'İndî'nin Çorumlu olması ihtimâl-i kavî. Hâfız-ı Kütüb Hasan Eşref.*

Paragrafa göre notun sahibi Hasan Eşref,<sup>1</sup> *Hac Davetiyesi*'nin müstensihisi, Ömer Dedezâde olarak tanınan Abdulkadir b. Ahmed'in ibtidâî mektepten (ilkokul) öğrencisidir. Eserin Ömer

1 1892 yılında Çorum'da doğan Hasan Eşref Ertekin, Çorum Muzafferiyeye Medresesi müderrislerinden İbrahim Hakkı (1876–1906) ile Ayşe Hanım'ın evladıdır. Soy, baba tarafından Elvan Çelebi ve Âşık Paşa'ya, anne tarafından ise ünlü ilim adamı Yusuf Bahri Hazretlerine uzanmaktadır. Hasan Eşref ve ailesi Ertekin soyadını almadan önce “Tekkelihocaoğulları”, “Tekkelihocazâdeler” lakabıyla anılmıştır. Bu lakap, Elvan Çelebi adıyla bilinen köyden (Elvan Çelebi Tekkesi Köyü) gelmeleri ve Elvan Çelebi'nin burada kurduğu tekke ve zaviyenin hizmetinden sorumlu bir aileden olmalarından dolayı verilmiştir. Hasan Eşref hafızlığını tamamlamış ve Mekteb-i Hamidî'den 1906 yılında mezun olmuştur. 1914 yılına kadar Çorum Kırklar ve Alaybey Medreselerinde tahsil görmüştür. 1925 yılında Çorum'daki Hasanpaşa, Kırklar ve Alaybey Medreseleri kütüphanelerindeki kitapların birleştirilmesiyle kurulan ve yeni bir binada hizmete açılan Millî Kütüphanede, kütüphanecilik görevine getirilen Hasan Eşref Ertekin 28 Aralık 1957 tarihinde yaş haddinden emekli olana kadar bu görevini sürdürmüştür. 1957'den 1970 yılına kadar da emekli olduğu kütüphanede bulunan eski eserlerin kataloglarının çıkarılması gibi işlerde görevli olmak üzere “uzman kütüphaneci” statüsünde hizmetine devam etmiştir. Hasan Eşref Ertekin 9 Şubat 1979 tarihinde Çorum'da vefat etmiştir. Dergi ve gazetelerde yayımlanan yazılarının yanı sıra *Çorum'da Derlenen Maniler* adıyla yayımlanan bir eseri vardır. Meral Demiryürek ve Abdulkadir Ozulu, *Eşref Ertekin'in Günlüklerinden Bir Zamanlar Çorum*. Çorum Belediyesi Yay.: Çorum, 2017, s.27-29, 32.

Dedezâde tarafından 1315/1897 yılında istinsah edilmesi ve Hasan Eşref'in yorumu göz önüne alındığında İndî'nin 19. yüzyılda yaşamış Çorumlu bir şair olduğu söylenebilir.

Şairin ilmî yönü hakkında bazı fikirler edinmemizi sağlayan yegâne eser, müellifin *Hac Davetiyesi*'dir. Dinî terimleri kullanmadaki rahatlığı, haccın hükümleri hakkındaki ayrıntılı bilgisi ve eserde yer verilen uzunca Arapça dualar, İndî'nin ulemadan bir zat olduğunu düşündürmektedir. Bu düşünceyi destekleyen diğer bir işaret, eserin yazımında faydalanılan kaynaklardır: “Seyyid Alî'nin *Şir'a Şerhi*, Aliyyü'l-Kârî'nin *Menâsik Şerhi*, Muhammed b. Halîl el-Karahisarî'nin *Terğîbâtü'l-Ebrâr*'ı, Burhâneddîn el-Mergînânî'nin *el-Hidâye si*, Ebü'l-Mehâsin Fahrüddîn Hasen el-Özkendî el-Fergânî'nin *Kâdihân Sözlere* olarak adlandırılan *Fetâvâ-yı Kâdihân* (b.32-35)”. Bu eserler, Osmanlı Dönemi medreselerinde okutulan Hanefî fikhıyla ilgili kitaplardır. Zahriyye kaydındaki bilgi ile medrese ders kitaplarına vukufiyeti birlikte düşünüldüğünde, müellifin Sultan II. Abdulhamid Dönemi medreselerinde görev yapmış bir müderris olması kuvvetli bir ihtimaldir (Kiraz, 2020a, s. 22).

İsmi tespit edilemeyen müellif, mahlas olarak İndî'yi kullanmıştır. Mahlas eserin dört yerinde zikredilmiştir. Mahlasın verildiği ilk beyitte “İndî” kelimesi, hem eserin üslûbuna dair bir ifade biçimi anlamıyla “herkesin kabul edeceği bir temele dayanmayan, sadece bir kimsenin kendi kanaatine, kendi görüşüne göre olan” hem de mahlası hatırlatacak bir tarzda kullanılmıştır. Diğer üç beyitte böyle bir anlam derinliği gözetilmemiş, mahlas açıkça belirtilmiştir:

Hasbeten li'llâh deyüp cem' eyledim  
Hem 'arûz görmeden 'İndî söyledim (b.38)

'İndîyâ sen gâfil olma fikre tal  
'Âkil ol bu kıssadan sen hisse al (b.581)

'İndîyâ sen aç gözünü dünyâda  
Son nedâmet itmez asla fâ'ide (b.782)

İsm-i a'zam hürmet için ol Hudâ  
'Âsî 'İndî kulına eyle devâ (b.1344)<sup>2</sup>

## 2. Hac Davetiyesi

İndî'nin *Hac Davetiyesi*'nin tek nüshası tespit edilmiş olup şimdilik ikinci nüshasına rastlanmamıştır. Çorum Hasanpaşa Yazma Eserler Kütüphanesi 19 Hk 1421'de kayıtlı olan eser, 240x140-180x90 mm. ölçülerindedir. 57 sayfadan meydana gelen yazmada satır sayısı 27-32 arasında değişmektedir. Yazma, Abdulkadir b. Ahmed tarafından 1315/1897-1898 yılında harekeli nesih hattıyla istinsah edilmiştir. Cedid kâğıda yazılan eser, mukavva bir ciltle kaplıdır. Yazmanın sırtı bordo meşin, kenarları bez kaplıdır. Metin cetvelsiz olup çift

2 Beyit numaraları, “Seydi Kiraz, *İndî'nin Manzum Menâsik-i Hacc'ı (İnceleme Metin Dizin ve Sözlük)*, Erzurum: Fenomen, 2020” künyeli çalışmadaki numaralandırmaya göre verilmiştir.

sütun hâlinindedir. Başlıklar siyahtır. Zahriyye sayfasında bozuk bir imlayla yazılmış 11 satırlık mensur bir açıklama bulunmaktadır. Açıklamada eserin müellifi İndî'nin kim olduğu hakkında bir tahmin yürütülmüştür.

### **Nüşanın İlk Beyti:**

Başlayalım Tanrının adı ile  
Tanrı birdir birliğin hamdı ile

### **Nüşanın Son Beyti:**

İki 'âlemde anı eyle 'azîz  
Kıl mükerrerrem ola her işi temîz

Eserin ismi iki yerde belirtilmiştir. Bunlardan birincisi serlevhada bulunmaktadır:

*Hâzâ Kitâb-ı Hac Da 'vetiyyesi.*

İkincisi, metin içinde bir beyit hâlinde verilmiştir:

*Mevlûdın vezninde nazmın okudım*  
İsmi *Hac Da 'vetiyyesi* kodım (b.37)

Eserin telif tarihi ile ilgili kesin bir kayıt belirtilmemekle birlikte on birinci beyitte İndî'nin 1265/1848 yılında hacca gittiği ifade edilmiştir. Bu durumda eser, muhtemelen bahsi geçen yıldan sonra yazılmıştır:

Bin ikiyüz sâlı altmış beş dahi  
Hac idüp çün beyti gördük yâ ahî (b.11)

Metnin son kısmında, eserin yazılma tarihi ile ilgili başka bir işarete rastlanmıştır. Eserde Mescid-i Nebevî'nin fizikî cephesi tasvir edilirken etrafında bulunan yapılar, ziyaret yerleri ve bazı isimler zikredilmiştir. Bu isimlerden biri de Sultan Abdülmecid'dir (ö. 1861). Osmanlılar Döneminde Mescid-i Nebevî'de en büyük imar faaliyeti Sultan Abdülmecid zamanında gerçekleştirilmiştir. Mescid-i Nebevî'nin yaklaşık dört asır boyunca tam bir imardan geçmediğini öğrenen Sultan Abdülmecid, ayrıntılı bir rapor hazırlatmıştır. Bu rapor doğrultusunda başlatılan çalışmalar, yaklaşık 11 yıl sonra aynı zamanda Sultan Abdülmecid'in vefat yılı olan 1277/1861'de bitirilmiştir. Bu imar ve onarım çalışmalarıyla Mescid-i Nebevî'nin tamamı yenilenmiştir (Bozkurt - Küçükaşcı, 2004, s. 284). *Hac Davetiyesi*'nde sultanın bu faaliyetlerinin yakın zamanda sona ermesinden söz edilmiştir. Bu bilgi, eserin aynı zamanda sultanın vefat yılı olan 1861'den sonra yazıldığını düşündürmektedir:

Şeyh Şâmil târih-i Sultân Mecîd  
Mescidi [kim] tamîr itdirdi cedîd (b.1171)

Eserin telif tarihi hakkında nihaî değerlendirme yapmayı kolaylaştıran bir diğer şahıs da yukarıdaki beyitte adı zikredilen ve Rus işgaline karşı direnişiyile tanınan Dağıstanlı lider, Şeyh Şâmil'dir (ö.1871). Şeyh Şâmil hac görevini ifa etmesinin ardından 1871 yılında Medine'de vefat etmiş ve Cennetü'l-Bakî'a'ya defnedilmiştir (Budak, 2010, s. 69) Eserde Mescid-i Nebevî ve çevresi hakkında bilgi verilirken Şeyh Şâmil'in mezarına atıfta bulunulması, eserin 1871'den sonra yazıldığını göstermektedir. Bu bilgilerden (Abdülmeccid ö.1861, Şeyh Şâmil ö.1871) aynı zamanda şairin 1848 yılından sonra ikinci kez hacca gittiği anlaşılmıştır.

Mesnevi nazım biçimiyle yazılan *Hac Davetiyesi* 1346 beyitten meydana gelen bir eserdir. Aruzun *fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün* kalıbıyla yazılmıştır. *Hac Davetiyesi*; haccın usul ve esaslarının, emir ve yasaklarının, sünnet ve müstehaplarının anlatıldığı “menâsik-i hac” (Karataş, 2003, ss. 5-12; Kiraz, 2020b, ss. 2-5; Çavuşoğlu, 2020; Söylemez, 2022, ss. 220-225; Bilgin, 2022b, ss. 46-47; Karakuş, 2022, 17-40) türünden bir eserdir.

### 3. Vesîletü'n-Necât'ın Hac Davetiyesi Üzerine Etkisi

*Vesîletü'n-Necât'*ın mevlid türünde telif edilen eserlerdeki etkisi, araştırmacılar tarafından umumi bir kanaat olarak kabul edilmiştir. Mevlid literatürü incelendiğinde bu tesir, kolayca fark edilebilir. *Mevlid'*in tesiri sadece mevlid şairlerinin eserleriyle sınırlı kalmamış, farklı türde yazılan eserlerde de görülmüştür. Bu eserlerden biri, 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış İndî'nin *Hac Davetiyesi'*dir.

Eserin isminden de anlaşılacağı üzere etkilenme, muhteva bakımından değil; şekil, vezin, lafız ve ifade bakımındandır. *Hac Davetiyesi'*nde *Vesîletü'n-Necât'*a yapılan ilk atıf, sebab-i telif bölümünde bulunmaktadır. Bu bölümde şair, 1265/1848 yılında haccını tamamladığından, ziyaretine gelen dostlarının kendisinden mevzun bir hac kitabı yazmasını arzu etmesinden söz etmiş; bunun üzerine mübtedilerin anlayabileceği düzeyde bir eser yazmaya karar vermiştir:

Mübtedîler okuya hem dinleye  
‘Aşkî olan cân ile âh eyleye (b. 24)

Şair, yazacağı bu eserle bir taraftan hacca gidecek hacı adaylarının ihtiyaç duyduğu bilgileri vermiş, diğer taraftan da bu vesileyle bir temennisini dile getirmiştir. Şairin hacılardan arzusu, eserinin yemek, çay, ziyâfet vb. davetlerde ya da kalabalık insan topluluklarında okunması ve hatırlanmasıdır.

Eserde dikkat çeken husus, okunma dileğinin *Mevlid'*le (*Mevlûd*) ilişkilendirilerek ifade edilmesidir. Şairin eserini her hangi bir kitap yerine *Mevlid'*le ilişkilendirerek anması tesadüfî bir durum değil, bilinçli bir tutumdur. Zira *Mevlid*, zamana meydan okuyan ve her asırda okunmayı başaran bir eserdir. Kanaatimizce bu öykünmenin altında İndî'nin “ölümsüzlüğü yakalama” arzusu yatmaktadır. Şair unutulmayan eserleri taklit ederek böylece kendi eserinin de unutulmayanlar arasına girmesini istemiştir:



Da‘vet ü cem‘iyyetinde hâc̄lar  
Mevlûd emsâli anı okudalar (b. 25)

Süleyman Çelebi, eserinde kullandığı kalıp bakımından da İndî’yi etkilemiştir. *Mevlid’* de tercih edilen *fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün* kalıbı, işlek ve kolay olması bakımından mesnevilerde sık kullanılan kalıplardan biridir. İndî’nin bu kalıbı seçmesinin sebebi, kalıbın yaygın kullanımından ve rahat uygulanabilir bir kalıp olmasından ziyade, *Mevlid’* in bu kalıpla yazılmasıdır:

Mevlûd’ın vezninde nazmın okudım  
İsmi *Hac Da‘vetiyyesi* kodım (b.37)

*Mevlid’* i andıran başka bir işaret, *Hac Davetiyyesi’* nde tasliye/salvele beyitlerini hatırlatan beyitlere/mısralara yer verilmesidir. Bu beyitler/mısralar, *Mevlid’* deki tasliye beyitleriyle birebir aynı olmasa bile ya büyük oranda benzerlik göstermiş ya da tasliye beyitlerini hatırlatacak şekilde kullanılmıştır. Beyitlerdeki farklılığın sebebi, *Hac Davetiyyesi’* nin muhtevasında aranmalıdır.

Hacda yapılan dualarda “*lebbeyk*” lafzının sık sık tekrar edilmesi ve tekbir getirilmesi bu ibadete ait esaslardan biridir. Tasliye beyti olarak tespit ettiğimiz beyitlerin tamamında bu ifadeler göze çarpmaktadır. Şair, tasliye beyitlerinin bir mısrasında bu ibarelere dikkat çekmiş, diğer mısrasıyla da *Mevlid’* deki kullanımını hatırlatmıştır. Ne var ki bu tarz beyitlerde vezne pek dikkat edilmemiştir.

*Hac Davetiyyesi’* nde tasliye beyitlerine yer verilmesi, *Mevlid’* le ilişkili olmasının yanı sıra eserin tertibinin doğurduğu bir zaruret olarak da değerlendirilebilir. Mesnevilerdeki başlıklar, değişen konunun habercisidir. Başlıkların kullanılmadığı kimi eserlerde değişiklik musammatlar, kalıplaşmış ifadelerle haber verilirken İndî, bu usulü takip etmemiştir. Şair, konuların anlatımında başlıklara pek rağbet etmemiş, eserin tamamında sadece üç yerde başlık kullanmıştır. *Hac Davetiyyesi’* nde belirli aralıklarla tekrarlanan tasliye beyitleri, konu değişikliğini haber veren işaretler olarak görülebilir. Çünkü bu beyitlerden sonra hakkında bilgi verilecek konular sıralanmıştır:

### **Mevlid’in Tasliye/Salvele Beyitleri**

Ger dilersiz bulasız oddan necât  
‘İşk ile derd ile eydün es-salât<sup>3</sup> (Timurtaş, 1970, s. 8)

### **Menâsik-i Hacc’ın Tasliye/Salveleyi Hatırlatan Beyitleri**

Ger dilersen dîn ü îmân bulasın  
Beyte bir lebbeyk ü tekbîr alasın

3 *Mevlid’* in tasliye beyitleri verilirken Faruk K. Timurtaş’ın neşri esas alınmıştır: Faruk K. Timurtaş, *Mevlid Süleyman Çelebi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970.

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Mefhar-ı mevcûdat-râ salavât (b.77-78)

Hem tavâf idüp ziyâret kılalım  
'Aşk ile lebbeyk ü tekbîr alalım

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Mefhar-ı mevcûdat-râ salavât (b.97-98)

Ger dilersen sevesin sevilesin  
Cân ile lebbeyk ü tekbîr alasin

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Rûh-ı nebî-râ salavât (b.135-136)

Tâ ölince okuyalım kılalım  
'Aşk ile lebbeyk ü tekbîr alalım

Bir lebbeyk ü tekbîr alalım  
Muhammed Mustafâ-râ salavât (b.353-354)

Ger dilersen Hakk'a hâcî olasın  
Cân ile lebbeyk ü tekbîr alasin

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Muhammed Mustafâ-râ salavât (b.376-377)

Ger dilersen sen de cennet bulasın  
Sıdk ile lebbeyk ü tekbîr alasin

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Muhammed Mustafâ-râ salavât (b.428-429)

Ger dilersen sen de rahmet bulasın  
Beyte bir lebbeyk ü tekbîr alasin

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Muhammed Mustafâ-râ salavât (b.475-476)

Ger dilersen sen de âzâd olasın  
'Aşk ile lebbeyk ü tekbîr alasin

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Muhammed Mustafâ-râ salavât (b.631-632)

Ger dilersen sen de kurbân olasın  
Cân ile lebbeyk ü tekbîr alasın

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Muhammed Mustafâ-râ salavât (b.687-688)

Ger dilersen sen şefâ‘at bulasın  
Cân ile lebbeyk ü tekbîr alasın

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Muhammed Seyyid-i kâ‘inât-râ salavât (b.740-741)

Ger dilersen [kim] şefâ‘at bulasın  
Beyte bir lebbeyk ü tekbîr alasın

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Muhammed Mustafâ-râ salavât (b.789-790)

Cân ü dilden beyte müştâk olasın  
Sıdk ile lebbeyk ü tekbîr alasın

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Muhammed Mustafâ-râ salavât (b.848-849)

Kim dilerse hac ile ‘umre kıla  
Beyte bir lebbeyk ile tekbîr ala

Bir lebbeyk bir tekbîr ala  
Ahmed-i müctebâ-râ salavât (b.1054-1055)

Ger dilersen ol mekânı bulasın  
‘Aşk ile lebbeyk ü tekbîr alasın

Bir lebbeyk ü tekbîr ala  
Mefhar-ı mevcûdat-râ salavât (b.1093-1094)

İndî, *Mevlid*’in “merhabâ” ile başlayan bahrinden de esinlenmiştir. İki eser arasında; tekrarlar, beyit sayısı, ifade ve beyitlerdeki muhatap bakımından bazı farklılıklar görülmüştür.

*Mevlid*'de “merhabâ” lafzıyla başlayan beyit sayısı dokuz olup beyitlerin her mısrasında bu ibare tekrar edilmiş ve yine her mısradâ Hz. Muhammed'e hitap edilmiştir.

*Hac Davetiyesi*'ndeki “merhabâ” fasılları, *Mevlid*'den farklıdır. Eserdeki “merhabâ”ların tekrarı, beyitlerin her iki mısrasında değil genellikle ikinci mısralarında yapılmıştır. Yirmi iki beyitte “merhabâ” bahrinin izlerine rastlanmıştır. Muhtevanın doğurduğu zaruret gereği, eserde Kâbe öne çıkarılmış, bu nevideki beyitlerde Hz. Peygamber yerine Kâbe'ye hitap edilmiştir:

### **Mevlid'in Merhabâ Bahri**

Merhabâ ey âlî sultân merhabâ  
Merhabâ ey kân-ı irfân merhabâ

Merhabâ ey sırr-ı Fûrkân merhabâ  
Merhabâ ey derde dermân merhabâ

Merhabâ ey bülbül-i bâğ-ı Cemâl  
Merhabâ ey âşinâ-yi Zü'l-celâl

Merhabâ ey mâh ü hurşîd-i Hudâ  
Merhabâ ey Hakdan olmayan cüdâ

Merhabâ ey âsî ümmet melcei  
Merhabâ ey çâresüzler mencei

Merhabâ ey cân-ı bâkî merhabâ  
Merhabâ uşşâka sâkî merhabâ

Merhabâ ey *kurretü'l-ayn*-i Halîl  
Merhabâ ey hâs-ı mahbûb-i Celîl

Merhabâ ey rahmeten li'l-âlemîn  
Merhabâ sensin şeffü'l-müznibîn

Merhabâ ey Pâdişâh-i dü cihân  
Senün için oldı kevn ile mekân

(Timurtaş, 1970, ss. 99-100)

### **Menâsik-i Hacc'ın Merhabâ Bahrini Hatırlatan Beyitleri**

Ol vakit müstecâbdır her du'â  
Merhabâ yâ Ka'betu'llâh merhabâ (b.433)

- Kim okursa hâcetin virir Hudâ  
Merhabâ yâ Ka'betu'llâh merhabâ (b.435)
- Diye yâ Rab kâmil îmân vir bana  
Merhabâ yâ Ka'betu'llâh merhabâ (b.437)
- Hem diye kim sen şefâ'at kıl bana  
Merhabâ ey sırr-ı hikmet merhabâ (b.439)
- Sâde kendine revâ olmaz du'â  
Merhabâ ey 'arş-ı Rahmân merhabâ (b.441)
- Tâ ebed sen gayrı bulmazsın fenâ  
Merhabâ ey beyt-i ma'mûr merhabâ (b.443)
- Sende sâkin oldı cümle enbiyâ  
Merhabâ yâ dâr-ı cennet merhabâ (b.445)
- Sensiz olmaz bir 'ibâdet bir du'â  
Merhabâ ey beyt-i 'izzet merhabâ (b.447)
- Sende zâhir oldı İslâm ibtidâ  
Merhabâ ey menba'-ı nûr merhabâ (b.449)
- Gice gündüz rahmet iner hep sana  
Merhabâ ey beyt-i rahmet merhabâ (b.451)
- Rûz-i mahşer sen şefâ'at kıl bana  
Merhabâ ey Hak'dan ihsân merhabâ (b.453)
- Rûz-i mahşer kıl bizi Hak'dan recâ  
Merhabâ ey 'âlî sultân merhabâ (b.455)
- Sende kullar hâceti olur revâ  
Merhabâ ey sırr-ı Sübhân merhabâ (b.557)
- Sendedir hep cümle emrâza şifâ  
Merhabâ ey derde dermân merhabâ (b.459)
- Müstecâbdır sende her dâ'im du'â  
Merhabâ ey vâsıl-ı Hak merhabâ (b.461)

- Misk gibi her dem kokarsın dâ'imâ  
Merhabâ ey misk-i 'anber merhabâ (b.463)
- Merhabâ ey dünyânın sirâcı sen  
Merhabâ ey mü'minin mi'râcı sen (b.464)
- Merhabâ ey ma'den-i şıdk u safâ  
Merhabâ ey şem'-i 'âlem merhabâ (b.465)
- Sende kullar oldı mahbûb-ı Hudâ  
Merhabâ ey devr-i 'âlem merhabâ (b.467)
- Merhabâ ey cilvegâh-ı enbiyâ  
Merhabâ ey cennet-a'lâ merhabâ (b.469)
- Sendedir mahzen-i esrâr-ı Hudâ  
Merhabâ ey cân-ı cânân merhabâ (b.471)
- Zî-beşâret zî-sa'âdet zî-safâ  
Merhabâ ey cân-ı cânân merhabâ (b.473)

*Mevlid*'in tesiriyle yazılmış eserler, sadece İndî'nin *Hac Davetiyesi*'yle sınırlı değildir. Yapılan araştırmalarda *Mevlid*'in izlerinin takip edildiği başka bir eser daha tespit edilmiştir. 5667 beyit, 1379 dörtlük, 120 ilahi, 108 fasıl ve 8 gazelin bulunduğu bu eser, Zelîlî mahlaslı bir şair tarafından yazılan *Niyâzü'l-Müznibîn* (Kınay Civelek, 2021) mesnevisidir. Dinin emir ve yasaklarının anlatıldığı bu mesnevide belirli aralıklarla tekrar edilen beyitler *Mevlid*'in tasliye beyitlerini (b. 124, 161, 222, 223, 261, 303, 514, 574-575, 906, 1357, 2638); biri on iki, diğeri dokuz beyitten oluşan iki gazeldeki (Kınay Civelek, 2021, ss. 217-219) “merhabâ” seslenişi, *Mevlid*'deki “merhabâ” bahrini çağrıştırmaktadır. Bu iki müstakil eserin dışında Hz. Peygamber'in ana rahmine düşmesini konu alan bazı regâibiyelerde de *Mevlid*'in tesiri görülmektedir. Bu tesir, daha çok giriş bölümündeki beyitleri, tasliye beyiti ve kimi beyitleri çağrıştıracak nitelektedir (Batur, 116-117, 2022; Yekbaş, 86-88, 91-92, 2010; Akkuş, 134-136, 1992) Bu çalışmada *Mevlid*'in bir hac menâsik-nâmesi üzerindeki etkisi araştırıldığından *Mevlid* ile *Niyâzü'l-Müznibîn* arasındaki ilişkiye dair verilen bilgi, bu kadarla sınırlandırılmıştır.

## SONUÇ

Kurucu ve öncü bir eser olan *Vesîletü'n-Necât*, önce Osmanlı coğrafyasında, sonra farklı kıtalarda rağbet görmüş, farklı dillere tercüme edilmiştir. Bu saikle birçok mevlid kaleme alınmıştır. Bu eserlerde bazı farklılıklara rastlansa da bunların tamamında *Vesîletü'n-Necât*'ın etkisi görülmüştür. Mevlid şairleri, eserlerini kaleme alırken *Vesîletü'n-Necât*'ın tertibi, şekil ve muhteva özellikleri ile kimi motiflerinden etkilenmiş ve bu özellikleri eserlerine

uygulamaya çabalamışlardır. Böylece taklidin öne çıktığı mevlidler, nazire mahiyetinde mevlidler, derleme mevlidler ve bazı özellikleri bakımından orijinalliği yakalayan mevlidler olarak tasnif edilebilecek geniş bir mevlid külliyatı oluşmuştur. *Vesiletü'n-Necât*'ın mevlid literatüründeki tesiri hakkında birçok inceleme yapılmışken başka eserler ve türler üzerinde etkili olup olmadığı yeterince araştırılmamıştır. Bu çalışmada *Vesiletü'n-Necât*'ın mevlid harici metinlerdeki etkisi merkeze alınarak bazı sonuçlara ulaşılmıştır.

Sonuçlardan biri, Hz. Peygamber'in ana rahmine düşmesini esas alan regâibiye türündeki manzumelerde, *Vesiletü'n-Necât*'ın ifadelerini hatırlatan benzerliklerdir. Bu benzerliğin, daha çok bazı kısımların *Vesiletü'n-Necât*'ın girizgâh, tasliye ve bunlar dışındaki kimi beyitlerini çağrıştıracak surette tertip edilmesi sonucunda oluştuğu görülmüştür.

Bir başka netice de *Vesiletü'n-Necât*'ın müstakil eserler üzerindeki yansımalarıdır. Bu yansımanın görüldüğü şimdilik iki eser tespit edilmiştir. Her ikisi de dinî muhtevaya sahip olan bu eserlerden biri *Niyâzü'l-Müznibîn*, diğeri ise *Hac Davetiyesi* adlı mesnevidir. *Niyâzü'l-Müznibîn*'in 17. yüzyılın ilk çeyreğinde, *Hac Davetiyesi'nin* ise 19. yüzyılın sonlarına doğru yazılmış olması, *Vesiletü'n-Necât*'ın etkisinin devamlılığını göstermesi bakımından mühimdir. *Vesiletü'n-Necât* hem kendi çağına yakın hem de çağından uzak zamanlarda telif edilen iki eseri etkilemesi bakımından dikkat çekicidir. Bu çalışmanın asıl konusunu ikinci eser oluşturduğundan araştırmada bu eserden ayrıntılı söz edilmiş, birincisine ise kısmen değinilmiştir.

*Hac Davetiyesi*; hakkında bilgiye ulaşılammış, 19. yüzyılda yaşamış, İndî mahlaslı bir şair tarafından yazılmıştır. Eser, bir menâsik-i hac özelliği taşımaktadır. Eserde *Mevlid*'in tesiri, öncelikle belirli aralıklarla tekrar edilen tasliye beyitlerinde ve “merhabâ” bahrini hatırlatan kısımlarda görülmüştür. *Hac Davetiyesi*'nde *Mevlid*, ismen iki kez zikredilmiş; eserdeki aruz kalıbının belirlenmesinde *Mevlid* vezninin esas alındığı ifade edilmiştir.

*Hac Davetiyesi*'nde dikkat çeken başka bir husus da davet ve meclislerde okunma dileğinin *Mevlid*'le ilişkilendirilerek ifade edilmesidir. *Hac Davetiyesi*'nin her hangi bir kitap yerine *Mevlid*'le anılması tesadüfî bir durum değil, bilinçli bir tercihtir. İndî'nin bu tercihinde *Mevlid*'in her asırda okunarak bir klasiğe dönüşmesinin etkili olduğu düşünülmektedir. Şair unutulmayan eserleri taklit ederek böylece kendi eserinin de unutulmayanlar arasına girmesini temenni etmiştir. Aslında İndî'nin *Süleyman Çelebi*'ye öykünmesinde “ölümsüzlüğü yakalama” arzusunun yattığı sezilmektedir. Şüphesiz *Mevlid*'in tesiri tespit ettiğimiz eserler ve türle sınırlı değildir. Yapılacak yeni araştırmalarla *Vesiletü'n-Necât*'ın tesirinin müstakil eserlerde ve bilhassa Hz. Peygamber'le ilgili türlerde görülebileceği düşünülmektedir.

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akkuş, M. (1992). Edebiyatımızda regâibiyye ve Salâhi'nin Matlau'l-Fecr'i. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (XXXII), 129-153.
- Banarlı, N. S. (1962). Büyük nazireler Mevlid ve Mevlid'de millî çizgiler. *Yüksek İslam Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 1-24.
- Batur, H. (2022). Türk edebiyatında regâibiyye geleneği ve Şâkir'in Nazm-ı Regâib'i. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 107-143.
- Bilgin, E. (2022a). 19. Asır şairlerinden Ali Rızâyî'nin "Mevlûd-i Şerîf" isimli eseri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(1), 225-286.
- Bilgin, E. (2022b). 18. Asırda telif edilmiş manzum bir ilmihâl kitabı: *Süleymân-nâme (Hanefî ve Şâfi'î fıkhı bağlamında namaz)*. Erzurum: Fenomen Yay.
- Budak, M. (2010). Şeyh Şâmil. *TDV İslam Ansiklopedisi* (39, 67-70). İstanbul: TDV Yay.
- Canım, R. (2018). *Latîfî Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. Ankara: Kültür ve Turizm Bak.
- Çavuşoğlu, R. (2020). *Hicaz yollarında bir sûfi Mehmed İlhâmî'nin hac seyahatnâmesi* (2. bs). İstanbul: Okur Akademi.
- Demiryürek, M. – Ozulu, A. (2017). *Eşref Ertekin'in günlüklerinden bir zamanlar Çorum*. Çorum: Çorum Belediyesi Yay.
- Ersoy, M. Â. (2013). Ertuğrul Düzdağ (Haz.), *Safahât* (9. bs). Ankara: TDV Yay.
- Günşen, A. (2016). İpsalalı Ebu'l-Hayr ve Mevlid'i. M. Akkuş (Ed.). *Mevlid külliyyatı* (II, 25-98) (2. bs). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.
- İndî. *Hac Davetiyesi*. Çorum Hasanpaşa Yazma Eserler Kütüphanesi. 19 Hk 1421.
- İsen, M. (1994). *Künhü'l-Ahbâr'ın tezkire kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Karakuş, N. (2022). Hac yolunda bir Bâbür prensesi, *KADEM Kadın Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 17-40.
- Karataş, A. (2003). *Türk-İslâm edebiyatında manzum menâsik-i haclar ve Nâli Mehmed Efendi'ye atfedilen Menâsik-i Hac (editsyon kritik)*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kemikli, B. (2016). Geleneğin izinde: Tanzimat'tan günümüze mevlid türü. B. Kemikli (Ed.). *Mevlid külliyyatı* (III, 11-19), (2. bs). Ankara: DBY Yay.
- Kınay Civelek, N. (2021). *Toroslarda bir derviş Ormanalı Ali Zelîlî ve Niyâzü'l-Müzribîn'i*. İstanbul: Ali Laçin-Barış Matbaa.
- Kiraz, S. (2019). Enverî-i Erzincânî ve Mevlûd-i Şerîf'i. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 23(1), 461-495.
- Kiraz, S. (2020a). *İndî'nin manzum menâsik-i haccı (inceleme metin dizin ve sözlük)*. Erzurum: Fenomen Yay.
- Kiraz, S. (2020b). Konyalı Seyyid Mehmed Efendi'nin manzum menâsik-i haccı. *KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, (10), 1-21.



- Köksal, M. F. (2011). *Mevlid-nâme*. Ankara: TDV Yay.
- Bozkurt, N. - Küçükaşcı, M. S. (2004). Mescid-i Nebevî. *TDV İslam ansiklopedisi* (29, 281-290). Ankara: TDV Yay.
- Kütük, R. (2016). *Fetih öncesinde yazılmış bir mevlid: Ayasofya müezzini Kemâl'in Mevlidü'n-Nebi'si*. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40(1), 22-95.
- Okıç, M. T. (1975). Çeşitli dillerde mevlidler ve Süleyman Çelebi mevlidinin tercemeleri. *Atatürk Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi*, (1), 27-38.
- Pekolcay, A. N. (1993). *Mevlid*. Ankara: TDV Yay.
- Söylemez, İ. (2022). Bekir Sıdkî Efendi'nin Fezâil-i Menâsik-i Hac adlı eseri üzerine bir inceleme. *İslami İlimler Dergisi*, 17(1), 217-241.
- Şemseddin Sâmî. (1317/1899). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Timurtaş, F. K. (1970). *Mevlid Süleyman Çelebi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ünver, İ. (1977). Ahmedî'nin İskender-nâme'sindeki mevlid bölümü. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, (355-411). Ankara: TDK Yay.
- Yekbaş, H. (2010). Klasik Türk şiirinde regâibiyye ve Mehmed Fevzî Efendi'nin regâibiyyesi. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (42), 69-95.
- Yıldız, A. (2016). Salih Nihânî ve mevlidi. B. Kemikli (Ed.). *Mevlid külliyyatı* (III, 109-135), (2. bs). Ankara: DBY Yay.





## Necip Fazıl'ın *Esselâm*'ı Çağdaş Bir Mevlit Örneği Olarak Okunabilir mi?

### *Can Necip Fazıl Kısakürek's Esselam be Read as a Contemporary Example of a Mawlid?*

Demet Sustam<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Araştırma Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Antalya, Türkiye

ORCID: D.S. 0000-0002-8678-3987

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Demet Sustam,  
Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Antalya, Türkiye  
E-mail: demetsustam@akdeniz.edu.tr

Başvuru/Submitted: 03.06.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 01.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 01.12.2022

Kabul/Accepted: 12.12.2022

#### Atıf/Citation:

Sustam, Demet. (2022). Necip Fazıl'ın *Esselâm*'ı çağdaş bir mevlit örneği olarak okunabilir mi? *TUDED*, 62(2), 657-681.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1125728>

#### ÖZET

Necip Fazıl'ın, Hz. Muhammet'in yaşamı etrafında kaleme aldığı, altmış üç bölüme ayrılan *Esselâm*'ı umduğunun aksine edebiyat çevrelerinin dikkatini çekememiştir. Peygamber'in biyografisini doğumu, mucizeleri, hicreti, miracı, savaşları ve ölümü de dâhil olmak üzere kronolojik bir sırayla ele alan *Esselâm*'ın, metni kadar "Takdim" yazısı da önemlidir. Bu sunuş, şairin metin ile okur arasında girerek kendi niyetini okura sezdirmediği bir ön koşul metnidir. "Mukaddes Hayattan Levhalar" alt başlıklı eserinin, mevlit olarak algılanmaması üzerinde ısrarla duran Kısakürek, öte yandan eseriyle ilgili yaptığı tanımlamalarda eserin mevlit olarak okunmasından mutluluk duyacağı izlenimini verir. Bu makalenin amacı *Esselâm* ile ilgili kafası karışık olduğu anlaşılan Necip Fazıl'ın, tasavvur ettiklerini nereye kadar gerçekleştirdiği sorusunun ve yazarın niyetinin metnin anlamını aşip aşmadığının peşine düşmektir. Bunun için *Esselâm* ile karşılaştırma yapmak üzere mevlit türünde yazılmış eserler arasında Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necât*'ı seçilmiştir. *Vesiletü'n-Necât* kendinden sonra kaleme alınan mevlitlere olan etkisi, Türk halk Müslümanlığının temel el kitabı mertebesine ulaşmış ve doğumlarda değil ölüm, düğün gibi törenlerde de icra edilmesi gibi sebeplerle Türkçe mevlit geleneği içerisinde kurucu metin olarak kabul görür. *Vesiletü'n-Necât* ile *Esselâm* arasında yapılan karşılaştırma iki metin arasındaki yapı, tema ve izlek temelli olup sonuçları Necip Fazıl'ın *Esselâm* üzerindeki niyetinin metin üzerinde ne derece etkili olduğunu ortaya çıkarmaya yöneliktir.

**Anahtar Kelimeler:** *Mevlid*, *Vesiletü'n-Necât*, *Esselâm*, Süleyman Çelebi, Necip Fazıl, yazarın niyeti

#### ABSTRACT

Necip Fazıl Kısakürek's *Esselâm* [Welcome] consists of 63 chapters of poetry written around the life of Hz. Muhammad and, contrary to his hopes, was unable to attract the attention of the literary community. The introduction to *Esselâm* is just as important as the rest of the text, which deals with the chronological biography of the Prophet and covers his birth, miracles, migration, Miraj, wars, and death. This presentation is a prerequisite text through which the poet has the reader understand his own intentions by entering himself between the text and the reader. Kısakürek insisted that his work *Esselâm*, with its subtitle of *Mukaddes Hayattan Levhalar* [Inscriptions from the Sacred Life], should not be perceived as a mawlid, yet gives the impression that he would be happy to have it read as a mawlid in his descriptions of his work. The aim of this article is to pursue the question of how far Necip Fazıl Kısakürek, who seemed to be confused about his work *Esselâm*, had realized what he'd envisioned and whether his intentions went beyond the meaning of the text. For this reason, Süleyman Çelebi's *Wasilat al-Najat* [Opportunities for the Salvation] was chosen among the works written as a mawlid for comparison with *Esselâm*. *Wasilat al-Najat* is accepted



as the founding text in the Turkish mawlid tradition due to its influence on the mawlıds that were written after it; it had reached the level of the basic handbook of Turkish folk Islam and was read from not only at births but also during ceremonies such as funerals and weddings. The comparison between *Wasilat al-Najat* and *Esselâm* occurs over the structure and themes of the two texts, with the results being aimed at revealing how effective Necip Fazıl's intention had been regarding the text of *Esselâm*.

**Keywords:** *Mawlid*, *Wasilat al-Najat*, *Esselâm*, Süleyman Çelebi, Necip Fazıl, author intentions

## EXTENDED ABSTRACT

While confusion is found regarding genres even within a tradition, giving a definite answer to the question of whether Necip Fazıl Kısakürek's *Esselâm* can be read as a contemporary mawlid is nearly impossible. Moreover, attempting this does nothing but limit a modern text to a reductionist view.

The poet Necip Fazıl insisted that his work was not a mawlid in his Introduction to *Esselâm*, but in this same Introduction he creates the impression that he is presenting a modern mawlid text in every identification he makes about *Esselâm*. Kısakürek's confusion and intentions he hoped to achieve through his text are the main starting points of this article. For this reason, the study makes a comparative reading between Kısakürek's *Esselâm* and Süleyman Çelebi's *Wasilat al-Najat* as a masterpiece of mawlid literature, and researches the extent to which Necip Fazıl had achieved his intentions regarding his work. A similarity exists between the two works in terms of having found their artistic value, even if not in terms of plot.

In *Wasilat al-Najat*, light spreads throughout the text as the dominant image and poetic expression. That unique aspect of the work did not escape Necip Fazıl's attention, who also frequently used light imagery to describe the Prophet Muhammad in *Esselâm*. The presence of the light of Muhammed based on the belief that God created the Prophet Muhammad from His own light in both texts cannot be considered independent of the metaphor of light. Strong descriptive constituents draw attention to the sections in *Wasilat al-Najat* and *Esselâm* regarding the prophet's birth, with both of them having Aminah, the prophet's mother, undertake the role of narrator in certain places. While focusing on the birth of the Prophet, Süleyman Çelebi preferred to embellish situations with mythological elements rather than historical. The miracles of the Prophet are the most remarkable ancillary items in this respect. The Prophet's miracles in *Esselâm* are also important in terms of showing the portrait Necip Fazıl drew of the Prophet. Even though Kısakürek in *Esselâm* focused on the Prophet's human aspects, such as his wars and migration, Kısakürek's poetic skill manifests itself in his admiration for the Prophet's miracles. The Miraj miracle is the richest part in terms of mythology due to the difficulty of explaining it mentally. The poem "*Miraç*" [Miraj] in *Esselâm* presents the Miraj event according to the order in which it occurred in Süleyman Çelebi's *Wasilat al-Najat*. The Buraq [the lightning and name of the steed that conveyed Muhammed] is featured in short versions of mawlid texts and takes place in both the works studied here only because this steed carried the Prophet on his journey to heaven. Apart from that, Buraq is not prioritized as a supporting figure. The sections in which the Hijra and the death of the Prophet are narrated

draw attention in both works in terms of highlighting biographical elements over mythological elements. While the Hijra takes place in *Wasilat al-Najat* as a phase of the Prophet's life, it is depicted in *Esselâm* alongside its reasons. While *Wasilat al-Najat* describes the Prophet's Death, in detail, including his illness, conversation with Azrael, funeral prayer, and role as an intercessor on the Day of Judgment, *Esselâm* also discusses the Prophet's death in detail, though within the framework of the Prophet's illness, Farewell Sermon, day of his death, and state of the world after his death.

*Esselâm* carries traces of *Wasilat al-Najat* in terms of its artistic value, even if not in terms of plot. *Esselâm* also has poems with biographical elements. However, these poems are rather unsuccessful in terms of image usage, atmosphere description, and poetic expression compared to those written about the Prophet's birth, Miraj, and other miracles; in this respect, these less successful biographical poems give the impression that Kısakürek had included them in *Esselâm* in order to complete the chapters to 63 which is the number of years Hz.Muhammad lived. The poems that are the subject of this study are remarkable in that they have been presented in an atmosphere suitable to the luminous world that Süleyman Çelebi had created in his mawlid *Wasilat al-Najat*. In addition, the image of the Prophet as created by Necip Fazıl in *Esselâm* is very close to the image of the Prophet adorned with miracles and extraordinary events as created by Süleyman Çelebi in *Wasilat al-Najat*. As such, *Esselâm*'s main memorable aspect, just like in *Wasilat al-Najat*, can be said to be the narrative pieces that Necip Fazıl embellished with mythological elements, more so than the historical documents.

## GİRİŞ

Annemarie Schimmel, *Ve Muhammed O'nun Elçisidir* isimli kitabında siyer geleneğinden beslenen biyografiler arasında Necip Fazıl'ın “yalın dizeler”den oluşan “altmış üç ‘portre’ serisi” *Esselâm*'ını da sayar (Schimmel, 2011, s. 27). Bu yolla Kısakürek'in metnini Peygamber'in mukaddes hayatı etrafında şekillenen eserlerden oluşan bir geleneğin arasına eklemlemiş olur. Bilindiği üzere siyer; hilye, na't, muhammediye, mevlit gibi Eski Türk edebiyatında şairlerin Hz. Muhammet'e olan muhabbetlerini göstermek amacıyla kaleme aldıkları onun hayatı, gazaları, doğumu, şahsiyeti, peygamberliği, ölümü etrafında teşekkül etmiş türlerden biri olmakla birlikte adı geçen diğer türlere göre daha kapsayıcı mahiyettedir. Bahsi geçen türler üzerine yazılmış kaynaklara bakıldığında hilye, miraç-name gibi kapsamı kısıtlı olanların başlangıçta siyerin bir bölümüyken zamanla müstakil bir tür haline geldiğini söylemek yanlış olmaz.

M. Fatih Köksal, mevlit türünün kuramsal çerçevesini kurup Türkçe mevlitleri bir araya getirdiği *Mevlid-nâme*'sinde, türün çerçevesinin doğru bir biçimde belirlenebilmesi için beş soru ortaya atar ki bu sorulardan birincisi “Hz. Peygamber'in hayatı muvacehesinde ‘mevlid’ bahsini de işleyen siyer kitapları bir tür mevlid kabul edilebilir mi?” şeklinde olup siyer-mevlit ilişkisini merkezine alır. Köksal'ın bu soruya verdiği cevap siyerin mevlit üzerindeki kapsayıcılığı üzerine en yetkin ağızdan yapılan tespitleri içermesi bakımından önemlidir:

*Mevzu bakımından siyerleri, mevlidin bir üst unsuru, kapsayıcısı; mevlidleri de kısmî siyerler olarak kabul etmek doğru olur. Başka bir ifadeyle, bütün mevlidler siyer kabul edilebilirse de bütün siyerlere mevlid denemez. Mevlid türünde esas unsur “doğum” etrafında gelişen hadiselerdir. Bazı mevlidlerde “miraç” ve “vefat” olayları yer alsın da bu bölümler çoğunlukla “doğum” bölümünün yanında tali bölümler olarak görünür (2011, s. 29).*

Türk edebiyatında kendisinden sonra yaşayan birçok şairi mevlit yazmaya yönelten, Türk halk Müslümanlığının temel el kitaplarından biri haline gelen Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necât*'ının (Öztürk, 2021, s.VII) en önemli iki kaynağından birinin Erzurumlu Darîr'in mensur-manzum karışık biçimde kaleme aldığı *Siyer-i Nebî*'si (Köksal, 2011, s. 41) olarak gösterilmesi de siyer-mevlit ilişkisinin mahiyetini göstermesi açısından önemlidir. Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî*'deki minyatürleri *Mevlid* metniyle karşılaştırdığı yazısında Timur Paşa'nın “başarılı bir devlet adamı olduğu kadar sanatsever bir bibliophile” de olduğu anlaşılan oğlu Umur Bey ile Süleyman Çelebi'nin Bursa'da aynı kültür ortamını paylaştığını ve bu vesileyle Süleyman Çelebi'nin Umur Bey'in kütüphanesinde yer alan Darîr'in *Siyer-i Nebî*'sini okumuş olma ihtimalinin bulunduğunu özellikle kaydeder. Bu nedenle Darîr'in eserinin Süleyman Çelebi'nin mevlit metni hazırlamasında yol gösterici bir misyon üstlendiği tespitini yapar (2008, s. 89). Tanındı yazının devamında iki metin arasındaki ortaklıkları da ortaya koyar. Kendisinden sonraki Türkçe mevlit müelliflerinin şekil bakımından neredeyse tamamen muhteva bakımından ise büyük oranda model aldıkları, hatta pek çok mevlit yazarının “mîrâ” malı sayarak eserlerini ondan alınmış beyitlerle doldurmaktan çekinmedikleri *Vesiletü'n-Necât* (Köksal, 2011, s. 36)

için dahi durum bu iken genel olarak mevlit türü için aksini iddia etmek abes olur. Bu nedenle Türkçe mevlit geleneğine “kurucu metin” olarak eklenen “mevlid edebiyatının şahikası” *Vesiletü'n-Necât*'a kaynaklık etmesi dolayısıyla Darîr'in *Siyer*'inin Türkçe mevlit edebiyatı üzerindeki nüfuzu inkâr edilemez.

Hal böyleyken Necip Fazıl'ın Hz. Muhammet'in yaşamını; doğumu, mucizeleri, ilk vahiyi, hicreti, miracı, gazaları ve ölümü de dâhil olmak üzere bir bütün halinde ele alan altmış üç şiirden oluşan *Esselâm*'ını velev ki yalnızca “etkilenme” veya “yeniden yazım” özelinde olsun Peygamber'in yaşamı ve şahsiyeti etrafında teşekkül eden türler arasında makul bir zemine oturtmak çok da kolay görünmemektedir. Gelenek dairesine giren eserlerin dahi hangi türe ait olduğu bazı durumlarda tartışmalı kabul edilirken<sup>1</sup> yirminci yüzyılın ikinci yarısında modern bir metin olarak ortaya konan *Esselâm*'ı bu nazım türlerinden yalnızca biriyle ilişkilendirmek metni indirgemeci bir bakışla sınırlandırmaktan başka bir şey değildir.

Necip Fazıl, *Esselâm*'ın “Takdim” yazısında bir anlatı şiir olarak kabul edilebilecek eserinin konumlandırılması konusuna açıklama getirmiş gibidir: “Levhâların 63 parça oluşu, mukaddes hayatın yıl sayısından ilhamla... Bu 63 parça içinde (kronolojik zaman sırasına bağlı) bir tertip bulunsa bile vak'aları dümdüz resmetmek yerine onların ruhlarını göstermek gayesi güdülmüş ve herkesin önceden bilmesi veya kolayca öğrenmesi gereken tafsillerden kaçınılmıştır. Dış çizgilerin içine girme ve iç mânâlara sokulma hedef ve gayreti...” (Kısakürek, 2020, s. 9-10) Kısakürek'in de vurguladığı gibi *Esselâm*'da Peygamber'in yaşamı kronolojik bir sıra gözetilerek verilmiştir. Bu doğrultuda Annemarie Schimmel'in tespiti ve eserin Peygamber'in ağırlıklı olarak doğumuna odaklanmayı göz önünde tutulursa *Esselâm*'ın gerçekten de modern bir mevlitten çok siyer denemesi olduğu düşünülebilir. Aynı şekilde “Mukaddes Şekil” şiiri, doğrudan Peygamber'in fizikî tasviridir ve eseri hilye türüne yaklaştırır. Necip Fazıl'ın daha önce *Büyük Doğu*'da yayımlanan *101 Hadis*'inden doğrudan *Esselâm*'a aldığı yedi şiir, manzum hadis tercümesi geleneğinden yararlandığını akla getirir. Tüm bu yönleriyle Necip Fazıl'ın 1960-1961 hapsinde başlayıp on bir yıl ara verdikten sonra “1972 Ramazan ayında ve ötesinde, belki daha yakıcı bir çile dürtüsüyle” (Kısakürek, 2020, s. 10) tamamladığı kitabı, İslâm peygamberinin yaşamı ve mucizeleri etrafında teşekkül eden Eski Türk edebiyatı nazım türleri mirasının hemen hepsinden beslenerek modern bir sentez oluşturmuştur demek *Esselâm*'ın tür olarak konumlandırılmasında varılacak en kapsayıcı yorum gibi görünüyör<sup>2</sup>.

Bu değerlendirme ışığında, bu yazının amacının da *Esselâm*'ı yukarıda bahsi geçen nazım türlerinden herhangi birine yaklaştırarak “etki avcılığı” peşinde koşmak olmadığı özellikle belirtilmelidir. Çünkü bu, daha önce de üzerinde durulduğu gibi yazarının arzu ettiğinin

1 M. Fatih Köksal *Mevlid-nâme*'de mevlit türünün odağa alarak bu konuya değinmiştir (2011, s. 26-34).

2 Bu konuda aynı fikri paylaşan başka araştırmacılar da vardır. Mustafa Aydoğan *Esselâm*'ı “Bir bakıma nâ'tlar toplamı, bir bakıma mevlid, bir bakıma da şiirleştirilmiş siyer” şeklinde tanımlar (2005, s.335). Orhan Okay, Necip Fazıl'ın dinî muhtevalı yayınlarını “her biri ilmihal, siyer, hadis, tasavvuf, evliya menâkıbı, İslâm tarihi, nâ't, silsilenâme gibi Türk-İslâm geleneğinde yüzyıllardan beri süregelen tür ve biçimleri daha edebî bir üslupla ve yeni terkiplerle deneme mahiyetindedir” sözleriyle değerlendirir ve bunların ciddi ve akademik çalışmalarında ele alınması gerektiğini özellikle vurgular (2015, s. 93)

aksine “dış çizgilerin içine girme[den] iç mânâlara sokulma[dan]” yapılan eksik ve yanlış bir metin eleştirisi anlamına gelmektedir. Bu yazının *Esselâm*'ın mevlit türü ile olan ilişkisine odaklanmasının sebebi ise Kısakürek'in kitabının “Takdim” yazısında eserinin mevlit olmadığını özellikle belirtmesidir: “O’nu böylece anlattıktan sonra ilk mesele: Bu eser bir “Mevlid” mi?... Hayır! Sadece O’na olan eritici aşkımin ve gevşemez bağlılığımın vecd destânı... Vecd, imanın iç şartı...” (Kısakürek, 2020, s. 8) Ancak bir şeyin başka bir şey olmadığını söylemek biraz da o olabileceğini akla getirmeyi mi? Yani Necip Fazıl, eserini mevlit olmaması kaygısıyla yazarken bir tür “ters çaba”ya girmiş olamaz mı? İki eser arasında ikisinin de konusunu Hz. Muhammet’in yaşamından alması dışında herhangi bir benzerlik yoksa yazar neden böyle bir açıklama yapmak zorunda hisseder kendini?

“Takdim” yazısı dikkatli bir şekilde okunduğunda bu soruların cevabı da kendiliğinden ortaya çıkmış olur. Yazı “dış çizgilerin içine girme[den]” okunduğunda yazarın mevlit ile ilgili birçok olumsuz fikre sahip olduğu algısı yaratabilir. Bu çerçevede Süleyman Çelebi'nin Müslüman-Türk ruhuna derin tesiri olan *Mevlid*'ine Molla Fenarî tarafından menfî hüküm çıkarıldığı rivayeti okuyucu ile paylaşılır (Kısakürek, 2020, s. 8). Biraz ileride Necip Fazıl, dozu arttırarak *Esselâm*'ı bir mevlitmiş gibi kullanmaya kalkanları lanetler: “Bu manzumelerden herhangi birini, resmî ibadet şekillerini örselercesine kullanmaya kalkışacak, dinî vecd simsarı ‘Mevlid’ hanendelerini şimdiden Allaha havâle ederim. Bugün ve yarın, ben sağken veya öldükten sonra böyle bir kapı açmak isteyecekler ‘Allahın lâneti üzerinde olsun’ derim” (Kısakürek, 2020, s. 9). Ancak Necip Fazıl'ın bu olumsuz kanaatlerinin sebebi, mevlit metninden ziyade mevlit törenleri ve bu törenlerin resmî bir ibadet şekliymiş gibi gösterilmesidir. Yazar, mevlit törenlerinin resmî ibadet şekilleri arasına sokuşturulmasından dolayı bid’at ve “bu yüzden, korkulu bir iş...” olduğunu kaydeder (Kısakürek, 2020, s. 8). Bu tespitten sonra da bu makalenin ortaya çıkışında etkili olan şu cümleleri kurar “...o mutlak ve mukaddes çerçeve dışında tefekkürî ve tahassüsî ibadete bağlı kaldıkça ve hududunu gözettikçe makbulün makbulü olur. Benim yapmak istediğim de bu...” (Kısakürek, 2020, s. 8) Eserinin “Evlerde, meydanlarda, toplantı yerlerinde, sırf dinî tefekkür, tahassüs ve heyecan gayesiyle okunmasına, kalabalıkları sürüklemesine ve ruhları fıkırdatmasına, evet!... Câmilerde ve ibadet şekilleri arasında yer almasına katıyetle hayır!” (Kısakürek, 2020, s. 9) diyen Necip Fazıl, bu kitabın bir gün Türk edebiyatında “yeni zamanların İslamî tahassüste ilk temel kitabı” sayılmasını umar. Görüldüğü üzere en başta eserinin bir mevlit olmadığına vurgu yapan yazar, daha sonra *Esselâm* ile ilgili yaptığı her tanımda modern bir mevlit metni ortaya koyduğu izlenimi yaratır. “Takdim” yazısındaki düşünceleri bütünlüklü olarak göz önünde tutulduğunda Necip Fazıl'ın esas “yapmak istediği[nin]” geniş kitlelerce okunan “Gaye-İnsan/Ufuk Peygamber”e olan muhabbetini dile getirdiği, “yeni zamanların İslamî tahassüste ilk temel kitabı say[ılan]” “sevecen” bir mevlit metni ortaya koymak olduğu sonucuna rahatlıkla varılır<sup>3</sup>.

3 *Esselâm*'ın kitap olarak yayımlanmasının üzerinden birkaç yıl geçtikten sonra kaleme aldığı yazısında Rasim Özdenören, *Esselâm*'ın klasik manâsıyla mevlit olduğu söylenebilirse de şairin kitaba mevlit denemesine karşı olduğunu belirtir. (1977, s. 46). Muhsin Macit ise *Çöle İnen Nur*'u siyer, *Esselâm*'ı da mevlit olarak tanımlar (2004, s. 166)



*Esselâm*'ın ne olduğundan ziyade ne olmadığı üzerinde ısrarla duran, yazarın metninin okuyucu nezdinde nasıl alınması gerektiği ile ilgili vasiyete kadar varan müdahalelerini içeren “Takdim” yazısı bu haliyle Kısakürek'in okuyucu ile imzalamak istediği bir antlaşma gibidir<sup>4</sup>. Aynı zamanda bu takdim, Necip Fazıl'ın metin ile okuyucu arasına girerek kendi niyetini okura dikte ettiği bir ön koşul metni olarak da algılanabilir. Ancak bir yazarın kendi eseri hakkındaki “niyeti” metin tamamlandığında/okura ulaştığında ne derece gerçekleşmiş olur? Eserin anlamı, eserden ve okurdan bağımsız olarak yalnızca yazar tarafından oluşturulamayacağına göre Necip Fazıl'ın “Takdim” yazısında metni için tasavvur ettiklerini ne dereceye kadar gerçekleştirmiş? Ya da metin yazarın niyet ettiklerini aşmış mıdır? Yukarıda da izah edilmeye çalışıldığı üzere Necip Fazıl'ın *Esselâm* üzerindeki tasavvurlarının tutarlı olduğu zaten söylenemez. O, bir yandan metnin mevlit olmadığını iddia ederken bir yandan da aslında mevlit olabileceği ancak bid'at olarak algılanmaması gerektiği yönünde okurda kafa karışıklığına yol açabilecek bir dizi açıklamaya girişir.

Bu yazı, *Esselâm* özelinde yazarın “niyet”i, metnin anlamı ilişkisini ortaya koyabilmeyi amaçlamaktadır. Bunun için de *Mevlid* ve *Esselâm* arasında bir karşılaştırma yapılacaktır. Bu karşılaştırma için Türk edebiyatındaki sayısız mevlit metni arasından Süleyman Çelebi'nin hem Türk edebiyatı hem de Müslüman-Türk halk inanışındaki önemi tartışılmaz olan<sup>5</sup> *Vesiletü'n-Necât*'ı seçilmiştir. Bilindiği üzere Süleyman Çelebi'ye ait olmadığı bilinen bazı bölümlerin yüzyıllar içinde esere eklenmesi, *Mevlid* törenlerinde en çok okunan bölümlerin korunarak diğerlerinin müstensihlerle çıkarılması, eski (700-1200 beyit) ve yeni (300-450 beyit) iki versiyon mevlit metninin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. “Bu yönüyle günümüzde icra edilen *Mevlid*'in yüzyılların kolektif zevki ve zekâsıyla biçimlenmiş anonim bir metin olduğu pekâlâ söylenebilir.” (Öztürk, 2021, s. IX) Bu çalışmada, Furkan Öztürk'ün Fatih 5430 numaraya kayıtlı nüshadan yararlanarak hazırladığı *Vesiletü'n-Necât* neşri kullanılmıştır. 704 beyitten oluşan nüsha, eski versiyon olması dolayısıyla Süleyman Çelebi'nin kaleminden çıkan varyasyonlara yakındır. *Mevlid* ve *Esselâm* arasındaki bu karşılıklı okuma, aynı zamanda yazarının “yeni zamanların İslamî tahassüste ilk temel kitabı” olmasını umduğu, ilerleyen yıllarda ise eserin beklediği ilgiyi görmediğini<sup>6</sup> fark ederek kendisiyle yapılan bir röportajda “Benim bir eserim var, *Esselâm* diye. 63 parçadan ibaret. Rasulullah'ı anlatıyor... Zaten hayatı da 63 sene. Nerde bu Müslüman nesiller, tahassüsü seven nesiller...” (Aktaran Aydoğan, 2005, s. 336) sözleriyle yakındığı eserine, dikkat çekmek için de bir vesile kabul edilebilir.

- 4 Öyle ki Kısakürek, kendi ölümünden sonra metninin mevlit hanendelerinin dillerine düşmemesi vazifesini Türk gençliğine vasiyet eder: “Yarın, toprak altında, dış dünya dediğimiz kabuk üstü haklarımı savunmaktan âciz sanılacağım zaman da, bu tenbihimin şiddet ve asabiyetle korunmasını, yetiştirilmesinde pay sahibi olduğum, derin ve gerçek mümin, mukaddesatçı yeni Türk gençliğinden beklerim.” (2020, s. 9)
- 5 Faruk Kadri Timurtaş bu ilginin sebebini “*Mevlid*'in Türk ruhunu da en iyi şekilde aktetiren, her türlü mübalâğadan ve sun'ilikten uzak, sâde, sâf ve samimi bir duyguyla ve dille yazılmış olmasıdır” sözleriyle açıklar (1980, s. I) Ayrıca bu konuda yazılmış derli toplu bir değerlendirme için bk. (Öztürk, 2021, s. VII-XXX)
- 6 Necip Fazıl'ın ölümü üzerine *Mavera* dergisinin çıkardığı Necip Fazıl özel sayısının eserleri bölümünde yalnızca *Esselâm*'ın yer alması bu açıdan dikkat çekicidir (Aktaran, Aydoğan, 2005, s. 336)

## Işık Metaforu ve Güneşin Pervane Olduğu Nur: Nur-ı Muhammedî

*Vesiletü'n-Necât* Türk edebiyatında ışık metaforuyla örülü bir metin olarak karşımıza çıkar (Öztürk, 2021, s. XV). Mustafa'nın doğumu esnasında Amine'nin evinden bir ışığın yükselerek cihanı nura boğması, gökten ışıklar içinde saf saf inen melekler, Amine'nin vücudunun içtiği soğuk şerbetin ardından nur kesilmesi, Mustafa dünyaya geldiğinde Mekke şehrinin kadını ve erkeğiyle nur dolması, Miraç hadisesi anlatılırken göğün katlarının ışıklar içindeki hali, Hz. Muhammet'in Miraç'a çıkmasına vesile olan nurdan merdiven bu hususta akla gelen ilk örneklerdendir. Schimmel'in zayıf bir rivayet zincirine sahip olduğunu özellikle belirtmesine rağmen İslâm peygamberinin bir namaz esnasında söyledikleri, ışığın/nurun Hz. Muhammet ile olan ilişkisinin ve bu ilişkinin *Mevlid* metnindeki güçlü nüfuzunun sebebini açık etmesi yönüyle mühimdir:

Rabbim! Kalbimi nurlandır, cesedimi nurlandır, önümü nurlandır, ardımı nurlandır; sağımı nurlandır, solumu nurlandır; üzerimi nurlandır, altımı nurlandır; gözümü nurlandır, idrakimi nurlandır; yüzümü nurlandır, bedenimi nurlandır, kanımı nurlandır, kemiklerimi nurlandır; beni nurla donat; bana nur ver, bana nuru göster, bana daha fazla nur ver, bana daha fazla nur ver! (Aktaran Schimmel, 2011, s. 229)

*Vesiletü'n-Necât*'ın ışık imajını bu denli sıklıkla kullanmasının bir diğer sebebi, tasavvufi İslâm'ın ve halk Müslümanlığının her edebî ifadesine renk vermiş Hz. Muhammet'in “şem-i mahfil, bu dünyanın kaynağını aydınlatan ışık, insan kitlelerinin kalplerinin büyülenmiş pervaneler gibi etrafında döndükleri bir nur” (Schimmel, 2011, s. 227) olduğu düşüncesinde aranmalıdır. “Peygamberi nurani övgü perdeleriyle gizlemek için şahsının etrafına örülmüş bütün nitelik ve betimlemeler arasında, ondan nur feleğine ait diye söz etmek en yaygın olanıdır.” (Schimmel, 2011, s. 227) Süleyman Çelebi de *Mevlid*'inde “Bir aceb nur kim güneş pervanesi” derken bu düşünceye gönderme yapar ve Peygamber'i imleyen nur metaforunu güneşi dahi kendisine pervane eden bir imaj dünyasının içinde verir. *Esselâm*'da ise güneşi kendine pervane eden bu nur, Abdülmuttalip'in gözünden, “Nur soyunun güneşi” şeklinde tarif edilmiştir. Tüm bunların yanında ışık metaforu hususu değerlendirilirken ışığa, hemen her inanış ve evrensel anlatıda yaratım/doğum gibi yeni oluşumları anlamlandırmada bazen mekân tasviri esnasında bazen de kudsiyet atfedilerek çeşitli biçimlerde başvurulduğu unutulmamalıdır.

*Mevlid*'in, Darîr'in *Siyer-i Nebî*'siyle olan benzerliğine yönelik dikkatlere “Giriş”te değinilmişti. Süleyman Çelebi'nin eserini siyer geleneğinden faydalanarak ortaya koyduğu varsayımını doğru kabul edersek altı ciltlik *Siyer-i Nebî*'yi, yedi yüz dört beyite sığdırmak için yazarın, çoğu yerde eleme yoluna gittiği rahatlıkla söylenebilir. *Mevlid*'in, Peygamber'in doğumuna odaklanan bir metin olması Süleyman Çelebi'nin işini kolaylaştırmıştır muhakkak. Ancak bu kolaylığın yanında yazarın tercihleri ve bu tercihleri edebî değeri yüksek bir metinle sunması *Mevlid*'in yalnızca Peygamber'in yaşamının bir bölümünü anlatmaya odaklanmadığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Süleyman Çelebi'nin seçtiği parçaların arasına bağlayıcı unsur olarak ışığı yerleştirmesi ve bu metaforu anlatısının tamamına yaymış olması yazarın bir

sanatçı olarak tercihini, metnin de sanatsal olarak değerini gösteren en önemli göstegelerdendir. *Mevlid* içerisinde bir leitmotif olarak kullanılan ışık, metnin asıl hareket noktasını vermesi açısından da dikkate değerdir (Öztürk, 2021, s. XVI). Süleyman Uludağ (2008, s. 201) imaj, metafor ve sembollerini izleyerek okuru adeta harikalar diyarında gezdiren *Vesîletü'n-Necât*'in bu yönüyle “maddî dünyanın sığıdığı ve rahatsız ettiği müminler için mükemmel bir ilticagah” olduğunu söyler. Süleyman Çelebi'nin metninin yüzyıllar boyunca okunup taklit edilerek başyapıtı dönüşmesinin sebebi sanatçının eseri üzerindeki bu tasarruflarında aranmalıdır. Bu yönüyle ışık metaforu için fikir olarak olmasa dahi kullanım sıklığı ve hakim imaj olması yönüyle metnin en özgün yanı denebilir.

*Vesîletü'n-Necât*'in bu özgün yönü, Necip Fazıl'ın da dikkatinden kaçmamış gözükmektedir. O da “Mukaddes Hayat'tan Levhalar”ı sunduğu *Esselâm*'ında ışığı, hakim imaj olarak metninin tamamında kullanmıştır. Eserin sanatsal yönü en kuvvetli parçaları, ışık etrafında oluşturulan imajlarda aranmalıdır. Peygamber doğumundan önce “varlığın nuru”, çocukluğunda “nur çocuk”, ilk gençliğinde “nûranî civan”, Miraç'ta “nurdan çağlayan” imajlarıyla metin boyunca türlü şekillerde anılmıştır. Ayrıca Peygamber'in kalbi “nur yatağı”, Medine “nurlu belde”, Peygamber'e tâbi olanlar “nur tâbileri” şeklinde adlandırılmıştır. “Doğum”, *Vesîletü'n-Necât*'ta olduğu gibi “nur yağmuru” eşliğinde verilmiştir. “Süt Nine” şiirinde Halime'nin gözünden Mustafa'nın anlatıldığı bölümler, Necip Fazıl'ın bebeğin parıltılı güzelliğini nurlu bir tablo içerisinde vermesi açısından önemlidir: Öyle güzeldi ki, daldım yüzüne, / Girdim gündüzleyin, nur gündüzüne(...)/Gözlerinde göğü tutan bir ışık:/ Gülüyor, göklerle kanı kaynaşık.../ Feza süzülürken kirpiklerinden,/ Öptüm, gözlerinin ara yerinden. (Kısakürek, 2020, s. 27)

İslâm peygamberini diğer peygamberler arasında ayrıcalıklı bir konuma taşıyan ve onu kainatın yaratılma sebebi olarak gösteren Muhammedî arketip/nur-ı Muhammedî bahsi de *Mevlid*'deki ışık metaforundan ayrı düşünülemez. Tasavvuf düşüncesi ekseninde İslamî kozmogoninin temel kavramlarından biri olan “nur-ı Muhammedî” Tanrı'nın Hz. Muhammet'i yaratmak isteyince kendi nurundan bir nur izhar etmesi yoluyla oluşmuştur. Bu ilk tecelliye aynı zamanda “hakikat-i Muhammediyye” de denir. Bu evren tasarımı “Allah'tan başka hiçbir şey yokken ilk defa hakikat-i Muhammediyye var olmuş, bütün mahlûkât bu hakikatten ve onun için yaratılmıştır. Âlem'in var olma sebebi, maddesi ve gayesi Muhammedî hakikattir” (Tek, 2008, s. 178).

İslâm peygamberinin olağanüstülüklerle bezenmiş doğumuna odaklanan bundan dolayı okuyucuya büyümlü bir dünya sunan *Vesîletü'n-Necât*'ta İslam kozmogonisinin temelini oluşturan “nur-ı Muhammedî” düşüncesi üzerinde uzun uzadıya durulur<sup>7</sup>. Hemen her fasılda söz, dönüp dolaşım bu düşünce üzerinde toplanır. Süleyman Çelebi, Peygamber'in doğumuna odaklandığı

7 Abdurrezzak Tek, “*Mevlid*'de Hakikat-i Muhammediyye Vurgusu” başlıklı yazısında Süleyman Çelebi'nin anlatısının geneline yayılan “nur-ı Muhammedî”/“hakikat-i Muhammediyye” düşüncesinin sebebini onun başta Kübreviyye olmak üzere Halvetiyye ve Mevleviyye tarikatları ile olan ilişkisine bağlar (2008, s. 175). Onun tasavvufi kimliği tam olarak netlik kazanmasa dahi *Mevlid*'inin ilk beyitinden itibaren “zikrullah, ilahî aşk, Nûr-ı Muhammedî, hakikat-i Muhammediyye, aşk-ı Muhammedî, ilm-i ledün, ahadiyyet mertebesi” gibi terimleri anlatısının geneline yaymış olması tasavvuf kültürüne olan vukufiyetini göstermesi açısından mühimdir (Tek, 2008, s. 176).

metninde yaptığı her tasviri, mekân ve Peygamber'in şahsına yönelik her tanımı dönüp dolaşık ışık metaforunun beslediği nur-ı Muhammedî düşüncesiyle birleştirir.

Tasavvufî düşünce, âlemin var olma sebebini Allah'ın Hz. Muhammet'e olan ezeli aşkına bağlar (Tek, 2008, s. 178). Aynı düşünce sisteminde kudsî hadis olarak rivayet edilen “Sen olmasaydın ben kâinatı yaratmazdım” ifadesi, bu düşüncenin en büyük dayanağıdır. Evrendeki her şeyden önce Hz. Muhammet'in nurunun yaratıldığı ve Kirdigâr'ın onu sevdiği meselelerini odağa alan *Mevlid*'deki “Fî beyâni fitrati'l-alemi ve rûhi Muhammed aleyhi's-selâm” “Varlık ve Muhammed'in (Allah'ın selâmı üzerinde olsun) ruhunun yaratılışı” başlıklı bölüm, müstakil olarak Peygamber'in övgüsüne ve onun evrenin varlık sebebi olduğu düşüncesine ayrılmıştır. Bu düşünce, en açık ifadesini aşağıdaki beyitlerde bulur: Ger Muhammed olmayaydı ayân/ Olmayısardı zemîn ü âsmân/ Andan oldı her nihân u âşikâr/ Arş ü ferş ü yer ü gök her ne ki var/ Ger Muhammed olmayaydı é yâr/ Olmaz idi ay u gün leyl ü nehâr (Öztürk, 2021, s. 6)

Süleyman Çelebi'nin anlatısının birçok bölümünde tekrar ettiği yer, gök, ay, güneş gizli ve açık her ne varsa Allah'ın İslâm peygamberine olan aşkıdan dolayı yaratıldığı düşüncesi *Esselâm*'da bir cümle ile “Mucize” şiirinde özetlenmiştir: “O ki, âlem o yüzden; O ki, o yüzden varız!...” (Kısakürek, 2020, s. 107) Peygamber mucizelerine ayrılan bu şiirde Necip Fazıl tüm evrenin ondan dolayı yaratıldığı bahsini de mucizeler arasında gösterir ve bu mucizelerin akılla değil kalple anlaşılacağını özellikle belirtir (Kısakürek, 2020, s. 106). Ayrıca *Esselâm*'da özel olarak Muhammedî arketip meselesine ayrılan “Nur” şiirinde “Yok bile yokken O vardı/ O bir nur... Ki mutlak saffet” (Kısakürek, 2020, s. 22) dizeleri Peygamber'in evrendeki her şeyden önce yaratıldığı düşüncesinin metindeki örneğidir.

İslâm peygamberinin ruhu veya nuru, bütün peygamberlerden hatta meleklerden önce yaratıldığı için ebu'l-ervâh olarak adlandırılmıştır ve “Allah ilk defa benim nurumu yarattı; Âdem toprakla su arasında iken ben peygamber idim” mealindeki hadisler bu konuya işaret etmektedir (Tek, 2008, s. 179). Bu düşünceyi referans alan “[ş]airler varoluşta torunu olsa bile, Hz. Muhammed'in ontolojik olarak Âdem'den önce geldiği paradoksuna gönderme yapmaktan usanmamışlardır.” (Schimmel, 2011, s. 231). “Sûretâ gerçi Muhammed son idi/ İlle ma'nîde kamudan ön idi” beyti Âdem Peygamber'in ilk insan sayılmasına rağmen İslâm peygamberinin nurunun ondan önce yaratılmış olduğuna yapılan vurgu ile devam eder (Öztürk, 2021, s. 9). Doğum anının anlatıldığı “Kaside-i Meliha” bölümünde vahşi hayvanlar ve kuşlar dile gelerek Muhammed'i överken “Budur ol kim bu Nebiyy-i Hakk iken/Dahî olmamışdı Âdem hilkati” (Öztürk, 2021, s. 17) beytini dile getirerek Muhammed'in nurunun Âdem'den önce yaratıldığına gönderme yapmıştır. Hz. Muhammet'in diğer peygamberlerden önce yaratıldığı bahsine *Esselâm*'da yine “Nur” şiirinde gönderme yapılmıştır: “Son Peygamber, son Peygamber!/İlk olunca sona geldi./Nur, fezayı tutan çember, O'ndan gelip O'na geldi.” (Kısakürek, 2020, s. 23)

İslâm peygamberinin diğer peygamberler arasında özel bir konumu olduğu *Mevlid*'in birçok yerinde tekrarlanmıştır. Hz. Muhammet'in baştan başa nur olması Allah'ın başka hiçbir

peygambere vermediği bir ayrıcalıktır (Öztürk, 2021, s. 22). Anlatıda Peygamber'in "enbiyanın sultanı" olduğu üzerinde durulmuş diğer peygamber mucizelerinin sebebi de onun varlığına bağlanmıştır. Âdem'in tövbesinin Hak tarafından kabul edilmesi, İsa'nın göğe yükselmesi, Musa'nın asasının ejderhaya dönüşmesi hep bu sebeptir (Öztürk, 2021, s. 7): "Hep onun yüzü suyu hürmetine/ Bunca izzet bağışladı Hak ceddine" (Öztürk, 2021, s. 7) *Esselâm*'da da Âdem'in cennetten kovulduktan sonra Hz. Muhammet'in varlığına sığınarak Allah'a yakarışı bahsi yer almaktadır: "Yok bile yokken O vardı;/ O bir nur... Ki mutlak saffet./ Âdem Allah'a yalvardı;/ O nur için beni affet!" (Kısakürek, 2020, s. 22)

Süleyman Çelebi *Mevlid*'inde "Fî beyâni hilkati Âdem aleyhi's-selâm ve intikâli nûri Muhammedin (aleyhi's-selâm) min ensâbihi" "Âdem'in (Allahın selamı üzerine olsun) yaratılışı ve Muhammed'in (Allahın selamı üzerinde olsun) nurunun intikali" başlığı altında nur-ı Muhammedî bahsine özel bir parantez açmıştır. Çelebi, bu bölüme geçmeden üstün körü de olsa Muhammedî nurun seyrini aktaracağını bildirir (Öztürk, 2021, s. 9-10). Nitekim "nur-ı Muhammedî"nin Âdem'den başlayarak Havva'ya, Şît'e, Anûş'a, Kaynan'a, Mehlâyil'e, Yârid'e, Uhnûh'a, Müteveşlah'a ve İsmail'e kadar olan bütün yolculuğu anlatılır (Öztürk, 2021, s. 10-11). Nurun ziyaret ettiği her kişi aynı zamanda Muhammed'in nesebidir ve nur, Hz. Muhammet'te karar kılıp ondan sonra kimseye geçmemiştir (Öztürk, 2021, s. 11). Kısakürek de *Esselâm*'ında nurun ilk olarak Âdem'de kendini gösterip nesilden nesile geçerek İbrahim'e İsmail'e ulaşmasının ardından ezelden sahibi olan Peygamber'e gelişini "Nur" şiirinde "Geçti bilmem kaç nesilden./ O nur, İlâhi dâire.../İbrahim'den İsmail'den./ Vesaire vesaire.../ O nur, o nur, elde sancak;/ Aktarılır, nebî nebî./Bir beklenen var ki, ancak, /Nurun ezelden sahibi..." (2020, s. 23) dizeleriyle ifade eder.

### "Nur Çocuk"un "Nur Yağmuru" Eşliğinde Gerçekleşen Doğumu

İslâm peygamberini hak ettiği saygın konuma taşımak ve ona "beşer mertebesinin üstünde bir merteye vermek" amacıyla kaleme alınan eserlerden oluşan edebî geleneği, Türkçeye aktaran ilk mesnevilerden biri olması *Vesiletü'n-Necât*'ı emsalleri arasında özel kılar. Eser, öğreti olarak Peygamber sevgisini, hikmet ve marifeti merkezine almakla birlikte esas kıymetini sanatsal değerinde bulur. Kullanılan dilin bugünün okurlarınca dahi anlaşılacak sadelikte olması bu ayrıcalıklı konumu pekiştirir. Üslubundaki sadelik ve neşenin yanında yazarının şairane hayal gücünün yarattığı ışıltılı tablo ve imajlar, sanatsal söyleyişteki ustalık *Vesiletü'n-Necât*'ı Türk edebiyatı içerisinde bir başyapıt mevkiine taşır. Eserin ışıltılı dünyası içerisinde metafor zenginliği ve orijinallliği, sevecen/çocuksu üslubu ve ayrıntılı mekân tasvirlerine Süleyman Çelebi'nin renkli muhayyilesinin en güçlü dışa vurumu, kuşkusuz Peygamber'in doğumunun anlatıldığı bölümlerdir.

Süleyman Çelebi, *Mevlid*'inin "Fî beyâni mâ zahara fî vakti velâdeti'l-Mustafâ aleyhi's-selâm" "Mustafa'nın (Allah'ın selamı üzerinde olsun) doğumu sırasında meydana gelen olaylar" başlıklı bölümde Mustafa'nın doğumuna odaklanır. Peygamber'in yaşamını konu edinen eserlerde onun doğumunu aydınlatan bir nurdan ve bu nurun edebî eserlerde sürekli

tekrarlanan bir imge haline geldiğinden söz edilir (Schimmel, 2011, s. 228). *Mevlid*'de de anne Âmine, evinden ansızın çıkan ve göklere erip cihanı ışığa boğan bir nur görür. Yine aynı şekilde doğumu müjdeleyen üç hurinin eve gelişi de ışıklı bir atmosferde sunulmuştur: Érdi hûriler bölük bölük bugur/Yüzleri nûrundan evüm toldı nûr (Öztürk, 2021, s. 15) Mustafa'nın doğumu sırasında meydana gelen mucizeler de bu bölümde yer almaktadır. Sündüs isimli döşek hava üzerine bir melek tarafından döşenmiştir. Doğu'ya, Batı'ya ve Kâbe'ye birer sancak dikilmiştir. Bütün bunlar olduğunda Âmine doğumun yaklaştığını anlamıştır. Ardından duvar yarılr ve üç huri görülür. Amine'ye doğacak oğlunu şu beyit ile muştularlar: Dédiler oğlun gibi hiçbir oğul/ Yaradılalı cihân gelmiş degül (Öztürk, 2021, s. 15)

“Kaside-i Meliha”da bahsi geçen doğum esnasında “Habîb-i Hak” geldiği için halkın üzerine Hakk rahmeti yağdığı, huri ile gılmanların saçılar saçtığı, Cebrail'in yabani hayvanlara ve kuşlara haber saldığı kaydedilir. Doğum için vakit tamam olduğunda Amine susar ve su ister. Kendisine su yerine kardan beyaz, soğuk; şekerden tatlı bir şerbet verilir. Burada tekrar ışık metaforuna başvurulur: “Sonra gark oldu vücûdum nûr ile/ Bürüdi beni o nûrun ismeti” (Öztürk, 2021, s. 16) Bir akkuş gelerek Amine'nin sırtını sıvar. Anne, doğum esnasında ağrı, kan ve su görmemiştir. O nur, âleme gelince âlemden karanlık kalkar. Yabani hayvanlar ve kuşlar söze gelir ve Muhammet'i överler (Öztürk, 2021, s. 16).

Gördükleri karşısında kendinden geçen Amine uyandığında oğlunu göremez ve hurilerin onu alıp gittiğini sanar. Ancak daha sonra “sevimli bebeği” evin bir köşesinde secdeye durmuş, parmağını kaldırmış, Hak ile konuşur bir vaziyette bulur. Peygamber'in kundaktayken gözleri sürmelenmiş, göbeği kesilmiş ve sünneti olmuştur. Amine oğlunu kucağına almak isteyince “Gizleyin diye havadan bir nida” gelir. Üç gün gizleyin denmiştir ancak götürenler onu hemen geri getirmişlerdir. Hiç kimse bu işin hikmetini çözememiştir. Tanrının buyruğuyla ona nebilerin huy ve hasleti verilmiştir (Öztürk, 2021, s. 17-18).

Yedi kat gök ehli Allah'ın Sâni adıyla yarattığı nurdan bir tabakla gelip Onu ziyaret etmiş, içindeki mücevherleri Peygamber'e saçmıştır (Öztürk, 2021, s. 19). O cihan şahı cihana gelince bir sürü alamet belirmiş, putlar baş aşağı gelmiş, Şeytan'ın canına düğüm vurulmuş, kafirlerin içi ve dışı gam dolup her biri başına bir taş vurmuş kiliseler yıkılıp keşişler altında kalmış, tâk-ı Kısra çatlamış, Save gölü kurumuş, Mecusi ateşi sönmüştür. Böylece âlem halkı Mustafa'nın doğduğunu anlamıştır (Öztürk, 2021, s. 20).

*Mevlid*'de “ışılmalı seramoni” eşliğinde gerçekleşen mucizevi doğum, *Esselâm*'da Necip Fazıl'ın şairane imbiğinden geçirilip tek bir şiirle ifade edilmiştir. Bu şiir, dördüncü levha olan “Doğum”dur. Ancak bundan önce Peygamber doğmadan evvel gerçekleşen olağanüstülüklerle yer verilir. *Esselâm*, “Fil Vakası” olarak bilinen Kabe'yi yıkmak isteyen Hristiyan Yemen valisinin ordusunun önündeki filin bir anda yere çökmesi ve eabil kuşlarının taşıdıkları taşları düşmanın üzerine atarak Mekke'nin selamete kavuşması olayıyla açılır. İslam tarihine göre bu mucizevi olayın hemen ardından Mustafa doğar. Necip Fazıl “Tarih” isimli bu şiirinde “Kâbeye sahibi kefil!”(Kısakürek, 2020, s. 15) diye belirterek olayın İslamiyet'in ve Peygamber'inin

doğumuyla olan bağlantısına dikkat çekmiştir. Eserin ikinci levhası olan “Zaman” şiirinde Peygamber’in doğumundan hemen öncesi anlatılır. Buna göre putlar o gün devrilmiş, göller toprağa batmıştır. Bütün kâinat, ölgün bir biçimde Mustafa’yı beklemektedir (Kısakürek, 2020, s. 17). “Doğum” şiirinden sonra sekizinci levha olarak eserde yer alan “Bâdiye”de ise Peygamber’in doğduğu ortam tarif edilirken çölde gerçekleşen bütün olağanüstülükler Mustafa’nın doğumuna bağlanmaktadır. Dalga dalga kum o geldi diye tohum vermiştir, bitkin merkep, sütsüz deve o eve gelince canlanmıştır. Şiir şu dörtlülle sona erer: Bir garip seyran./ Berekat taşkın./Rızk, başı aşkın./Kabile hayran... (Kısakürek, 2020, s. 29) “Mekke’de Bir Hane” şiirinde Peygamber’in doğduğu evin ne mermerden bir saray ne billur bir kaşane değil sıradan bir ev olduğu özellikle belirtilerek tüm mucizelerin Peygamber’in doğumu ile gerçekleştiğine vurgu yapılmıştır. Burada Amine başında çepçevre pervane melekler ile resmedilerek okuyucu “Doğum” a hazırlanmıştır: Mekke’de bir hâne.../Ve anne ve anne./Başında melekler/Çepçevre pervane,/Mekke’de bir hâne... (Kısakürek, 2020, s. 19)

“Doğum” şiiri, okura *Vesîletü’n-Necât*’taki ambiyansa uygun olarak parıltılı bir dünyanın kapısını aralar. “Varlığın Nuru” insanın doğumu “Nur yağmur”u eşliğinde sunulmuştur. *Mevlid*’in doğum bahsinde geçen parıltılı âlem, *Esselâm*’ın atmosferi en kuvvetli şekilde tablolaştıran bu şiirinde de mevcuttur. Doğumun gerçekleştiği ambiyans Amine’nin ağzından şöyle aktarılmıştır: “Silindi içimden korku ve tasa.../Sanki doldurmuşlar göğü bir tasa,/Döküyorlar güneş güneş tepemden./Nur yağmuru... Artık uzaklar yakın... (Kısakürek, 2020, s. 21)

Necip Fazıl, *Mevlid*’de anlatının bütününe yayılan doğum bahsini tek bir şiire sığdırırken pitoresk öğelerden yoğun olarak faydalanmıştır. *Mevlid*’de uzun uzun tasvir edilen doğuma yardımcı olmak için gökten inen melekler; burada ahenkten ince, şekillerince şekil görülmemiş, esrarlı ellerinde ibrik ve leğen “bir soluk, bir soluk [Âmine’yi] yelpazeleyen” biçimde resmedilmiştir (Kısakürek, 2020, s. 21). Kısakürek doğum esnasında Amine’nin arkasını sığayan beyaz kanat, doğum sırasında annenin tek bir acı dahi çekmemesi, kendisine sunulan şerbetin cenneti çağırıştırıcı tadı, Peygamber’in şهادet parmağının göğe doğru oluşu sırasını izleyerek doğumu bir bütünlük içinde sunar (2020, s. 21).

“Toplumun bütün sınıflarının gözdesi olmada” hiçbir Türkçe dinî şiirin kendisiyle yarışamayacağı *Vesîletü’n-Necât* (Schimmel, 2011, s. 278) türü gereği, ağırlıklı olarak Peygamber’in doğumuna odaklanır. Diğer “dindar ve duyarlı şair ve din bilimcileri [gibi] Süleyman Çelebi de ‘insanlığın en güzeli’nin doğumunu sürekli ve daha gelişmiş imgeler[le] betimleme” (Schimmel, 2011, s. 272) konusunda oldukça başarılıdır. Doğum sahnelerini anlatının gelebileceği en sanatsal söyleyişe, en büyümlü ambiyansa ulaştırmak için titizlikle işlemiştir. Gökten inen meleklerden, saçılar saçan huri ve gılmanlardan, kardan beyaz şerbetlerden müteşekkil bu parıltılı dünyanın her bir sahnesi bir resme konu olabilecek kadar görsel açıdan zengindir. Aynı şekilde *Esselâm*’da da “Doğum” un kitaptaki diğer şiirlerle karşılaştırıldığında kuvvetli tasvir unsurları içerdiği dikkati çekmektedir. *Mevlid*’de olduğu gibi burada da doğum sahnesi okura “çerçevesi ve sınırlarları belli, bütünlük içerisinde resimler ve tablolar sunar.”

(Huyugüzel, 2018, s. 379)<sup>8</sup> Ayrıca hem *Mevlid*'de hem de *Esselâm*'da doğumun anlatıldığı bölümlerde anne Âmine'nin belli yerlerde anlatıcı rolüne büründüğü görülür. Birinci şahıs anlatıcılar özellikle anlatının merkezinde olaydan birinci derecede etkilenecek bir konumda olduklarında okuyucu ile metin arasındaki bağı kuvvetlendirir, samimiyeti artırır. Bu açıdan her iki eserin de en kuvvetli sahnelerinin doğum ve ışık metaforu etrafında gerçekleşenler olması hem kullanılan şiirsel öğeler hem de anlatım yöntemi göz önüne alınacak olursa tesadüf gibi görünmemektedir.

### “Nurdan Çağlayan”ın Mucizeleri

Kur'an İslâm peygamberinin risaletinin mucize ile desteklenmeyeceğini vurgulayıp insanları ona indirilen vahye yönlendirse de Müslüman kültüründe tek başına vahiy yeterli görülmemiş, birçok mucize, Mustafa'nın peygamberliğinin delili olarak gösterilmiştir (Bulut, 2015, s. 2). Bu bahis “özellikle Peygamberliğin ‘mucizevi’ yönü üzerinde aşırı vurgu yapmanın bir tehlike olduğunu düşünen ve bu nedenle Peygamber'in yaşam öyküsünü mitolojiden arındırmaya çalışan Müslüman modernistler arasında olmak üzere, sonraki dönemlerde tartışılmıştır.” (Schimmel, 2011, s. 130) Ancak Peygamber'in yaşamına odaklanan edebî türler, anlatıyı sanatsal bir boyuta ulaştırmada bu mucizelerden faydalanmaktan asla vazgeçmemiştir. Çünkü bu türler ağırlıklı olarak kurmaca dışı malzemeden yararlınsalar da edebiyat tarihlerindeki yerlerini esasen kurmaca ve sanatsal yönleriyle alırlar. Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i bu noktada ilgi çekici bir örnektir. Uzun ve kısa iki versiyonu bulunan esere, zamanla Süleyman Çelebi'ye ait olmayan bazı bölümlerin eklendiği, ona ait bazı kısımların çıkarıldığı ve bu durumun *Mevlid* araştırmacılarının işini zorlaştırdığı bilinmektedir. Çıkarılan bölümler Peygamber'in savaşları, hicreti, ölümü gibi kurmaca dışı mevzulardan oluşup odağa alınan doğum, miraç gibi bölümlerin mucize ve olağanüstülüklerle süslenmiş olması edebî bir anlatı olarak *Mevlid*'in hangi yönleriyle sevildiğini ve alımlandığını göstermesi bakımından önemlidir. Yalnızca yazınsal bir eser olmakla kalmayıp mevlit törenleri çerçevesinde bağlamsal bir işlevi de olan *Vesiletü'n-Necât*'ın, siyer ve diğer biyografik eser külliyyatı içerisinde bu denli ön plana çıkmasının, mitolojik yönü üzerinde yapılan bu bilinçli öne çıkarmayla da bağlantılı olabileceği unutulmamalıdır.

*Mevlid*'de Mustafa mucizeler ve olağanüstülüklerle bezeli bir dünyaya doğar. Bu mucizeler, Peygamber'in yaşı ilerledikçe şahsına döner ve başlangıçta mucizelerin sebebi olan Peygamber, anlatı ilerledikçe mucizenin kaynağı haline gelir. Eserde peygamber mucizelerine müstakil bir bölüm ayrılmıştır. Bölüm “Gerçi cümle nûr idi ol pâk zât/ İlle her uzvında vardı mu'cizât” beyitiyle açılır (Öztürk, 2021, s. 22). “Mübarek cisim” baştan başa nurdan olduğu için gölgesinin yere düşmemesi, “Mübarek başı” üzerinde her zaman bir bulutun gölge yapıp o nereye giderse onunla gelmesi, önünde olanı gördüğü gibi ardında olanı da görmesi, burnunun Cebrail'in kokusunu gökten ayırdığı saatte alması, uyanırken nasıl iştirirse uyurken de öyle iştirisi, dudaklarını kıpırdattığında gökte güneş yuvarlağının da kıpırdaması, inci dişinin ışıltısıyla gece yere

8 Zeren Tanındı'nın Siyer-i Nebî'deki seçme minyatürleri bir araya getirdiği çalışmasına bakıldığında burada bahsi geçen pitoresk şiirlerin “görsel yorum”unu bulmak mümkündür; bk. (Tanındı, 2006).



iğne düşse bulunması, sırtındaki nübüvvet mührü, saçının misk ve amber kokması, parmağıyla işaret edince gökte ayın iki parça olması, ayın gökten inip beşiğini sallaması, parmağından çeşmeler akıtıp pişmiş zehirli kuzuyla konuşması, hurmayı diktiği anda hurmanın yemiş vermesi, elindeki taşın dile gelip ağaçların ona secde etmesi, sahibinden şikayetçi olan devenin derdine derman olması, “Nice görmeyeni gördür[üp] nice dilsizi konuştur[ması]” şeklinde Peygamber mucizeleri peşpeşe sıralandıktan sonra Süleyman Çelebi, onun mucizelerinin sınırı olmadığını, sayısını kimsenin bilmediğini belirterek bu faslı kapatır (Öztürk, 2021, s. 22-25)

*Esselâm*’da Necip Fazıl, “ ‘Niçin?’ den ve ‘nasıl?’ dan kurtuldun mu, anlarsın!/ Bırak, bataktaki akıl, dibi arasın varsın!.../ Mümin, akli da böyle anlar, mucizeyi de.../ Ölçü ruhun, doğrudu, güzelde ve iyide./ Kalb de ilâhî nurla görüyor, anlıyor./ Kalbden uzak mı düştük, hiçi nişanlıyoruz! (Kısakürek, 2020, s.106) dizeleriyle Peygamber mucizelerine aşırı vurgu yapmayı tehlike olarak gören İslam modernistleriyle aynı fikirde olmadığını açık bir şekilde belli eder ve Peygamber mucizelerini yadsıyan akla karşılık kalbi yeğler. Bu durum Necip Fazıl’ın çizdiği Peygamber portresini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Çünkü savaşları ve hicreti gibi beşer yönü üzerinde durmuş olsa bile *Esselâm*’da Kısakürek’in şairlik hüneri, Peygamber’in mucizevi hallerine duyduğu hayranlıkta aranmalıdır. Gerçekten de Necip Fazıl *Esselâm*’da her fırsatta Peygamber mucizelerine gönderme yapmaktan kendini alamaz. *Mevlid*’in aksine burada Peygamber mucizeleri tek bölümde peş peşe sıralanmamış bazen levhalara adını verip şiirin tamamında işlenerek bazen de anıştırma yoluyla metnin geneline yayılmıştır.

“Yarılan Göğüs” şiiri Halime’nin oğlunun Halime’ye garip kılıklı üç adamın süt kardeşinin karnını boydan boya kestiği haberini vermesiyle açılır. Sure 94’ün “Biz senin göğsünü açmadık mı?” ilahi hitabıyla başlaması, “Tanrı’nın Hz. Muhammed’in göğsünü özel bir şekilde temizlemesi ve Peygamber’e sıra dışı bir temizlik bahş etmesi anlamında yorumlanmıştır, böylelikle o mesajı kirletmeden aktarabilmiştir.” (Schimmel, 2011, s. 130-131) “Bu hikâye genç oğlanın ilahi vahyi almak için hazırlandığı tipik bir başlangıç ritüelidir.” (Schimmel, 2011, s. 132) *Esselâm*’da bir tepede üç adam kar dolu altın bir leğenle gelerek Peygamber’in karnını keser. Karnından çıkanları karda temizleyip kapatmalarının ardından kalbini açıp içindeki birkaç damla uyuşuk kanı dökerler. Kalpteki uyuşuk kan temizlendikten sonra nur yatağına, nurdan bir mühür basılarak sultan yüreği otağına yerleştirilmiştir (Kısakürek, 2020, s. 32-33).

“O Sabah” şiiri, “nur çocu[ğ]”un sırtındaki peygamberlik nişanını gören Yahudi’nin peygamberliğin İsrailoğullarından gittiğini anlayınca düştüğü tasayı konu edinir (Kısakürek, 2020, s. 24-25) “Büyük Baba ve Amca” şiirinde ise kuraklığın olduğu bir zamanda herkes dua ederken onun parmağını göğe çevirip toprağı havuza, gökyüzünü ise ırmağa dönüştürdüğü mucizeye yer verilmiştir (Kısakürek, 2020, s. 37). “Bâdiye” başlıklı çölün anlatıldığı şiirde çöldeki bitkin eşek ile sütsüz devenin Hz. Muhammet’i görünce canlandıkları kaydedilmiştir (Kısakürek, 2020, s. 29).

“Başında Bir Bulut” İslâm peygamberinin başında, devamlı gölge yapan bir bulutun bulunması hadisesine ayrılmıştır. Şiire *Mevlid*’dekinden farklı olarak bulutun ilk ortaya çıktığı

atmosfer hâkimdir. Peygamber, sütünesinin kızı Şeyma ile birlikte kırlarda dolaşmaya çıkar ve dönüşte başının üzerinde bir ak bulutla gelir: Başında bir bulut... Sâhi!/ Yürür, durur, gider, bekler/ Bulut değil, yâ İlâhi!/ Tac tutuyor O'na gökler... (Kısakürek, 2020, s. 31)

Necip Fazıl, başında bulut imajından, anlatı boyunca yararlanmaya devam etmiştir. “Kervan” şiirinde Peygamber şöyle bir tablo içerisinde resmedilmiştir: “Nûranî civan/ Dört yanı melek./ Elpençe divan./ Başında bulut./ Güneşi savan.” (Kısakürek, 2020, s. 39) “Rahip Bahiyra” şiiri Amca Ebu Talip'in Şam kervanının, Bahiyra adlı rahibin “inziva yurdu”nda dinlenmesini ve Bahiyra'nın İslâm peygamberinin başındaki “sadık bulut”u merak etmesinin ardından peygamberlik mührünü görmesi olayını konu edinir. Burada bulut “Kervanın başında esrarlı bayrak” şeklinde tasvir edilir (Kısakürek, 2020, s. 41). Çocuğun, “son kurtarıcı” olduğunu anlayan Bahiyra bunu bir müjde gibi sunar: Rahip dedi: İşte Son Kurtarıcı!/ Gitmeyin, uçurum şimdi önünüz!/ Kıyar O'na Şam'da Yahudi hıncı;/ Malı civarlarda satıp dönünüz!/ Oldu Bahiyranın istedikleri;/ Başlarında bulut, döndüler geri... (Kısakürek, 2020, s. 41)

Hz. Muhammet'in parmağıyla ayı ikiye ayırması, vurduğu granit kayanın külden daha yumuşak olması, onun oku değince çukurlarda su kaynaması , O “Bismillâh” deyince yemeğin tükenmez olması; Peygamberin cihat uğruna yaptığı savaşların konu edildiği şiirlerin ardında yer alan “Mucize”de *Mevlid*'dekine benzer bir anlatım yoluyla sıralanmıştır. “Mağara” şiirinde “Deliginde perdedar/Bir örümcek tuğrası.” dizeleriyle Hicret esnasında saklandıkları Sevr mağarasının girişine ağ kuran örümceğin onu daima koruması hadisesi işlenmiştir (Kısakürek,2020, s. 76).

Peygamber mucizeleri, “peygamberlik delili” olarak düşünüldüğünde şemâil ve delâil literatüründen bağımsız düşünülemez. Ölümünden sonra Hz. Muhammet'in hayatına olan ilgi Müslümanlar arasında artmıştır. Onlar, peygamberlerinin yolunda gittiklerinden emin olabilmek için onun şahsiyeti, görüşleri ve sözleri hakkında daha fazla şey öğrenmek istemişlerdir. Bu uğurda nebevi hadis ve menkıbelerin manzum olarak derlendiği bir literatür tarzı oluşmuştur (Schimmel, 2011, s. 66). Yukarıda adı geçen mucizeler, Hz. Muhammet'in yaşarken insanüstü bir özelliğe sahip olmadığını iddia etmemesine rağmen peygamberliğinin delili olarak bu literatürde yerini almıştır. Bu literatürde delâil-i nübüvete, Peygamber'in yüksek nitelikleri ve dış güzelliğini konu alan şemâil eşlik eder ki *Vesiletü'n-Necât*'ta Süleyman Çelebi de şemâil literatüründen “onun mucizeleri eşliğinde harmanlanmış olarak” faydalanmıştır. “Fî ba'zı evsâfi Mustafa” “Mustafa'nın kimi güzel vasıfları ” bölümünde Peygamber'in tabiatı tarif edilmiştir. Buna göre onun ahlakı Kur'ân ahlakıdır, ahlakının hepsi yaratılıştandır (Öztürk, 2021, s. 30). “Sen elbette yüce bir ahlak üzeresin” hadisi burada tekrarlanmıştır (Öztürk, 2021, s. 31). İşi daima güzel ahlaklı, “Hakk'ın bütün lütfü özünde vardı”, “ilim ve hilim deniz cömertlik madeni[ydi]” yüzü mübarekti ve ay yüzlüydü “Güzellik harmanında Yusuf ancağ başak toplardı”, gece gündüz ibadet ederdi, kalbi çer çöpten arınmıştı, yoksullarla yoldaştı, fakirlik övüncüydü, kibir ve isyandan uzaktı, “gönlü alçak ve kadri yüceydi”, “sözleri tatlı yüzü pek güzeldi”, hiçbir zaman nefis arzusuna uymadı, “lütfu gibi adaleti de çoktu, alçak gönüllüydü, her yemeği yerdı, Allah'tan gelene razı olurdu, hırs ateşine dalmadı, hiç yalan

söylemedi, kimseyi incitmedi, Hakk'ın buyurmadığını yapmadı “Her olgunlukta kâmil şahtı/ Onun için o Habîbullâh'tı” (Öztürk, 2021, s. 30-32)

*Esselâm*'daki “Mukaddes Şekil” şiiri de doğrudan şemail geleneğinden beslenerek kaleme alınmıştır. Peygamber uzuna yakın orta boyu, ne zayıf ne toplu vücudu, hem esmer hem beyaz benizi, siyah saçları, çok hafif kemerli burnu, madeni siyah gözleri ile Allah'ın ilâhi aşka denk çizdiği bir çehre olarak resmedilmiştir. Ahenkten yontulmuş dişleriyle ipek dokulu teniyle ellerinin değdiği yerde kokusunun günlerce kalmasıyla çizgiden ve renkten bir ruhtu. Sahabeler görünüşün onda tüm olmadığını onu bütün olarak görenlerin yanacaklarını söylemişlerdir (Kısakürek, 2020, s. 108-109).

### “Gizemli Gece Yolculuğu”: Miraç

Osman Ali Kurt, *Vesîletü'n-Necât*'ı mitolojik açıdan değerlendirdiği yazısında *Mevlid*'in muhtevası, halk arasındaki itibarı, “kutsal sayılıp her yerde gelişigüzel okunamaması” gibi özellikleriyle pek çok açıdan mitoslara benzediği değerlendirmesini yapar ve onu biyografik açıdan hemen aynı bilgileri içerdiği siyer ve tarih kitaplarından ayıran en önemli özelliğin bu olduğunu söyler. İnsanların tarih kitaplarına olan ilgisiyle *Mevlid*'e olan ilgisinin kıyas kabul edilemeyecek boyutta olması onun mitik özelliklerinden dolayı sahip olduğu kutsiyettir (Kurt, 2008, s. 160-161). Akılla izahının güçlüğünden dolayı miraç hadisesi, mitolojik açıdan *Mevlid*'in en zengin bölümlerindedir (Kurt, 2008, s. 165). Miraç hadisesi, çeşitli din ve inanışlarda benzerlerine rastlanan yükseliş motifinden bağımsız düşünülemez (Kurt, 2008, s. 166).

Annemarie Schimmel (2011, s. 288), Peygamber'in gizemli gece yolculuğu (isra)nun literatürde Peygamber'in doğumuna eşlik eden mucizelerden daha fazla yer aldığını söylemiştir. Osmanlı edebiyatında da hadise; miraciyye, miraçname gibi türlere adını vermesinin yanı sıra bazı klasik anlatıların içerisinde müstakil bir bölüm olarak da yer almış ve etrafında oldukça hacimli bir literatür oluşmuştur<sup>9</sup>. Peygamber'in ilk biyografisi sayılan İbn İshak'ın *Siret*'inde bu hikâye şöyle anlatılır. “Bir gece melek Cebrail, Peygamber'i Burak adındaki semavi bir bineğe bindirir; ardından İslâm peygamberi Cebrail ile birlikte seyahat eder ve bu gece yolculuğu veya isra'da Kudüs yolunda kendisine cennetin ve yerin harikaları gösterilir. Kudüs'te önceki peygamberlerle bir araya gelir ve onlara namaz kıldırır. Daha sonra ‘mescid-i aksa’dan, öncelikle semavi bir merdivene tırmanmak şeklinde tasvir edilmiş göksel yolculuğuna başlar.” İbn İshak Peygamber'in yaşam öyküsünü yazan en güvenilir kişi kabul edildiği için, onun değerlendirmesi sonraki ayrıntılandırmaların temelini oluşturmuştur (Schimmel, 2011, s. 289).

Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i de anlatımın içerisinde göksel yolculuğun geniş yer tutup ayrıntılı şekilde işlenmesi ve ışık metaforundan yola çıkılarak kurulan sanatsal üslubun şair tarafından titizlikle işlenip geliştirilmesi nedeniyle Osmanlı edebiyatındaki miraç literatürüne kültürel metin olarak eklenir. *Mevlid*'de gizemli gece yolculuğu akıl tavusunun kanat açışıyla başlar. Bir pazartesi gecesinde Ümmü Hânî evindeki Muhammet'i, Cebrail'in

9 Detaylı bilgi için bk. (Akar, 1997)

cennetten getirdiği Burak ile Hakk hazretine götürmek için yola çıkarması, Muhammet'in Burak'a binerek Kudüs'e gidişi, yolda türlü harikalar görmesi, Kudüs'e vardıklarında enbiya ruhlarının Mustafa'yı karşılamaya gelip ona hürmet etmeleri, Akşa'da Muhammet'in imamlığında tüm enbiya ruhlarının iki rekat namaz kılması, namazı kıldıktan sonra Sahre taşının tam üstüne varıp oradan nurdan örülmüş bir merdiven ile göğe ulaşmaları, gittiği her gök katında gök ehlini ibadette görmesi, Tanrı'nın onların her ibadetini toplayıp adına namaz demesi ve bunu Mustafa'ya vererek ümmetine armağan etmesini söylemesi Peygamber'in Tanrı ile karşılaşmasından önce geçtiği menzilleri gösterir. Bunların ardından O, tüm gökleri geçerek ulu hazrete erişmiş ve hiç kimsenin aklının ermeyeceği bu buluşma harfsiz ve lafsız sessizce gerçekleşmiştir: “Bî hurûf u lafz u savt ol pâdişâh/Mustâfaya söyledi bî-iştibâh/ Hakkı gördi Mustafâ bî-keyf ü kem/Hak durur bu sözleri ben kim dérem/ Anda ol gördüğüne hiç akl u feh/ Érmedi érmeyiserdür cümle hem” Her amaç yerine geldikten sonra Peygamber menziline dönmüş ve o gece yaşadıklarını bütün ashabına anlatmıştır (Öztürk, 2021, s. 25-29). İslâm peygamberinin gerçekte Tanrı'yı görüp görmediği meselesi en-Necm suresindeki “Onu en büyük ufukta görmüş” ifadesindeki “onu” zamirinin vahyi getiren Cebrail'e mi yoksa Tanrıya mı mülhem olduğu üzerindeki tartışmalar ekseninde sürmüştür. Çelebi, Tanrı'yı “eksiksiz” bir şekilde gördüğüne inandığı Muhammet'in orada gördüklerine akıl ermeyeceğini belirterek miraç bahsini kapatırken Muhammet'in Tanrı'yı gördüğüne gönülden inananlardan olduğunu belli etmiş olur. Necip Fazıl da *Esselâm*'ının “Mucize” başlıklı şiirinde bu belirsizlikte, hangi tarafa yakın olduğunu açıkça belli eder. Hz. Muhammet'in düşsel yolculuğunu akıl dışı bulan kafirlere Ebubekir “O mu dedi, O dediyse gerçektir!...” cevabını verir (Kısakürek, 2020, s. 107).

“Mevlit Bir Vuslat Şiiri Olarak Okunabilir Mi?” başlıklı yazısında Cemal Kurnaz (2008, s. 108) miracın, “Hz. Peygamber'in Hak Taâlâ'ya vuslatı” olduğunu kaydetmiştir. Necip Fazıl da *Esselâm*'da miraç hadisesini seven ile sevilenin buluştuğu en mahrem meclis olarak tarif etmiştir (Kısakürek, 2020, s. 72). “Miraç” şiiri “isra” sözcüğü ve onun anlamı ile açılır.”Geceleyin beni alıp gittiler” hadisine yapılan telmih ardından Peygamber'in merdiven vasıtasıyla göğün katlarına tırmanışı, Cebrail ve Burak'ın en son gelebildikleri yerde bir ağacın bulunması, buradan sonra “Nurdan çağlayan”ın ancak kendini aşka teslim ederek yükselebilmesi miracın aşamaları olarak yazar tarafından takdim edilmiştir (Kısakürek, 2020, s. 72-73).

Schimmel (2011, s. 301), Burak'ın ön plana çıkarılmasıyla beraber ilk dönem geleneğinde önemli bir motif olan merdivenin aşama aşama ortadan kaybolduğu tespitini yapmıştır. *Mevlid*'in istinsah tarihi daha geç olan, yüzyıllar içinde yapılan ekleme ve çıkarmalarla neredeyse anonim hale gelen kısa versiyonunda Cebrail'in Burak'ı cennetten almaya gittiğinde aralarında geçen konuşma, bir yardımcı figür olarak Burak'ın anlatı içerisinde nasıl öncelendiğini göstermesi açısından önemlidir (Pala, 2009, s. 78-81). Burada nurdan merdiven kaybolmamakla birlikte Burak'ın gölgesinde kalmıştır denilebilir. Bu çalışmada kaynak metin olarak kullanılan uzun versiyon *Mevlid*'de ise Burak yalnızca Peygamber'i göksel yolculuğunda taşıması yönüyle yer alır, bunun dışında Burak'ın tek başına öncelendiği herhangi bir bölüm yoktur. Necip Fazıl da *Esselâm*'ın miraç bahsinde Burak üzerinde özel olarak durmamış, onu sadece “Yanında Cebrâil,

altında Burak” dizesinde göksel yolculuktaki işleviyle anmıştır. Bunun yanında Kısakürek, merdiven motifini de es geçmemiştir: “Çıktı, çıktı... Ahenk ahenk merdiven.../Her katta bir iş/Döndürüp yıldızlar üstünde düven,/Kat kat yükseliş...” (Kısakürek, 2020, s. 72) *Esselâm*’da “Miraç” şiirinin şeklen de merdivene benzemekte olduğunu yeri gelmişken belirtmek gerekir. Necip Fazıl kitaptaki hiçbir şiirde denemediği serbest müstezata yakın bir nazım şeklini uzun dizeler 11’li kısa dizeler 5’li hece ölçüsüyle olmak üzere bu şiirde denemiştir.

## **Biyografik Malzemenin Öne Çıktığı Bölümler: Peygamber’in Hicreti ve Vefatı**

Süleyman Çelebi, Peygamber’in yaşamının mitik/mucizevi ve yorumlamalarla desteklenen yönünü ön plana çıkararak zenginleştirdiği *Mevlid*’inde onun hicretini “Fî hicreti’n-nebiyyi salla’lâhu aleyhi ve sellem” “Peygamber’in (Allah’ın selamı üzerinde olsun) hicreti” bölümünde altı beyite sığdırmıştır. “Terim olarak genelde gayri müslim ülkeden (darülharp) İslâm ülkesine göç etmeyi, özelde ise Hz. Peygamber’in ve Mekke’li Müslümanların Medine’ye göçünü ifade eden” (Önkâl, 1998, s. 458) hicret, *Vesiletü’n-Necât*’ta kendisini hazırlayan şartlar ve doğurduğu sonuçlarla ele alınmamış yalnızca Peygamber’in hayatının bir merhalesi olduğu için değinilmekle yetinilmiştir. Hayrû’l-beşer’in Hakk emri ile Mekke’den Medine’ye sefer kılması, ömrünün kalanını orada geçirmesi, Hakkın buyruklarını kullara bildirerek İslam dinini düzene sokması birer beyitle ifade edilmiştir (Öztürk, 2021, s. 30).

*Esselâm*’da ise Necip Fazıl, Hz. Muhammet’i hicrete mecbur bırakan, Mekke’li müşriklerin İslâmiyet’i reddetmekle kalmayarak Peygamber’i alaya almalarını onun yolundan gidenlere işkence edip İslâmiyet’in Mekke’de yayılmasını eziyete dönüştürmelerini Mekke’deki atmosfere odaklanarak “Çile” şiirinde anlatır: Kapısında pıhtılı şekiller, pençe pençe;/ Alevli ısırğanlar, yolunda diken diken./ Mümine, erdirici bir çift kanat, işkence;/ Mümin, çile terzisi, ateşten gömlek diken. (Kısakürek, 2020, s. 70)

Bu dizelerin ardından Müslüman esirlerin kızgın kumlardaki çırılçıplak halleri, Bilal’in boynunda kement ile yer yer sürülmesi, ilk şehidin kadın olması, Ebu Talip’in Peygamber’i gittiği yoldan döndürmek için uğraşması, Mekkelilerin onu bir sihirbaz, mecnun ilan ederek namaz esnasında sırtına leş koymaları, Allah yolunda çekilen “büyük nasip” olarak tarif edilmiştir. Mekke’nin gittikçe kötüleşen durumu bu şekilde gösterildikten sonra gidişin kaçınılmaz olduğu ve önce Habeş’e sonra da “Nurlu Belde”ye hicret edileceği bu şiirde okura bildirilir (Kısakürek, 2020, s. 70-71)

Mekke’den Medine’ye göçün konu edildiği “Hicret”, iki şehir arasındaki “hasret yarası” yolların tasviri ile açılır. Bu şiirde “Ufuk Peygamber”, “Gâye-İnsan” Muhammed’in öz yurdunun davasına köstek olduğu üzerinde durulduktan sonra Kısakürek, hicretin amacını merkezi dışarıdan sarmak diye tarif eder. Şiir, Medine Müslümanlarının malları ve canlarını feda edecek kadar sevdikleri Peygamber’i ayakta karşıladıklarına dikkat çekilerek bitirilir (Kısakürek, 2020, s. 75).

*Mevlid*'in kısa versiyonunda yer almayan Peygamber'in vefatı, uzun versiyonda “Başlayalım gerü bir sûz söz ile/ Ki\_od saçılıns ol sözümden sûz ile” (Öztürk, 2021, s. 36) beyitiyle açılarak ateşin, dağın, taşın, suyun, çeliğin bile onun hastalığını iştince kahrlandığı, kahrılanmayanların er olmayıp taş ve ağaçtan daha hakir sayılacağıyla devam eder (Öztürk, 2021, s. 36-37). *Vesiletü'n-Necât*, İslâm peygamberinin doğumuna odaklanmış olmakla birlikte çok büyük bir oranda övgü şiiridir de. Anlatı boyunca söz dönüp dolaşıp Peygamber'in isimlerine, güzel ahlakına, mucizelerine gelir. Vefat faslı, doğum ve miraç ile birlikte anlatının en hareketli kısmıdır. Olayların neden-sonuç ilişkisine göre sıralandığı bu bölümde Çelebi, Peygamber'in yaşamının bir bölümünü, tarihi vesikalara bağlı kalarak anlatma vazifesini üstlenir.

Altmış üç yaşındayken İslâm peygamberi bir çarşamba günü Memune'nin evinde hastalığa tutulmuş, ateşi, çıkmış ve zayıflamıştır. İbadet etmek için dahi takati kalmayan Peygamber, ezan sesini duyunca mescide gitmek için kalkabilmiş, takatsizliğinden mescide gidememiştir. İmamlık görevinin Ebû Bekir'e verildiğini duyan sahabeden her biri ağlamaya başlamıştır. Ebû Bekir'in gözyaşı dinmediği için Ömer'den imam olmasını istediğini duyan Peygamber onu emre uyması konusunda uyarılmış ve Ebubekir tekrar cemaatin başına geçmiştir. Peygamber, yarenlerin katına gidip onları son kez görmek istemiş, gidip onları görünce dayanamayıp ağlamıştır. Onun bu halini gören sahabeler de ah edip ağlaşmıştır. Bu şekilde on üç gününü hastalıkla geçiren Hz. Muhammet'e Cebrail gelip son isteğini sorar (Öztürk, 2021, s. 37-41).

Hz. Muhammet'in ümmeti için şefaathçi olarak rolü, İslam nübüvvet anlayışında önemli bir yere sahiptir. “Çünkü yargı gününde müminler onun şefaatinin ummakta, bu korku gününde bütün peygamberler ‘nefsî nefsi’ diye kendilerini düşününken, Peygamber ‘ümmeî ümmetî’ diye yalnızca kendi ümmetini düşünmektedir.” (Öztürk, 2021, s. XXI) Süleyman Çelebi, kıyamet günü için anlatılan bu anekdotu Peygamber'in vefatı bölümünde anar. Buna göre Peygamber'den son isteğini soran Cebrail, “Gece gündüz bu durur hem himmetüm/ Kim bağışlaya bana Hak ümmetüm” (Öztürk, 2021, s. 40) cevabını alır. Bunun üzerine Hak Teala Peygamber'in günahkar ümmetini bağışlar (Öztürk, 2021, s. 41). Bazı kelimeler ekoller, “kozmetik düzenin iki temel ilkesinden birisiyle, yani Tanrı'nın adaletiyle çeliştiğini düşünerek”(Schimmel, 2011, s. 163) reddetse dahi İslâm peygamberinin diğer peygamberlerden farklı olarak mahşer gününde ümmetini düşüneceği her zaman Müslümanlar için bir teselli kaynağı olmaya devam etmiştir. Süleyman Çelebi de Peygamber'in hastalığını konu edindiği ilgili bölümü bu bahisle bitirerek İslam peygamberinin diğerleri arasındaki ayrıcalıklı konumuna dikkat çekmeden edememiştir: “Hem kıyâmetde cemî-i enbiyâ/Çağruşuban nefsi vü nefsi dâye/ İlle yüz urup Muhammed hazrete/Eyde kim vâ ümmetâ vâ ümmetâ” (Öztürk, 2021, s. 41) Bu bağlamda Süleyman Çelebi'nin her bölümün sonunda tekrarladığı “Ger dilerseniz bulasız oddan necât/ Işık ile derd ile eydün es-salât” beyiti de Peygamber'in şefaatine yönelik yapılmış vurgu olup okuru Peygamber'ine hürmete davet eden bir salat çağrısıdır. *Mevlid*'in içinde sıklıkla tekrarlanan bu salat çağrısı, aynı zamanda bunun bolluk ve bereket getireceğine dair inancı da hatırlatmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde Necip Fazıl'ın eserine *Esselâm* adını vermesinin ve kitabı “Esselâm” başlıklı şiirle sonlandırmasının tesadüf olmadığı fark edilecektir.

Ölüm anında Peygamber'in Azrail ile konuşması da *Mevlid*'de yer almaktadır. Siyah kıyafetlerle gelen Cebrail, ona Tanrı buyruğunu, vahyin o gün kesildiğini ve gök ehlinin kendisi için yas tuttuğunu söyledikten sonra İslâm peygamberi, Cebrail'in yanındaki Azrail'i fark eder. Azrail'in izni olursa canını alacağını, yoksa geri döneceğini söylemesi üzerine Celil'in kendisine hasret olduğunu bilen Peygamber, Tanrı buyruğuna karşı gelmez. Ümmeti ile vedalaşıp onlara öğütler vererek canını teslim eder (Öztürk, 2021, s. 42-45). Bunun ardından Peygamber'in ölümünden sonra tüm insanlığın, meleklerin, hayvanların, cinlerin Peygamber için tuttuğu yas ve sahabenin içine düştüğü çaresizlik anlatılmıştır. Hz. Muhammet'in cenaze töreni, kabrine enbiya ruhları ve meleklerin de gelip namazının üç gün kılındığı, sonra da sahabenin onu mezarına koyduğu bir atmosferde okura sunulmuştur (Öztürk, 2021, s. 46-49).

Necip Fazıl, *Esselâm*'ında Hz. Muhammet'in vefatından hemen önce gerçekleştirdiği "Veda Haccı"na özel bir bölüm ayırmıştır. Şiir "Dönmeye başlayalı zaman dedikleri çark; / Gökyüzü ve yeryüzü, şimal, cenup, garp ve şark, / Görmedi, görmeyecek o söz mucizesini. / Batan güneş halelemiş sesini," (Kısakürek, 2020, s. 132) şeklindeki Peygamber'in hitabetinin eşsizliğine yönelik övgü ile başlar. Hz. Muhammet'in veda hutbelerinde can ve mal dokunulmazlığından, suçun şahsiliğine, eşler arasındaki hukuka kadar evrensel birçok konuya değinmiştir. Necip Fazıl da topraktan gelen insanların Arap, Acem gibi ayrımları yapmaması gerektiği hususuna çektiği dikkatle Peygamber'in tüm insanlığa dönük öğütlerine değinmiş olmakla birlikte esas olarak Müslümanlıkla ilgili olanları şiire taşımıştır. Kur'an'ın sahabelere emanet edilmesi, başa burnu halkalı bir vahşi dahi geçse eğer işi haksız onun emrine bağlanılması, İslamiyet'in emirleri, yasakları, farz ve haramı gibi meseleler bu şiirde yer alır. Peygamber, çoğu anlatıda güneşi dahi kendine pervane eden bir nur olarak tarif edildiği için Necip Fazıl "Veda Haccı"nda, ölümü yaklaşan Peygamber'i batan güneş imajıyla vermiştir. Hz. Muhammet'in doğumu ve gençliğinde anlatıya hâkim olan parıltılı tablo ve ışık imajı, ölümü yaklaştığından bu şiirde yerini batan güneş imajına ve hüzne bırakmıştır. Şiirin başında Peygamber'in sesini haleleyen batan güneş rengi, "Batan bir güneş rengi, eriten şivesinde," (Kısakürek, 2020, s. 133) dizesinde onun şivesinin yakıcılığına vurgu yapmak amacıyla kullanılmıştır. "İslâmı seçtim ve tamamladım!" ayeti gelince Ebubekir, Resul'ün sayılı günleri kaldığını anlar ve "Süzdü; batan bir güneş rengiyle giden yolu..." (Kısakürek, 2020, s. 132-133) dizesinde "batan güneş" imajı son kez tekrarlanır.

"O Gün" şiirinde ise Peygamber'in vefat ettiği gün anlatılmıştır. Yüksek ateşi olan Peygamber kırba kırba terlemekte, müminler onu kaybetmekten korkmaktadır. Ebubekir'i yanına çağırın Peygamber kızı Fatma'ya kendisine ilk onun kavuşacağını bildirerek Âyişe'nin göğsünde son nefesini verir (Kısakürek, 2020, s. 134-135). "Güneş varken güneş paydosta" (Kısakürek, 2020, s. 135) dizelerinde anlatı boyunca tekrarlanan ve Peygamber'i imleyen ışık/nur/güneş imajı, bu defa onun ölümünü anlatmak için kullanılır. Bir önceki şiir olan "Allah Hay ve Lâyemut", Peygamber'in vefatının ardından oluşan kıyamet tablosuna yer vermektedir. Buna göre insanlar akıllarını oynatmış koşuşmakta, dünyada ışık kalmamış, mekân silinmiş, zaman boşa dönüyor bir vaziyettedir. Peygamber'in evinde ise Ömer, onun ölümüne inanmamakta, göğe yükseldiğini

ve yakında döneceğini söylemektedir. Ancak sır ve rikkat idraki Ebubekir onu uyarır ve İslâm peygamberinin öldüğünü hatırlatır (Kısakürek, 2020, s. 136-137). Peygamber'in ölümünden sonraki manzara hadis gereğince şu dizelerle anlatılmıştır: "Bu dünyanın safâsı gitti, kederi kaldı! / O gitti ve hayat, bir kemik, bir deri kaldı!" (Kısakürek, 2020, s. 137)

*Esselâm*'da biyografik malzemeyi öne çıkaran şiirler, sayıca çok olmakla birlikte tarihsel bilgi verme kaygısı nedeniyle sanatsal yönden zayıftır. Necip Fazıl'ın ulaşmaya çalıştığı "dış çizgilerin içine girme ve iç mânâlara sokulma hedef ve gayreti"nden en çok uzaklaştığı bölümler bunlardır. Bu haliyle yazarın bu şiirleri, altmış üç levhayı tamamlamak üzere eserine dâhil ettiğini söylemek yanlış olmaz.

## SONUÇ

Gelenek içerisinde dahi türler konusunda bir karmaşa mevcutken Necip Fazıl'ın *Esselâm*'ının çağdaş bir mevlit olarak okunup okunamayacağı sorusunun kesin bir cevabını vermek neredeyse imkânsızdır. Ayrıca bu, modern bir metni indirgemeci bir bakışla sınırlamaktan başka bir şey değildir.

Şair, "Takdim" yazısında eserinin mevlit olmadığını ısrarla belirtir ancak yine aynı yazıda *Esselâm* ile ilgili yaptığı her tanımında modern bir mevlit metni ortaya koyduğu izlenimi yaratır. Kısakürek'in kafa karışıklığı ve metni üzerinde gerçekleşmesini umduğu niyetleri, bu makalenin temel dayanağıdır. Bunun için *Esselâm* ile *Vesiletü'n-Necât* arasında karşılıklı bir okuma yapılmış ve Necip Fazıl'ın metni üzerindeki niyetini ne dereceye kadar gerçekleştirdiği araştırılmıştır. İki eser arasında olay örgüsü açısından olmasa dahi sanatsal değerini bulma noktasında benzerlikler bulunmaktadır.

Işık yaygın imaj olarak her iki metinde de kullanılmıştır. Bunun, İslâm peygamberinin bir namaz esnasında Tanrı'ya kendisini nurla donatması için yalvarması, edebî geleneğe ondan şem-i mahfil diye bahsedilmesi, ışığa çoğu evrensel anlatıda yaratım/doğum vesilesiyle yeni oluşumları anlamlandırmada başvurulması gibi birçok sebebi vardır. Süleyman Çelebi anlatısında ışığı bağlayıcı unsur olarak kullanmış doğum, miraç gibi *Vesiletü'n-Necât*'ın ana hatlarını oluşturan en önemli iki bölümde sanatsal söyleyişi bu imaj etrafında oluşturmuştur. Eserin bu özgün yönü Necip Fazıl'ın da dikkatinden kaçmamış, *Esselâm*'da da ışık imajı "nur çocuk", "nûranî civan", "nurdan çağlayan" gibi metaforlarla Hz. Muhammet'i tanımlamak için sıklıkla kullanılmıştır. Peygamber'in ölümü yaklaştıkça şairin kurduğu bu nurdan atmosfer yerini batan güneşin halelediği hazin bir tabloya bırakmıştır.

Tanrı'nın Hz. Muhammet'i yaratmak isteyince kendi nurundan bir nur izhar ettiği inancına dayanan nur-ı Muhammedî'nin *Mevlid* içindeki varlığı, ışık metaforundan ayrı düşünülemez. Süleyman Çelebi, her tasviri, mekân ve Peygamber'in şahsına yönelik her tanımı dönüp dolaşıp ışık metaforunun beslediği nur-ı Muhammedî düşüncesiyle birleştirir. Necip Fazıl da *Esselâm*'ında nur-ı Muhammedî bahsini şiirinin tamamına yaymıştır. Buna göre her iki eserde de nurun Âdem'den başlayarak en son İslâm peygamberinde karar kılması, Hz. Muhammet



olmasaydı yer, gök ve kainatın var olmayacağı, nurdan yaratıldığı için diğer peygamberler arasında onun özel bir yeri olduğu düşünceleri yer almaktadır.

*Mevlid*'de doğum bahsi gökten inen meleklerden, saçılar saçan huri ve gılmanlardan, kardan beyaz şerbetten müteşekkil parıltılı bir ambiyansta geçer. Süleyman Çelebi bu bölümde görsel öğeleri yoğun olarak kullanır. *Esselâm*'da da "Doğum"un kitaptaki diğer şiirlerle karşılaştırıldığında kuvvetli tasvir unsurları içerdiği dikkati çekmektedir. Ayrıca her iki eserin doğum bölümlerinde de anne Âmine'nin belli yerlerde anlatıcı rolüne büründüğü görülür.

*Vesîletü'n-Necât*'ın siyer ve diğer biyografik eser külliyyatı içerisinde bu denli öne çıkmasının en önemli nedenlerinden biri Süleyman Çelebi'nin Peygamber'in doğumunu merkeze alırken vakaları tarihsel malzemeden çok mitik malzemeyle süslemeyi tercih etmesinde aranmalıdır. Peygamber mucizeleri bu hususta en çok dikkat çeken yardımcı öğelerdir. *Esselâm*'da yer alan Peygamber mucizeleri de Necip Fazıl'ın çizdiği Peygamber portresini göstermesi açısından önemlidir. Savaşları, hicreti gibi beşer yönü üzerinde durmuş olsa bile *Esselâm*'da Kısakürek'in şairlik hüneri, Peygamber mucizelerine duyduğu hayranlıkta kendini gösterir. *Mevlid*'den farklı olarak burada mucizeler tek bölümde peşpeşe sıralanmamış metnin bütününe yayılmıştır.

Akılla izahının güçlüğünden dolayı miraç, *Mevlid*'in mitolojik açıdan en zengin bölümlerindedir. *Esselâm*'da Necip Fazıl da kitaptaki hiçbir şiirde denemediği serbest müstezata yakın bir nazım şeklini "Miraç" şiirinde denemiş ve *Vesîletü'n-Necât*'takine uygun olarak miraç hadisesini oluş sırasına göre vermiştir. *Mevlid*'in kısa versiyonlarında ön plana çıkarılan Burak, her iki metinde de yalnızca Peygamber'i göksel yolculuğunda taşıması yönüyle yer alır. Bunun dışında yardımcı bir figür olarak öncelenmez.

Hicret ve Peygamber'in vefatının anlatıldığı bölümler, her iki eserde de mitolojik malzemeden çok biyografik malzemenin öne çıkarılması yönüyle dikkati çeker. Hicret, *Esselâm*'da sebepleriyle ele alınırken *Mevlid*'de Hz. Muhammet'in hayatının bir merhalesi olması dolayısıyla altı beyite sığdırılmıştır. Ölüm ise *Mevlid*'de Peygamber'in hastalığından başlamak üzere, Azrail ile aralarında geçen sohbet ve cenaze namazı da dâhil detaylı bir şekilde anlatılmış, ayrıca İslâm peygamberinin kıyamet günündeki şefaathçi rolüne de burada değinilmiştir. *Esselâm*'da da *Mevlid*'de olduğu gibi vefat bahsi Peygamber'in hastalığı, Veda Haccı, ölüm günü ve ölümünden sonra dünyanın düştüğü hal çerçevesinde detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Necip Fazıl'ın 1972 yılında mevlit metni olmadığı iddiasıyla tamamladığı *Esselâm*'ı olay örgüsü açısından olmasa da sanatsal değerini bulma noktasında *Vesîletü'n-Necât*'tan izler taşır. Eserde Peygamber'in savaşları, hadisleri gibi biyografik malzemenin ağırlıkta olduğu şiirler de yer almaktadır. Ancak bu şiirler doğum, miraç ve mucizeler etrafında kaleme alınanlarla kıyaslandığında imaj kullanımı, atmosfer tasvirleri ve şairane söyleyiş açısından oldukça zayıftır ve bu yönüyle şair tarafından altmış üç levhayı tamamlamak amacıyla kitaba dâhil edildiği izlenimi uyandırmaktadır. Bu çalışmaya konu olan şiirler ise Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'de yarattığı ışıltılı dünyaya uygun bir atmosferde sunulması yönüyle dikkat çekicidir.

Ayrıca *Esselâm*'da Necip Fazıl'ın yarattığı Peygamber imajı, *Mevlid*'de Süleyman Çelebi'nin yarattığı mucize ve olağanüstülüklerle bezeli Peygamber imajına çok yakındır. Bu haliyle *Esselâm*'ın da tıpkı *Vesiletü'n-Necât* gibi esas akılda kalan yönünün tarihsel vesikalardan çok mitik malzemenin süslediği anlatı parçaları olduğu rahatlıkla 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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akar, M. (1997). *Türk edebiyatında manzum mi'râc-nâmeler* (1.bs.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akkuş M., Derman U. (2017). *Mevlid-i Şerif Vesiletü'n-Necât* (4.bs.). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Alangu, T. (1958). *Vesiletü'n-Necat (Mevlid)* (2.bs.). İstanbul Yeditepe Yayınları.
- Ateş, A. (1954). *Vesileü'n-Necât Mevlid* (1.bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aydoğan, M. (2005 Ocak). Şiirin ufku: *Esselâm. Hece*, 97, 335-336.
- Bulut, H. (2015). Peygamberleri tasdik aracı olarak mucizeler. *dergiabant*, 3(5), 1-31.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri terimleri sözlüğü* (1.bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İlgar, İ. (1967). *Mevlid (Vesiletü'n-Necât)* (1.bs.). İstanbul: Kitapçılık Ticaret Ltd. Şirketi Yayınları.
- Kahraman, A. (2019). *Mevlid-i Şerif* (1.bs.) İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kanar, M. (2017). *Mevlid Vesiletü'n-Necât (kurtuluş vesilesi)* (1.bs.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Kemikli, B. (2018). *Mevlid* (1.bs.). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2020). *Esselâm* (21.bs.). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kocatürk, V.M. (1966). *Mevlid-i Şerif* (2.bs.). Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- Köksal, F. (2011). *Mevlid-nâme* (1.bs.). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kurnaz, C. (2008). Mevlit bir vuslat şiiri olarak okunabilir mi?. M. Kara ve B. Kemikli (Ed.), *Süleyman Çelebi ve Mevlid yazılışı, yayılışı ve etkileri* kitabı içinde (s.106-114). Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi.
- Kurt, A. O. (2008). Süleyman Çelebi'nin "Vesiletü'n-Necât" isimli eserinin mitolojik açıdan değerlendirilmesi. M. Kara ve B. Kemikli (Ed.), *Süleyman Çelebi ve Mevlid yazılışı, yayılışı ve etkileri* kitabı içinde (s.156-170). Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi.
- Macit, M. (2004). Necip Fazıl'ın Çöle İnen Nur'a *Esselâm*'ı. M. N. Şahin ve M. Çetin (Ed.), *Doğumunun 100. yılında Necip Fazıl Kısakürek* kitabı içinde (s.166-168). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Okay, O. (2015). *Necip Fazıl sıcak yarada kezzap* (2.bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Önkal, A. (1998). "Hicret". *TDV İslâm ansiklopedisi*, 17, 458-462.
- Özdenören, R. (1977 Ocak). *Esselâm. Maverâ*, 2, 46-47.

- Öztürk, F. (2021). *Vesiletü'n-Necât* (1.bs.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pala, İ. (2009). *Mevlid Vesiletü'n-Necât* (1.bs.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pekolcay, N. (2018). *Mevlid (Vesiletü'n-Necât)*(6.bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Rado, Ş. (1964). *Yaşayan Mevlid-i Şerif* (1.bs.). İstanbul: Doğan Kardeş Yayıncılık.
- Schimmel, A. (2011). *Ve Muhammed O'nun elçisidir.* (E. Demirli, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Tanırdı, Z. (2006). *Siyer-i Nebî İslam tasvir sanatında Hz. Muhammed'in hayatı* (1.bs.). Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tanırdı, Z.(2008). Siyer-i Nebî'de Mevlid metni ve görsel imgeleri. M. Kara ve B. Kemikli. (Ed.), *Süleyman Çelebi ve Mevlid yazılışı, yayılışı ve etkileri* kitabı içinde (s.87-94). Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi.
- Tek, A. (2008). Mevlid'de hakikat-i Muhammediye vurgusu. M. Kara ve B. Kemikli (Ed.), *Süleyman Çelebi ve Mevlid yazılışı, yayılışı ve etkileri* kitabı içinde (s.175-181). Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi.
- Timurtaş, F. (1980). *Mevlid* (3.bs.). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Uludağ, S. (2008). Süleyman Çelebi'nin inanç ve fikir dünyası. M. Kara ve B. Kemikli (Ed.), *Süleyman Çelebi ve Mevlid yazılışı, yayılışı ve etkileri* kitabı içinde (s.182-209). Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi.
- Uraz, M. (1955). *Mevlit ve izahı* (1.bs.). İstanbul: Türk Neşriyat Yurdu.
- Yıldırım, H. (2018). *Necip Fazıl Kısakürek'in "Esselâm Mukaddes Hayattan Levhalar" isimli eserindeki hadislerin değerlendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.





# Her Şey Değişirken: Şeyh Mehmed Raşid Efendi ve “Sırf Türkçe” Mevlidi

## *While Everything Was Changing: Sheik Mehmed Rashid Efendi and His Purely Turkish Mawlid*

Abdullah Uğur<sup>1</sup> , Ensar Karagöz<sup>2</sup> 



### ÖZET

Osmanlı'nın son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yıllarına tanıklık eden Raşid Efendi (ö. 1945) hem kurra hafız hem şeyh hem de bir dilci idi. Eyüp'te bulunan Sertarikzâde Tekkesi'nin şeyhliğini ifa ettiği gibi, birinci Türk Dili Kurultayı'na da aza olarak katılmıştı. Oldukça velut bir yazar olan Raşid Efendi'nin geleneği takip ederek telif ettiği eserler olmakla birlikte dil devriminden sonra ortaya koyduğu ve kendisinin de özellikle vurguladığı şekliyle “sırf Türkçe” kaleme alınmış eserleri de vardır. Bu eserler içerisinde, Raşid Efendi'nin mevlid kelimesini kullanmamak gayesiyle *Türkçe Doğum* diye tesmiye ettiği bir mevlidi bulunmaktadır. 11'li hece ölçüsü ile beyit esaslı kaleme alınan bu manzum metinde Raşid Efendi dönemin dil anlayışına uygun olarak hiçbir Arapça ve Farsça kelimeye yer vermediğini iddia eder. Hatta peygamberlerin isimlerini dahi Türkçe olmadıkları için anmaz. Bütün bu yeni ve değişik özelliklerine rağmen Raşid Efendi'nin mevlidi, uzun soluklu mevlit geleneğimizin bir parçasıdır. Bu makalemizde Raşid Efendi'nin kısaca biyografisine değinilerek, bugün müellif hattı tek nüshası bilinen *Türkçe Doğum* adlı mevlid tanıtılacak, eserin mevlid geleneği ile bağı ve eserde kullanılan Öztürkçe kelimeler üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mevlid, Dil Devrimi, Öztürkçe, Şeyh Raşid Efendi, Süleyman Çelebi

### ABSTRACT

Rashid Efendi (d. 1945) witnessed the last years of the Ottoman Empire and the first years of the Republic and was a reciter of the Quran, a sheikh, and a linguist. He participated as a member in the first Turkish Language Congress while acting as the sheikh of Sertarikzâde Sufi Lodge in Eyüp, Istanbul. Although Rashid Efendi as a very prolific writer is seen to have written works in line with tradition, he also has works that he wrote after the Alphabet Reforms that he stressed as being purely in Turkish. Among these works is the mawlid Rashid Efendi titled *Türkçe Doğum* [The Birth of Turkish] in order not to use the actual word mawlid. Rashid Efendi tried not to include any Arabic or Persian words in this verse text in accordance with the period's understanding of language usage. Despite all these different new features, Rashid Efendi's mawlid is part of Türkiye's long-standing mawlid tradition. This article will briefly discuss the biography of Rashid Efendi, introduce his mawlid titled *Türkçe Doğum*, of which only copy is currently known, and emphasize the connection of the work to the mawlid tradition as well as the so-called purely Turkish words used in the work.

**Keywords:** Mawlid, Alphabet Reform, pure Turkish, Rashid Efendi, Süleyman Çelebi

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

<sup>2</sup>Dr. Yazma Eser Uzmanı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.U. 0000-0002-5165-7462;  
E.K. 0000-0003-2147-9789

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Abdullah Uğur,  
Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi,  
İstanbul, Türkiye  
E-mail: abduallah.ugur@marmara.edu.tr

Başvuru/Submitted: 29.09.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 14.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 15.11.2022

Kabul/Accepted: 23.12.2022

#### Atıf/Citation:

Uğur, A., Karagöz, E. (2022). Her şey değişirken: Şeyh Mehmed Raşid Efendi ve “sırf Türkçe” mevlidi. *TUDED*, 62(2), 683–707.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1181690>



## EXTENDED ABSTRACT

Mehmed Rashid Efendi was born in 1278/1861-1862 in the Istanbul neighborhood of Aksaray. His father was the sheikh of the Sertarıkzade Sufi lodge, a *Cerrahiye* [Jarrahıyyah] branch of the *Halveti* [Khalwati] order. Rashid Efendi started his education at the *Mihrişah Valide Sultan Mektebi* [Mihrişah Valide Sultan Kuttap]. After that he became a hafız in 1293/1876-1877, he received an *ijazat* [certificate of authority on scripture] from the calligrapher Emin el-Eyyübi for the Naskh and Thuluth scripts. While studying different topics, Rashid Efendi succeeded his father as imam of the Gureba Hüseyin Ağa Mosque. Upon his father’s death in 1315/1897, he was appointed sheik of the Sertarıkzâde Sufi Lodge. After 14 years as sheikh in the same lodge, he was removed from his position. Apart from being an imam and sheikh, Mehmed Rashid Efendi also occupied several positions in the Ottoman bureaucracy. After the closing of dervish lodges in 1925, Rashid Efendi became the second imam of the Eyüp Sultan Mosque, a position he occupied until his death on January 18, 1945. He was buried along the ridges of the Pierre Loti Hill in Istanbul’s Eyüp District.

When one looks through his biography, Rashid Efendi appears to have been an ordinary person who’d devoted his life to the Quranic sciences and to guiding people to the path of wisdom at his lodge. What is unusual about him, however, is that he was also interested in the science of languages. He attended the first Turkish Language Congress held on September 26, 1932 as a delegate and the only imam among the delegates. His works on the Turkish language did not start with the Alphabet Reform, as prior to this he had already been compiling dictionaries. With the rise of nationalism and the Sun Language Theory, Rashid Efendi found a way to show his passion for the Turkish language. He compiled a mawlid that he claimed to be purely Turkish. He based this new text on Süleyman Çelebi’s mawlid *Wasilat al-Najat*, one of the earliest and most influential works of the mawlid genre in Turkish. Rashid Efendi’s mawlid was actually an intralingual translation of a different new version of Süleyman Çelebi’s mawlid with a few additions. His text followed the arrangement of Süleyman Çelebi’s mawlid, starting with tawhid [unity of God], the creation of Adam, the transfer of the light of Muhammed from prophet to prophet, the ascension of Muhammad, and his *munajat* [supplication for the repentance of sins]. Rashid Efendi supplanted the Arabic and Persian words in Süleyman Çelebi’s mawlid with Turkish ones. For example, he changed the word *shaitan* to *dev*, which he thought must be of Turkish origin. He also derived the word *zık* from Chagatai to replace the word *ruh* [soul]. As an aggressive defender of the Turkish language, Rashid Efendi even made no mention of words such as Allah or *peygamber* [prophet], but instead used words from Old Anatolian Turkish such as *Çalap* [God] and *savcu*. He further conducted his work so as to find a way to not mention prophets’ names, as they were not originally Turkish, even for the name of the prophet Muhammad, with the only exception to this being the name of the mother of the Prophet Muhammed. Rashid Efendi mentioned her name as *Emine* because it is a Turkified version of the Arabic name Aminah. For the word *ashab* [followers], Rashid Efendi used *yandaş*, and in place of the word ummah, Rashid Efendi used *ulus* [nation/people], thus creating a purely Turkish text. On top of the changes he made to the language of the mawlid,

Rashid Efendi also made a few additions. For example, he added two couplets describing the story of the expulsion of Iblis from heaven. In addition, Süleyman Çelebi had compiled his book in the aruz poetic meter, while Rashid Efendi wrote his mawlid using a syllabic meter. This article probes Rashid Efendi's motivations for compiling a mawlid purely in Turkish. With the revolutions of the Republican era, Rashid Efendi's world had changed in a way he could never have predicted. By compiling a new mawlid, which were the most popular religious texts, this article argues that Rashid Efendi may have been trying to create a link between tradition and his world that had been remade. Regarding his works on language studies, one might also assume that with the changes in the language, he had also found a way to present his works to a larger audience. Rashid Efendi may have believed that everyone would talk purely in Turkish after the Alphabet Reform and as such tailored his works to this new audience.

## GİRİŞ

Osmanlılar’ın son yılları ile Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarına tanıklık eden kişilerin hayatlarında hızlı ve birçok değişiklik oldu. Aslında bu değişiklikler Tanzimat’tan beri kendisini hissettiriyordu. Fakat cumhuriyetin kurulmasından sonra yapılan inkılaplar sosyal hayata nizam veren birçok öğeyi bir anda keskin bir şekilde değiştirmişti. Bu değişimlerden tekke ve tarikatlar da nasibini almış, kendilerine yöneltilen haklı veya haksız tenkitler sonucu seddedilmişti (Kara, 2022, s. 269). Fakat ilgi çekicidir ki kapatılan tekkelerden birçok meşayih yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin yetişmiş insan sıkıntısını çözecekti.

Bunlar arasında bu yazıda hayatı ve bir eseri konu edinilen Şeyh Raşid Efendi de bulunmaktadır. Fakat Raşid Efendi siyasetten ziyade bir başka devrim ile ilgiliydi ki o da dil devrimidir. Raşid Efendi şeyhlik makamının ve onun getirdiği diğer bağların devlet eliyle uhdesinden alınmasından sonra dil devriminin öncülerinden olacak ve kaleme aldığı “sırf” Türkçe eserlerle dil devrimine hizmet edecekti. Raşid Efendi durduğu yer itibarıyla Osmanlı’dan Cumhuriyet’e intikal eden meşayih arasında oldukça dikkat çekicidir. Tanzimatla birlikte Osmanlı aydınları arasında revaç bulan görüşlerden birisi de milliyetçiliktir. Buna bağlı olarak sadece siyasi ve içtimai alanda değil edebiyat ve dil alanında da daha ‘milli’ bir tavır sergileyen düşünceler ortaya çıkmıştır. Ziya Paşa’nın, (ö. 1880) Namık Kemal’in (ö. 1888) dille ilgili düşünceleri ve divan edebiyatına yönelttiği eleştirileri bu cümledendir (Levend, 1960). Bunun yanı sıra Şemseddin Sami’nin (ö. 1904) telif ettiği *Kamus-ı Türki* adlı sözlüğünün de imlediği üzere Türkçeye bir dönüş olduğunu söylemek mümkündür (Lewis, 2007, s. 53-58). Fakat Şemseddin Sâmî sözlüğünü telif etmeden bir on yıl kadar önce Raşid Efendi *Türk Dili* adını verdiği sözlüğünü telif edecek ve mukaddimesinde şöyle diyecekti: “...başka dillerden hele yad dillerinden bir söz bile katmayarak salt Türkçe olmak üzere işbu söz bitisini ancak gözüm aydınları Türk karındaşlarıma saçtım için düzüp adını Türk Dili kodum...” (Koç, 2022, s. 1713). Raşid Efendi bununla birlikte biz ve “yad/yabancı” arasındaki ayrımı da dil üzerinden yapar: “Bakınız yadlar [yabancılar] bizim dilimizi öğrenmeye hiç yanaşmazlar, biz ise kendi dilimizi daha öğrenmeden yad dillerini öğrenmeye çalışırız. Dil öğrenmek kişiye yüz karası değildir, dediğim gibi ilk önce kişi kendi dilini öğrenmeli sonra özgelerin dilini öğrenmelidir” (Koç, 2022, s. 1714). Böylelikle Raşid Efendi’nin biz diye tanımladığı bir topluluğun da ana esası aynı dili konuşmak oluverir.

Raşid Efendi içinde bulunulan karışık dönemin bir aynası gibidir. Bir yandan ailesinden tevarüs ederek devam ettirdiği İslâm geleneği ve kültürü, diğer yandan milliyetçilik akımı ve buna bağlı olarak dilde sadeleşme düşünceleri gibi belki birbirine zıt diyebileceğimiz birçok noktayı kendisinde mezcetmişti. Bu makalede öncelikle hayatı hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadığımız Raşid Efendi’nin biyografisine yeni katkılar yapılacak ve eserleri ismen zikredilecektir. Daha sonra ise yazımızın ana konusu olan *Türkçe Doğum* isimli mevlidi incelenecek ve ek olarak da Mevlid’in Latin harflerine aktarılmış metni verilecektir.



## 1. Mehmed Raşid Efendi'nin Hayatı ve Eserleri

Mehmed Raşid Efendi<sup>1</sup> 1278/1861-62 senesinde İstanbul Aksaray semtinde Gureba Hüseyin Ağa Mescidi'nin bulunduğu Şekerci Sokak'taki muhtemelen babasının hanesinde dünyaya gelmiştir.<sup>2</sup> Babası Eyüp Otakçılar'da bulunan Halvetiliğin Cerrahiyye kolundan Sertarikzâde Tekkesi'nin şeyhi aynı zamanda Gureba Hüseyin Efendi Mescidi'nin imamı Camcı Şeyh olarak bilinen Ali Rıza Hayrullah Efendi'dir (ö. 1304/1886). Dedesi de aynı mescitte imamlık yapmış olan eş-Şerif eş-Şeyh Hâfız Abdurrahman el-Medenî'dir (ö.?).<sup>3</sup> Tam künyesi ise şöyledir: Camcızâde es-Seyyid eş-Şeyh Hâfız Mehmed Râşid Kudretullah b. es-Seyyid eş-Şeyh Hâfız Ali Rızâ Hayrullah b. eş-Şerif eş-Şeyh Hâfız Abdurrahman Ataullah el-Medenî.

İlk tahsilini Eyüp Mihrişah Valide Sultan Mektebi'nde yapar. Burada Eyüp Camii imamı Hafız Mehmed Akif Efendi ve Mihrişah Valide Sultan Camii (Humarahâne) imamı Süleyman Efendi'den (ö. 1300/1882-83) okuyup 1293/1876-77 senesinde hıfzını ikmal ederek hafız olur. (Revnakoğlu, dosya 317, poz 85)<sup>4</sup> Aynı sene içerisinde Ayvansaray Rüşdiyesi ve etrafındaki bazı mekteplerde hat hocalığı yapan Hattat Emin el-Eyyübî'den sülüs ve nesih hattından icazet alır. (Koç, 2022, s. 1711) Bir sene kadar da Fatih Camii'nde meşhur müderrislerden Fuhûlî Efendi'den Arapça okur. (Revnakoğlu, dosya 317, poz 84)<sup>5</sup> Arapça'dan icazeti (29 Cemaziyevvel 1309/31 Aralık 1891) ise Eyyübî Hoca Raik Efendi'dendir. (Revnakoğlu, dosya 317, poz 82)

Raşid Efendi bir yandan ilim tahsil edip bir yandan da babasına vekaleten Gureba Hüseyin Ağa Mescidi'nde imamlık yapmaya başlamıştır (Revnakoğlu, dosya 317, poz 88). Bununla birlikte eğitime devam edip 21 Zilkade 1304/11 Ağustos 1887 tarihinde Süleyman Efendi'den kıraat icazeti almıştır. (Koç, 2022, s. 1708)

Aynı senenin Rebiyülevvel ayında babası Ali Rızâ Efendi'nin vefatı sonrası Cerrahi Asitanesi şeyhi Yahya Galip Efendi'nin (ö. 1315/1897) istidası üzerine imtihan edilen Raşid Efendi, Sertarikzâde Dergahı'na 13 Rebiyülahir 1304/9 Ocak 1887 tarihinde şeyh olarak atanmıştır (İstanbul Müftülüğü, Tekke ve Zaviye Defteri, defter 1769, s. 26; İstanbul Müftülüğü, Meşihat Arşivi, Karar Defteri, no 1762, s. 147a ).

Raşid Efendi'nin Cerrahî Tarikatı'ndan iki icazeti bulunmaktadır. Bunlardan ilki babası Ali Rızâ Efendi'den aldığı icazet olup 11 Recep 1301/7 Mayıs 1884 tarihlidir. Diğeri ise babasının halifesi Mustafa Şükrü Paşa (ö. 1331/1913) vasıtasıyla teberrüken babasının Âşık Paşa İmamı olarak bilinen Hafız Mustafa Efendi'den (ö. 1278/1861-62) gelen silsileye dâhil olduğu 29 Şaban 1321/20 Kasım 1903 tarihli icazettir.

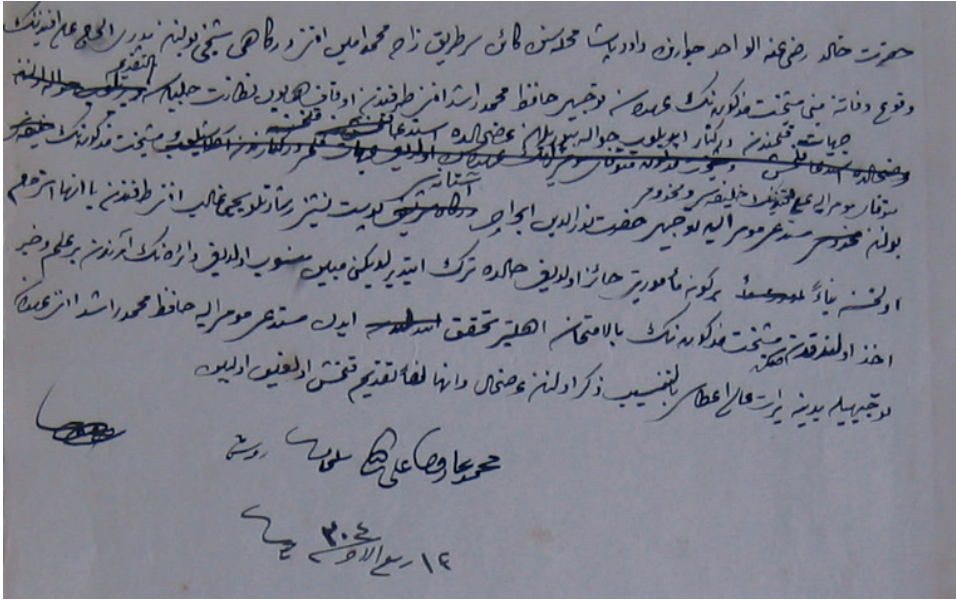
1 Soyadı kanunundan sonra Doğruöz soyadını almıştır.

2 Camcılar Mescidi olarak da bilinen bu mescit günümüzde eski konumunun biraz ilerisinde Aksaray Valide Camii'nin yakınlarında tekrar ihya edilmiştir.

3 Raşid Efendi, ailesi ve eserleriyle ilgili geniş çaplı bir çalışma tarafımızca hazırlanmaktadır.

4 "Cemiyetleri Eyüp Cami-i kebirinde Sultan Hamid'in cülüsü sırasında perşembe günü icra edildi".

5 "İzhâr'a kadar çıkmışım. Fuhûlî Efendi'nin (köse mülahham bir zattı) vefatı dolayısıyla orada kaldım".



Raşid Efendi'nin şeyh olarak atandığını gösteren Meclis-i Meşayih karar sureti

Sertarikzâde Tekkesi'ne şeyh olduktan 14 sene sonra 1318/1900 senesinde Rızâeddin Yaşar Efendi (ö. 1331/1913) tarafından Cerrahî Asitanesi'ne sertarik olarak atanmıştır. 1332/1913-14 senesine kadar Sertarikzâde şeyhliğinin yanında âsitane sertarîki olarak hizmet etmiş olmakla birlikte âsitanenin o zamanki postnişini olan Fahreddin Efendi [Erenden] (ö. 1966) tarafından (ma'nevî emr-i Hazret-i Pîr ile) bu vazifeden alınmıştır. (Dal, 2006, s. 438)

Şeyh olarak atandığı dönemde Davud Ağa Camii ve mahallesinin imamlık vazifesini de üstlenen Raşid Efendi,<sup>6</sup> imamlık ve şeyhlik vazifesiyle beraber bazı devlet vazifelerinde bulunmuş ayrıca talebe de yetiştirmiştir. 1326/1909 senesinde Eyüp Sultan 5. Daire-i Belediyesi ahz-ı Asker Meclis azalığına tayin edildi. Üç dört sene burada sene hizmet ettikten sonra 15 Cemaziyevvel 1331/28 Nisan 1913 tarihinde Encümen-i Müsekkafat Komisyonu azalığına atandı. Bunların haricinde Raşid Efendi'nin vazife aldığı bir diğer görev de Eyüp İâne-i Harbiye Komisyonu azalığıdır (Revnakoğlu, dosya 317, poz, 87-88-106).

Kıraat ilminden icazet aldıktan sonra talebe yetiştirmeye başlayan Raşid Efendi sonraları şeyhülkurrâ olarak anılmıştır. Yetiştirip icazet verdiği on iki talebesi bulunmaktadır. Bunlardan ilki Şiştane Camii imamı Hafız İsmail Hakkı Efendi olup son talebesi ise Çemberlitaş'ta Atık Ali Paşa Camii ikinci imamı bulunan Hafız Mehmed Emin Efendi'dir. Raşid Efendi Tophane Feyziye Mektebi'nde altı ay kadar da fahri olarak Arapça sarf muallimliği de yapmıştır (Revnakoğlu, dosya 317, poz 85-87).

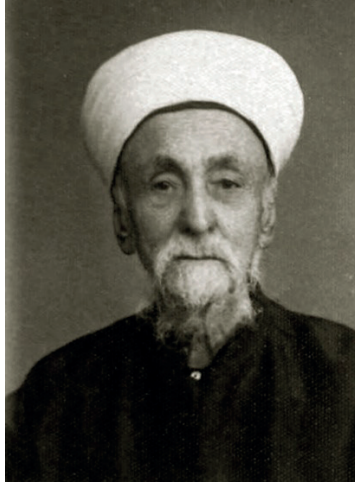
6 Raşid Efendi'nin Davut Ağa Camii'ne ne zaman atandığı belli değildir. 1307/1889-90 senesinde kaleme aldığı *Yad Dili* adlı eserinin zahriyesinde Davut Ağa Camii ve mahallesinin imamı olduğunu söylemesine bakılırsa muhtemelen şeyhlikle beraber bu vazifeyi de üstlenmiş olmalıdır. (Raşid, 1307, s. 1)

1927’de vuku bulan tekkelerin kapatılması hadisesine kadar Sertarikzâde Tekkesi’ndeki şeyhlik vazifesine devam eden Raşid Efendi’nin bu tarihten sonra da kanun gereği burada yaşamasına müsaade edilmiştir. Bu tarihten sonra dil çalışmalarına yoğunlaşmış ve 26 Eylül 1932’de Dolmabahçe Sarayı’nda toplanan 1. Türk Dil Kurultayı’na aza olarak katılmıştır. Kurultaya katılanlar içerisinde tek imam ve hatip ünvanlı kişinin Raşid Efendi olması ise dikkat çekicidir.

Raşid Efendi’nin son vazifesi ise Eyüp Sultan Camii ikinci imamlığıdır. Daha öncesinden kendisiyle tanışıklığı olan Ankara mebusu Yahya Galib Kargı’nın iltimasıyla 4 Nisan 1936 tarihinde bu göreve getirilmiş ve ölümüne kadar bu vazifeyi ifa etmiştir. (Dal, 2006, s. 438)

3 Safer 1364/18 Kanun-ı sâni 1945 Perşembe günü vefat etmiş ve Eyüp Piyerloti sirtlarında yer alan Kaşgari Dergahı’na çıkan merdivenlerin başında eşinin yanına defnedilmiştir. Maalesef kabrinin yeri bugün bilinmeyip bu durumu Cemalettin Server Revnakoğlu şöyle anlatmaktadır:

Eyyüb’de Nakşibendiyye’den Kaşgari Abdullah Efendi dergâhına çıkan merdivenlerin başında sıklıdır. En aşağı 50 yıllık araştırma ve inceleme mahsûlü olan târîh ve edebiyât, eski Türk diline, tasavvuf ve tarîkat teşekküllerine dâir vücûda getirdiği 90’dan ziyâde yazma kitâblarıyla beraber birçok nâdîde eserleri ihtivâ eden kütüphanesini koltukçulara yok pahâsına satıp çok aptalca ve hâince bir bayağılık yapmaktan çekinmedikleri hâlde merhûmun mübârek kabrine bir taş dikmeyi düşünmemişlerdir. (Revnakoğlu, dosya 317, poz 99)



**Mehmed Raşid Efendi İlmiye Kıyafetiyle**  
(Revnakoğlu, dosya 317, poz 99)

Revnakoğlu’nun yukarıdaki pasajda zikrettiği gibi Raşid Efendi’nin dil çalışmaları 1928’de başlayan Dil inkılabından çok öncelere uzanmaktadır. Henüz Sertarikzâde Tekkesi’ndeki

şeyhliğinin ilk yıllarında *Yad Dili* adında “ecnebi dillerinden Türkçeye geçen” kelimeleri derlediği ve öz Türkçe karşılıklarını verdiği küçük çaplı çalışması ile *Türk Dili* adlı geniş eseri dikkatleri çekmektedir.

Raşid Efendi ve hayatıyla ilgili ilk çalışma Prod. Dr. Mustafa Kaçalın tarafından yapılmıştır (Kaçalın, 2007). Kaçalın Konya Belediyesi İzzet Koyunoğlu Müzesi Kütüphanesi’nde tespit ettiği Raşid Efendi’nin eserlerini incelemiş ve eserlerinden bazı örnekler nakletmiştir. Son olarak Mustafa Koç, Revnakoğlu’nun arşivinden Raşid Efendi’nin 41 eserinin isimlerini tespit etmiş ve bazılarıyla ilgili notları nakletmiştir. Bu çalışmanın konusu dışına çıkmamak adına Raşid Efendi’nin eserlerinin sadece isimlerini yaptığımız eklemelerle zikretmek istiyoruz.

Raşid Efendi’nin eserleri şunlardır:

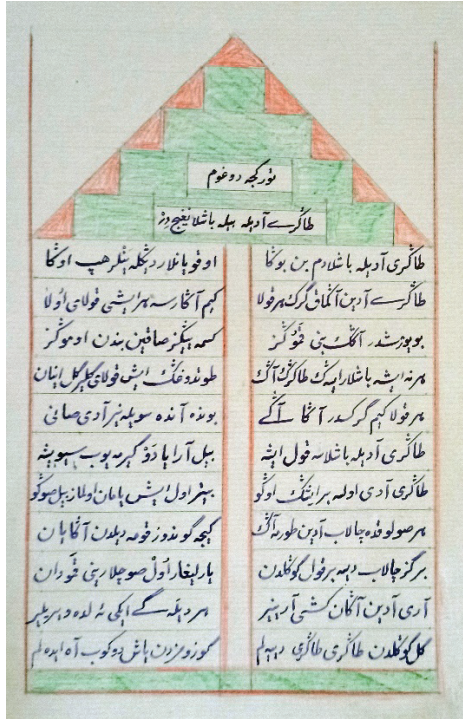
*Çağ Bildirme Bitiği, Dîvân (Sırf Türkçe); Dîvân (Türkî, Arabî, Farsî); Ehâdisu Ma‘a‘l-Me‘âni‘l-Muharrere bi-Lutfi Subhânî; el-Evâmiru ve‘n-Nevâhi fi‘l-Kur‘ân li-Cenâbi Mâliki‘l-Mülki ve‘ş-Sultân; el-Kâri‘ü bi‘l-İhfâ‘i fi‘l-İzhâri; el-Lugatü‘l-Vâhîde fî Me‘âni‘l-Adîde; el-Mecmû‘tu‘l-Lugâtî‘l-Dîniyyeti ve‘l-Ed‘iyyeti ve‘l-İ‘tikâdâtî ve‘t-Târihiyyeti ve‘l-Fer‘iyye; el-Mecmû‘atu‘l-Ed‘iyyeti bi-Lisâni‘l-Arabîyyeti; el-Meslekü‘l-Aliyyu ed-Düreru‘n-Nakiyyu; el-Mezâci‘ü‘l-Meşâyihu‘ş-Sûfiyye fî Ba‘zi‘l-Bilâdi ve‘l-Kostantiniyye; el-Mir‘âtü‘l-Cümû‘li-Nâziri‘l-Mecmû‘; el-Mir‘âtü‘l-Esmâ bi-İsmihi‘l-Müsemmâ; el-Muharrefât mine‘l-Fârisî ve‘l-Müsta‘mel fî lisâni‘t-Türkî; et-Tefâsirü Ba‘zî Âyâtî li-Mâliki‘l-Mülk el-Müfesser Ma‘a‘l-Belâgati bi-Lisâni‘t-Türkî; Evsâfi‘l-İhvân bi-Lutfi‘r-Rahmân; Hazret-i Hâlid Topalağî; Hutbe-i Hazarât-ı Âl-i Abâ be-Âsâr-ı Cenâb-ı Resûl-i Müctebâ; Kitâb-ı Manzûme-i Münteha‘l-Cumû‘; Mecmû‘a-i Muharrerât-ı Mühimme; Mecmû‘a-i Âyin-i Kâffe-i Turûk-i Aliyye; Mecmû‘a-i Esâmî-i Turûk-i İsnâ Aşer; Mecmû‘a-yı Lugat-i Mütenevvi‘a; Mevlid; Mevlid (Türkçe, Tarz-ı Diğerde); Mezâci‘-i Evliyâ-yı İstanbul; Miftâhu‘l-Akfâl fî Ma‘rifeti‘l-Akvâl; Mir‘âtü‘l-Evsâf li-Ecli‘l-Vassâf; Mir‘âtü‘l-Kurrâ; Mir‘âtü‘l-Mecmû‘; Musavver Mir‘âtü‘l-Kurrâ; Öz Türkçe Sözlük; Risâle-i Tasliyye; Sarf (Türkçe); Tegayyürâtü‘l-Me‘âni‘fî Akvâl; Tartılı Sözlük; Tefsîrû Râşid bi-Lutfi Vâhid; Tefsîrû‘l-Kelimetân fî Tilâveti‘l-Kur‘ân; Türk Dili; Türkçe Değişik Sözlük; Yad Dili (el-Mir‘âtü‘l-Metâlib min Lugati‘l-Ecânib); Yad-ı Mâzî.*

## 2. Raşid Efendi’nin Sırf Türkçe Mevlidi

Süleyman Çelebi’nin (ö. 833/1429-30) *Vesiletü‘n-Necât* adlı eseri Türk edebiyatında yazılmış ilk mevlid değildir (Köksal, 2011, s. 31). Bununla birlikte kendisinden sonra gelen birçok şairi etkilemiş, Türk edebiyatına has bir mevlid geleneği oluşturmuştur. Süleyman Çelebi’den sonra mevlid telif eden bir çok şair onun metnini “mîrî malı” sayarak şiirinden iktibaslarla kendi metinlerini oluşturmuşlardır. Böylelikle Süleyman Çelebi’nin mevlidi etrafında bir edebî kanon oluşmuştur. Bu edebî kanona eklenen son halkalardan birisi de Raşid Efendi’nin kaleme aldığı ve *Türkçe Doğum* diye isimlendirdiği mevlididir. Raşid Efendi’nin 1350/1931 yılında telif ettiği 113 beyitten oluşan eseri 11’li hece ölçüsü ve beyit düzeniyle yazılmıştır. Yukarıda da belirtildiği üzere Raşid Efendi’nin eseri dil devriminin büyük atılımlarının gerçekleştirildiği 1932’den öncedir. Raşid Efendi’nin dile olan merakı dil devrimi ile başlamamış fakat 1928-1933

yılları arasında esen rüzgâr onun da çalışmalarına hız kazandırmıştır. Raşid Efendi dil devrimini millî saikler ile desteklemesine rağmen harf devrimine mesafeli olmalıdır ki 1928'den sonra da telif ettiği eserlerini her ne kadar Öztürkçe yazmış da olsa Arap harfleriyle kaleme almıştır.

Raşid Efendi'nin *Türkçe Doğum* olarak isimlendirdiği mevlidinin bugün elde olan tek nüshası müellif hattı olup ebru kapaklı orta boy çizgili deftere talik hat ile yazılmıştır. Metnin etrafına kırmızı kurşun kalem ile çerçeve çekilmiştir. Metinde kimi kelimeler harekelendirilmiştir. Ebru kapağın üzerine yapıştirilmiş ayrı bir kağıtta “Sırf Türkçe Mevlid-i Şerif 1350” ibaresi bulunmaktadır. Varak yerine sayfa numarası verilmiş olan defter dokuz sayfadır. Klâsik bir yazmayı andıracak şekilde serlevha kısmı üçgen şeklinde hazırlanmış olup kırmızı ve yeşil renkli kalemler ile boyanmıştır. Nüshanın sonunda istinsah kaydı bulunmamakla birlikte ilk sayfasında eserin ve müellifin adı yazılmıştır.<sup>7</sup>



*Türkçe Doğum'un Serlevhası*

Kısa bir tevhid (1-24. beyitler) ile başlayan Raşid Efendi'nin mevlidi, daha sonra Hz. Âdem'in yaratılması (24-31. beyitler) ve nûr-ı Muhammedî'nin peygamberden peygambere intikal etmesi (31-42. beyitler) ile devam eder. Nûr-ı Muhammedî'nin ebeveyn-i resûle intikali ve Hz. Muhammed'in doğumu (42.-66. beyitler) ve sonrasında miraç mucizesi (67-100. beyitler) anlatılır. Buradan sonra mevlidin dua kısmı (101-108. beyitler) ve Raşid Efendi'nin

7 Metin için bkz. Ek

“Ulu Tanrı’ya yalvarma” diye isimlendirdiği münâcât (108-113. beyitler) ile sona erer. Eserin sonunda klasik eserlerde gördüğümüz şekliyle bir hâtime yoktur. Bu da akla eserin belki son kısmının eksik olabileceği düşüncesini getirmekle birlikte münâcât ile bitmiş olması da oldukça muhtemeldir.

Raşid Efendi eserini dönemin “dil arayışına” uygun olarak sadece Türkçe kelimelerle kurmaya çalışmıştır. Bunu yaparken yukarıda zikredilen eserleri arasındaki sözlük çalışmalarından da faydalanır. Özellikle Yunus Emre (ö. 720/1320?) *Dîvânı*’nı iyi tetkik ettiği anlaşılan Raşid Efendi orada tespit ettiği “Öztürkçe” kelimeleri kendi metninde kullanmıştır. Çalap, tamu, tanrı, onmak, yahşi, ıssı gibi Eski Anadolu Türkçesi kelimelerini metin içerisinde çokça görürüz. Mesela altıncı beyitte şeytan anlamında Türkçe olduğuna kanaat getirdiği “dev” kelimesini kullanır.

- 6 Tanrı adıyla başlasa kul işe  
Bil araya dev girmeyip sıvışa

Ruh kelimesini ise herhâlde Osmanlıca metinlerden bir karşılık bulamamış olduğundan Çağatayca’da kullanılan “zık” kelimesi ile karşılar (Şeyh Süleyman, I, 1298, s. 176):

- 23 Ol işitir kim her kişi bunu tuta  
İyi koku gibi zıklarda tüte

Raşid Efendi metni sadece Arapça ve Farsça kelimelerden arındırmaz. Bununla birlikte dinî terimlere de Türkçe karşılıklar bulur. Esmâ-i Hüsnâ’ dan olan “el-Müntakîm” ismine karşılık “Öc Alıcı” kelimelerini kullanır.

- 19 Tanrı gücü üstünde yok hiçbir güc  
Bir adıdır Öc Alıcı alır ök

Dua kelimesine karşılık olarak “kığır”, ashâb kelimesine karşılık olarak “yandaş”, ümmet kelimesine karşılık olarak da “ulus” kelimeleri seçilmiştir:

- 107 A Çalabım sen bizi kılma azgın  
Bu kığıra kamunuz deyin âmîn

- 98 Yandaşları dediler ey beğimiz  
Göğe ağman kutlularız hepimiz

- 100 Ulusun olduğumuz uğur yeter  
Kamu dilek senin kapında biter

Raşid Efendi eserinde Türkçe olmadığı için peygamberlerin isimlerini de anmaz. Bunun yerine daha dolaylı bir anlatım yöntemi seçer. Hz. Âdem için sadece atamız der:

- 25 Yüce Tanrı atamızı yarattı  
İlki ile ölümlüğü bezedi

Hız. İbrahim ve Hız. İsmail'i ise kıssalarına atıfla anar:

- 36 Erdi Tanrı evin yapan savcuya  
Tanrı için boğazlanan yavruya

Hız. Muhammed'in babasının Abdullah olan adını da "tanrı kulu" şeklinde zikretmiştir:

- 41 Bil kim tanrı kulundan kaldı gebe  
Çağ erişdi ol beg bu ile gele

Bununla birlikte herhalde artık Türkçeleşmiş olduğuna hükmettiği için Hız. Muhammed'in validesinin ismine metninde "Emine" şeklinde yer vermiştir:

- 40 Eminedir savcumuzun annesi  
Ol kutludan doğdu incü danesi

Hız. Muhammed'in ismini ise anmayıp çoğu zaman "peygamberimiz" anlamına gelen "savcumuz" kelimesi ile karşılaşmış; bir beyitte Mustafa ismine karşılık olarak "seçkin" kelimesini kullanmış; bir beyitte ise Muhammed kelimesine karşılık olarak "öğülmüş" kelimesini kullanmıştır.

Raşid Efendi her ne kadar "sırf Türkçe" bir mevlid kaleme aldığını iddia etmiş olsa da eserin içerisinde Arapça ve Farsça birkaç kelime bulunmaktadır.

- 54 Bu senin oğlun gibi çok değerli  
Bir anaya vermedi Tanrı belî

beytindeki belî kelimesi Arapça,

- 31 Yahşi kullar özün görüp beğenmez  
Bu yahşi bu yaman deyüp hiç seçmez

- 44 Gördüm dedi ol yücenin annesi  
Bir tanacak ışık gün pervanesi

beytinlerindeki "hiç" ve "pervâne" kelimeleri ise köken olarak Farsçadır.

### 2.1. Süleyman Çelebi'nin Mevlid'yle Karşılaştırılması

Raşid Efendi'nin mevlidi aslında bir diliçi çeviri metni olarak ele alınabilir (Yazar ve Kaçar, 2022). Süleyman Çelebi'nin mevlidinden devşirilen beyitler hece ölçüsüne konulmuş, Arapça ve Farsça olan kelimeler ise "Öztürkçe" kelimelerle değiştirilmiştir. Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i remel bahrinin fâilâtün fâilatün fâilün kalıbıyla kaleme alınmış ve daha sonra mevlid telif eden müellifler de bu kalıba riayet etmeye özen göstermişlerdir (Köksal, 2001, s. 31). Raşid Efendi ise daha millî olduğunu düşündüğünden eserini 11'li hece ölçüsü ve beyit düzeniyle kaleme almıştır.

Raşid Efendi'nin mevlid, mirac ve münacat kısımlarından oluşan eseri Faruk Kadri Timurtaş'ın “yeni ve değişik mevlid” olarak nitelediği daha kısa olan mevlid metinleriyle büyük oranda benzeşmektedir (Timurtaş, 1990, s. XIV).

Ekte verilen metin kısmında Raşid Efendi'nin kaleme aldığı mevlid ile Süleyman Çelebi'nin eseri karşılaştırılmış, benzerlikler dipnotlarda belirtilmiştir. Fakat burada birkaç noktaya da işaret ederek Raşid Efendi'nin eserin dili üzerindeki tasarruflarını göstermek yerinde olacaktır. Süleyman Çelebi'nin eserinde bahirlerin arasında tekrarlanan:

Ger dilersiz bulasız oddan necât  
Aşk ile derd ile idün es-salât

beyti Raşid Efendi'nin metninde;

21 Dilerseniz kurtulasız tamudan  
Savcumuza esen verin buradan

şeklindedir. Süleyman Çelebi'nin okuyucudan dua istediği

Hak Teâlâ rahmet eyleye ana  
Kim beni ol bir duâ ile ana

beyti de Raşid Efendi'nin metninde

24 Yüce Tanrı acıya her çağ ana  
Bu Raşid'i her kim kığırla ana

şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu benzerliklerle birlikte Raşid Efendi'nin mevlidinde farklı olarak şeytanın Allah'a karşı gelerek kendini Hz. Adem'den üstün gördüğü hadisenin anlatıldığı şu iki beyit vardır.

29 Dev dedi Tanrı'ya ben andan yeğim  
Yerden o ben oddan yarattın beğim

30 Benlik etti ol koğuldu tapudan  
Ben diyeni sevmez yüce Yaradan

Büyük ihtimalle Raşid Efendi bu iki beyti divanını tetkik ettiği Yunus Emre'nin

Çalap Âdem cismini toprakdan vâr eyledi  
Şeytân geldi Âdem'e tapmağa âr eyledi

Eydür ben oddan nûrdan ol bir avuç toprakdan  
Bilmedi kim Âdem'ün için gevher eyledi

beyitleriyle başlayan gazeline öykünerek metnine almıştır (Tatçı, 2020, s. 438).



## SONUÇ

Raşid Efendi'nin bu tutumunu yani mevlidi yeniden kaleme almasını nasıl anlamak lazım? Sahip olduğu sosyal konumu ve ilmî birikimini bir anda yok sayan yönetim değişikliği ve inkılaplardan sonra Raşid Efendi'nin bu yönelimlere uyumlu bir şekilde eser telif etmeye devam etmesini birkaç şekilde anlamlandırabiliriz. Öncelikle Raşid Efendi birkaç kuşaktır şeyhlik yapan bir aileye mensuptur ve kendisi de bir süre için irşat makamında bulunmuştur. İçinde doğduğu ve yetiştiği tekke kültürü içerisinde şüphesiz mevlid metninin ayrı bir yeri vardı. Raşid Efendi'nin zihninde de küçük yaşlardan itibaren özel günlerde okunan mevlid metni yer etmiş olmalıdır. Kültür, siyaset, sosyal ilişkiler ve dahi herşey değişirken Raşid Efendi bu kültürün ana ögesi olarak gördüğü mevlidi dilini, kelimelerini değiştirerek de olsa tekrar onu taşıma görevini üstlendirmeye çalışmış olabilir. Yahut Raşid Efendi dil devriminin gerçekten başarılı olacağına inanmış, bunun sonuçlarından çekinerek bir kültürün tamamen unutulacağından korkmuş olmalıdır. Bu sebeple de yıllardır sürüp gelen kültürün dil bakımından buna uyması gerektiğini, şartlar ve koşullar, ifadeler değişse bile içeriği aynı kalacağı için metnin tekrar dolaşıma girmesinin bir yolu olarak yeniden yazılması gerektiğini düşünmüş olabilir. Bununla birlikte Raşid Efendi'nin dil ve sözlük çalışmalarına olan merakı da göz önüne alınırsa dil devrimiyle birlikte bu merakına yoğunlaşma imkânı bulduğu ve zamanın ruhuna uyarak girişimlerde bulunduğu da düşünülebilir.

**Teşekkür:** Mevlid nüshasını çalışılması için bize tevdi eden sn. Emin Nedret İşli'ye teşekkür ederiz.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Veri Toplama- E.K.; Veri Analizi/Yorumlama- A.U.; Yazı Taslağı- A.U.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.K. ; Son Onay ve Sorumluluk- E.K., A.U.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Data Acquisition- E.K.; Data Analysis/Interpretation-A.U. ; Drafting Manuscript- A.U.; Critical Revision of Manuscript- E.K; Final Approval and Accountability- E.K., A.U.

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

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

Dal, F. (2006). *Fahreddin Erenden'in Tasavvufî Görüşleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İstanbul Müftülüğü. Karar Defteri (no 1762, s. 147a ). Meşihat Arşivi. İstanbul.

İstanbul Müftülüğü. Tekke ve Zaviye Defteri (nr. 1769, s. 26). Meşihat Arşivi. İstanbul.

Kaçalin, M. S. (2007). Türkçeci Muhammed Raşid ve Sözlük Çalışmaları I. 4. *Uluslar Arası Türk Dil Kurultayı 25-29 Eylül 2000* içinde (s. 875-891). Ankara: TDK Yayınları.

- Kara, İ. (2020). *Din İle Modernleşme Arasında: Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* (7 bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kara, İ. (2022). *Cumhuriyet Türkiye’sinde Bir Mesele Olarak İslâm I* (10 bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Koç, M. (2022). *Revnakoğlunun İstanbul’u Fatih 4*. İstanbul: Fatih Belediyesi.
- Köksal, M. F. (2011). *Mevlid-nâme*. Ankara: TDV Yayınları.
- Levend, A. S. (1960). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri* (2 bs.). Ankara: TDK Yayınları.
- Lewis G. (2007). *Trajik Başarı Türk Dil Reformu* (Uslu, M. F. Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Pekolcay, N. (2013). *Mevlid (Vesiletü’n-Necât)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Revnakoğlu, C. S. (t.y.). (dosya no 317 [Sertarikzade Tekyesi]). İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi.
- Süleyman Çelebi (1990). *Mevlid*. (F. Timurtaş, Haz.) (3 bs.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Şeyh Raşid Efendi (1307). *Yad Dili*. Koyunoğlu Müzesi Kütüphanesi. 10856.
- Şeyh Raşid Efendi (1350). *Türkçe Doğum*. (Özel Koleksiyon).
- Şeyh Raşid Efendi (1307). *Türk Dili*. Koyunoğlu Müzesi Kütüphanesi. 10882.
- Şeyh Süleyman Efendi-i Buhârî (1298). *Lugat-ı Çağatay ve Türki-i Osmani I*. Dersaadet [İstanbul]: Mihran Matbaası.
- Tatçı, M. (2020). *Yûnus Emre Divânı*. (5 bs.) İstanbul: H Yayınları.
- Yazar, S., Kaçar, M. (2022). *Teoriden Pratiğe Türk Edebiyatında Diliçi Çeviri*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

**EK****METİN**

Sırf Türkçe Mevlid-i Şerîf

müellifi

Eyüb Sultan civârında kâin Dâvûd Ağa Cami-i Şerîfi imâm ve hatîbi İmâmzâde kurrâdan  
Hâfız Mehmed Râşid Efendi

sene 1350

[2] Türkçe Doğum

Tanrı adıyla bile başlangıçtır

- 1 Tanrı adıyla başladım ben buna  
Okuyanlar dinleyenler hep ona
- 2 Tanrı adın anmak gerek her kula  
Kim anarsa her işi kolay ola<sup>8</sup>
- 3 Buyurmuştur anın beni kamunuz  
Kesmeyiniz sakın benden umunuz
- 4 Her ne işe başlar isen Tanrın an  
Tuttuğun iş kolay gelir gel inan
- 5 Her kula kim gerekdir ana anı  
Bunda anda söylenir adı sanı
- 6 Tanrı adıyla başlasa kul işe  
Bil araya dev girmeyip sıvışa
- 7 Tanrı adı ola bir işin önu  
Biter ol iş yaman olmaz bil sonu<sup>9</sup>
- 8 Her solukta Çalap adın durma an  
Gece gündüz koma dilden ona yan<sup>10</sup>

8 Allah adın her kim ol evvel ana / Her işi âsân ide Allah ana (Timurtaş, 1990, s. 89)

9 Allah adı olsa her işün öni / Hergiz ebter olmaya anun sonı (Timurtaş, 1990, s. 89)

10 Her nefesde Allah adın di müdâm / Allâh ile olur her iş tamâm (Timurtaş, 1990, s. 89)

- 9 Bir kez Çalab dese bir kul gönülden  
Yarlıgar ol suçlarını kamudan<sup>11</sup>
- 10 Arı adın anan kişi arınır  
Her dileği iki ilde verilir<sup>12</sup>
- 11 Gel gönülden Tanrı Tanrı diyelim  
Gözümüzden yaş döküp âh edelim<sup>13</sup>
- 12 [3] Ola kim acır da tamuda yakmaz  
Arı kullar andan özgeye bakmaz
- 13 Birdir Çalap birliğine inandık  
Ne mutlu kim ana ortak koşmadık
- 14 Birdir Çalap andan artık Çalap yok  
Hep nesneyi yaradan ol bilmez çok<sup>14</sup>
- 15 Ana ortak koşanların usu yok  
Yaradan ol andan özge Tanrı yok
- 16 Kamu iller yoğiken ol var idi  
Gücile ol kamuyu var eyledi
- 17 Var iken ol yokdu kişi gök eli  
Gök üstü ay gün gece kamu beli<sup>15</sup>
- 18 Her ne kim var yerde gökde arada  
Kimin gücü yeter nesne yarada
- 19 Tanrı gücü üstünde yok hiçbir güc  
Bir adıdır Öc Alıcı alır öc
- 20 Buyrukların tutagör sen kul isen  
Buyruk tutan her çağda kalır esen

11 Bir kez Allah dise aşk ile lisân / Dökülür cümle günah misl-i hazân (Timurtaş, 1990, s. 89)

12 İsm-i pâkin pâk olur zikir eyleyen / Her murâda irişür Allah diyen (Timurtaş, 1990, s. 89)

13 Aşk ile gel imdi Allah diyelüm / Derd ile göz yaşile âh idelüm (Timurtaş, 1990, s. 89)

14 Birdür ol birliğine şek yokdurur / Gerçi yanlış söyleyenler çokdurur (Timurtaş, 1990, s. 90)

15 14 ve 15. beyitler Var iken ol yoğ idi in ü melek / Arş u ferş ü ay ü gün hem nüh felek beytinin tercümesi mahiyetindedir (Timurtaş, 1990, s. 90)

- 21 Dilerseniz kurtulasız tamudan  
Savcumuza esen verin buradan<sup>16</sup>
- 22 Ey ulular işte başlarım söze  
İsmarlaram ben bunu önce size<sup>17</sup>
- 23 Ol işitir kim her kişi bunu tuta  
İyi koku gibi zıklarda tüte<sup>18</sup>
- 24 Yüce Tanrı acıya her çağ ana  
Bu Raşid'i her kim kığırta ana<sup>19</sup>
- 25 Yüce Tanrı çün yaratdı kişiyi  
Kıldı iyilikle bezekli bu ili<sup>20</sup>
- 26 Yüce Tanrı atamızı yaratdı  
İlki ile ölümlüğü bezedi
- 27 Etti buyruk göklünün hepsine  
Ana karşı alnınız koyun yere<sup>21</sup>
- 28 [4] Hepsi ana alnın yere kodular  
Buyruğu dev tutmadı da koğdular
- 29 Dev dedi Tanrı'ya ben andan yeğim  
Yerden o ben oddan yarattın beğim
- 30 Benlik etti ol koğuldu tapudan  
Ben diyeni sevmez yüce Yaradan
- 31 Yahşi kullar özün görüp beğenmez  
Bu yahşi bu yaman deyüp hiç seçmez
- 32 Ol eylik ıssı Tanrı kişinin  
Alnına kodı ışığın seçginin

16 Ger dilersiz bulasız oddan necât / Aşk ile derd ile idün es-salât (Timurtaş, 1990, s. 90)

17 Ey azizler üşde başlaruz söze / Bir vasiyyet kılaruz illâ size (Timurtaş 1990, s. 91)

18 Ol vasiyyet kim direm her ki tuta / Misk gibi kokusu canlarda tüte (Timurtaş 1990: s. 91)

19 Hak Teâlâ rahmet eyleye ana / Kim beni ol bir duâ ile ana (Timurtaş, 1990, s. 91)

20 Hak Teâlâ çün yaratdı âdemi / Kıldı âdemle müzeyyen âlemi (Timurtaş, 1990, s. 94)

21 Âdeme kıldı feriştehlr sücüd / Hem ana çok kıldı ol lutf ıssı cüd (Timurtaş, 1990, s. 94)

- 33 Dedi ana Tanrımız bil ey kişi  
Işığdır gelmemiştir hiç eşi<sup>22</sup>
- 34 Ol ışık anın alnında hayli çağ  
Gün yüzünde durduğunca oldu ağ<sup>23</sup>
- 35 Sonra eşine ol ışık geçti bil  
Durdu anın alnında çok ey dil<sup>24</sup>
- 36 Erdi Tanrı evin yapan savcuya  
Tanrı için boğazlanan yavruya<sup>25</sup>
- 37 Daha çok söz söyler isem uzanur  
Az olunca kamu sözler bellenür
- 38 İşte böyle birbirine bitişik  
Çak olunca ol seçkine irişik<sup>26</sup>
- 39 Kamu ile eyle diledi ol yüce  
Ol ışık durdu yüzünde bilece
- 38 Dilerseniz kurtulasız tamudan  
Savcumuza esen verin buradan
- 40 Eminedir savcumuzun annesi  
Ol kutludan doğdu incü danesi<sup>27</sup>
- 41 Bil kim tanrı kulundan kaldı gebe  
Çağ erişdi ol beg bu ile gele<sup>28</sup>
- 42 Ol yücenin gelmesi oldu yakın  
Neler oldu neler oldu bir bakın<sup>29</sup>

22 Mustafâ nurını alnında kodı / Bil Habîbüm nûrıdır bu nûr didi (Timurtaş, 1990, s. 94)

23 Kıldı ol nûr anun alnında karâr / Kaldı anun ile nice rûzgâr (Timurtaş, 1990, s. 94)

24 Sonra Havvâ alnına nakl itdi bil / Turdı anda dahi nice ay u yıl (Timurtaş, 1990, s. 94)

25 İrdi İbrâhim ü İsmâil'e hem / Söz uzanur ger kalanın dir isem (Timurtaş, 1990, s. 94)

26 İşbu resp ile müselsel muttasıl / Tâ olunca Mustafa'ya müntekıl (Timurtaş, 1990, s. 94)

27 Âmine Hatun Muhammed anesi / Ol sadefden toğdı ol dür dânesi (Timurtaş, 1990, s. 94)

28 Çünkü Abdullah'dan oldı hâmile / Vakt irişdi هفته vü eyyâm ile (Timurtaş, 1990, s. 96)

29 Hem Muhammed gelmesi oldu yakın / Çok âlâmetler belürdi gelmedin (Timurtaş, 1990, s. 96)

- 43 [5] İlk doğum ayında doğdu ol yüce  
On ikinci dün pazartesi gice<sup>30</sup>
- 44 Gördüm dedi ol yücenin annesi  
Bir tanacak ışık gün pervanesi<sup>31</sup>
- 45 Balkıyup çıktı evimden bir ışık  
Göklere dek vardı erdi ol ışık<sup>32</sup>
- 46 Ol ışık doldurdu ışığı bu el  
Bilmez iken bilgili oldu bu el
- 47 Gökle yer arasına bir gök eli  
Döşedi ol bir yatak ipekden beli<sup>33</sup>
- 48 Dikildi üç bayrak dahi üç yere  
Her birisin diyeyim nerden nere<sup>34</sup>
- 49 Gün doğusula batısına [i]kisi  
Tanrı evin damına da biri<sup>35</sup>
- 50 Bildim bunlardan kim ol ilin yeği  
Kim yakın oldu bu ile gelmeği<sup>36</sup>
- 51 İndiler hep gök illeri evimin  
Çevresini dolaşdılar yerimin<sup>37</sup>
- 52 Ansızın dîvâr yarıldı ol gece  
Geldi bana üç uçmak kızı yüce<sup>38</sup>
- 53 Çevre yanıma gelip oturdular  
Seçginimi birbirine muştular<sup>39</sup>

30 Ol Rebî-ül-evvel ayı nicesi / On ikinci gice isneyn gicesi (Timurtaş, 1990, s. 96)

31 Didi gördüm ol Habîbün anesi / Bir aceb nur kim güneş pervanesi (Timurtaş, 1990, s. 96)

32 Berk urup çıktı evümden nâgehân / Göklere dek nûr ile toldı cihân (Timurtaş, 1990, s. 96)

33 Hem havâ üzere döşendi bir döşek / Adı Sündüs döşeyen anı melek (Timurtaş, 1990, s. 97)

34 Gökler açıldı vü feth oldu zulem / Üç melek grödüm elinde üç alem (Timurtaş, 1990, s. 97)

35 Bu beytin yerine metinde önce “Gün doğusu hem batısına bilin / Bir de damına Tanrı evinin” beyti yazılmış fakat sonra üstü çizilmiştir. Bir meşrık biri mağribde anun/ Biri tamında dikildi Ka’be’nün (Timurtaş, 1990, s. 97)

36 Hem Muhammed gelmesi oldu yakın / Çok alâmetler belürdi gelmedin (Timurtaş, 1990, s. 21)

37 İndiler gökden melekler saff u saf / Ka’be gibi kıldılar evüm tavaf (Timurtaş, 1990, s. 97)

38 Yarılıp dîvâr çıktı nâgehân / Üç bile hûrî oldu ayân (Timurtaş, 1990, s. 97)

39 Çevre yanuma gelüp oturdular / Mustafâ’yı birbirine muştular (Timurtaş, 1990, s. 97)

- 54 Bu senin oğlun gibi çok değerli  
Bir anaya vermedi Tanrı beli<sup>40</sup>
- 55 Emine sen çok yüceldin bu yüzden  
Doğacaktır bil kim ol ışık sende<sup>41</sup>
- 56 Bil bu gelen kıt bilgisi beğidir  
Birlemek bilgisinin gözgüsüdür<sup>42</sup>
- 57 Öğümünü böyle sayıp döktüler  
Ol kutlunun yüceliğın bildiler<sup>43</sup>
- 58 Der Emine çağı gelip yetdiği  
Işığla doğa ol ilin beği<sup>44</sup>
- 59[6] Susamıştım ıssılıktan çok katı  
Sundular bardak dolusu şerbeti<sup>45</sup>
- 60 Şerbeti karşımda tuttu ol eller  
Bunu sana Tanrın verdi dediler<sup>46</sup>
- 61 Apak idi hem de somsoğuk idi  
Tadı dahi tatlılarda yok idi<sup>47</sup>
- 62 İçtim anı ol çağ batdım ışığa  
Kendim ayırt edemedim ışığa<sup>48</sup>
- 63 Kanadıyla bir ak kuş inip geldi  
Arkamı sığadı gücile ohşadı<sup>49</sup>

40 Bu senün oğlun gibi kadri cemil / Bir anaya virmemişdür ol Celil (Timurtaş, 1990, s. 98)

41 Ulu devlet buldun ey dildâr sen / Toğısardur senden ol hulki hasen (Timurtaş, 1990, s. 98)

42 Bu gelen ilm-i ledün sultânıdır / Bu gelen tevhid ü irfân kânıdır (Timurtaş, 1990, s. 98)

43 Vafını bu resme tertib itdiler / Ol mübârek nûra terğib itdiler (Timurtaş, 1990, s. 98)

44 Âmine eyder çü vakt oldı temâm / Kim vücûde gele ol Hayr-ül-enâm ((Timurtaş, 1990, s. 99)

45 Susadum gâyet harâretten katı / Sundılar bir cam tolusı şerbeti (Timurtaş, 1990, s. 99)

46 Beyit kenarda yazılmış olmakla birlikte nereye gireceği işaret edilmemiştir. Metnin siyak ve sibakına uygun şekilde yerleştirilmiştir.

47 Susadum gâyet harâretten katı / Sundılar bir cam tolusı şerbeti (Timurtaş, 1990, s. 99)

48 İçdüm anı oldı cismüm nûra gark / İdemezdüm nûrdan kendümi fark (Timurtaş, 1990, s. 99)

49 Geldi bir ak kuş kanadıyle revân / Arkamı sığadı kuvvetle hemân (Timurtaş, 1990, s. 99)



- 64 Doğdu son çağ savcısı ol çağda er  
Işığa battı gökler ile hep yer<sup>50</sup>
- 65 Durmayıp siz ana esen veriniz  
Ululayıp derneğine giriniz
- 66 Dilerseniz kurtulasız tamudan  
Savcumuza esen verin buradan
- 67 Dört bitiyi savcılara getiren  
İle bile gökte söyleşir iken
- 68 Geldi sevgi önüne verdi esen  
Bil bu sevgi Tanrı sevgisi dersin
- 69 Aldı ol bu il beyini bil ol çağ  
Yedinci kat göğe aldı dedi ağ
- 70 Gördi kim gök ehli kullukta kamu  
Her ne ise işleri yapmakta kamu<sup>51</sup>
- 71 Kimi ululamak kimi birlemek  
Kimi öğmek kimi de arılamak<sup>52</sup>
- 72 Kimi eğik kimi de ayakta  
Kimi alnın eye koymuş her çağda<sup>53</sup>
- 73 Kimin Tanrı aşırı sevgisini  
Alıp tadın baygın etmiş hepsini<sup>54</sup>
- 74 Hep gök eli kamu karşı geldiler  
Savcumuzu ağırlayıp sevdiler<sup>55</sup>
- 75 Korkma sakın a öğülmüş dediler  
Ey kullara yan çıkansın dediler

50 Toğdı ol saatde ol sultân-ı dîn / Nûra gark oldu semâvât ü zemîn (Timurtaş, 1990, s. 99)

51 Gördi gök ehli ibâdetde kamu / Her biri dürlü tâatde kamu (Timurtaş, 1990, s. 112)

52 Kimi tesbîh ü kimi tahmîd okur / kimi tehlîl ü kimi temcîd okur (Timurtaş, 1990, s. 113)

53 Kimi kıyâm içre kimi kılmış rûkû' / kimi Hakka secde itmiş bâ-huşû (Timurtaş, 1990, s. 113)

54 Kimisini aşk-ı Hak almış-durur / Vâlih ü hayrân ü mest kalmış-durur (Timurtaş, 1990, s. 113)

55 Hep gök ehli cümle karşı geldiler / Mustafâ'ya izzet ikrâm kıldılar (Timurtaş, 1990, s. 113)

- 76 [7] Kutluladı hepsi göğe ağmasın  
Dediler giydin uğurlu başlığın<sup>56</sup>
- 77 Yürü açıklık senindir bu gece  
Beğle görüşmek senindir bu gece<sup>57</sup>
- 78 Ön gelenler ermedi bu yükseğe  
Ağdın ancak evet yedi kat göğe<sup>58</sup>
- 79 Kamusunu görüp geçti öteye  
Vardı erişti ol ulu Tanrıya<sup>59</sup>
- 80 Tanrı ünsüz söz söyledi yüceye  
İnan gerek hep büyüğe küçüye<sup>60</sup>
- 81 İstedüğün sevdiğin benem dedi  
Hem zık ile tattığın benem dedi<sup>61</sup>
- 82 Dünde günde durmayıp istediğin  
Gökcek yüzün göre idim dediğin<sup>62</sup>
- 83 Gel sevgilim sana düşkün olmuşam  
Kamu ili bil sana kul kılmışam<sup>63</sup>
- 84 Ne dileğin var ise verem anı  
Eyleyem bir derde bin türlü emi<sup>64</sup>
- 85 Seçkin dedi a kullarına acıyan  
Vergisi çok kullarını kayıran<sup>65</sup>
- 86 Ol arık kulların işi ne ola  
Sen uluya nice anlar yol bula<sup>66</sup>

56 Her biri kutluladı mi'râcını / Didiler geydün saâdet tâcını (Timurtaş, 1990, s. 113)

57 Yürü kim meydân senündür bu gice / Top hem çevgân senündür bu gice (Timurtaş, 1990, s. 113)

58 İrmedi evvel gelen bu devlete / Kimse lâyıık olmadı bu rif'ate (Timurtaş, 1990, s. 113)

59 Çün kamusını görüp geçdi öte / Vardı iriştı ol ulu Hazrete (Timurtaş, 1990, s. 116)

60 Bî-hurûf ü lafz ü savt ol pâdişâh / Mustafâ'ya söyledi bî-iştibâh (Timurtaş, 1990, s. 116)

61 Didi kim matlûb u maksûdun benem / Sevdüğün cân ile ma'bûdun benem (Timurtaş, 1990, s. 116)

62 Gice gündüz turmayup istediğün / N'ola kim görsem cemâlin didüğün (Timurtaş, 1990, s. 117)

63 Gel habîbüm sana âşık olmuşam / Cümle halkı sana bende kılmışam (Timurtaş, 1990, s. 117)

64 Ne murâdun var ise idem revâ / Eyleem bir derde bin dürlü devâ (Timurtaş, 1990, s. 117)

65 Mustafâ didi eyâ Rabb-i rahîm / Ey hatâ-pûş ü atâsı çok kerîm (Timurtaş, 1990, s. 117)

66 Ol zâif ümmetlerüm hâli n'ola / Hazretüne nice anlar yol bula (Timurtaş, 1990, s. 117)

- 87 İşleri dün gün ayaklanma kamu  
Korkaram kim yerleri ola tamu<sup>67</sup>
- 88 Â Çalabım sen yüceden dileğim  
Bana uyan kulların ben dileyim<sup>68</sup>
- 89 Yüce Tanrıdan bir ün geldi ana  
A öğülmüş anları verdim sana<sup>69</sup>
- 90 Buyruklarım tutup sana uyanlar  
Uçmağıma girecektir hep bunlar<sup>70</sup>
- 91 A sevgilim nedir ol kim diledin  
Benden kamu dileklerin istedin<sup>71</sup>
- 92 [8] Ben aşırı sevdim seni böyle bil  
Senin için yaradıldı kamu il<sup>72</sup>
- 93 Kendime gözgü edindim ben seni  
Bile yazdım adım ile adını<sup>73</sup>
- 94 Tanrı dedi a öğülmüş ben seni  
Bilürem görmeğe doymazsın beni<sup>74</sup>
- 95 Git oku kullarımı doğru yola  
Sana uyan kullarım beni bula<sup>75</sup>
- 96 Tanrının ol buyruğıyla yürüdü  
Süt annesi evine inip geldi<sup>76</sup>
- 97 Her ne oldu gördüklerin hepsini  
Salık verdi yandaşlara sevini<sup>77</sup>

67 Gice gündüz işleri isyân kamu / Korkaram ki yerleri ola tamu (Timurtaş, 1990, s. 117)

68 Yâ İlâhî hazretünden hâcetüm / Budurur kim ola makbûl ümmetüm (Timurtaş, 1990, s. 117)

69 Hak Teâlâ'dan irişdi bir nidâ / Yâ Muhammed ben saan kıldum atâ (Timurtaş, 1990, s. 117)

70 Ümmetüni sana virdüm ey habîb / Cennetümi anlara kıldum nasîb (Timurtaş, 1990, s. 117)

71 Yâ habîbüm nedir ol kim diledün / Bir avuç toprağa minnet eyledün (Timurtaş, 1990, s. 117)

72 Ben sana âşık olunca ey şerîf / Senün olmaz mı dü âlem ey lafif (Timurtaş, 1990, s. 118)

73 Zâtuma mir'at idindüm zâtunı / Bile yazdum adum ile adını (Timurtaş, 1990, s. 118)

74 Hem didi kim yâ Muhammed ben seni / Bilürem görmeğe toymazsın beni (Timurtaş, 1990, s. 118)

75 Avdet idüp da'vet it kullarımı / Tâ gelüben göreler didârumı (Timurtaş, 1990, s. 118)

76 Tarfet-ül-ayn içre ol Fahr-i cihân / Ümmü Hânî evine geldi hemân (Timurtaş, 1990, s. 118)

77 Her ne vâki' oldi ise serteser / Cümlesin ashâbına virdi haber (Timurtaş, 1990, s. 119)

- 98 Yandaşları dediler ey beğimiz  
Göğe ağman kutlularız hepimiz<sup>78</sup>
- 99 Biz kamumuz kullarız sen de beğsin  
Gönlümüz içinde pek parlak aysın<sup>79</sup>
- 100 Ulusun olduğumuz uğur yeter  
Kamu dilek senin kapında biter<sup>80</sup>
- 101 Â Çalabım suçlarımız yarlığa  
Uluslarının zıkları göğe ağa
- 102 Son solukta inanla al zıkların  
Durakların uçmak eyle bunların
- 103 Yüz karamız ört bizim iki ilde  
Tutulur buyrukların kamu ilde
- 104 Sana yarar kullarınla bile et  
Sakla bizi sayruluktan emler et<sup>81</sup>
- 105 A Çalabım suçlarımız pek çoktur  
Senden başka yarlıgayıcı yoktur
- 106 Biliriz kim sana yönün dönene  
Kapın açık sana doğru gelene
- 107 A Çalabım sen bizi kılma azgın  
Bu kığıra kamunuz deyin âmîn<sup>82</sup>
- [9] **Ulu Tanrı’ya yalvarma**
- 108 A Çalabım benim senden dileğim  
Özgelerden sakla benim yüreğim

78 Didiler ey kible-i islâm u dîn / Kutlu olsun sana mi’râc-ı güzîn (Timurtaş, 1990, s. 119)

79 Biz kamumuz kullaruz sen şâhsın / Gönlümüz içinde rûşen mâhsın (Timurtaş, 1990, s. 119)

80 Ümmetün olduğumuz devlet yeter / Hizmetün kıldığımız izzet yeter (Timurtaş, 1990, s. 119)

81 Sana lâyıq kullar ile hemdem et / Ehl-i derdün sohbetine mahrem et (Timurtaş, 1990, s. 120)

82 “Ya İlahî kılma bizi dâllîn / Bu duâya hepiniz diyin âmîn” Bu beyit Timurtaş’ın ve Pekolcay’ın neşirlerinde bulunmaz (Timurtaş, 1990; Pekolcay, 2013).

- 109 Sana yarar iş edeyim ben her çağ  
İki ilde eyle benim yüzüm ağ
- 110 Gönlüm ister yahşılardan olayım  
Sen sevdiğin kullarını bulayım
- 111 Suçlarımın ucu yoktur bilirim  
Özüm yaman eyle yahşi görürüm
- 112 Kullarını yüceltirsin istersen  
Bu kulun da iki ilde yücelt sen
- 113 Assılı bilgileri öğret bana  
Ol bilgilerle kulluk edeyim sana





## Mevlid-i Fâtıma'da Elma Yiyerek Hamile Kalma Motifi\*

### The Motif of Conceiving by Eating an Apple in "Mawlid-i Fatima"

Nursel Uyaniker<sup>1</sup> 



\*Çalışmada kullanılan yazma eser için Süleymaniye Kütüphanesi'nden verilen dijital görsellerden faydalanılmıştır.

<sup>1</sup>Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.U. 0000-0002-7204-7145

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Nursel Uyaniker,  
Marmara Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri  
Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
İstanbul, Türkiye  
E-mail: nuyaniker34@gmail.com;  
nuyaniker@marmara.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.10.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 19.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 30.10.2022

Kabul/Accepted: 23.12.2022

#### Atf/Citation:

Uyaniker, N. (2022). Mevlid-i Fâtıma'da elma yiyerek hamile kalma motifi. *TUDED*, 62(2), 709-727.  
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1183157>

#### ÖZET

Sıra dışı bir şekilde doğduğuna inanılan dinî kişiler, Tanrı tarafından kendilerine kutsallık atfedilen ve korunan kahramanlardır. İslam peygamberi Hz. Muhammed'in kızı olan Fâtıma, Tanrı tarafından Cebrail vasıtasıyla gönderilen elma sayesinde doğumuna vesile kılınmış olağanüstü bir kişidir. Hz. Fâtıma güçlü bir kadın kahramandır ve inanişâ göre Kıyamet gününde Müslüman kadınlara şefaât edecektir. Çalışmada, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Başlıklar 05846 numarada kayıtlı, "Mevlid-i Fâtımatü'z-Zehra" başlıklı ve 6<sup>a</sup>-10<sup>b</sup> varakları arasında yer alan mevlit metni konu edilmiştir. Manzum "Mi'râcü'n-Nebi" başlıklı başka bir yazma eserle birlikte ciltlenmiş bu metin; Hakan Yekbaş tarafından yayınlanan ve mesnevi-hân Süleyman Memdûh'a ait "Vilâdetnâme-i Hazret-i Fâtıma" başlıklı metne büyük ölçüde benzemekle birlikte; beyit sayısı ve muhteviyatı bakımından bazı farklılıklar içermektedir. Çalışmanın sonunda yazmanın çeviriyazılı metni verilmiştir.

Çalışmanın amacı, elma sembolünü kutsal-dinî kişilik özelinde ele alarak Türk milletinin psikolojisini ve hayâl gücündeki yaratıcılığını göstermeye çalışmaktır. Hz. Fâtıma'nın doğumu ile ilgili yazılmış yazma eserden yola çıkılarak işlenen konu, metin inceleme yöntemleri, yorumsamacı bakış açısı ve muhteva, dil-anlatım/yapı, bağlam/icra, işlev başlıkları altında ele alınıp değerlendirilmiştir. Çalışma konusu bazı Ehl-i Sünnet, Şii ve Alevî kaynaklarına dayandırılarak objektif bir biçimde ele alınmıştır. Sonuç olarak ebelik mesleğinin piri kabul edilen Hz. Fâtıma'nın ve Fadime Ana kültürün, doğum ile ilgili sağaltma ve sürdürme işlevini yerine getirdiği; halkbilim açısından eşiksel bir metin olduğu değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Menkıbe, Mevlid-i Fâtıma, Miraç, sıra dışı hamilelik, elma motifi

#### ABSTRACT

Religious persons born in extraordinary ways are heroes who've been granted holiness and protection from God. Fatima, the daughter of the Islamic prophet Muhammad, was an extraordinary person who was conceived through an apple which God sent through Gabriel. Fatima is a strong heroine in Islam and is believed will help Muslim women on the Day of Judgment.

The study takes the mawlid text titled "Mawlid -i Fatimatü'z-Zehra", registered at the Süleymaniye Library as Manuscript Donations Number 05846 and located between pages 6<sup>a</sup>-10<sup>b</sup>, as its subject. This text is bound together with another manuscript in verse titled "Mi'râcü'n-Nebi". Although largely similar to the text titled "Vilâdetnâme-i Hazret-i Fatima," studied by Hakan Yekbaş and belonging to the mathnawi collection of Süleyman Memdûh, contains some differences in terms of the number and content of the couplets. The transliterated text of the manuscript is provided at the end of this study. The study aims to show the psychology of the Turkish nation and the creativity in its imagination by considering the symbol of the apple as a sacred and religious motif.



The study discusses and evaluates this subject under the headings of text analysis methods, hermeneutic perspective and content, language-expression/structure, context/execution, and function based on the work “*Mawlid -i Fatimatü'z-Zehra*”. The study objectively addresses the subject based on certain Ahl al-Sunnah, Shiite, and Alevi sources. As a result, Fatima, who is accepted as the matron of the midwifery profession, and the Mother Fatima cult are seen to fulfill the function of healing and maintaining birth, with the study evaluating the work as a liminal text in terms of folklore.

**Keywords:** legend, Mawlid-i Fatimatü'z-Zehra, Miraj, unusual conceiving, apple motif

## EXTENDED ABSTRACT

Fatimah al-Zahra is the daughter of Muhammad and the leader of the women of paradise in the history of Islam; she is also considered an important personality in terms of folklore who led to the formation of the *Ana Fatma* [Mother Fatimah] cult and the matron of midwifery.

Mawlid is an Arabic word meaning “birth of a child.” The birth of the youngest child of the Islamic prophet Muhammad in combination with the apple motif has been seen as a blessing from God. This study aims to consider and evaluate Fatimah’s extraordinary conception as an example of a type of mawlid.

The study will examine and translate the text “*Mawlid-i Fatimatü'z-Zehra*”, date of writing and author are unknown. The manuscript is registered at Süleymaniye Library under Manuscript Donations Number 05846 and consists of four-and-a-half sheets containing 95 couplets. This text bears a great deal of similarities to the mawlid text “*Viladetnâme-i Hazret-i Fatima*” written by Süleyman Memduh in the 19<sup>th</sup> century. Differences also occur between the texts in question in terms of language and expression, structure, context and execution. The manuscript from Süleyman Memduh consists of only 83 couplets and was studied by Hakan Yekbaş. Yekbaş identified four mawlid texts written for Fatima in his book; however, the text that constitutes the subject of the current study is not among these four mawlid texts. One would not be wrong to think that many more mawlid texts exist among the manuscripts containing religious stories that are small in volume in terms of the number of leaves.

The introductory part of the text respectively gives praise to the Ahl al-Bayt and the four caliphs as well as an Arabic praise written for Fatimah. The second part of the text explains the prenatal events of Fatima, explaining how Khadijah had become pregnant through an apple brought from heaven, as well as some of the accompanying miracles that were seen. After listing Fatima’s family and characteristics, the third section discusses her birth. After a passage involving a slight digression, the fourth section concludes with Arabic praise about Fatima, the prayer for the Ahl al-Bayt and the twelve imams, as well as blessings of peace for Fatima.

Collecting religious texts that have been written for the purpose of being read and told among the public under four headings (i.e., language and expression/structure, content, context/execution, and functions of the text) and evaluating them are important in terms of folk literature.

Fatima has the characteristics of a strong heroine and attracts attention for many reasons such as being the child of distinguished parents, enduring pain, being a useful person to society,



and being an exemplary model for women through her roles of mother and wife. However, her life did not exactly coincide with the life of a hero in an epic. Her hagiographic life has changed her mission. Two of the most important functions of Fatima that are known to society are her healing and sustaining. Fatima is women's greatest assistant during childbirth and the addressee of midwifery procedures. The cult of *Ana Fatma* is an extension of the cult of *Umay Ana* in pre-Islamic Turkish beliefs.

The narrative element has been instrumental with regard to her extraordinary birth but has also been symbolized by different fruits in the texts; this narrative element formed into oral folk narratives and with time was put down in writing. Although the apple symbol is associated with her birth in the text, it did not give Fatimah any extraordinary qualities. This is because Fatima was already an important person as the daughter of the Islamic prophet; still, because of Fatima, the apple has been legitimized as a sacred motif. In Europe, Jesus is believed to have collected himself the sins of the world symbolically after his birth, thus enabling humankind to return to its state of innocence before their fall into the world. Similarly, the use of the apple symbol in the birth of Fatima purges the Adam and Eve narrative, beginning anew sacred time and ensuring the cosmos. Thanks to this text, the apple in the story that had caused the expulsion of Adam and Eve from heaven no longer remained a forbidden fruit.

Mawlıds about Fatimah being recited in a special way in a community in Medina, as well as the expression of "Let it be by the hand of our Mother Fatma, not mine" used by midwives during births in Anatolia show the diversity and prevalence of practices among people. As a result, the contexts of spelling and pronunciation are also necessary beyond seeing the written mawlıd texts as just text. In line with this, the Fatima text addressed here evokes a ritual whose myth has disappeared.

## GİRİŞ

Hız. Fâtıma, İslam tarihindeki en önemli dinî kişilerden birisidir. Fâtıma'nın hayatı hakkında bilgiler bulunmakla birlikte, inanç noktasındaki mezhep farklılıkları nedeniyle pek çok ihtilafli noktayı bünyesinde barındırır. Bu sebeple Fâtıma'nın hayatı hakkında, tarihi gerçekliğin nerede bitip menkıbevi hayatının nerede başladığını tespit etmek oldukça zor görünmektedir. Fâtıma'nın doğumu, evlenmesi ve vefatı bahsedilen ihtilafli noktaların kaynağını oluşturan ana başlıklardır. Ancak insan muhayyilesi anlatı kahramanını tarihi gerçeklerle uyum veyahut da uyumsuzluk gösterdiğine bakmaksızın kurgular.

Bu çalışmada Hz. Fâtıma'nın doğumu, çeviriyazısı verilen metinden hareketle; öncesi, sırası ve sonrası ile ele alınmıştır. Fâtıma'nın doğumunda önemli bir sembol olan elma ile anlatılmak istenilen, gösterilen unsurlar değerlendirilmiştir.

Kahramanın doğuşunda elma motifinin değışkenliği, yayılımı ve dağılımı konusunda mitlere kaynaklık eden başlıkların bir kısmının Hindistan ile Tevrat menşeleri altında toplandığı görülür. Bunun yanında insan psikolojisinin önemli olduğu ve insan aklının çağrışımlar yoluyla yeni içerikler ürettiği de bilinen bir gerçekliktir (Rank, 2016, s. 10-12, 14).

Elma, kahramana olağanüstü güç kazandıran bir meyvedir. Hz. Fâtıma, Allah tarafından verilen ve doğumuna vesile olan elma ile sıradan bir kişilik olmaktan çıkar. Alevi-Bektaşı şiirinde on sekiz bin ilmin nuru olarak ifade edilen elma (Aslanoğlu, 1984, s. 56), Hz. Fâtıma'nın gizli ilimlere vâkıf, seçilmiş, dinî bir kişilik olduğunu gösterir. Alevi-Bektaşı geleneğinde elma, Cebrail tarafından Hz. Ali'ye cennetten getirildiğine inanılan kutsal bir meyvedir (Daşdemir, 2015, s. 83). Alevilerde elma motifi farklı anlatıların, inanış ve uygulamaların önemli bir malzemesi konumundadır. Cebrail'in cennetten elma-nar-ayva getirdiği, Hz. Muhammed'in torunlarına bu meyveleri verirken yemeden önce bir parçasını saklamalarını söylediği anlatılır. Buna göre, Fâtıma öldüğü zaman narın, Ali şehit edildiğinde ayvanın, Hüseyin şehit düştüğünde de elmanın saklanan parçaları kaybolur. Hz. Hüseyin'in türbesinin bu sebepten elma koktuğuna inanılır (Güngör, 1987, s. 249; Gökbel, 2019, s. 271). Alevi-Bektaşı şiirinde Hz. Fâtıma, Hz. Ali'nin azatlı kölesi Kamber, Hz. Ali'nin atı Döldül ve kılıcı Zülfikar elma ile ilişkilendirilmiştir. Elmanın eti Hz. Fâtıma, kabuğu Kamber, çekirdeği Döldül ve Zülfikar'dır:

Elmasın, elmasın misk ile amber  
Kokuna birikir cümle peygamber  
Etin Fatma ana, kabuğun Kamber  
Ali'ye tercüman gelen elmalar

Pir Sultan Abdal'im vahdettir vahdet  
Çiğidinden oldu Döldül gibi at  
Bir adın Seyfullah, okunur ayet  
Ali'ye tercüman gelen elmalar (Gökbel, 2019, s. 270-271)

Elmanın doğurganlıkta önemli olan östrojen hormonunu arttırdığı bilinmektedir (URL-1). Anadolu’da doğumu kolaylaştırmak için hamile kadın tarafından içilen ve adına “Fatma Ana Eli Otu” denilen bir bitki bulunmaktadır (Üçer, 1976, s. 151). Bu şekilde doğum-Hz. Fâtıma ilgisinin Türk tasavvurunda çeşitli vesilelerle kurulduğu, kadınlarla ilgili inanış ve uygulamalarda baş rolde olduğu görülmektedir.

Türk kültüründe elma dışında zürriyetin sembolü olarak kullanılan nar, incir, üzüm vb. gibi meyveler vardır. Cennet meyveleri olarak geçen bu meyveler, Hz. Ali’nin doğumuyla ilgili metinlerde de konu edilmiştir. Hz. Ali ve Hz. Fâtıma mevlitleri üzerinde çalışan Hakan Yekbaş, Ca’feri mevlidinde Misrim adındaki bir evliyanın Ebu Talip’e cennetten nar, üzüm, incir meyvelerini getirdiğini belirtmiştir. Bu meyvelerden yiyen Ebu Talip’in eşi Fâtıma binti Es’ad, Hz. Ali’ye hamile kalmıştır (Yekbaş, 2012, s. 49-50). Hz. Ali mevlitlerini konu edinen metinlerde cennet meyveleri, derviş, olağanüstü olaylar vb. mucizevi doğumun hazırlayıcısı motiflerdendir. Dolayısıyla Hz. Ali ve Fâtıma mevlitleri, sıra dışı doğuma vesile olan cennet meyvesi motifleri bakımından büyük oranda benzerlik göstermektedir.

## 1. Mevlid-i Fâtıma’nın Özellikleri

Hz. Ali ve Hz. Fâtıma mevlitleri üzerinde en kapsamlı çalışmayı yapan Hakan Yekbaş, Hz. Fâtıma hakkında dört mevlit metninin telif edildiğini bildirmiştir (Yekbaş, 2012, s. 317). Yekbaş, Türk edebiyatında Hz. Fâtıma mevlitlerinin ilk defa XV. yüzyılda Abdî tarafından kaleme alındığını ve bu metnin 964 beyitle en hacimli metin olduğunu kaydetmiştir (Yekbaş, 2012, s. 317). Yekbaş, kitabında Süleyman Memdûh’a ait biri yazma diğerleri matbu olan ve müstakil olarak yayımlanmamış, toplam üç nüshadan bahseder (Yekbaş, 2012, s. 321). Ancak bahsedilen bu nüshalar arasında, üzerinde çalışılan mevlit metni yer almamaktadır. Varak sayısı açısından pek hacimli olmayan mevlitlerin, gelenek olduğu üzere dinî hikâyeler başlığı altında toplanması nedeniyle yazma eserler arasında daha çok müstensah nüshanın çıkma ihtimali bulunmaktadır.

Üzerinde çalışılan, müellifi/müstensihisi ve yazılış tarihi belli olmayan, “Mevlid-i Fâtımatü’z-Zehra” başlıklı metin; Süleyman Memdûh (XIX.-XX. Yüzyıl) tarafından, “Vilâdetnâme-i Hazret-i Fâtıma” başlığıyla 20 Ekim 1899 tarihinde kaleme alınan metinle büyük oranda benzerdir. Muhammed Es’ad Erbilî’nin 1909 tarihinde yazmış olduğu, “Hz. Fâtıma Mevlidi” ise Süleyman Memdûh’un mevlit metni ile benzerlik göstermektedir<sup>1</sup>.

Ele alınan metinle, Süleyman Memdûh’un metni arasında birtakım benzerlik ve farklılıklar bulunmaktadır. Bunları şu şekilde maddeleştirmek mümkündür:

- Tarafımızca üzerinde çalışılan ve Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma başışlar 5846

1 Es’ad Erbilî tarafından kaleme alınan “Mevlid-i Şerif-i Hazret-i Fâtımatü’z-Zehrâ Radiya’llâhu Te’âlâ ‘anha” başlıklı yazma eser, Necdet Şengün tarafından neşredilmiş olup Süleyman Çelebi’nin “Vesiletü’n-Necât” isimli eseri ile şekil ve muhteva yönünden karşılaştırılmıştır. Şengün tarafından yayınlanan sözkonusu çalışmada Hz. Fâtıma mevlidi 74 beyitten müteşekkildir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Şengün, 2008, s. 419-438).

demirbaş numarada kayıtlı metnin yazanı ve yazılış tarihi bilinmemektedir. Buna karşılık Süleyman Memdûh tarafından kaleme alınan metin, 20 Ekim 1899 tarihli (Yekbaş, 2012, s. 432).

- Her iki metin de mesnevi nazım şekliyle ve aruzun *Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün* kalıbıyla yazılmıştır.
- Her iki eserin özellikle giriş bölümü, Süleyman Çelebi'nin, "Vesiletü'n-Necat" isimli eseriyle büyük oranda benzerdir.
- İki metnin muhtevası büyük ölçüde benzerlik taşımakla birlikte; kimi beyitlerin yerleri değişmiş (örneğin 14. ve 15. beyitler), kimi beyitler yazılmamış (örneğin 76. ve 77. beyitler), bazı beyitlerde de farklı kelimeler (örneğin mevlid yerine togumın; müddet yerine vakti vb.) kullanılmıştır. Bununla birlikte üzerinde çalışılan metindeki Arapça methiyeler, Süleyman Memdûh'un eserinde yer almamaktadır.
- Bu çalışmanın konusunu oluşturan metin, toplam 95 beyittir. XIX. Yüzyılda Süleyman Memdûh tarafından yazılan mevlit metni ise 83 beyitten müteşekkildir. Beyit sayılarındaki farklılık, ele alınan metindeki Arapça bölümler dolayısıyla.

Üzerinde çalışılan ve dört buçuk varaktan oluşan Mevlid-i Fâtıma, mevlit türündeki genel girişlerde olduğu gibi tevhid, münacat ve na't bölümleriyle başlamaktadır. Yazma eserde anlatılan olayı dört bölümde ele almak mümkündür: Bunlar giriş, doğum öncesi mucizeler, doğum sırasında yaşananlar ve bitiriş-dua bölümleridir. Metnin giriş bölümünde Ehl-i Beyt'e ve sırasıyla dört halifeye övgüde bulunulmuş, Hz. Fâtıma'ya Arapça bir methiye yazılmıştır. Arasözden sonraki ikinci bölümde Fâtıma'nın doğum öncesi olayları aktarılmıştır. Bu bölümde cennetten getirilen elma ile Hz. Hatice'nin hamile kalması ve doğum öncesi görülen bazı mucizeler yer almıştır. Üçüncü bölümde Hz. Fâtıma'nın künyesi ve özellikleri sıralandıktan sonra doğumu anlatılmıştır. Dördüncü bölümde arasözle geçişten sonra Hz. Fâtıma ile ilgili Arapça methiye, Ehl-i Beyt'e ve on iki imama dua, Hz. Fâtıma'ya salatü selamla bitirilmiştir.

Araştırmacılar tarafından "halk tipi" olarak nitelendirilen manzum metinleri, özellikle divan edebiyatındaki "Mesnevi" türünden ayırmak için halkbilimi bakış açısıyla ele almak gereklidir. Bu bağlamda dinî hikâyeleri; metnin dil ve anlatımı/yapısı, muhtevası, bağlamı/icrası ve işlevleri olarak dört başlık altında toplamak ve halk edebiyatı açısından değerlendirmek mühimdir.

*a. Muhteva:* Yazma eserin konusu Hz. Fâtıma'nın doğumudur. Doğum mucizesi şu şekilde anlatılmıştır: Hz. Muhammed bir gün ansızın cenneti hatırlar ve buradaki cennet meyvelerini bir kez daha görebilmeyi içinden geçirerek Allah'tan temenni eder. Peygamber bu hayali düşünürken Cebrail elinde iki adet şeker gibi elma ile çıkagelir. Cebrail: "Ey alemlerin övüncü Muhammed, alemleri yaratan Allah, kudret ve ihsanını göstererek sana bunları gönderdi" dedikten sonra Allah'ın buyruğunu iletir: "Bundan hem kendisi hem de eşi yesin". Böylece Allah, onlara nesillerinin devamını sağlayacak Hz. Fâtıma'yı nasip edecektir. Bundan sonra

yaşananlar metinde çok hızlı geçilmiş, Hz. Hatice'nin, Fâtıma'nın nuruna hamile olduğu ve doğum vaktinin yaklaştığı ifade edilmiştir. Hz. Hatice'nin hamile iken Fâtıma'nın kendisi ile konuştuğu ve ona moral verdiği aktarılmıştır. Fâtıma doğduğunda onun nuru ile dünya aydınlanmıştır. Yeni doğan Fâtıma'nın isimleri/künyeleri, özellikleri ve dolayısıyla önemi aktarılmıştır. Peygamberin kızı Fâtıma Zehra Betül, Hz. Hasan ile Hüseyin'in anneleri, kıyamette Müslüman hanımlara şefaahat edecek hatun kişidir. Peygamber ne zaman cennet kokusunu özlese Fâtıma'ya sarılır, ona hürmette bulunur, o geldiğinde ayağa kalkar sarılırdı, denmektedir. Metinde Fâtıma'nın doğum tarihi de açıklanmış, peygambere ve kızı Fâtımatü'z-Zehra'ya salatü selam gönderilerek Arapça methiye kısmına geçilmiştir. Son bölümde müstensih, on iki imamın tek tek adlarını zikretmiş, İslam askerlerine dua etmiş, Kıyamet günü zümre-i Haydar ile haşredilmeyi, fırka-i Naci yolundan gitmeyi, cehennem ateşinden kurtulmayı ve cennette Hz. Fâtıma'ya komşu olmayı niyaz eylemiştir. Metin, Hz. Fâtıma ile onun nesline dua ve selamla bitirilmiştir.

*b. Dil ve anlatım/Yapı:* Anlatı sırasında dinleyicilere bilgi vermek, dikkati bir yerde toplamak ve olayları, dolayısıyla konuyu değiştirmek gibi işlevleri bulunan arasözler, metnin bağlamı açısından önemlidirler. Arasözler metinde üç yerde geçmektedir. Bunlar giriş bölümüyle ikinci bölümü; üçüncü bölümle de dördüncü bölümü birbirine bağlamaktadır. Giriş ile ikinci bölüm arasında Arapça kısa bir şiir bulunduğu için arasözler metnin başında ve sonunda iki defa yer almaktadır:

*“Tâ ki tuysun cân-ı cinândan rayiha  
Pençe-i âl-i abâ'ya Fatiha” (7<sup>a</sup>/12)*

*“İşte âgâz eylerim ben matlaba  
Vir kulak cândan hemân sen matlaba” (7<sup>b</sup>/7)*

Üçüncü bölümden sonra bulunan Arapça şiirden önce de arasöz vardır:

*“Ey diyeyin biz rûh-ı peygambere salât  
Hazret-i Zehrâ'ya da gönder salât” (9<sup>a</sup>/7)*

Hz. Fâtıma'nın doğumunun anlatıldığı metinde, Arapça methiyeler yer almaktadır. Bu kısımların metne eklenmiş olması birkaç sebebe dayandırılabilir. Bunlardan ilki metne kutsallık katmak, diğeri ise müstensihin medrese eğitimi görmüş olabileceğidir. Ancak en önemli sebep, mevlinin Medine şehrinde merasimle okunmak âdeti dolayısıyladır. Ziya Şakir, Hz. Fâtıma mevlininin Medine şehrinde, her Rebiyülâhîr ayının on ikinci gecesi, cemiyet önünde ve özel bir merasimle okunduğunu kaydetmiştir (1958, s. 5). Bu sebeple metindeki methiye kısımları, Arapça bir eserden kopya edilmiş olmalıdır.

Yazma eserin cetvelleri koyu kırmızı ve yeşil mürekkeple çekilmiş, yazıları koyu siyah mürekkeple yazılmıştır. Başlıklar kırmızı mürekkeple yazılmış, etrafı yeşil çiçek motifleriyle bezenmiştir. Metnin sonunda, varak numarası 10<sup>b</sup>'de Kur'ân-ı Kerim'deki Şûra sûresinin 19-23.

âyetleri yazılmıştır. Nesih hatla yazılmış metin, genellikle harekesizdir. Sayfa sonlarında takip kelimesi bulunmaktadır. Eser, Fâtıma'nın doğumunu ön plana alan ve okunmak/anlatılmak üzere kaleme alınmış bir metindir. Dili, Türk dili ve üslûbunun yanında; Arapça ve Farsça tamlamaların da kullanıldığı orta süslü bir anlatıma sahiptir.

*c. Bağlam/İcra:* İslam peygamberi Hz. Muhammed başta olmak üzere, Ehl-i Beyt'in, dört halifenin, kutsal diğer kişilerin doğum yeri ve zamanı hakkında yazılan mevlit türü, halk arasında ibadet veçhiyle dinlenilmektedir. Fâtıma mevlitlerinin doğum öncesi hamilelik meselesi ile başlaması, sıra dışı hayat hikâyesine sahip kahramanın aynı zamanda Tanrı tarafından bir amaçla dünyaya gönderilmiş olduğunu göstermektedir. Ancak bu bölüm anlatıcılar tarafından kurgulanmıştır. Anlatıcılara göre elma ile sembolize edilen gerçeklik bilinçaltında yatan neslin devamlılığı konusudur. Burada Hz. Fâtıma aracılığıyla Hz. Muhammed'in soyunun devamlılığı ele alınmış ve Türk insanının kahramanla kendini özdeşleştirdiği psikolojisi açığa çıkarılmıştır. Hz. Muhammed böylece Türk düşünce yapısına ve kolektif kişilik özelliklerine uygun bir kahramana dönüştürülmüştür.

*d. İşlev:* Halk tipi manzum-mensur, kısa metinler kutsal kabul edilmekle birlikte; genellikle anlatılmak/okunmak amacıyla kaleme alınmışlardır. Üzerinde çalışılan ve konu edilen mevlit metni manzum, kısa bir metindir. Halk tipi metinler bu şekilde az sözle çok şeyi, net bir şekilde ifade etmeyi düstur edinirler. Bu amaçla yazma eserlerde, “mevlit hikâyeleri” genel başlığı altında; dâsîtân, hikâyât, kıssa, mi'rac-ı nebi vb. gibi manzum, kısa metinlerin toplandığı görülür.

Söz konusu edilen metin, halka İslami bilgileri aktarmak, din büyüklerinin hayat hikâyelerini anlatarak örnek Müslüman kadın modeli sunmak maksatlarıyla yazılan, çoğaltılan, okunan veyahut da anlatılan bir metindir. Dinî metinlerin telif, tercüme ve adaptasyon yoluyla bu kadar çok yayılmasının sebebinin büyük oranda halkın tevaccühü olduğunu söylemek doğru gözükmemektedir. Bu tip metinler, (destanlarda olduğu gibi) okunduklarında/anlatıldıklarında ideal ilk zamana, yani kozmosa götürmekte ve kutsalı hatırlatmaktadır. Ele alınan Hz. Fâtıma mevlidinin de bu anlatıların İslamiyet'le olan ilgisinden ziyade; mitolojik bir anlam taşıdığı ve mit-rit ilişkisini gösteren işlevlere sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

## 2. Hz. Fâtıma'nın Doğum Menkıbeleri ve Elma Motifi

Yaratılış sıralarından bir tanesi de yaratılmışların devamlılığı meselesidir. İnsan nesli, bu nedenle çocuk sahibi olmayı ve topluma yararlı evlatlar yetiştirmeyi arzular. Hz. Muhammed ile Hz. Hatice'nin evlat sahibi olmak istemesinin sebepleri arasında en önemli olanı muhtemelen insanoğlunun kurtuluşu için gördükleri Allah'a imanın yaygınlaştırılmasıdır. Hz. Hatice bu uğurda peygambere yardım edecek ve çaba gösterecek bir çocuğunun olmasını istemiş olmalıdır. Arap toplumunda kız çocuklarına değer verilmeyişi nedeniyle neslin devamı olarak erkek çocuklar görülmekte ve baba, doğan ilk erkek çocuğunun adıyla çağırılmaktadır. Bu nedenle Hz. Muhammed, doğan ilk erkek çocuğu olan Abdullah ile künyelenmiştir. Ancak peygamber hayattayken Abdullah ve/veyahut Kasım isimli erkek çocuklarının ölümü nedeniyle müşrikler

onu “ebter” yani “soyu kesik” olarak çağırılmışlardır<sup>2</sup>. Bunun üzerine Allah, Kevser suresini indirmiş ve kız çocuklarını değersiz gören tüm toplumlara büyük bir mesaj iletmıştır. Neticede peygamberin nesli en küçük kız çocuğu olan Fâtıma ile devam etmiştir. Aşk meyvesi, sevgi ve dostluğun sembolü olarak değerlendirilen elma, Hz. Fâtıma’nın doğumu öncesinde rol oynayarak yeni doğacak çocuğun sevgi gücü ile dünyayı şereflendirdiğinin bir göstergesidir.

Mitolojik ve geleneksel düşüncede elma, küresel şekli nedeniyle kozmosun simgesi olarak işlev görür; bu nedenle birçok imparator ve kral asalarıyla birlikte bir “imparatorluk elması” taşımaktadır. Buna karşın Barok sanatında ölümün iskeleti, elinde genellikle bir elma tutarak resmedilir. Bunun anlamı ilk günahın bedelinin ölüm olduğudur (Biedermann, 1992, s. 17). Günah-elma ilgisi inanışlarda ve uygulamalarda kendisini göstermektedir. Avrupa’da Hz. İsa’nın doğumunun gösterildiği resimlerde, onun bir elmaya uzandığı ve böylece sembolik olarak dünyanın günahlarını üzerine aldığı anlatılmak istenir. Bu doğrultuda Noel ağacındaki elmalar, Hz. İsa’nın doğumuyla insanoğlunun dünyaya düşüşten önceki masumiyet durumuna geri dönüşünü sembolize etmektedir (Biedermann, 1992, s. 16). Benzer şekilde Hz. Fâtıma’nın doğumunda kullanılan elma sembolü de Hz. Âdem-Havva anlatılarını temize çekmekte, kutsal zamanı yeniden başlatmakta ve kozmosu sağlamaktadır.

Destan kahramanının seçkin anne-babanın çocuğu olması, doğum öncesi, sırası ve sonrasında yaşanan olağanüstülükler genel bir taslak oluşturmaktadır. Hz. Fâtıma da seçilmiş kişilerin çocuğu ve Tanrının bir armağanı olarak dünyaya gelmiştir. Mevlit metinleri genel olarak değerlendirildiğinde doğum öncesi Miraç’ta başlatılan, doğum sırasında cennet hanımlarının ve meleklerin yardımı eşliğinde dünyaya teşrif eden Hz. Fâtıma, yaşamı boyunca örnek alınmış, öldükten sonra da Kıyamet günü Hz. Muhammed’le birlikte Müslüman kadınlara şefaate edecek olağanüstü bir kişidir. Ancak yaşamı, destan kahramanının yaşamından ayrılır. Anlatının nerede gerçek kesitten, nerede hayal gücünden beslendiğini ve arkasında yatan psikolojiyi görmek gerekmektedir. Bu psikolojiye göre Hz. Fâtıma’yı yücelten ve onun gücünü gösteren en önemli özelliği “anne” oluşudur. Fâtıma’nın Kerbelâ ile ilgili metinlerde karalar bağladığı, bedenlen bu dünyada olmasa da ruhen çocuklarını takip eden ölümsüz bir anne olarak yer aldığı görülür (Güngör, 1987, s. 221, 241, 242-243, 249, 305). Sözel kültür ürünlerinde Hz. Fâtıma’nın hayattayken çocuklarının şehadetine dair kuşku duyması ve vefatından önce onları koruması için Hz. Ali’ye emanet etmesi evlat acısını yüreğinde hisseden, ancak bu acıya katlanmasını bilen güçlü bir kadın kahramana ait vasıflardır (Mevlid Hikâyeleri 14hk 79-2, vr.117b/3-4). Üzerinde çalışılan metinde Hz. Fâtıma’nın doğum ile ilişkilendirilerek anlatılması, geleneksel kültürde ebelik mesleğinin piri olarak kabul edilen Fatma Ana’yı da hatıra getirmektedir.

Elma, Türk kültüründe önemli bir yeri olduğu yapılmış çalışmalarla da anlaşılan maddi ve manevi kültür unsurlarındandır. Elma ile ilgili pek çok işlevin yanında özellikle dört başlığın öne çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bunlar; 1. Sağlık ve sağaltma, 2. Hayat çemberi/doğum-evlenme-ölüm, 3. İnanç, 4. İmtihanlar ve testler.

2 Bilgi için bkz. (İbnü’l-Esir, 1997, thk. Halil Me’mun Şiha, C. 5, s. 364-369).

Hız. Fâtıma-elma ilgisi kâinat yaratılmadan önce, Hız. Âdem-Havva yaratılış anlatılarında<sup>3</sup>, Mıraç ve cennet ile ilgili olarak ele alınmıştır<sup>4</sup>. Anlatılarda elma, Cebrail tarafından verilmiş bir veya iki, bazen de bir elmanın yarısı veyahut da dört eşit parçaya bölünmesiyle ilişkilendirilerek aktarılmıştır (Cemiloğlu, 1999, s. 127-128).

Elma motifinin “çocuksuzluk” ile ilişkilendirildiği halk anlatılarında bu sıkıntıyı çekenlerin çoğu zaman padişah gibi asilzâdeler olduğu anlatılır (Cemiloğlu, 1999, s. 113). Mevlitte de dinî bir kişilik olan Hız. Muhammed ile Hız. Hatice İslam dininin en önemli isimleridir. Ancak burada çocuksuzluk söz konusu değildir, çünkü peygamberin Hız. Hatice'den, Fâtıma doğmadan önce ikisi erkek, üçü kız olmak üzere beş çocuğu daha dünyaya gelmiştir. Bununla birlikte Türk mitolojisinde çocukların ve kadınların koruyucusu olan Umay Ana kültürünün Fadime Ana kültüne dönüştürülmesi, İslamleştirilmesinin bir örneğidir. İnsanoğlunun dünyaya gelme mucizesinin işlendiği metinde, doğum sırasında kadın hem Hız. Hatice'ye, hem de Hız. Fâtıma'ya dönüştürülür.

Hız. Fâtıma'nın doğumunu anlatan ve elma ile ilişkilendirilen menkıbeler, çalışmaya konu edilen metin özelinde, doğum öncesi-sırası-sonrası olmak üzere üç bölüm halinde ele alınmıştır. Seçilmiş dinî bir kişinin mucizevi doğumunda elma sembolünün anlamı da böylelikle gösterilmiştir.

*Fâtıma'nın doğum öncesi:* Metin, Hız. Muhammed'in bir gün cenneti hatırlayıp oradaki meyveleri anmasıyla başlar. Tam o sırada Cebrail, elinde şeker gibi tatlı iki elma ile çıkagelir. Buradan mucizevi elmanın özelliği olarak cennetten getirilişi, kokusu, şeker gibi tatlı oluşu ve iki adet olduğu anlaşılmaktadır. Elmanın yenilişi ile ilgili düstur da belirtilmiştir: Elmalar, Allah'ın tembihi ile eşler tarafından ayrı ayrı yenilir.

3 Fuzûlî'nin eseri Hadikatü's-Süedâ'da Hız. Fâtıma'nın menkıbelerinden bahsedilmektedir. Fâtıma yaratılmadan önce, Hız. Âdem ile Havva zamanında, onun yüzünün güzelliğine dair mitolojik kökenli bir anlatı da bulunmaktadır. Buna göre Hız. Âdem, Havva'nın yüzüne bakıp “Allah seninkinden daha güzel bir yüz yaratmış mıdır?” diye sorduğunda, Cebrail'e Allah tarafından şöyle hükümlenmişti: “Âdem'e cenneti göster”. Âdem, cennete ayak bastığında yüksek mertebede, değerli taşlarla süslü bir elbise giyen ve güzelliğinden cenneti aydınlatan, yavaş yavaş letafetine meleklerin hayran kaldığı, başında taç, kulakları küpeli bir kimse gördü. Âdem şaşırıp dedi ki: “Ey Cebrail, bu ne güzelliğindir ki seyretmek hayret vericidir”. Cebrail dedi ki: “Bu Fâtıma-i Zehra'dır. Muhammed Mustafa'nın kızıdır. Başındaki parlak taç, eşi Hız. Ali'dendir. Bu kulağındaki küpelere birisi Hız. Hasan, diğeri de Kerbela toprağındaki Hız. Hüseyin'dir. Âdem dedi ki: “Ey Cebrail, bunlar ne zaman yaratıldılar?” Cebrail dedi ki: “Ey Âdem, bunlar her yüzüne senden geleceklerdir. Ancak yaratılışları senden dört bin yıl sonradır” (Güngör, 1987, s. 147-148). Benzer anlatı için bkz. (Vaktidolu, 2011, s. 14).

4 Firuzabadi, Suyûti'nin “Durrü'l-Mensur” isimli eserinde Hız. Ayşe'den nakledilen şu bilgiye yer verir: Hız. Muhammed, Mıraç'a götürüldüğünde cennette, yaprakları beyaz ve güzel kokulu bir ağacın meyvesinden yemiş. Bu meyve peygamberin sülbünde nutfeye dönüşmüştür. Peygamber yeryüzüne döndüğünde Hız. Hatice ile birleştiğini ve onun Fâtıma'ya hamile kaldığını ifade etmiştir (Firuzabadi, 1996, s. 9). Mıraç hadisesinin yaşandığı gün, cennette yenilen meyve ufak tefek anlatı farklılıklarıyla başka eserlerde de belirtilmiştir (Hakim, 1968, C. 3, s. 156). Bazı Alevi rivayetlerinde de Mıraç'ta Hız. Muhammed'e süt, bal ve elma verildiğine inanılır (Önal, 2021, s. 102). Mıraç'ta peygambere verilen elma ile Fâtıma'nın doğumu böylelikle ilişkilendirilmiş olup efsaneyle gerçek bağdaştırılmıştır. Ancak bu anlatılardan hareketle Hız. Fâtıma'nın Mıraç'tan sonra dünyaya gelmesinin mümkün olamayacağı, dolayısıyla bu anlatıların gerçeğe uymadığını ifade eden değerlendirmeler de yapılmıştır. Bu görüşlere göre Mıraç hadisesi, Hız. Hatice'nin vefat ettiği ve hüzün yılı olarak anlandırılan yıldan sonra meydana gelmiştir ve bu sebepten Fâtıma'nın doğumu mümkün olamaz (Baş, 2010, s. 27-28).



Allah'ın emrini ileten Cebrail'in getirdiği elmalar sayesinde hamile kalma zamanı, elmaların yendiği günün gecesinde çiftlerin birlikte olması ile mümkün olmuştur<sup>5</sup>. Hayırlı evlat sahibi olmanın gerekçesi böylece ilahi emirle dinî bir temele oturtulmuştur. Hamilelik süresi ise metinde, “vakit tamam olduğunda” diye net bir süre belirtilmeden söylenmekte, okuyanın ve dinleyenin bunu anladığı varsayılarak geçirilmektedir. Doğacak bebeğin cinsiyeti ve doğum müjdesiyle ilgili herhangi bir bilgi de bulunmamaktadır.

Allah'ın bu ikramı neticesinde seçkin eşlere Hz. Fâtıma'nın dünyaya teşrifi nasip olmuştur (vr. 7<sup>b</sup>-8<sup>a</sup>). Stith Thompson, “Motif Index of Folk Literature” isimli eserinde, elma yiyerek hamile kalma motifine T511.1.1. numarada yer vermektedir. Thompson bu motifin Hindistan, İrlanda ve İzlanda anlatılarında da görüldüğünü kaydetmiştir (1955-1958, C. 5, s. 391).

Cennetten getirilen elma ile anne karnına düşmek, sıra dışı bir olaydır ve Hz. Fâtıma'nın diğer insanlardan farklı yaratılış özelliklerini vurgular. Hz. Fâtıma anne karnındayken birtakım mucizeler gösterir. Örneğin müşrikler, Hz. Muhammed'den bir mucize göstermesini istemişler, bu olay dolayısıyla Hz. Hatice peygambere inanmadıkları için müteessir olmuştur. Ancak henüz anne karnında olan Fâtıma, annesine seslenerek ona üzülmemesini, Allah'ın babası ile birlikte olduğunu bildirmiştir (vr. 8<sup>a</sup>-8<sup>b</sup>). Hz. Fâtıma'nın doğmadan önce, henüz anne karnındayken konuşması, beşikteyken konuşan Hz. İsa ile karşılaştırılmış ve ondan üstün tutulmuştur.

Meclisî, “Biharü'l-Envar” isimli eserinde Fâtıma'nın doğumunu anlatmış, ancak burada elmanın yerini cennet yemeği almıştır: Bir gün Hz. Muhammed, Ebtah isimli yerde otururken Cebrail ilahi bir emir getirmiş, kırk gün Hz. Hatice'den uzaklaşarak ibadetle meşgul olmasını iletmiştir. Gündüzleri oruç tutup geceleri ibadetle geçiren peygamber, kırk gün tamam olunca Allah'ın meleği cennetten bir yemek getirmiştir. Hz. Muhammed, cennetten getirilen yemeği yedikten sonra ibadete hazırlanırken Cebrail tekrar gelerek müstehab namazdan vazgeçmesini Hatice'nin evine doğru gitmesini ve Allah'ın onun sulbünden tertemiz evlatlar yaratacağını müjdelemiştir (Meclisî, 1983, C. 16, s. 78-80). Bu menkıbede geçen kırk günlük tamamlanma süresi, üzerinde çalışılan metinde, muhtemelen hacminin kısa olması sebebiyle söz konusu edilmemiştir.

Müstedrekü's-Sahihayn'da verilen bilgide elmanın yerini ayva almıştır: “Miraç'a götürüldüğüm gece, Cebrail bir cennet ayvasını bana getirdi. Ben onu yedim ve Hatice, Fâtıma'ya hamile oldu. Bu yüzden cennet kokusunu özlediğimde Fâtıma'nın boynunu kokluyorum” (Hakim, 1968, C. 3, s. 156). Burada Hz. Fâtıma'nın doğumunun peygamberin Miraç hadisesinden sonra gerçekleştiğinin belirtilmesi dikkat çekicidir<sup>6</sup>.

5 Mevlid-i Fâtıma metinlerinde cennetten getirilen meyve ya da yemeğin çoğu zaman Cebrail vasıtasıyla indirildiği belirtilmekle beraber; bazı varyantlarda dört büyük melekten birisi olan Mikail'in adı geçmektedir. Buna göre Mikail cennetten, üzeri halis ipekten bir mendille örtülü yemek tabağını getirerek peygambere ikram etmiştir (İnce, Çev., 2006, C. 3, s. 64).

6 Hz. Fâtıma'nın peygamberin Miraç olayından sonra dünyaya gelmesi meselesi, Hatib-i Bağdadî'nin “Tarih-i Bağdat” C.5, s. 87, Taberî'nin “Zehairü'l-Ukbâ” s. 21-27 vb. gibi eserlerde de zikredilmiştir. Ancak hamile kalmaya vesile olan nesnenin kimi zaman elma, ayva veyahut da cennet meyvesi olduğu ifade edilmektedir.

Fuzûlî'nin, "Hadikatü's-Süedâ" isimli eserinin dördüncü bölümünde Hz. Fâtıma'nın hayatı hakkında özet olmakla birlikte geniş ve oldukça önemli bilgiler bulunmaktadır. "Fâtıma-i Zehrâ Vefâtin Beyân İder" başlıklı bölümde, "Ravzatü'l-Vâ'izin"den nakledildiği belirtilerek Cebrail tarafından peygambere, Hz. Hatice'nin hamile olduğu, doğacak çocuğun isminin Fâtıma olduğu ve ondan gelecek neslin kıyamete kadar devam edeceği bildirilmiştir (Güngör, 1987, s. 141).

*Fâtıma'nın doğum sırası:* Metnin hacminin kısa olması ya da bu kısımları anlatmanın toplumda mahrem sayılacağı endişesiyle veyahut da anlatı kahramanının kutsal bir kişi olması göz önünde bulundurularak doğum anı ve yapılan işlemlerle ilgili teferruata girilmemiş, Hz. Fâtıma doğduğunda yer ile göğün nurla aydınlandığı belirtilmiştir.

Arapça bir kelime olan ve "yeni doğmuş çocuk" manasına gelen mevlid türünün, Arapçada ve Türkçede zamanı ifade ettiği ve doğumla ilgili olarak kullanıldığı bilinmektedir (Yıldırım, 2021, s. 12). Anlatılarda kahramanın ad alması önemli bir meseledir. Ancak metinde Hz. Fâtıma'nın nasıl ad aldığı söylenmeyerek ismi ve lakapları belirtilmiştir. Bu bölümde Fâtıma'nın doğum zamanı; ay, gün, yıl belirtmek suretiyle bildirilmiştir. İslam tarihinde ihtilafli konulardan birisi olduğu için Hz. Fâtıma'nın doğum yılını belirten kaynaklar önemlidir. Bu metinde doğum tarihi olarak Hz. Muhammed'in peygamberliğinin ilk yılında, Hicret'ten on üç yıl önce, Arabi aylarının altıncısında ve yirminci cuma günü olduğu yazılıdır. Buradan hareketle Hz. Fâtıma'nın doğum yılının m. 609 olduğunu söylemek akla yatkın görülmektedir<sup>7</sup>.

Şii kaynaklarda Hz. Hatice'nin hamilelik dönemi ve yaşadıkları daha geniş bir şekilde ele alınmaktadır. Rivayete göre Hz. Hatice hamileyken Mekke'nin kadınları onunla görüşmedikleri için yalnız kalmıştı. Ancak Fâtıma henüz anne karnındayken annesine dert ortağı olmuştu. Cebrail, Muhammed ile Hatice'ye müjde verdi ve şöyle söyledi: "Ya Resulullah! Hatice'nin rahminde olan çocuk senin neslini devam ettirecek olan değerli bir kızdır. O vahiy kesildikten sonra da bu dinin imam ve önderlerinin annesidir." Bu müjdeyi peygamber de Hatice'ye iletti ve onu mutlu etti (Emini, 2003, s. 37-38).

Hadikatü's-Süedâ'da doğum zamanı geldiğinde yardım etmeleri için Hz. Hatice'nin Kureyş kadınlarına çağrıda bulunduğu ancak onların davete icabet etmedikleri anlatılmaktadır. Bunun üzerine ansızın Hatice'nin yanında dört hatun kişi belirmiştir. Hz. Hatice kim olduklarını sorduğunda, Hz. Sâre, Meryem, Gülsüm ve Asiye olduklarını, kendisine yardım için Allah tarafından gönderildiklerini bildirdiler. Bunlar Hz. Hatice'nin sağında, solunda, başının arkasında ve karşısında durduklarında Fâtıma dünyaya geldi. Tüm kâinata misk ve amber kokuları yayıldı (Güngör, 1987, s. 141-142).

7 Hz. Fâtıma'nın doğum tarihi meselesi Şii ve Sünnî kaynaklarda farklı şekillerde ele alınmaktadır. Buna göre Şii kaynaklarda genel olarak Fâtıma, Bi'set'ten beş yıl sonra dünyaya gelmiştir. Buna karşılık Sünnî kaynaklar Bi'set'ten beş yıl önceyi işaret etmekteledir (bkz. Emîni, 2003, s. 40-45). Fuzûlî'nin; "Hadikatü's-Süedâ" isimli eserinde de Fâtıma'nın doğum tarihi ile ilgili bazı rivayetler verilmiştir. Bunlardan birisi Fil olayından yirmi beş yıl geçtikten sonra, yani m. 595 yılı; diğeri ise Hz. Muhammed'e peygamberlik verildikten beş yıl sonra, m. 615 yılı olarak aktarılmaktadır (Güngör, 1987, s. 141). Doğum tarihine dair görüşler için ayrıca bkz. (Baş, 2010, s. 37-39).

*Fâtıma'nın doğum sonrası:* Çalışmada ele alınan yazma eserde doğum sonrası ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Metin, Ehl-i Beyt'e ve on iki imama dua ile bitirilmiştir.

Hadikatü's-Süedâ'da doğum sonrası cennetten on huri geldiği, her birinin ellerinde leğen ve ibrik bulunduğu, bunların Kevser suyu ile Fâtıma'yı yıkadıkları, kafur kokulu bir ipeğe sarıp Hatice'ye verdikten sonra kayboldukları anlatılır. Hz. Muhammed, Fâtıma'nın geldiğini duyup odaya girdiğinde Hatice, bebeği peygamberin yanına koyar. Hz. Muhammed bebeği baktıktan sonra ona Fâtıma adını verir (Güngör, 1987, s. 142).

Taberî, “Zehâirü'l-Ukbâ”da; Hz. Fâtıma'nın doğduktan hemen sonra secde halinde yere düştüğünü ve parmağını göğze doğru kaldırarak şehadet getirdiğini nakletmiştir (1356, s. 44). Doğum sonrası Hz. Fâtıma'nın süt emmesi ile ilgili olarak Taberî'nin, “Delailü'l-İmamet” isimli eserinden naklen bazı bilgiler verilmiştir. Buna göre Hz. Hatice, anne sütünün çocuk için önemine dair bilgiyi peygamberden duyduğu için Fâtıma'yı kendisi emzirmiştir (Emini, 2003, s. 48; Şakir, 1958, s. 9). Hz. Hatice'nin, Fâtıma'yı kendisinin emzirmek istemesi Türk toplumu açısından değerlendirilecek olunursa; çocuğun sağlığı ve beslenmesi açısından önemi, anne-çocuk bağının oluşması vb. yanında, bilinçaltındaki olumlu anne düşüncesinin de etkili olduğu söylenebilir.

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Mevlûd/Mevlid başlığının tıpkı; dâsitân/dâstân/destan, hikâyet/hikâyât/hikâye, kıssa, kitâb, ahvâl, mecmua vb. gibi dinî hikâyeleri ihtiva ettiği, ancak anlatılmak/okunmak üzere yazıldıkları bilinmektedir. Sözel kültürün ürünü olan bu tarz eserleri, “dinî-tasavvufî halk anlatıları” başlığı altında ele almak mümkündür. Üzerinde çalışılan ve “Mevlid-i Fâtımatü'z-Zehra” başlığını taşıyan metin, manzum dinî hikâye kapsamına alınmakla birlikte; eşiksel bir metin olarak görülmelidir. Zira sözlü ve yazılı kültür ortamlarındaki her icrada eş zamanlı olarak yeniden oluşturulmuştur.

Dünyaya gelme teması ilahi kudretin bir lütfu olarak görülmelidir. Allah tarafından kadına verilen yeni bir can yaratma özelliği, doğurganlık meselesi kadını güçlü kılan, onun en önemli özelliğidir. Hz. Fâtıma'nın elma sembolü ile bağlantılı olarak mucizevî doğumunun anlatıldığı metinde, olağanüstülükler bulunmakla birlikte; Fâtıma'nın doğum tarihi, isimleri/lakapları, yaşanan birtakım olaylar İslam tarihine uygun şekilde aktarılmıştır. Tarihi olayların halk muhayyilesinde, yaşadığı zaman ve coğrafyaya, işlevlere bağlı olarak zamanla efsanevî olaylara dönüştürüldüğü muhakkaktır. Bu bağlamda özellikle Hz. Fâtıma'nın doğumu öncesi ve sırasında yaşananların efsanevî-menkıbevî olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Buradan yola çıkarak insan zihninin, tarihi olayların altını doldurduğu, boşlukları tamamladığı değerlendirilebilir.

Ehl-i Beyt'in doğumunu anlatan metinlerin büyük ölçüde konu olarak Hz. Muhammed ile ilgili yazılan mevlitlerden; dil ve anlatımının da Süleyman Çelebi'nin Mevlit isimli eserinden etkilendiği anlaşılmaktadır. Doğum öncesi, sırası ve sonrasında yaşanan sıra dışı olaylar pek çok benzerlik göstermektedir.

Mevlid-i Fâtıma'larda anlatılan konuları epizotlarına göre ayırıp birkaç başlık altında toplamak mümkündür:

- Hz. Fâtıma'nın kâinat yaratılmadan önce cennette bulunan Levh-i Mahfûz'daki varlığı
- İlahi emirle bir nutfе/tohum olarak Hz. Hatice'nin karnına düşmesi
- Hz. Fâtıma'nın doğum öncesi menkıbeleri
- Hz. Fâtıma'nın dünyaya teşrifi ve yaşanan olağanüstülükler
- Süt anneye verilmesi/verilmeyişi
- Doğum tarihine dair görüşler

Olağanüstü doğuma vesile olan, ancak metinlerde farklı meyve adlarıyla sembolleşen anlatı unsurunun, sözlü halk anlatılarında yaratılıp zamanla yazılı hale getirildiğini ve yazının da bu sözlü anlatıları bir forma soktuğunu söylemek mümkündür. Neticede, anlatılar bir gerçekten yola çıkarlar ancak birden çok gerçekliğe, anlama ulaşarak yeniden inşa edilirler.

Elmanın hamile kalmak için bir sembol olarak kullanılmasının sebebi, peygamberin neslinin devamlılığı meselesidir. Çünkü peygamberin zürriyeti, elma nutfesinden doğan Hz. Fâtıma ile sağlanmıştır. Ancak burada elma, doğumuna vesile kılınan Hz. Fâtıma'ya bir olağanüstülük vermez. Buna mukabil, İslam peygamberinin kızı olarak zaten önemli bir kişi olan Hz. Fâtıma sayesinde elma meşrulaştırılır. Hz. Âdem ile Havva kıssasının rivayetlerinde cennetten kovulmaya sebep olan meyvelerden birisi olarak anlatılan elma, bu metinle artık yasaklanan bir meyve olmaktan çıkarılmıştır. Cennetten kovulmaya sebep olan meyve, burada doğum sırasında ortaya çıkmaktadır. Elma ile dünyaya gelme teması, yeni anlamları da beraberinde getirmektedir. Böylelikle başlangıca dönmek ve zamanı yeniden başlatmak mümkün olmaktadır. Döngüsel zaman, kutsal ana dönmektedir. Elmayla doğum arasında anlam ve imge oluşturma düzenli bir dünya, kozmos yaratma sürecidir. Dolayısıyla metin, bilinçli bir yaratma eylemidir.

Çalışmanın konusunu oluşturan metinden hareketle, yazılı hale getirilmiş metinleri salt bir metin olarak görmekten ziyade; yazılış ve okunuş bağlamlarını da sorgulamak gerekmektedir. Üzerinde çalışılan metin, bir ritüelin kutsal anlatısı ya da miti olmalıdır; veyahut da bir ritüele kutsal bir öykü ya da temel oluşturma çabasının bir ürünü olmalıdır. Bu konu, tarafımızca üzerinde çalışılmak üzere şimdilik bir kenara ayrılmıştır. Sonuç olarak ritüelin sözel boyutu Hz. Fâtıma'nın doğumu üzerinden ele alınmıştır.

## ÇEVİRİYAZILI METİN:

### Mevlid-i Fâtımatu 'z-Zehra Rağıyallahu 'Anhu

Bismillahi 'r-rahmani 'r-rahîm

[6<sup>b</sup>] Önce Allah ismini zikr idelüm  
Her kim Allah dirse göñli şād olur  
'aşk-ıla Allah dirse bir kişi  
Lā-cerem Allah diyen mesrūr olur  
Biz de Allah diyelüm Allah için  
Tā ki rahmetler kıla biz kullara  
Birdir ol bārī vü fātır kirdigār  
Ol yaratdı yerleri hem gökleri  
Ol bitirdi yirden eşcār u nebāt  
[7<sup>a</sup>] Cümleden eşref kılıp ol ādemi  
Nesl-i pākinden geldi Muştafa  
Oldı mir 'at-i kemālāt-ı Hüdā  
Hem anuñçün halk olundı 'ālemi  
Şābitāt ü peyk ü hürşid ü kamer  
'Arş ü kürsi vü ins ü can hūr ü melek  
Ka' be vü aqşā vü hem rükn ü maķām  
Pādişāh-ı kişver-i İsrādır ol  
Bā' iş-i İcād-ı küll fahrü 'r-Resul  
Nūr-ı çeşm ü rüh-ı cism-i Ehl-i Beyt  
Raħmetü 'l-'ālemīndir bī-gümān  
Tā ki tuysun cān-ı cināndan rayiħa  
[7<sup>b</sup>]  
Men lehû eburn ke-ebi Fâtıma  
Şalli yā Rabbī 'aleyhim dā'imen  
Men lehā ba' lun ke-ba' li Fâtıma  
Men lehû neclun ke-necli Fâtıma  
Men lehû sittun ke-sittî Fâtıma  
Şalli yā Rabbī 'aleyhim dā'imen

İşte āgāz eylerim ben maţlaba

Şükr idüp eltāfını fikr idelüm  
Şübhesüz vīrān iken ābād olur  
Haķ aña āsān kılar her bir işi  
Her günāhı 'afv olur mağfūr olur  
Çünkü farzdur cümle 'abdullah için  
Sevķ u irşād eyleye haķ yollara  
Hayy u bāķī kādīr ü perverdigār  
Ol yaratdı şāhları hem gökleri  
Virdi hayvānāta bunlardan hayāt  
Eyledi tezyīn anuñla 'ālemi  
Cümle 'ālem buldı nurından şafā  
Mazhar-ı zāt u şifāt-ı kibriyā  
Şeş cihāt ü heft deryā vü zemin  
Haydar ü Ebubekr ü 'Oşmān 'Ömer  
Çār-pā vü hem zevāhıķ hem semek  
Der-i dünyādır 'uķbā ve's-selām  
Ced-i sibteyn ü ebü 'z-Zehrādır ol  
Kıble-i kevn ü mekān hādī 's-sübül  
Kaķba-dār-ı mā-rameyte iz rameyt  
Zatına mirāt kılmış müste'ān  
Pençe-i āl-i 'abā'ya Fātiħa  
'Arabiyn<sup>8</sup>

Men lehû ummun ye-ummi Fâtıma  
Ve selāmen etyaben bel es' adā  
Men lehūfađlun ke-fađlı Fâtıma  
Men lehû neslun ke-nesli Fâtıma  
Yefteħır Sa' dun biki Fâtıma  
Ve selāmen etyaben bel es' adā

~ ~ ~

Vir ķulaķ cāndan hemān sen maţlaba

#### 8 Türkçe Anlamı:

Fâtıma'nın babası gibi baba kimde var  
Ya Rab, salatını onlar üzerine daim eyle  
Kimin Fâtıma'nın kocası gibi bir kocası var  
Fâtıma'nın oğlu gibi oğul kimde var  
Kimini benim Fâtıma annem (sultanım) gibi annesi (sultanı) var  
Ya Rab, salatını onlar üzerine dāim eyle

Fâtıma'nın annesi gibi anne kimde var  
Ve selam eyle; en güzeliyle, en eseniyle  
Kimde var başka Fâtıma'da olan fazilet  
Fâtıma'nın nesli gibi nesil kimde var  
Sa'd'ın medar-ı iftiharısın ey Fâtıma  
Ve selam eyle; en güzeliyle, en eseniyle

Şöylece zabt eylemiş ba' z şikât  
 O Hâdîce zevc-i fâhrü'l-mürselîn  
 Nâgihân bir gün tahta'ttur eyledi  
 Fâhr-ı ' âlemden temenni eyledi  
 Ol dem içre geldi Cebrâ'îl-i emîn  
 [8<sup>a</sup>] Didi kim ey rahmetü'l- ' âlemîn  
 İşte cennetden bunı gönderdi ol  
 Hem buyurdı şöyle ol Rabb-i mucîb  
 Digerin e't'ime kılsun zevcine  
 Hem gîşâ tahtında pinhân eylesün  
 Halk ide Zehrâ'yı sizden ol kerim  
 Emr-i Hâk'la zevcine zât-ı habîb  
 Ol Hâdîce hâzret-i hayrû'n-nisâ  
 Fâtıma nûrını oldı hâmile  
 İsteyince müşrikîn-i bî-haber  
 Ol Hâdîce pek yazık eyvâh didi  
 İtmiyor taşdı'k anı bi'l-ittifâk  
 Hem Hâdîce hâmileydi duhterîn  
 [8<sup>b</sup>] Didi kim lâ tahzenî lâ tarhebî  
 Ya' ni mahzûn olma kor'kma ey anam  
 Oldı ' İstî mehd içinde râz-gû  
 Şanma imân şönradan peydâ olur  
 Ol kadar i' zâz kılmış ol kâdir  
 Öyle kurb-ı tāmı var Allah'ına  
 Nām u vaşfi Fâtıma Zehrâ Betül  
 Künyesi ümmü'l-Hâsan ümmü'l-Hüseyn  
 Ümm-i Muhsin'dir hem ol gevher haseb  
 Hem de hâtûn-ı kıyâmetdir bilün  
 Hem buyurdı ba' z'dur benden ol nûr  
 Cismim içre Fâtıma cândır didi  
 Hem olub<sup>11</sup> ko'klar idi ol hâzreti  
 [9<sup>a</sup>] Hem mülâki oldu'ğı dem ol hümâm  
 Oldı ta'kdîr-i İlahi mu'ktezası  
 İlk yılıydı ba' i'şet-i peygamberüñ  
 Sâl-i hicretten on üç yıl a'kdemi  
 Hâzır oldı hüdmete kerrübüyan  
 To'ğdı çün ol Fâtıma nûr-ı cihân

Böylece nakl eylemiş ba' z rüvât  
 Mâder-i pāk-i cemî' -i mü'minîn  
 Dâr-ı cennâtı tefekkür eyledi  
 Cennetiñ esmârına bakşam didi  
 Hem iki elma getirdi sükkerîn  
 Her şeyi ta'kdîr iden Rabb-i mu'în  
 Kudret ü ihsânını gösterdi ol  
 Birini kılsun tenâvül ol habîb  
 Hürmet ü ikrâm kılsun zevcine  
 Hem-serin himmetle reyyan eylesün  
 Ol kâdir ü mâlikü'l-mülk ü ' azîm  
 Virdi ikrâm-ı İlahî'den naşîb  
 Hem-ser-i pāk-i cenâb-ı Muştafa  
 Geldi va'kt-i vaz' -ı haml eyyâmile  
 Muştafa'dan mu' cize-i şakkü'l-kamer  
 Böyle ' âlî-şân-ı Resül'e âh didi  
 Ehl-i küfr ü şirk ü tezvîr ü nifâk  
 Ba'tn-ı pākinden işitdi sözlerin  
 İne zâtallah ma' a zât-ı ebî<sup>9</sup>  
 Çünkü birlikde babamla lâ-yenâm  
 Fâtıma ama ki ba'tn içre nigü  
 Sırr-ı dîni derk iden şeydâ olur  
 Hâzret-i Meryem bile olmaz nazîr  
 Enbiyâ reşk itse lâyık câhına  
 Mâder-i sibteyn<sup>10</sup> ü hem bint-i Resül  
 Hem-ser-i ser' asker-i Bedr ü Huneyn  
 Bihterîn hânedân zerrinî neseb  
 Hem şefâ' ath'âh-ı ümmetdir bilün  
 Ol habîb-i hâzret-i Rabb-i gâfûr  
 Fâtıma hürî-i insândur didi  
 Arzu itdikce A'şmed cennet'i  
 Hâzret-i Zehrâ'ya eylerdi kıyâm  
 To'ğımın oldu'ğda va'kti münkâzi  
 Yigirmisiydi hem cemâziyü'l-a'şirüñ  
 Rüz-ı cum' aydı o mihrüñ ma'kdemi  
 Muntazır teşrîfîne lâhütiyan  
 Çarç-ı nûr oldı zemîn ü âsumân

9 Lâ tahzenî: Mahzun olma. Meryem sûresi, 19/24

Lâ tarhebî inne zâtallah ma' a zât-ı ebî: (Ey anneciğim) üzülme, şüphesiz Allah'ın zâtı babamın zâtı ile beraberdir.

10 İki torun (Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin)'un anneleri.

11 Öpüp olmalı.

Ey diyeyin biz rûh-ı peygambere şalât

Es-Sudûr<sup>12</sup>

Ƙad tuslenâ becâhü 'l- Muştafa  
Fâtıma yâ Fâtıma yâ Fâtıma  
Şall yâ Rabb 'aleyhim dâ'imâ  
Bint-i hayrû 'l-ħalağ men zâmişliñ  
Bint-i tahû 'l-müctebî yâ men izâ  
[9<sup>b</sup>] Ƙad tûsilet biñ ü yahîder  
Yâ emînullah yâ cennetü 'n-nebî  
Edrakû es'adî yâ âlü 'l-'abâ  
Râciyâ yâ Rabbenâ behmü 'l-ğani

Eyâ İlahi âl-i Aħmed ħağğıyçün  
Enbiyâ vü evliyânüñ ħağğıyçün  
Sıyyemâ sıbteyn-i Ʀa-ha ħağğıyçün  
Ĥazret-i Zeynü 'l-'abânüñ ħağğıyçün  
Ca'fer Kâzım Rızâ'nuñ ħağğıyçün  
Hem Naği-i mültecânüñ ħağğıyçün  
Mehdî-i şâhib-zamânüñ ħağğıyçün  
Cârdeh ma'şüm-i pâkiñ ħağğıyçün  
[10<sup>a</sup>] 'Afv kıl 'isyânımız ğufrân ile  
Eyle tevfiğîñ bize yâ Rab refiğ  
Cümleten a'dâ-i dîni ħahr kıl  
Leşker-i İslâmiyân bulsun zafer  
Bâ' iş-i nazmı dağı mesrûr kıl  
Zümre-i Ĥaydar'la ħaşr it bizleri  
Rûz-ı mağşerde bize eyle şefî'  
Nâr-ı düzahdan bizi eyle emîn  
Fağr-ı 'âlem 'aşğına ey zü 'l-kerem  
Mağremet it esrârına ğöster cemâl  
Fâtıma sâdât ü aşğâb-ı ğüzîñ

Ĥazret-i Zehrâ'ya da ğönder şalât

İsticâb minâ du'ânâ merbinâ  
Cennet-i ĥayrû 'l-rüsl ğönili ĥumâ  
Ve selâmâ eṭṭbbâbil es'adâ  
Yaratıcı fi küll-i kereb muzlemâ  
Şâdını hem câsıta Fâtıma  
Ve 'l-Ĥasan şümme 'l-Ĥüseyn en'ümâ  
Edreki men kân fikim aḥtimâ  
İħab vallahi menebbike intimâ  
Yâ İlahi ken le'abüdün râħimâ

~ ~ ~

Ƙâbe ħavseyñ Muħammed ħağğıyçün  
Teşnegân-ı Kerbelâ'nuñ ħağğıyçün  
Maşrığîn-ı nûr-ı Zehrâ ħağğıyçün  
Bâğır-ı bağrû 'n-nühânüñ ħağğıyçün  
Hem Taği-i muğtedânüñ ħağğıyçün  
'Askerî-i rehnümânüñ ħağğıyçün  
Ƙâ'im-i ĥüccet-beyânüñ ħağğıyçün  
Râz-ı ħalb-i câk-câkiñ ħağğıyçün  
Cebr kıl noğşânımız iħsân ile  
Bağr-i ĥayretde bizi eyle ğarîğ  
Ehl-i dîni pür-sürür ü fağr kıl  
Düşmân-ı dîn-i Ĥağğ'a her sefer  
Nazmın hem sâmi' in mesrûr kıl  
Fırğa-i nâciyle neşr it bizleri  
Ĥazret-i Zehrâyı Rabbü 'l-refî'  
Cennet'e ħoy yâ İlahü 'l-'âlemîn  
Cennetünde ħoşşu kıl Zehrâ'ya hem  
Bizleri ey Zü 'l-celâlü 'l-kemâl  
Sellamullahi 'aleyhim ecma'in<sup>13</sup>

12 Türkçe Anlamı: Hz. Hasan ve Hüseyin'in annesi, yaratılmışların en hayırlısı, ey Allah'ın kendisinden emin peygamberinin kızı, ya Fâtıma! Sen Rabbinin rahmeti bol bir kulu oldun.

13 Bir arka sayfada Şura sûresinin 19-23. âyetleri yer almaktadır. Burada Allah'ın insanlara hak ettiğini vereceği anlatılmaktadır.

**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 has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

### Yazma Eserler

- Müellifi/Müstensihi Yok (Tarihi Yok). Mevlid-i Fâtımatü'z-Zehra. *Mi'râcu'n-Nebî*, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 05846, vr. 6b-10b.
- Müellifi/Müstensihi Yok (Tarihi Yok). Hazâ Dâsitân-ı Fâtımâtü'z-Zehrâ. *Mevlid Hikâyeleri*, Milli Kütüphane, 14hk 79-2, vr.115a-119a.

### Basılı Kaynaklar

- Aslanoğlu, İ. (1984). *Âşık Veli, hayatı-kişiliği-deyişleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı MFAD Yayınları.
- Baş, H. (2010). *Hız. Fâtımâ*. İstanbul: İcmal Yayıncılık.
- Biedermann, H. (1992). *Dictionary of symbolism*. Translated by James Hulbert, New York: Facts on File publication.
- Cemiloğlu, M. (1999). *Halk hikâyelerinde doğum motifi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Güçlendirme Vakfı Yayınları VİPAŞ A.Ş.
- Daşdemir, Ö. (2015). Alevi-Bektaşî geleneğinde elma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(37), 83-97.
- Emini, A. İ. (2003). *Örnek İslâm kadını Hz. Fâtıma*. (F. Altan- S.S.Huseyni, Çev.) Kum: Ansariyan yayınları.
- Firuzabadi, S.M.H. (1996). *Hazret-i Fâtıma'nın faziletleri*. (M. Tahir, Çev.) İstanbul: Tuba Yayınları.
- Gökbel, A. (2019). *Ansiklopedik Alevi Bektaşî terimleri sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Güngör, Ş. (1987). *Hadikatü's-sü'eda*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hakim Nisaburi. (1968). *Müstedrekü's-Sahihayn*. Riyad : Mektebetü'n-Nasri'l-Hadisiyye, C. 3.
- Hatib-i Bağdadi. (?). *Tarih-i Bağdad*. Beyrut : Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, [t.y.] C. 5.
- İbnü'l-Esir. (1997). *Üsdü'l-gabe fi ma'rifeti's-sahabe*. Thk. Halil Me'mun Şiha, Beyrut: Dârü'l-Ma'rife, C. 5.
- İnce, V. (2006). *Hız. Fâtıma (a.s.)*. İstanbul: Kevser Yayınları, C. 3.
- Meclisi. (1983). *Biharü'l-envari'l-câmia li-düreri ahbari'l-eimmeti'l-ethar : Târîhu muhammed*. (2. bs.) Beyrut : Müessesetü'l-Vefa, C. 16.
- Önal, M. N. (2021). Türk halk Müslümanlığında Miraç algısı. *Erdem Dergisi*, 80, 89-110.
- Rank, O. (2016). *Kahramanın doğuş miti*. (G. Yavaş, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Şakir, Z. (1958). *Hazreti Fâtıma*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi.



- Şengün, N. (2008). Hz. Fâtıma Mevlidi ve Vesiletü'n-Necât İle Mukayesesi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12 (2) , 419-438.
- Taberi. (1356). *Zehairü'l-ukba fî menakibi zevi'l-kurba*. Kahire : Mektebetü'l-Kudsi.
- Thompson, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Bloomington: Indiana University Press, V. 5.
- Üçer, M. (1976). Anadolu folklorunda Fadime Ana. *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı-1975*, Ankara: KB Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Vaktidolu, A. (2011). *Hz. Betül Fatıma anamız*. İstanbul: Can yayınları.
- Yekbaş, H. (2012). *Türk edebiyatında Hz. Ali ve Hz. Fatıma mevlidleri*. Ankara: Asitan Kitap Yayınları.
- Yıldırım, D. (2021). *Hatib-i Ayasofya Hamdullah Hamdi Mevlûdu'n-Nebî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

### Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.tupbebekunitesi.com/dogurganligi-artirici-12-gida> Erişim tarihi: 28.08.2022





# Mevlid Geleneğinin Toplumsal Kimlik Oluşumundaki Etkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım: Türkiye ve Dağıstan Örneği

## *A Comparative Approach on the Effect of Mawlid Tradition on Social Identity Formation: The Case of Turkey and Dagestan*

Öztürk, Zehra & Şutanrıkulu, Gülreyhan (2022). Toplumsal Kimlik İnşası (Türkiye’de ve Dağıstan’da Mevlid Geleneğinin Karşılaştırılması). Konya: Çizgi Kitabevi, s. 272, ISBN: 978-605-196-810-0

Fatih Ekici<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Araştırma Görevlisi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Erzurum, Türkiye

ORCID: F.E. 0000-0003-4500-9853

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Fatih Ekici,  
Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Erzurum, Türkiye  
E-mail: fatih.ekici@atauni.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 04.10.2022

**Kabul/Accepted:** 31.10.2022

**Atıf/Citation:**

Ekici, F. (2022). Mevlid geleneğinin toplumsal kimlik oluşumundaki etkisi üzerine karşılaştırmalı bir yaklaşım: Türkiye ve Dağıstan örneği [Zehra Öztürk ve Gülreyhan Şutanrıkulu'nun "Toplumsal Kimlik İnşası (Türkiye’de ve Dağıstan’da Mevlid Geleneğinin Karşılaştırılması)" adlı eserinin değerlendirmesi]. *TUDED*, 62(2), 729–731. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1184262>



**Anahtar Kelimeler:** Edebiyat sosyolojisi, Mevlid geleneği, Vesîletü'n-Necât, Dağıstan, toplumsal kimlik

**Keywords:** Sociology of literature, Mawlid tradition, *Vesîletü'n-Necât*, Dagestan, social identity



Arapçada “doğum, doğum yeri” gibi anlamlara gelen “mevlid” kelimesi, Hz. Muhammed’in doğumunu ve bu doğumu kutlamak için yapılan törenleri ifade etmesinin yanında bir edebî tür olarak Hz. Peygamber’in doğumu ve hayatını anlatan mesnevileri tanımlamak için de kullanılmaktadır. Türkiye’de mevlid türü denildiğinde, ilk olarak Süleyman Çelebi’nin *Vesiletü’n-Necât*’ı anlaşılmaktadır. Bu eser, Türkçe yazılmış ilk mevlid olmamasına rağmen Klasik Türk Edebiyatında bu türün ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Söz konusu mesnevinin *Mevlid* adıyla yüzyıllardır törenlerde okunduğu ve Osmanlı sahasında sonradan yazılan aynı türdeki çoğu eserin onu örnek aldığı bilinmektedir. Nitekim bu durum, bir taraftan ortak hafızanın aktarılmasını sağlarken diğer taraftan toplumsal kimliğin oluşup korunmasına katkı sunmaktadır.

Geçmişten günümüze birçok vesileyle *Mevlid* okutulması artık bir gelenek hâlini almıştır. Mevlid Kandili dışında toplumsal hayatın taşıdığı birçok gelenek ve görenek ile birleşerek çeşitli etkinlik ve günlerde mevlidler okunur hâle gelmiştir. Özellikle son yıllarda Türk dünyasında gerçekleştirilen düğünlerde de mevlid okutmak hayli yaygınlık kazanmıştır. Ancak eski Osmanlı sahası dışında yer alan diğer coğrafyalarda, mevlidlerin toplantılarda okunan metni ve icrası farklılıklar göstermektedir. Bu bölgelerden biri de günümüzde Rusya Federasyonu’na bağlı olan ve Kuzey Kafkasya’da yer alan Dağıstan’dır.

Hâlihazırda Batman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesinde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde görev yapmakta olan Dr. Öğr. Üyesi Zehra Öztürk ile aynı Fakültenin Sosyoloji Bölümünde görevini sürdüren Dr. Öğr. Üyesi Gülreyhan Şutanrıkulu’nun Haziran 2022’de Konya merkezli Çizgi Kitabevi’nden çıkan *Toplumsal Kimlik İnşası* üst başlığını taşıyan çalışmaları, Türkiye ve Dağıstan’daki Mevlid geleneğinin disiplinler arası bir yöntemle karşılaştırılmasını içermektedir. Söz konusu kitap; “mevlid”i bir edebî tür oluşuyla edebiyatın, çeşitli toplantılarda okunması ve kültürel kimliğin devamlılığına sunduğu katkı nedeniyle de sosyolojinin çalışma alanına dâhil ederek edebiyat sosyolojisi ekseninde ele almaktadır. İlgili çalışmada mevlid edebî türü temelinde bir edebiyat eserinin toplumla bağlantısı incelenirken aynı zamanda iki farklı bölge ve toplumdaki süreçleri karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Bu itibarla eser temel olarak Türkiye ve Dağıstan’daki mevlid okuma toplantıları ve bu toplantılarda okunan eserlerin tanıtımı, karşılaştırılması ile sonuç olarak ortak ve farklı noktaların tespitini içermektedir.

*Giriş*’te konu ile ilgili genel açıklamalar ve çalışmanın yöntemine dair bilgilendirmeler verildikten sonra eserin esas içeriği devam eden üç ayrı bölümde ele alınmaktadır. *Birinci Bölüm*’de öncelikle mevlid türü ve Türkiye’de mevlid törenlerinin tarihî gelişimi, günümüzdeki durumu ve icrası hakkında genel bilgiler verilmektedir. Bununla birlikte ilgili bölümde geçmişten günümüze mevlid törenlerinde okunan kitaplar, ayrıntılı şekilde ele alınmaktadır. Süleyman Çelebi’nin *Vesiletü’n-Necât*’ı dışında Türkçe olarak yazılmış çok sayıda mevlid bulunmakla birlikte ilgili çalışmada yalnızca törenlerde okunan mevlid kitaplarına yer verildiği ifade edilmektedir. Bu tutum ise kuşkusuz meselenin ele alınış yöntemi ile ilgilidir. Kitapta irdelenen konunun mevlid kitaplarının çeşitli toplantılarda okunması yoluyla toplumsal kimlik inşasına sunduğu katkı olması, toplantılarda okunmayan kitaplara burada yer verilmemesini anlaşılır kılmaktadır. Bununla birlikte “*Anadolu topraklarında olduğu kadar Balkanlar, Kırım ve*

*Kafkasya bölgesinde de İslâmî kimliğin muhafaza edilmesinde ve İslâmî değerlerin yaşanıp yaşatılmasında mevlid törenlerinin önemli bir rolü vardır.”* (s. 21). Bu sebeple geçmişte Osmanlı hâkimiyeti altında bulunan söz konusu topraklarda yazılıp toplantılarda okunmuş ve hâlen okunmaya devam eden kitaplar da “Osmanlıdan Bu Yana Farklı Bölgelerde Farklı Dillerde Okunan Mevlid Kitapları” başlığı altında bibliyografik olarak verilmektedir.

*İkinci Bölüm*’de Dağıstan’da İslam dininin kısa tarihi ele alınırken bölgede yaşayan çeşitli topluluklar ve tarihleri hakkında da genel bilgiler sunulmaktadır. Dağıstan’da konuşulan diller ve edebiyatları üzerine genel bilgiler aktarıldıktan sonra dinî edebiyat ve buna bağlı olarak ortaya çıkıp gelişen mevlidler ile mevlid toplantıları; tarihî geçmişi ve günümüzdeki durumuyla beraber ele alınmaktadır. Dağıstan’da geçmişten günümüze dek toplantılarda okutulan mevlid kitapları ise bölgenin çok dilli yapısı nedeniyle Avarca, Kumukça ve Terekeme Türkçesi başlıkları altında ayrı olarak değerlendirilmektedir. Dağıstan’da konuşulan başka dillerde yazılmış mevlidler de olduğu belirtilerek yalnızca en yaygın kullanılan eserlerin burada ele alındığı ayrıca ifade edilmektedir. Son bölüm olan *Üçüncü Bölüm*’de ise Dağıstan’daki dinî toplantılarda okunan Terekeme Türkçesiyle yazılmış bir mevlid metni örneği olarak Şih Kerim Kerimov’a ait *Mevlid*’in Kiril harflerinden Latin harflerine aktarımı ve Türkiye Türkçesine çevirisi yer almaktadır. Bu bölümde aynı zamanda ilgili *Mevlid*’in yazarı Şih Kerim Kerimov’un hayatı hakkında da kısaca bilgi verilmektedir.

Sonuç olarak ilgili çalışmanın tezini ispat eder mahiyette edebiyat ve din ile ona bağlı olarak gerçekleştirilen çeşitli törenlerin toplum içerisinde kişiye kimlik ve aidiyet duygusunu kazandırdığını, bu doğrultuda toplumsal kimliğin de şekillenip korunduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışmada Türkiye, Balkanlar, Kırım, Kuzey Afrika ve Kafkaslar’da yazılıp çeşitli törenlerde okunan mevlidler hakkında özet bilgiler verilmiş, *Vesiletü’n-Necât* ile Dağıstan’da yazılmış mevlidler ele alınarak karşılaştırılmıştır. Süleyman Çelebi’nin *Mevlid*’inin Osmanlı hâkimiyetindeki bölgelerde yaşayan Müslümanların yazdıkları mevlidlere etki ettiği görülürken Kafkaslar ve Orta Asya’da yaşayan Müslümanların yazdıkları mevlidlerin ise *Kaside-i Bürde* ve *Mevlid-i Berzenci* gibi Arapça eserlerden etkilendiği görülmüştür. Bununla birlikte Dağıstan’daki mevlid okuma toplantılarının “düzenleniş biçimi, hazırlanan ortam ve ikram tarzlarında Anadolu’yla benzerlikler olmakla beraber, okunan metinlerin muhtevalarında ve icra ediliş biçimlerinde bazı farklılıklar” (s. 23) olduğu tespit edilmiştir. Nitekim bu durumda toplumsal yapının ve toplumun içinde bulunduğu şartların etkili olduğu kendini göstermiştir.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

Öztürk, Zehra & Şutanrıkulu, Gülreyhan (2022). *Toplumsal kimlik inşası (Türkiye’de ve Dağıstan’da Mevlid geleneğinin karşılaştırılması)*. Konya: Çizgi Kitabevi.



### TANIM

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, uluslararası, bilimsel bir dergidir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün resmî yayınıdır. 1946 yılından beri yayınlanmaktadır. Dergiye yayınlanması için gönderilen bilimsel makaleler Türkiye Türkçesi ya da İngilizce olmalıdır.

### AMAÇ-KAPSAM

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, Türk dili, edebiyatı ve kültürü konusunda alana katkıda bulunacak araştırma makaleleri yayınlar. Derginin hedef kitesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur.

### EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

#### Yayın Politikası

Dergi yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, her bir yazar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış yazılar değerlendirmeye kabul edilir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

#### İntihal

Ön kontrolden geçirilen makaleler, iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal/kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek

benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra reddedilmesine neden olabilir. Makalenin türüne bağlı olarak, bunun oranın %15 veya %20'den az olması beklenir.

### Çift Kör Hakemlik

İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakemlikten geçmesini sağlar ve makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

### Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dâhil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu "<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/turkish-translation>" BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası ("<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>" CC BY-NC 4.0) ("<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>") olarak lisanslıdır.

### İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

### Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası ("<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>" CC BY-NC 4.0) "<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>" olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

### Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir.



## YAZARLARA BİLGİ

Baş Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, dinî inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır.

Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dâhil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

## YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide herhangi bir değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkâr edilen yazarlık, araştırma/ veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dâhildir.

### Araştırma Etiği

Dergi araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.

- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

### Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmının kavramsallaştırılmasına ve tasarımına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel denetmeni / danışmanı tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmının sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

### **Editör ve Hakem Sorumlulukları**

Editörler, makaleleri objektif bir biçimde bilimsel ve etik kurallara uygun olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlarlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti ederler. Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemler, makaleleri objektif bir biçimde bilimsel ve etik kurallara uygun olarak değerlendirirler. Araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmının finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar.

Hakemler yazarların atıfta bulunmadığı konuyla ilgili yayınlanmış çalışmalarını tespit etmelidirler. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dâhil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kendileri için makalelerin kopyalarını çıkarmalarına izin verilmez ve editörün izni olmadan makaleleri başkasına veremezler. Yazarın ve editörün izni olmadan hakemlerin gözden geçirmeleri basılamaz ve açıklanamaz. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

## DİL

Derginin dili Türkiye Türkçesi ve İngilizcedir.

## YAZILARIN HAZIRLANMASI VE YAZIM KURALLARI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi çevrimiçi (online) olarak ve <http://tuded.istanbul.edu.tr/> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı 'Telif Hakkı Anlaşması Formu' eklenerek gönderilmelidir.

1. Makaleler Times New Roman (özel yazı fontları kısmî olmak kaydıyla kullanılabilir) yazı karakterinde, 11 punto ve tek satır aralığıyla yazılmalıdır.
2. Yazılarda büyük harflerle yazılmış olan Türkçe başlığın (14 punto) hemen altında yine büyük harflerle yazılmış İngilizce başlık (10 punto) yer almalıdır.
3. Makalede başlıktan sonra ve yazının giriş bölümünden önce 180 – 200 kelimelik Türkçe özet ve İngilizce özet ile 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. Özetlerde beş adet anahtar kelime verilmelidir.
4. Yazarın adı hemen başlığın altında bulunmalı, "\*" dipnotuyla unvanı ve çalıştığı kurum yazılmalıdır. Makaleyi gönderen kişi ayrıca iletişim için adresini, telefon numaralarını ve e-postasını açık olarak yazmalıdır.
5. Gönderilen makaleler 35 sayfayı geçmemelidir (Önemine binaen daha uzun makaleler Yayın Kurulu kararı ile yayımlanır.).
6. Yazılarda ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumunun Yazım Kılavuzu'na uyulmalıdır.
7. Çevriyazı metin çalışmalarında Timesefras, Munevver, Oktay New Transkripsiyon veya Timestrans fontlarından biri kullanılmalıdır. Bunlar dışında bir fontla gönderilen çevriyazı çalışmaları kabul edilmeyecektir. Bu fontlar da yalnızca metin kısmında kullanılacaktır. Makalelerin "giriş, inceleme, sonuç vs." bölümlerinde 1 numaralı maddede belirtildiği gibi Times New Roman karakteri kullanılacaktır. Ayrıca üzerinde çalışma yapılan metnin fotokopisi yahut CD'si de -hakemlere iletilmek ve metinleri değerlendirmede kullanılmak amacıyla- gönderilmelidir.

8. Çeviri (tercüme) gönderenler, orijinal metnin bir örneğini ve bibliyografik künyesini de dergiye iletmelidir.
9. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
10. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü hukuki, cezai ve bilimsel sorumluluğu yazar/yazarlarına aittir. Dergi ile hiçbir şekilde bağlayıcılığı yoktur. Yazar, burada bulunan tüm ilkeleri peşinen kabul etmiş sayılır.
11. Yayın Kurulu ve hakem raporları doğrultusunda yazarlardan metin üzerinde bazı düzeltmeler yapmaları istenebilir.
12. Dergiye gönderilen çalışmalar yayınlansın veya yayınlanmasın geri gönderilmez.

### Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmaları kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

### Referans Stili ve Formatı

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

### Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

**Örnekler:**

**Birden fazla kaynak;**

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

**Tek yazarlı kaynak;**

(Akyolcu, 2007)

**İki yazarlı kaynak;**

(Sayiner ve Demirci 2007, s. 72)

**Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;**

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambune ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

**Altı ve daha çok yazarlı kaynak;**

(Çavdar ve ark., 2003)

**Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme**

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

**Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.**

**Kitap**

**a) Türkçe Kitap**

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

**b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap**

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

**c) Editörlü Kitap**

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

**d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap**

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

**e) İngilizce Kitap**

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

**f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm**

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

**g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm**

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

**h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın**

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

**Makale**

**a) Türkçe Makale**

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

**b) İngilizce Makale**

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

**c) Yediden Fazla Yazarlı Makale**

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

**d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale**

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

**e) DOI'si Olan Makale**

Turner, S.J. (2010). Websitestatistics2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

**f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale**

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

**g) Popüler Dergi Makalesi**

Semerçioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

**Tez, Sunum, Bildiri**

**a) Türkçe Tezler**

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

**b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

**c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

**d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

**e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

**f) Sempozyum Katkısı**

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B. & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

**g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti**

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

**h) Düzenli Olarak Online Yayınlanan Bildiriler**

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

**i) Kitap Şeklinde Yayınlanan Bildiriler**

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoglu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140) . Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

**j) Kongre Bildirisi**

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

**Diğer Kaynaklar****a) Gazete Yazısı**

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

**b) Online Gazete Yazısı**

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet>



### c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

### d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi\\_mimarisi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi)

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

### e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

### f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

### g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

## SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
  - ✓ Makalenin türü
  - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
  - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
  - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
  - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Makale kapak sayfası
  - ✓ Makalenin türü
  - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
  - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
  - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
  - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni dosyası
  - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
  - ✓ Özetler 180-200 kelime Türkçe ve 180-200 kelime İngilizce
  - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet Türkçe ve 5 adet İngilizce

## YAZARLARA BİLGİ

- ✓ Türkçe makaleler için İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
- ✓ Makale ana metin bölümleri
- ✓ Finansal Destek (varsa belirtiniz)
- ✓ Çıkar Çatışması (varsa belirtiniz)
- ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
- ✓ Kaynaklar
- ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

## İLETİŞİM

Editör : Esra BİLGE SAVCI

E-mail : tuded@istanbul.edu.tr

Tel : (212) 455 57 00-15851

Faks : (212) 511 24 67

Adres : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

B Blok III. Kat 18 No.lu Oda

Ordu Caddesi No:6,

34459 Laleli/İstanbul

### DESCRIPTION

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) is an open access, peer-reviewed, scholarly and international journal published two times a year in June and December. It has been an official publication of Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature. The journal has been published since 1946. The manuscripts submitted for publication in the journal must be scientific and original work in Turkey Turkish or English.

### AIM AND SCOPE

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) publishes research articles on Turkish language, literature and culture, contributing to the field. The target group of the journal consists of academicians, researchers, professionals, students, related professional and academic bodies and institutions.

### EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

#### Publication Policy

The journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. Only those manuscripts approved by every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors.

Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors. All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication.

#### Plagiarism

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. If plagiarism/self-plagiarism will be found authors will be informed. Editors may resubmit

manuscript for similarity check at any peer-review or production stage if required. High similarity scores may lead to rejection of a manuscript before and even after acceptance. Depending on the type of article and the percentage of similarity score taken from each article, the overall similarity score is generally expected to be less than 15 or 20%.

### **Double Blind Peer-Review**

After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editors-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles and hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

### **Open Access Statement**

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

### **Article Processing Charge**

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

### **Copyright Notice**

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

### **Peer Review Process**

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

## INFORMATION FOR AUTHORS

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by Editor-in-Chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by Editor-in-Chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

## PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers

Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication.

### **Research Ethics**

The Journal adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

### **Author Responsibilities**

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that

## INFORMATION FOR AUTHORS

the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in “conceptualization and design of the study”, “collecting the data”, “analyzing the data”, “writing the manuscript”, “reviewing the manuscript with a critical perspective” and “planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it”. Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form.

The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment. When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author’s obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

### **Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process**

Editors evaluate the manuscripts objectively in accordance with scientific and ethical rules. They provide a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing. Editors are responsible for the contents and overall quality of the publication. They must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers evaluate the manuscripts objectively in accordance with scientific and ethical rules. They must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers should identify the relevant published work that has not been cited by the authors. They must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and

must report to the Editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side. A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the Editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The reviewers are not allowed to have copies of the manuscripts for personal use and they cannot share manuscripts with others. Unless the authors and editor permit, the reviews of referees cannot be published or disclosed. The anonymity of the referees is important. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

### LANGUAGE

The language of the journal is Turkey Turkish and English.

### MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://tuded.istanbul.edu.tr/en/> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. research article etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). In addition, a 'Copyright Agreement Form' that has to be signed by all authors must be submitted.

1. The manuscripts must be in Times New Roman typeface, 11 font size and have single line spacing (special typefaces can be only used partially).
2. In the manuscript, the title in English must be written with capital letters (10 font size) and the title in Turkish with capital letters (14 font size).
3. In the manuscript, after the titles and before the introduction section, Turkish and English abstracts of 180-200 words and an extended abstract in English comprising 600-800 words must take place. Five keywords must be included in the abstracts.
4. The name of the author has to be below the title of the manuscript and author's title and affiliation have to be written with the footnote <sup>"\*"</sup>. Mail address, phone number and e-mail address are to be indicated as well.
5. The articles must not be over 35 pages.
6. The Spelling Dictionary of the Institution of the Turkish Language (TDK) is to be abided in the articles and abbreviations.
7. In the studies of texts with transcription, one of the fonts of Timesefras, Munevver, and Oktay New Transcription or Timestrans is to be used. The transliteration studies with the fonts other than those will not be accepted. Those fonts will only be used in the text part. Times New Roman will be used in the Introduction, Analysis and Conclusion sections as stated in the first topic. Moreover, the photocopy or CD of the text that was studied has to be sent as well. (This is needed in order to send the text to the referees and for the evaluation of the text).



## INFORMATION FOR AUTHORS

8. When submitting a translation for publication, a sample of the original text and bibliographical info must be attached as well.
9. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
10. The scientific and legal responsibility for manuscripts submitted to our journal for publication belongs to the author(s).
11. The author(s) can be asked to make some changes in their articles due to peer reviews.
12. The manuscripts that were sent to the Journal will not be returned whether they are published or not.

### References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently.

### Reference Style and Format

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) uses APA (American Psychological Association) style 6<sup>th</sup> Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

### Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis. If more than one citation is made within the same parenthesis, separate them with (;).

### Samples:

#### ***More than one citation;***

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

#### ***Citation with one author;***

(Akyolcu, 2007)

### **Citation with two authors;**

(Sayıner & Demirci, 2007)

### **Citation with three, four, five authors;**

First citation in the text: (Ailen, Ciambune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

### **Citations with more than six authors;**

(Çavdar et al., 2003)

## **Citations in the Reference**

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

## **Basic Reference Types**

### **Book**

#### **a) Turkish Book**

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8<sup>th</sup> ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

#### **b) Book Translated into Turkish**

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

#### **c) Edited Book**

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

#### **d) Turkish Book with Multiple Authors**

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

#### **e) Book in English**

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

#### **f) Chapter in an Edited Book**

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

#### **g) Chapter in an Edited Book in Turkish**

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

#### **h) Book with the same organization as author and publisher**

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: Author.

**Article****a) Turkish Article**

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

**b) English Article**

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

**c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors**

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

**d) Journal Article from Web, without DOI**

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26-38. Retrieved from <http://cjnr.mcgill.ca>

**e) Journal Article with DOI**

Turner, S.J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

**f) Advance Online Publication**

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

**g) Article in a Magazine**

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

**Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding****a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

**b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database**

Yaylılı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

**c) Dissertation/Thesis from Web**

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

**d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International**

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

**e) Symposium Contribution**

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

**f) Conference Paper Abstract Retrieved Online**

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from [http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts\\_2005.htm](http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm)

**g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online**

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, *105*, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

**h) Proceeding in Book Form**

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

**i) Paper Presentation**

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

**Other Sources**

**a) Newspaper Article**

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, *45*.

**b) Newspaper Article with no Author**

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure.(1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

**c) Web Page/Blog Post**

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

**d) Online Encyclopedia/Dictionary**

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2<sup>nd</sup> ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>  
 Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

**e) Podcast**

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

**f) Single Episode in a Television Series**

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

**g) Music**

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

**SUBMISSION CHECKLIST**

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
  - ✓ The category of the manuscript
  - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
  - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
  - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
  - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previous published material if used in the present manuscript
- Title page
  - ✓ The category of the manuscript
  - ✓ The title of the manuscript both in Turkish and in English
  - ✓ All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
  - ✓ Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
  - ✓ ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document:
  - ✓ The title of the manuscript both in Turkish and in English
  - ✓ Abstracts (180-200 words) both in Turkish and in English
  - ✓ Key words: 5 words in Turkish and in English
  - ✓ Extended Abstract (600-800 words) in English (only for articles in Turkish)
  - ✓ Body text
  - ✓ Grant support (if exists)
  - ✓ Conflict of interest (if exists)
  - ✓ Acknowledgement (if exists)
  - ✓ References
  - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

**CONTACT INFO**

Editor : Esra BİLGE SAVCI

E-mail : tuded@istanbul.edu.tr

Phone : +90 (212) 455 57 00-15851

Fax : +90 (212) 511 24 67

Address : Istanbul University Faculty of Letters

Department of Turkish and Language and Literature

B Block, IIIrd Floor

Ordu Street No: 6,

34459 Laleli/Istanbul/TURKEY

## COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University  
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Journal of Turkish Language and Literature  
Dergi Adı: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi

Copyright Agreement Form  
Telif Hakkı Anlaşması Formu

<b>Responsible/Corresponding Author</b> Sorumlu Yazar	
<b>Title of Manuscript</b> Makalenin Başlığı	
<b>Acceptance date</b> Kabul Tarihi	
<b>List of authors</b> Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

<b>Manuscript Type (Research Article, Review, etc.)</b> Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, v.b.)	
---	--

**Responsible/Corresponding Author:**  
Sorumlu Yazar:

<b>University/company/institution</b>	Çalıştığı kurum	
<b>Address</b>	Posta adresi	
<b>E-mail</b>	E-posta	
<b>Phone; mobile phone</b>	Telefon no; GSM no	

**The author(s) agrees that:**

The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work. The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights. I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

**Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder**

Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya asli olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfı bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir. Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz. Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz. Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

<b>Responsible/Corresponding Author;</b> Sorumlu Yazar;	<b>Signature / İmza</b>	<b>Date / Tarih</b>
		...../...../.....

